

LA PORTADA NORTE DE SAN PEDRO DE VITORIA Y SU CONTEXTO LITÚRGICO

M. Lucía LAHOZ

El templo de San Pedro Apóstol de Vitoria es la segunda parroquia de la ciudad. Para Portilla se funda «a raíz de la expansión de Vitoria hacia Poniente, después de la conquista de la villa navarra por Alfonso VIII de Castilla en el año 1200»¹. Díaz de Durana fecha la primitiva fundación «a partir de 1202, con la primera ampliación de Alfonso VIII»². El carácter defensivo, como otros ejemplos alaveses³, condiciona su desarrollo y determina la distribución de sus accesos, desplazándolos al este y al norte. «Su situación, al borde mismo del encintado de las calles gremiales de Alfonso VIII, obligó a adosar la iglesia a la muralla que defendía la población por el oeste, con el río Zapardiel como foso natural. Tal circunstancia explica el carácter de fortaleza que aún se aprecia en los muros exteriores del templo»⁴.

La fábrica actual corresponde al XIV, con planta de cruz latina, nave central más ancha que las laterales —dos en el lado izquierdo y una en el derecho—, excesivamente cortas, pues la muralla a los pies, a la que se adosa, impide su desarrollo. El crucero presenta cinco tramos y acoge los accesos. La cabecera se compone de cuatro capillas absidiales, de planta heptagonal la central y pentagonal las laterales, aunque, posiblemente, se planificó con cinco capillas, pero, dada la escasez de terreno, en la última se abre la entrada⁵. Una teoría de ventanas, de tracería gótica, muy rasgadas, iluminan la cabecera, siendo dobles en la capilla mayor. Se concreta un espacio interior de bastante altura. En el muro norte quedan pequeños restos de un primitivo triforio, que no llegó a completarse. Para Andrés Ordax, «el interior, de emotiva espacialidad, acentúa la tensión hacia la cabecera, bien iluminada»⁶. Ahora bien, la

¹ PORTILLA VITORIA, M., «Parroquia de San Pedro Apóstol de Vitoria», *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, Ciudad de Vitoria*, t. III, Vitoria, 1971, pp. 141.

² DÍAZ DE DURANA, J. R., *Vitoria a fines de la Edad Media (1428-1473)*, Col. Investigaciones de Hoy, Vitoria, 1985, p. 34.

³ El carácter defensivo de los templos góticos en Álava se convierte en una nota definitoria del Gótico en la provincia, como sucede con Santa María de Vitoria, con San Juan y Santa María de Salvatierra o con Santa María y San Juan de Laguardia, que se adaptan al sistema defensivo y formando parte de él.

⁴ PORTILLA VITORIA, M., *Parroquia*, op. cit., p. 142.

⁵ *Ibidem*.

⁶ ANDRÉS ORDAX, S., «Evolución artística», *Vitoria, historia de una ciudad*, Vitoria, 1977, pp. 124.

localización de los accesos en los brazos del crucero, por las necesidades estratégicas reseñadas, implica consecuencias espaciales determinantes⁷. Se rompe la visión del espacio camino aprehensible como primera sensación al penetrar en el templo. Y, por supuesto, se condiciona la preeminencia espacial del presbiterio, y esa tensión hacia la cabecera, que marcaba Andrés Ordax, se cuestiona, pues —si bien existe— no se manifiesta en un primer momento⁸.

Las primitivas entradas a la iglesia eran dos. La portada monumental —pórtico viejo—, situada al este, presenta el proyecto escultórico más significativo de la parroquia, con un apostolado en las jambas, presidido por la Virgen y el Niño, como soportes de un ciclo de la Infancia y de la hagiografía de titular del templo, que tienen lugar en el tímpano. La otra puerta, la norte, despliega un programa veterotestamentario con escenas del Génesis.

El brazo norte del crucero, como se ha dicho, acoge una entrada, actualmente tapiada, donde se detectan una serie de cambios. Al redactar el Catálogo de la Diócesis, la obra estaba encajonada en el patio de un colegio⁹. En 1979 se abre la calle del pasaje de San Pedro, quedando la puerta libre, como puede verse ahora. La portada resulta excesivamente pequeña, con tímpano liso, extrañamente ajustado sobre un arco rebajado, embutido en la línea de imposta, bordeado por tres arquivoltas baquetonadas y la exterior con rosáceas. En las jambas se dispone un cuerpo de arcos apuntados, dos por cada lado. Las basecillas emergen directamente del suelo, pero pensamos que pudieron descansar sobre un «podium», perdido con la cimentación de la calle.

La obra plantea algunos problemas. El conjunto resulta demasiado estrecho y excesivamente bajo. Todo induce a pensar que tal como nos ha llegado no se corresponda con el proyecto primitivo, bien por haber sufrido algunas modificaciones, bien por no terminarse. Los dobles arcos debieron constituir, acaso, el primer cuerpo de la fachada original, como el reducido tamaño de la portada monumental y la esbeltez del muro sugieren. Y de este modo, acaso, se conformaría una fachada compartimentada por dos pisos —el inferior, de escasa profundidad—, cuyo modelo conecta con una tipología que, partiendo de los modelos de las portadas de la Coronación de la Virgen y de San Esteban de Nôtre Dame de París, se repite en varias obras galas —catedral de Bourges, Poitiers, Bourdeos y Bazas— y perdura en las hispanas, como Burgos o Toledo. Plantilla que se da asimismo en la Puerta de Santa Ana, en la vecina parroquia de Santa María. Ahora bien, las afinidades no han de llevarse más allá de una misma tipología, incluso con variantes entre ellas. La idea de una portada de dos pisos es tentadora, pero, dado lo que nos ha llegado, no deja de ser una hipótesis.

El conjunto norte destaca especialmente por su programa iconográfico. Se prefiere el ciclo del Génesis, enlazando con la mejor tradición gala. El proyecto

⁷ Sin embargo, actualmente se accede a la parroquia de San Pedro desde un pórtico neogótico del siglo XIX, emplazado en el muro meridional. El nuevo acceso hacia los pies de la fábrica altera ligeramente la visión espacial primera que recibía el parroquiano medieval.

⁸ Sobre este aspecto consúltese la síntesis del profesor NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual en el Gótico*, Cátedra, 1985, pp. 13-37, así como las referencias bibliográficas.

⁹ Vid. PORTILLA VITORIA, M. J., *op. cit.*, fig. 288.

veterotestamentario constituye un «unicum» en el gótico en Álava¹⁰, y responde a ciertas connotaciones litúrgicas.

El programa figurativo de la portada se limita a las enjutas de los dobles arcos inferiores. Los arcos están acotados por finas columnillas superpuestas, apeadas en sencillas basecillas y rematadas con capitelillos de decoración vegetal estilizada, distribuida en dos bandas. Sobre los capiteles reposan arcos apuntados que inscriben otros polilobulados de gran finura (con analogías a los modelos de Bourges¹¹). En los nichos, una decoración fitomórfica, inscrita en cuadrados, repite una hoja tetrapétala superpuesta, de escaso relieve, marcados nervios y perfiles recortados, cuyo modelo recuerda la ornamentación de los pedestales de las puertas de San Juan y de San Francisco de la catedral de León¹².

Las enjutas cobijan algunas escenas del Génesis. Se eligen la Creación, el Pecado Original, la leyenda de Caín y el Diluvio, apostando por un conjunto completo. En el análisis de la obra seguiremos el orden histórico de los acontecimientos.

LA CREACIÓN DEL MUNDO

Inicia el relato bíblico. Primera enjuta a la derecha del vano. La idea de la invención del universo, a «grosso modo», se divide en dos grandes grupos: de una parte, se incide en la organización del Caos y, por otra, en la creación de los seres vivos con la aparición de los animales, los peces, las plantas y el hombre. Esta segunda fase resulta oscura en el mismo Génesis e incluso contradictoria, mientras que el primer capítulo establece cómo el hombre aparece después de haber creado a los animales y en el siguiente se asegura que Dios creó al Hombre y después a los animales.

Como afirma Rëau, «La obra de seis días, descrita en el Génesis, es raramente representada en su integridad en la Edad Media, sea a causa de la dificultad de una traducción plástica, sea a falta de concordancias tipológicas entre los primeros actos de la creación y los pasajes del Nuevo Testamento»¹³. Sin embargo, algunos ejemplos lo contemplan detenidamente como Chartres —crucero norte—¹⁴, Laon —ventanas—¹⁵ o Friburgo —portada—¹⁶, entre otros ejemplos.

En Vitoria, el proceso creativo ofrece una síntesis de varios acontecimientos. Se fija la separación de la Luz y las Tinieblas, la separación de las aguas de la tierra, la iluminación del Sol y de la Luna. Se representa, de hecho, la creación del un Cosmos habitable. Un joven, dinámico, con manto túnica y nimbo, extiende su índice

¹⁰ Es el único ejemplo que nos ha llegado. El ciclo del Pecado Original ya se daba en el mainel del pórtico de Santa María de los Reyes de Laguardia, pero su sentido, como se verá, es distinto.

¹¹ MÅLE, E., *Arte Gótico*, lám. 98.

¹² FRANCO MATA, M. A., *Escultura gótica en León*, León, 1976, lám. XXX y LXVII.

¹³ RËAU, L., *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1956, p. 66.

¹⁴ SAUERLANDER, W., *Sculpture Gothic en France, 1140-1270*, París, 1972, láms. 100-101.

¹⁵ El caso de la ventana de Laon puede verse en CHRISTE, Y., «Aux origines de l'Hexaéméron des Bibles Maralisées: le cycle de la création de la cathédrale de Laon», *Cahiers Archéologiques*, 40, París, 1992, p. 91-97.

¹⁶ SERRA, J., *La escultura gótica en Francia y en Alemania*, II parte, Col. Los grandes escultores, Visconteia, Milán, 1966, lám. 1.

en señal de orden, empleándose en la creación. Sus rasgos coinciden con los habituales de Cristo, y nada extraño que así sea, pues es el Hijo el encargado de esta tarea, como la exégesis medieval confirma «Dios creó, pero creó por su verbo o por su Hijo. Fue el Hijo quien realizó el pensamiento del Padre, quien lo hizo pasar de la potencia al acto»¹⁷. Como señala Mâle, «penetrados de esa doctrina los artistas medievales representaron siempre al creador con los rasgos de Jesucristo»¹⁸. Tradición que sigue este modelo vitoriano¹⁹. Y además en el caso alavés, el creador se acompaña del Libro, como sucedía, por ejemplo, en la Biblia de Viena²⁰.

En la parte inferior queda una superficie ondulante que, dado el carácter conciso del proyecto, ha de interpretarse, quizá, como la separación de las aguas²¹. El fondo de la enjuta está repleto de pequeñas estrellas de tres, cuatro y cinco puntas, sin apenas relieves, que con el Sol y la Luna, dispuestos a sus lados, completan la creación de los astros, en una adaptación encomiable al espacio existente. Los planetas exhiben formas movidas y líneas serpenteantes, como figuración plástica de la emanación de la luminosidad y refieren la aparición de la luz y la separación de las tinieblas. El Sol y la Luna presentan rostros humanos, como en algunas crucifixiones, y especialmente en otros conjuntos del tipo que nos ocupa; como se ve, por ejemplo, en la cerca del Coro de la catedral de Toledo²².

De hecho, en esta enjuta se condensa el primer estadio del Génesis²³. Pueden distinguirse: la separación de las aguas de la tierra, la creación de los astros y la separación de la Luz y las Tinieblas, es decir, la creación de un Cosmos habitable. Se aprecian ciertas afinidades con el ciclo de la creación del crucero norte de la catedral de Chartres²⁴. Los temas son similares y puede hablarse de una comunidad de contenidos, con una posible inspiración o un conocimiento de un modelo chartriano. Eso sí, aquí condensado a una enjuta.

LA CREACIÓN DE LAS PLANTAS

El relieve se sitúa en el mismo lado que el anterior, en el extremo opuesto. Su conservación es deficiente, sólo resta la huella borrada de un cuerpo humano, la impronta de su cabeza y de un posible nimbo, que por la similitud en su disposición,

¹⁷ GERVASIO DE TILBURY, *Otia Imperialia*, cap. 1, «Filius ergo principium temporis pricipium mundanae creationis», citado en MÂLE, E., *op. cit.*, p. 56, nota 4.

¹⁸ *Ibidem*, p. 56.

¹⁹ Como afirma RÉAU, L., *op. cit.*, p. 66, después del siglo XIV se plasma ya al Padre y, posteriormente, será la Trinidad.

²⁰ Allí, Dios Padre, sosteniendo un gran libro, descansa el séptimo día. El proceso creativo se representa en círculos. La obra se conserva en la Biblioteca Nacional de Austria. Cód. 1779, fol. 3. Vid. CHRISTE, Y., *Aux origines*, *op. cit.*, fig. 8.

²¹ En la segunda dovela de la ventana de Laon, en un círculo, el Creador sujeta una superficie sinuosa que Christie identifica como la creación de los planetas, *Ibidem*, p. 93 y fig. 3, pero, insistimos, aparecen inscritas en un círculo.

²² FRANCO MATA, M. A., «El Génesis y el Éxodo en la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo», *Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, año LXX, n.º 21, 1987, fig. 5.

²³ Génesis (1, 2).

²⁴ SAUERLANDER, W., *op. cit.*, lám. 100-101.

tamaño, restos del gesto y vestuario de la figura anterior la identificamos con el Todopoderoso. Unos vegetales completan la composición. Son dos grandes hojas que surgen de un tallo, cuyo modelo define un tipo fitomórfico que se repite en otras escenas de la portada. Este relieve, junto al pecado original, se ha interpretado como el Creador llamando a Adán y Eva después de la Caída²⁵; sin embargo, la falta de los primeros padres y los restos vegetales lo identifican como la creación de las plantas, según el texto bíblico²⁶, conforme a la significación de este momento en otras obras, caso de Chartres o de Laon²⁷.

EL PECADO ORIGINAL

Aparece en la enjuta central del lado derecho. El relieve, muy perdido, fija a Adán y Eva en el Paraíso, desnudos, de anatomía sumaria y geométrica. Adán se cubre el sexo con el brazo izquierdo y se lleva la derecha a la garganta, gestos que indican la consumación del pecado. En la cabeza, desproporcionada, se adivinan los rasgos toscos, de ejecución torpe. Eva, descabezada, exhibe una figura más dinámica y las piernas flexionadas.

El árbol del Paraíso centra la composición. En su tronco se enrosca la serpiente, de la que sólo se distingue su forma reptiloide. Su deterioro impide mayor precisión, ignorando si tenía cabeza femenina, como en otros ejemplos cercanos —caso del pórtico de Laguardia—, o si, por el contrario, era de anfibio.

El esquema sigue el modelo común, con el árbol de la ciencia en el eje de la composición, articulando la distribución de los personajes.

RECONVENCIÓN

La Expulsión del Paraíso se fija en el lado izquierdo, en la enjuta más alejada del vano. En primer lugar, la figura de Dios, personalizado en el Hijo, repite las formas de la Creación. El gesto inquisitorial de su índice se ajusta mejor a una reconvencción que a una expulsión. Es una figura diminuta, bien acoplada a la enjuta, con sentido del volumen y cierta corporeidad. El rostro ha llegado bastante destrozado. Adán se dispone en frente suyo. Cubre su desnudez con una gran hoja. Su tratamiento anatómico resulta más naturalista que en la escena del pecado y el modelado es más plástico, con marcado volumen, próximo a otras figuras de Adán, caso del pedestal de Amiens, o de los modelos de Friburgo, que hablan de comunidad de fórmula, en absoluto de identidad de mano. El primer hombre une las manos en plegaria, implorando perdón, en gesto que coincide con el de una «commendatio», en el que posiblemente se inspire. Del rostro, muy borrado, sólo se distingue su contorno.

²⁵ PORTILLA, M. J., *San Pedro, op. cit.*, p. 155, así lo identificaba. VV.AA., *Catálogo de monumentos de Euskadi. Álava*, t. I, Bilbao, 1985, p. 408, omite esta escena. SILVA VERÁSTEGUI, M. S., *Iconografía gótica en Álava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Col. Investigaciones de Hoy, Vitoria, 1987, p. 30, lo considera como Dios llamando a Adán, repitiendo el modelo chartriano.

²⁶ Génesis (1, 11-12).

²⁷ Vid. notas 14 y 15, respectivamente.

Detrás suyo, Eva repite las mismas formas. Unos motivos vegetales completan la escena precisando su ambientación edénica.

Como los gestos confirman y la presencia del Hacedor denuncia, más que una expulsión del Paraíso hay que identificar el relieve como la Reconvención de Adán y Eva²⁸. El ideólogo del programa vitoriano elige el momento en que Dios recrimina a los Primeros Padres su acción, en lugar de la Expulsión, motivo más generalizado, como se ve en los pedestales de las vírgenes de Amiens²⁹ y de Santa María de los Reyes de Laguardia³⁰. El tema elegido en esta portada norte es un «unicum» en el Gótico en Álava³¹, aunque enlaza con toda la tradición anterior, como la arquivolta de Chartres³² o el ejemplo de Auxerre³³.

MUERTE DE CAÍN

En el lado izquierdo, en la enjuta más cercana al vano, se prefiere la Leyenda de la Muerte de Caín por Lamech. Se trata de un tema legendario que acompaña generalmente el relato plástico del Génesis. El ejemplar alavés ofrece una síntesis apretada de la historia, integrando las figuras de Caín —la víctima—, Lamech —el homicida— y Tubalcaín —el instigador—.

La referencia bíblica de este pasaje resulta en principio extraña: «Y dijo Lamech a sus mujeres: Adá y Sillá, oíd mi voz; mujeres de Lamech, escuchad mi palabra: yo maté a un hombre por una herida que me hizo y a un muchacho por un cardenal que recibí. Caín será vengado siete veces, mas Lamech lo será setenta y siete»³⁴. La leyenda se recoge por primera vez entera en la Glosa Ordinaria de Walfrido Estrabón³⁵, aunque ya se había aludido brevemente en San Jerónimo³⁶. Según Mâle, Estrabón la había encontrado posiblemente en un libro de su maestro Rabano Mauro, que no nos ha llegado. Los primeros padres de la Iglesia no conocen los detalles de esta muerte y habrá que esperar hasta el siglo IX para que entre en la literatura medieval. Su origen se debe a una transmisión del mundo judío³⁷. En el siglo XII,

²⁸ Génesis (3, 9-13).

²⁹ SAUERLANDER, W., *op. cit.*, figs. 85-87.

³⁰ El modelo de Laguardia puede verse en SILVA VERÁSTEGUI, M. S., *Escultura, op. cit.*, fig., p. 30.

³¹ SILVA VERÁSTEGUI, M. S., *Iconografía, op. cit.*, reconoce una escena similar en el pedestal de Santa María de los Reyes de Laguardia, pero allí se trata de la Expulsión del Paraíso, como los restos del ángel empuñando la espada denuncian. Vid. nuestra Tesis Doctoral *Escultura gótica en Álava*, t. III, Salamanca, 1992 (inédita).

³² Para Chartres véase SAUERLANDER, W., *op. cit.*, lám. 101.

³³ El modelo de Auxerre, en MÂLE, E., *op. cit.*, fig. 17.

³⁴ Génesis (4, 23-24).

³⁵ Glosa ordin, en GENES, V., cap. 23: «Aiunt Hebraei Lamech diu vivendi caliginem oculorum incurrisse, et adolescentem ducem et rectorem itineris habuisse. Exercens ergo venationem, sagittam direxit quo adolescens indicavit, casuque Cain inter fruteta latentem interfecit... unde et furore accensus accidit adolescentem» (Rabano), citado en MÂLE, E., *El Gótico, op. cit.*, p. 226, nota 4.

³⁶ San Jerónimo, en una de las cartas al Papa Dámaso sobre las cuestiones difíciles del Antiguo Testamento, *Ep. ad Damas*, cap. CXXV, nos dice: «Lamech, qui septimus ab Adam, non sponte, ut in quodam hebraeo volumine scribitur, interfecit Cain», citado en MÂLE, E., *El Gótico, op. cit.*, p. 226, nota 3.

³⁷ *Ibidem*.

Pedro Comestor la insertó en un relato acerca de los orígenes del Mundo³⁸, que tal vez explique su difusión en la iconografía gótica. Como señala Rèau, con la muerte de Abel, Caín erraba por el mundo, pero la muerte de su hermano debía saldarse y el asesino pagar sus culpas³⁹. Ya desde el siglo IX, su leyenda se difunde; Lamech, descendiente de Caín, ciego, es guiado por un criado joven llamado Tubalcaín, que, alertado por un movimiento en unos arbustos, hace que Lamech dispare una flecha, provocando la muerte de Caín. Enterado Lamech del homicidio que acaba de cometer, monta en cólera y mata al criado.

El relieve alavés ofrece una apretada síntesis de la leyenda. En primer lugar, un personaje, inclinado y con las piernas flexionadas, semioculto en un arbusto, adopta su postura a la rosca del arco. La figura, muy perdida, similar a las anteriores, representa a Caín derribado por el arco de Lamech y herido de muerte. Desde una ménsula, Lamech, como anciano barbado, ataviado con manto y capucha, acaba de disparar el arma homicida. En la parte inferior, ajustado al diminuto espacio, asoma una figurilla infantil, acurrucada, de anatomía sumaria. Y aunque no conserva la cabeza, ha de tratarse necesariamente del infeliz lazarillo, Tubalcaín, cuya confusión motiva la muerte de Caín y la suya propia ante el enfurecido ciego.

La escena relata la historia completa de la muerte de Caín. El relieve denuncia ciertas similitudes con el citado modelo de la catedral de Bourges y su emplazamiento es el mismo, como parecidos los rasgos, la vestimenta, los tipos de los personajes utilizados y los motivos decorativos. Todo parece indicar un conocimiento de la obra gala, ya sea directo, ya mediante plantillas. Por el contrario, no ha de olvidarse su repetición en otras obras, como Auxerre, Modena, Tours, Lyon, Norwich, Salisbury, Pamplona y Tudela. Difusión y amplitud que ha de ponerse en correlación con su desarrollo en los teatros de los Misterios litúrgicos.

EL DILUVIO UNIVERSAL

Figura en la enjuta central del lado izquierdo. Su descripción se limita a la nave, a tres personajes y a unos animales. El arca reproduce una sencilla nao, tratada de modo realista, repitiendo un tipo de embarcación frecuente, como se daba en Bourges y Auxerre, con forma de batel como aparecía en las Cantigas de El Escorial.

Los embarcados son tres y, posiblemente en su día, se acompañaron de algún animal, siguiendo el relato bíblico, pero el grado de deterioro impide su precisión. Se distinguen con dificultad tres bustos, borrados, que representan a los elegidos. El arca flota sobre unas formas sinuosas, de modelado suave, como figuración de la inundación. Manifiesta cierto naturalismo en el tratamiento plástico de la superficie acuática, que amuebla inferiormente la enjuta. Dentro de ese ímpetu anecdótico, unos pececillos saltan entre las olas.

Dos animales copan el espacio residual de los flancos. Un cuervo en el lado izquierdo, apoyado en un montículo de arena, se alimenta de la carroña de la catástrofe. De tratamiento naturalista, su tamaño resulta desproporcionado en relación a

³⁸ COMESTOR, P., *Hist. Scolas.*, Lib. Génes., Cap. XXVIII, citado en MÂLE, E., *op. cit.*, p. 226, nota 6.

³⁹ RÉAU, L., *op. cit.*, p. 99.

las dimensiones de la nao y los embarcados. En el lado derecho, una paloma revolotea con la rama de olivo en el pico. La disposición de los animales no es casual y obedece a su simbolismo —positivo y negativo— en la cultura cristiana. Su presencia testimonia el momento exacto de la secuencia, precisando el cese de la lluvia y el inicio de la normalización, como ratifica la rama de olivo en el pico de la paloma.

Esta escena concluye el programa veterotestamentario, en el que se destaca su carácter sintético. La elección de temas observa la constante común, como señala Michel para los manuscritos («se pasa sin transición desde la historia de Adán y Eva hasta el diluvio»⁴⁰). El ciclo sigue fielmente el relato bíblico, pues, como asegura Mâle, «las tradiciones apócrifas sobre el Antiguo Testamento no tuvieron nunca gran cabida en el arte. La Edad Media se contentó casi siempre con el texto de la Biblia que satisfacía su curiosidad»⁴¹. Los momentos fijados son los habituales, «en el siglo XIII gustaban de representar los primeros capítulos del Génesis. Existía entonces la tradición del plasmar la creación, la falta de Adán, el Diluvio Universal. Rara vez se pasaba de la historia de Noé. Pero por breve que fuese el relato, la leyenda de Caín siempre se encontraba en él»⁴².

Su emplazamiento en la portada norte no parece azaroso, como apunta Mâle, «la segunda característica de la iconografía de la Edad Media es su obediencia a las reglas de una especie de matemática sagrada. El lugar, la disposición, la simetría, el número tienen en ella una importancia extraordinaria... el norte, que es el lugar del frío y de la noche, está consagrada al Antiguo Testamento»⁴³. Y así, el programa alavés sigue la norma vigente, repitiendo los modelos de Chartres y de Reims, entre otros. A su vez, la opción vitoriana viene inducida por su propia particularidad con la zona de los pies adosada a la muralla que anula la viabilidad de una portada occidental, dirigiendo al crucero sus accesos, y por razones litúrgicas. En una de las capillas del muro norte estaba la antigua capilla bautismal, y, como apunta Portilla, «la temática de estas escenas, el pecado de origen, el Diluvio, la Salvación dentro del arca y el castigo del pecado nos permite relacionar el programa alavés»⁴⁴.

La idea de una vinculación entre el programa iconográfico de la portada norte y su relación con la capilla bautismal contigua se perfila significativamente, pudiendo afirmarse que la función litúrgica determina, o por lo menos condiciona, el programa. Nótese cómo a los temas directamente relacionados con el Bautismo —El Pecado Original y el Diluvio— se les cede el lugar prioritario en las enjutas centrales, ocupando un espacio mayor, aunque para ello se rompa con la lectura lineal de los acontecimientos. Adán y Eva quedaban así detrás de la pila en relación jerárquica, como había sucedido en el Batipsterio de Doura Europos. La escena de Noé tiene una significación idéntica, pues simboliza la purificación a través del agua. Las imágenes estaban destinadas a celebrar el rito bautismal. Incluso los pececillos que

⁴⁰ MICHEL, L. P., «L'iconographie de Caïn et Abel», *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. I, 1958, p. 194.

⁴¹ MÂLE, E., *op. cit.*, p. 227.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁴ PORTILLA VITORIA, M. J., *San Pedro*, *op. cit.*, p. 156.

asoman en el diluvio, si bien obedecen a un carácter anecdótico, quizá contengan un significado iconológico preciso. En relación con el sacramento del bautismo, algunos sermones presentan a los apóstoles como «pescatoris homines», y a veces, la figuración de peces en ciertos contextos se han considerado en ese sentido, con un valor sacramental ⁴⁵. Por otra parte, la interpretación exegética de San Pablo y de los padres de la Iglesia va más allá y la Creación se pone en correlación con el Bautismo. Así, en San Pablo se lee: «Mas aun así, como el espíritu de Dios incubando sobre las aguas suscitó la primera creación, de la misma forma fecundando las aguas bautismales, suscita una creación nueva, la nueva creatura» ⁴⁶. «El nuevo nacimiento a través del agua y del Espíritu» ⁴⁷. Por otra parte, un ciclo del Génesis figuraba en el Batipsterio de Doura Europos ⁴⁸ y en la catedral de Toledo la capilla bautismal, también emplazada en el norte, conecta con el ciclo veterotestamentario de la Cerca del Coro, como ya demostró Franco Mata ⁴⁹.

Ahora bien, la opción de las escenas del Pecado y la Reconversión puede obedecer, asimismo, a otros cometidos litúrgicos allí celebrados. Sabemos que las portadas oeste o norte eran los lugares elegidos para la penitencia pública. Sin duda, era aquí, en esta portada norte de San Pedro, donde se celebraba el ritual de la penitencia. El ceremonial consistía en la expulsión de los penitentes el Miércoles de Ceniza, donde un prelado empujaba simbólicamente a uno de ellos en el umbral de la iglesia. Por tanto, ambas escenas vitorianas vienen a celebrar también el ritual penitencial. Y como ha señalado el profesor Moralejo para los restos compostelanos de la portada norte, «el programa iconográfico descrito proporcionaría así la escenografía adecuada a la liturgia» ⁵⁰.

Todo parece incidir en el significado propuesto y apoya la idea de un programa iconográfico proyectado y expuesto en función del ámbito litúrgico, plenamente integrado, destinado a ilustrar las funciones allí dadas y a celebrarlas.

Ahora bien, ignoramos si en el proyecto original se ampliaba con otros temas o contemplaba otros ciclos, ya ejecutados o ya supuestos. Algunos autores defienden la identidad de estilo entre estos relieves y las figurillas de los podiums de los Apóstoles del Pórtico Viejo, «la semejanza de los pequeños relieves que sirven de base a los Apóstoles, representando escenas de sus martirios respectivos, con los relieves de las enjutas de la arquería baja de la portada norte de la misma iglesia de San Pedro, me lleva a suponer que se trata de la misma obra» ⁵¹. Pero esta afinidad

⁴⁵ Sobre este aspecto véase MORALEJO, S., «Pour la interpretation iconographique du portail de l'Agneau au Saint Isidore de Leon. Les signes du zodiaque», *Cahiers de Saint Michel de Cuxà*, 1977, n.º 8, p. 154 y ss.

⁴⁶ San Pablo (2 Cor. 5, 17).

⁴⁷ San Pablo (Io 3, 5).

⁴⁸ Vid. GABAR, A., *Las vías de creación en la iconografía occidental. Antigüedad y Edad Media*, Alianza, 1985, p. 28.

⁴⁹ FRANCO MATA, M. A., *La cerca*, op. cit., p. 138.

⁵⁰ MORALEJO ÁLVAREZ, S., «Representación de Adán y Eva», en Catálogo *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, ficha n.º 94, p. 387.

⁵¹ PÉREZ HIGUERA, M. T., «Relaciones artísticas entre Toledo, Olite y Álava hacia 1300», *Vitoria en la Edad Media*, Vitoria, 1982, p. 744.

estilística no es tan manifiesta; sus respectivas facturas son divergentes, su sentido del relieve es distinto y diferentes son sus fuentes. Mientras en los pedestales el carácter anecdótico —todavía un poco torpe— es su nota dominante, la escultura del portal norte denota una decisiva inspiración clásica, especialmente del modelo de Bourges, aun con cierta asonancia de la catedral de Tudela.

Desconocemos el proyecto en el que se integraba. La inexistencia de referencias documentales, literarias o gráficas impiden una reconstrucción al menos hipotética. Por otra parte, en la escultura parroquial conservada no se detectan estilemas próximos que sugieran una identidad de mano, ni se acusan relaciones o notaciones que apoyen una comunidad de proyecto o de programa. Portilla Vitoria fue la primera que explicaba el conjunto iconográfico en función de la capilla bautismal próxima⁵², que suscribe Silva Verástegui⁵³. Este programa veterotestamentario a veces se completa con uno mariano, caso de Bourges o Chartres, o con un Juicio Final, como en Tudela. Ambos conjuntos pudieron contemplarse, y aunque la idea resulta tentadora, no deja de ser una posibilidad remota, pues la carencia de restos afines estilísticamente y la falta de otros temas iconográficos con los que enlazar desestima que se labraran. Pérez Higuera, basándose en esas analogías estilísticas con los pedestales —para nosotros más que cuestionables— afirma: «Estas arquerías resultan desproporcionadas y mal ajustadas en su actual emplazamiento de la Puerta Norte, lo que hace pensar si en su origen estaban provistas para servir de basamento a los Apóstoles que hoy están en la otra portada...»⁵⁴. En primer lugar basa su teoría en la supuesta afinidad estilística, que no me parece tal. De otro lado, el basamento del apostolado debía ser necesariamente más numeroso y, sin embargo, estos nichos nos han llegado íntegros, como su ciclo iconográfico completo denuncia.

Todo ello sugiere que la obra se ideó para su actual emplazamiento y el programa fijado responde más que nada a una función litúrgica. Pensar en un programa para completarlo resulta totalmente especulativo, pues no existe indicio alguno que lo precise.

Portilla Vitoria sitúa la obra en el siglo XIV avanzado⁵⁵. En el XIV lo fechan Martínez de Salinas y Eguía⁵⁶, así como el Catálogo de Monumentos de Euskadi⁵⁷ y Ordax⁵⁸. Azcárate la considera del XIV, pero ligeramente anterior a la catedral⁵⁹. Pérez Higuera adelanta la cronología. Esta autora, por las relaciones con Toledo y Olite, la coloca en torno a 1300⁶⁰. Sin embargo, las relaciones aducidas obedecen más a un carácter general que a contribuciones puntuales de la portada navarra.

⁵² PORTILLA VITORIA, M. J., *San Pedro*, op. cit., p. 155.

⁵³ SILVA VERÁSTEGUI, S., *Escultura*, op. cit., p. 31.

⁵⁴ PÉREZ HIGUERA, M. T., *Relaciones*, op. cit., p. 744.

⁵⁵ PORTILLA VITORIA, M. J., *San Pedro*, op. cit., p. 155.

⁵⁶ MARTÍNEZ DE SALINAS, F., y EGUÍA, J., «El estímulo renovador del Gótico», *Álava en sus manos*, Vitoria, 1984, p. 84.

⁵⁷ VV.AA., *Catálogo*, op. cit., p. 409.

⁵⁸ ANDRÉS ORDAX, S., *Evolución*, op. cit., p. 125; ÍDEM, «Arte», *País Vasco*, Col. Tierras de España, Fundación Juan March, Madrid, 1987, p. 192.

⁵⁹ AZCÁRATE, J. M., *Arte Gótico en España*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 192.

⁶⁰ PÉREZ HIGUERA, M. T., *Relaciones*, op. cit., p. 744.

Pienso que la obra vitoriana ha de fecharse en el segundo tercio del siglo XIV, en torno a los años 1330, como los propios estilemas aconsejan. La portada debe ser coetánea, o ligeramente anterior, al apostolado del pórtico, aunque de diferente mano. Supone una primera campaña e inaugura las empresas escultóricas del templo. Su inicio en las fechas propuestas, como la propia factura sugiere, viene favorecida por las circunstancias históricas que concurren en la urbe alavesa. Asistimos en este momento al ascenso del clero urbano⁶¹, a la mayor significación de la ciudad —de hecho, la Voluntaria Entrega es un jalón muy significativo de la propia evolución vitoriana— y a la caída del dominio nobiliario frente a la autoridad ciudadana⁶². Poder y progreso de Vitoria que se traduce en las grandes empresas artísticas, concretándose el despegue de destacadas manifestaciones de la plástica gótica en la ciudad, con una producción ingente cuantitativa y cualitativamente. Es ahora cuando Vitoria adquiere un valor significativo en la Historia del Arte. Piénsese que en este momento se inicia esta portada norte, el apostolado del Pórtico Este y la puerta de Santa Ana de la catedral, continuando la actividad en su pórtico occidental, en el tímpano de San Pedro y con la obra de San Miguel se prolonga hasta los años finales del siglo XIV. Situación histórica con implicaciones sociales y económicas que revierte en la riqueza de las fábricas parroquiales vitorianas y que se traduce en la importancia de sus empresas artísticas. Hasta tal punto, que acapara la mayor y mejor escultura monumental del XIV, por lo menos entre lo que nos ha llegado. Aunque ha de hablarse de un sentido retardatario acusado en la medida que se adoptan y adaptan fórmulas clásicas ya agotadas en los focos rectores y que definen la anacronía que caracteriza el desarrollo del estilo en la ciudad.

⁶¹ Vid. nuestro estudio «El sepulcro del arcediano don Fernán Ruiz de Gaona y la iconografía de exequias en el Gótico en Álava». *Revista de Cultura e Investigación Vasca Sancho el Sabio*, n.º 3, 1993, pp. 209, nota 4. El arcediano don Fernán Ruiz de Gaona en 1329 participa en un pleito sostenido entre el Obispo de Calahorra don Juan Rodríguez de Rojas y los representantes del Cabildo Universidad de Parroquias de Vitoria. La sentencia refleja el ascenso del clero urbano y está en relación directa con el desarrollo del Gótico monumental en Vitoria.

⁶² Como ha señalado la profesora PORTILLA, «en tanto venía afianzándose Vitoria en lo eclesiástico y en lo civil como cabeza de las tierras que la circundaban (...), en lo civil y en lo eclesiástico, el cambio de coyunturas político-sociales venía influyendo de modo tan definitivo en las relaciones entre Vitoria y la nobleza territorial, que, en abril de 1332, los señores rurales más poderosos, deseando salvar al máximo posible sus privilegios, entregaban la tierra como realengo a Alfonso XI, medida sagaz en un mundo en evolución irreversible». PORTILLA VITORIA, M., «Panorámica geográfico-histórica», *Catálogo, op. cit.*, p. 10. También puede consultarse: ÍDEM, «La cofradía de Álava y sus cofrades en la última Junta de Arriaga», *Historia del pueblo vasco*, t. I. San Sebastián, 1978; MARTÍNEZ DÍAZ, G., *Álava medieval*, Vitoria, 1974, t. II, pp. 193-230; DÍAZ DE DURANA, R., *Vitoria, op. cit.*; ÍDEM, *Álava en la Baja Edad Media. Crisis, recuperación y transformaciones socioeconómicas (C: 1250-1525)*, Vitoria, 1986, p. 320 y ss.



FIG. 2. Lado izquierdo de la portada. Escenas de la creación del Mundo, la creación de los Planetas y el Pecado Original.



FIG. 1. Vista general del portal norte de San Pedro de Vitoria.



FIG. 4. *La creación del Mundo.*



FIG. 3. *Lado derecho de la portada. Escenas de la reconversión, el diluvio y la muerte de Caín.*



FIG. 5. *Creación de las plantas.*



FIG. 7. *Reconvencción.*



FIG. 6. *Pecado Original.*

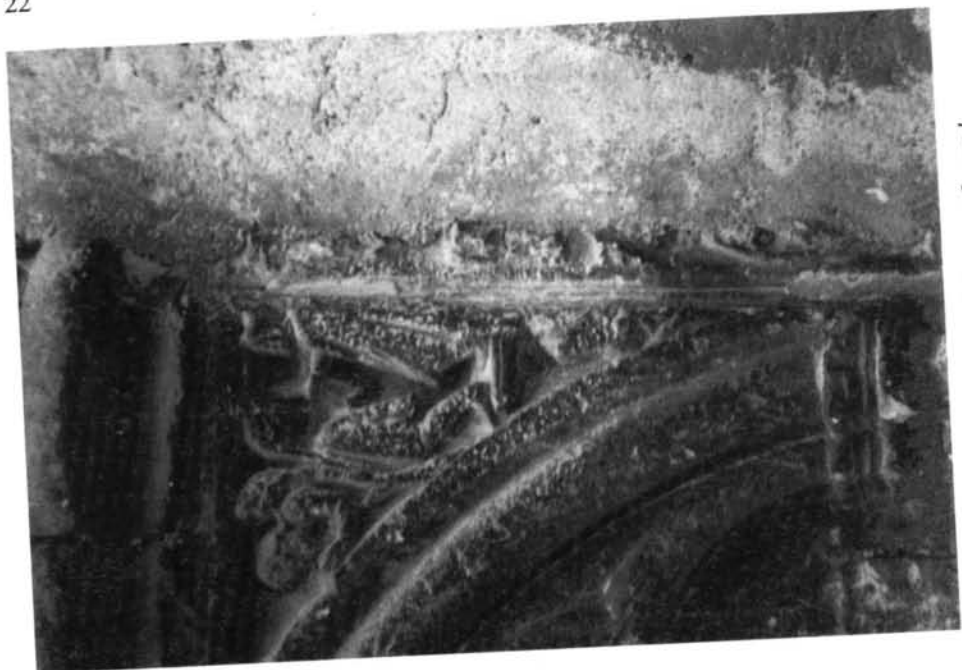


FIG. 8. «Muerte de Caín», por Lamech.



FIG. 9. El Diluvio.