

# *Adveniat regnum tuum.* Mensaje iconográfico de la portada de Santa María la Real de Olite

LORENZO GARCÍA ECHEGOYEN

Hasta hace muy pocos años esta portada no había sido interpretada iconográficamente en su conjunto<sup>1</sup>, a pesar de que desde el punto de vista escultórico supone un jalón importante en el panorama del gótico navarro<sup>2</sup>. La mayoría de los autores se limitaban a describir por separado sus escenas más comprensibles, relegando las restantes al olvido cuando no despachándolas con el argumento de *decorativas* o *caprichosas*.

Sin embargo, el trabajo que ahora presento trata de demostrar que sus soluciones iconográficas ofrecen una composición coherente, excepcional y novedosa.

<sup>1</sup> M<sup>a</sup> L. LAHOZ, "Contribución al estudio de la portada de Santa María la Real de Olite", *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, n<sup>o</sup> 18, 1999.

<sup>2</sup> Los más destacados intentos de describir la portada o parte de ella han sido: T. PÉREZ HIGUERA, *La puerta del Reloj en la Catedral de Toledo*, Toledo, Caja de Ahorros de Toledo, 1987; IBÍDEM, "Relaciones artísticas entre Toledo, Navarra y Álava en torno al año 1300", en *Vitoria en la Edad Media*, Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria, 1982; C. FERNÁNDEZ LADREDA, "La Escultura gótica en Euskal Herria", en *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria*, Cuad. Secc. Artes Plást. Monum., n<sup>o</sup> 15, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1996; E. MARTÍNEZ DE LAGOS, "¿Una marginalia realizada en piedra? A propósito del dintel de Santa María de Olite", en *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria*, Cuad. Secc. Artes Plást. Monum., n<sup>o</sup> 15, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1996, pp. 383-395; S. MORALEJO, "La fachada de la sala capitular de la Daurade de Toulouse", en *Anuario de Estudios Medievales*, Barcelona, Instituto de Historia Medieval de España, n<sup>o</sup> 13, 1983; VV.AA., *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Olite*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1985; J. E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, *Arte medieval navarro*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1973, vol. IV.

## ALGUNAS PRECISIONES CRONOLÓGICAS

Según todos los indicios, a principios del siglo XIII comienza a construirse la iglesia de Santa María. Por un lado, la primera referencia escrita es de 1223<sup>3</sup>. La pregunta que me hago es si sobre este emplazamiento hubo una iglesia anterior. Es de suponer que la primitiva población del *Cerco de Dentro* tuviera un lugar donde realizar el culto. El emplazamiento en la parte más elevada de la población y en la esquina del recinto amurallado que mira a levante podría apoyar esta opinión, que no pasa de ser una mera conjetura a falta de pruebas documentales y arqueológicas.

Sin embargo, esta hipótesis encajaría con la idea del profesor Martín Duque de que Olite es el fruto de la fusión de dos núcleos de atracción de pobladores: el de una almunia que citan los textos, quizá identificable con la llamada después *Villa Vieja*, y el de la antigua fortaleza, el *Cerco de Dentro*<sup>4</sup>. Si así fuera, no es impropio que cada núcleo tuviera su parroquia. De hecho, los primeros documentos que hacen referencia al tema hablan de *iglesias* en plural: El 13 de enero de 1089 Sancho Ramírez, rey de Aragón y Pamplona, otorga carta de dotación a la iglesia de Santiago de Funes y, entre diversas donaciones, da “las iglesias de nuestra almunia de Olite”<sup>5</sup>. Cuatro años más tarde, el 4 de mayo de 1093, Sancho Ramírez concede al monasterio de Montearagón las iglesias de 22 poblaciones navarras. El rey dona los diezmos y primicias de las *iglesias* de la almunia real de Olite que, a su vez, pertenecían a la iglesia de Santa María de Ujué<sup>6</sup>.

Por otro lado, en ayuda de aquel primer dato documental, algunos rasgos de la cabecera, como el trazado arcaico de las ventanas, delatan que la obra se inició en el primer cuarto del siglo XIII e indican que la iglesia se comenzó de aquí a los pies. Es en este preciso momento cuando se renuevan las estructuras arquitectónicas de buena parte de las iglesias parroquiales navarras, conformándose un modelo de iglesia ya plenamente gótico, con una nave muy ancha y presbiterio poligonal más estrecho. Es el modelo que se acepta en Santa María, distanciándose del arquetipo que unos años antes se planteó para San Pedro. Sin embargo, como ejemplo temprano de iglesia de planimetría gótica, conserva lazos con los templos de la generación anterior como, por ejemplo, bóvedas de arcos cruzados con nervios de sección cuadrada, muy robustos<sup>7</sup>.

En cuanto a la portada (fig. 1), esculpida a finales del siglo XIII en un momento en el que se vive un apogeo constructivo en Olite<sup>8</sup>, casi todos autores

<sup>3</sup> Archivo de la catedral de Pamplona, III, Epi 43. El documento, que data del 10 de enero de 1223, relaciona desde un principio esta iglesia con el obispo de Pamplona no con el monasterio de Montearagón.

<sup>4</sup> Á. MARTÍN DUQUE, “El fenómeno urbano medieval en Navarra”, *Príncipe de Viana*, nº 227, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2002, pp. 744-746.

<sup>5</sup> AHN, Montearagón, perg. 2R y otros.

<sup>6</sup> AHN, Montearagón, perg. 13 R y otros.

<sup>7</sup> C. J. MARTÍNEZ ÁLAVA, “Del románico al gótico en la arquitectura navarra”, *Príncipe de Viana*, nº 229, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2003, pp. 281-282.

<sup>8</sup> En este momento se levanta, en otro altozano, el claustro, la imponente torre, el cierre del perímetro mural y el tímpano de la portada de San Pedro.



Fig. 1

opinan que debió de realizarse hacia 1300<sup>9</sup>. Sin embargo, creo que las fechas deben adelantarse unos veinte años por las siguientes razones:

1. Algunos detalles de su decoración indican que las obras debieron de realizarse a partir de 1260<sup>10</sup>. Es más, dos de sus escenas nos aportan una secuencia temporal que va de 1274 a 1285. Me refiero, en primer lugar, a la sirena coronada que vemos en la base del pie derecho izquierdo. Como describiré más adelante, su contenido apunta a los problemas habidos entre una gran parte de la nobleza navarra contra la casa de Champaña primero y la de Francia después, acerca de asuntos como la jura de los fueros previa a la coronación, la elección de gobernadores en sustitución de unos reyes que poco pisaban suelo navarro, y la oposición de un sector del país a la administración y gobierno francés. Los mayores conflictos se dieron a partir de la muerte de Enrique I (1274) y la crisis de sucesión abierta, que acarreará el férreo control de Felipe el Atrevido a la alta nobleza e infanzones de Navarra, y culminará con el brutal asalto a la Navarrería en septiembre de 1276<sup>11</sup>. Como dato importante, por

<sup>9</sup> J. E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, *Arte medieval navarro*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1973, vol. IV; T. PÉREZ HIGUERA, *La puerta del Reloj en la Catedral de Toledo*, Toledo, Caja de Ahorros de Toledo, 1987; IBÍDEM, "Relaciones artísticas entre Toledo, Navarra y Álava en torno al año 1300", en *Vitoria en la Edad Media*, Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria, 1982; VV.AA., *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Olite*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1985.

<sup>10</sup> El marco polilobulado que aparece, por ejemplo, en el pie izquierdo, séptima escena (trabajos de Adán y Eva), es idéntico a los del transepto sur de Nôtre Dame de París, fechados hacia 1260.

<sup>11</sup> Aunque desde los años de Teobaldo II hubo problemas: apoyado por su suegro San Luis, reunió a los ricos hombres y buenas villas en Estella (1255) para que le juraran fidelidad y consiguió del papa que el rey de Navarra pudiera ser ungido, aunque no tenemos noticias de que así fuera.

las consecuencias que para Olite debió de tener, reseñamos que desde 1274, ante la situación de emergencia que padece el reino, los representantes de las villas se constituyen en hermandad y se reúnen en esta población cada tres meses. La segunda escena es la figura de la reina Juana, colocada después de terminar las arquivoltas, representada como reina de Francia y, por lo tanto, a partir de 1285, con lo que tenemos la fecha *ante quam* para esta portada.

2. Por otro lado, existe una referencia documental indiscutible: el 18 de mayo de 1280, el burgués Miguel Periz Cedra, que vivió en la rúa del Burgo<sup>12</sup> (actual rúa de San Francisco), dejó en su testamento, en primer lugar, una donación para la obra de Santa María<sup>13</sup>. Este dato demuestra la participación de la burguesía urbana en la terminación de la iglesia, y plantea la cuestión de si su intervención como promotor se limitó al aspecto económico o fue más allá.
3. Siguiendo el ejemplo de otras construcciones, es más que probable que la feria anual que Teobaldo II autorizó en 1267 destinara parte de sus rentas a la obra de la portada. Fue el caso de la iglesia de Santa María de Nájera, que recibía la cuarta parte de las ganancias del mercado que se celebraba los jueves<sup>14</sup>. Como es natural, con la afluencia de este capital la iglesia de Santa María pudo terminarse con una espectacular portada, que contó con ideólogos que introdujeron imágenes novedosas y artistas que habían conocido, directamente o por dibujos, las más grandiosas catedrales francesas: París, Amiens, Sens, etcétera.
4. Finalmente, las similitudes con las portadas de otras iglesias navarras son evidentes y nos puedan dar nuevas pistas con respecto a su cronología, sobre todo, el Santo Sepulcro de Estella, fechada por una inscripción en 1274, y de manera más laxa, San Saturnino de Artajona, datada entre 1274-1305, durante el reinado de Juana y Felipe, que aparecen en el tímpano como donantes.

## ACERCAMIENTO ICONOGRÁFICO AL PERÍODO

Para alcanzar un pleno conocimiento de las imágenes representadas en esta portada, debemos preguntarnos qué hay detrás de ellas, cuáles son los rasgos que les dan su carácter, sumergiéndonos en algunos lugares comunes del arte medieval y otros que no lo son tanto.

En primer lugar, sabemos que el contexto medieval está dominado hasta lo más profundo de su espíritu por la religión. Ésta ejerce el monopolio de la información, que, por las características del cristianismo, conduce irremediablemente al simbolismo. Puesto que el mensaje de Cristo nos habla de hacer propio el camino de liberación del pecado de este mundo para alcanzar la salvación en el otro, es innegable la existencia de dos mundos, uno físico mundano y otro sobrenatural sagrado. Éste, revelado por Dios, es un misterio que

<sup>12</sup> R. CIÉRVIDE y Á. SESMA, *Olite en el siglo XIII*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1980, p. 190.

<sup>13</sup> L. GARCÍA, *Documentación medieval del Archivo Parroquial de San Pedro de Olite*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, nº 4.

<sup>14</sup> J. M. LACARRA, "Para el estudio del municipio navarro medieval", *Príncipe de Viana*, nº 3, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1941, p. 54.

el conocimiento del hombre no puede agotar. A medida que penetra en él, más extenso revela su significado. Y como no existen suficientes palabras para expresarlo, surge la necesidad de un puente entre los dos mundos que permita traducir lo inexpresable, y aquí aparece el símbolo<sup>15</sup>. Durante la Edad Media, el cristianismo usa símbolos para vislumbrar el futuro, a modo de guías que contribuyen a modificar nuestros actos en el presente. El arte medieval, en consonancia con este universo, centraliza su mensaje en la salvación y lo hace a través de signos analógicos, razón por la que el historiador actual, para dar vida a sus imágenes, debe *descifrarlas*.

Sin embargo, el simbolismo del último tercio del siglo XIII apunta hacia una tendencia teológica, filosófica y artística que proclama un tiempo nuevo: para el hombre de este siglo lo sagrado está más cerca que en la etapa anterior, que buscó la Verdad en lo más alejado de la experiencia sensible. De tal manera, la época gótica coincide, por un lado, con una fe basada en la encarnación (por tanto, en la paradójica humanidad de Dios); por otro, con una filosofía escolástica que cada vez tiene más en cuenta la naturaleza y el hombre concebidos no en oposición a lo trascendente sino como manifestaciones del propio trascendente y, finalmente, con un sistema representativo cercano a una concepción física de la naturaleza que le rodea y de los acontecimientos vividos<sup>16</sup>. Vamos a tener ocasión de comprobar cómo la escultura de Santa María de Olite recoge esta tendencia humanista y naturalista hasta un punto desconocido en esos momentos en el reino de Navarra.

En segundo lugar, como la interpretación de la Verdad procede de los *sabios*, es autoritaria y crea tradición. Estos rasgos aplicados al arte medieval se manifiestan en el gusto por tipologías y modelos, tanto de contenido como de forma, que traducen a todos los hombres una estructura de pensamiento unitaria<sup>17</sup>. Los escultores y, por supuesto, quienes promovían e ideaban estas portadas (clérigos, reyes y algunos burgueses), bebían de estas tradiciones para representar un mensaje de su interés que, habida cuenta del protagonismo de la religión, fue básicamente un mensaje soteriológico, que quiso servir al adoctrinamiento del fiel en el ejemplo de Jesús.

Sin embargo, a pesar del efecto dominante ejercido por esta preocupación moral en los moldes iconográficos empleados, aparecen a partir del siglo XIII mensajes distintos, dependientes de la realidad circundante. Entre las razones que explican estas nuevas aportaciones están, por un lado, el afán de instrucción que necesita cada vez más ejemplos y recurre a materiales novedosos, poco empleados por la tradición cristiana, algunos de ellos procedentes de la Antigüedad clásica<sup>18</sup>; y por otro, la huella iconográfica de una nueva sociedad más compleja y, en consecuencia, con nuevos valores<sup>19</sup>. En Santa María vemos

<sup>15</sup> M. M. DAVY, *Iniciación a la simbología románica*, Madrid, Akal, 1996, p. 82.

<sup>16</sup> N. ABBAGNANO, *Historia de la Filosofía*, Barcelona, Hora, 1982, t. I, p. 360; J. YARZA LUACES, *Formas artísticas de la imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 16.

<sup>17</sup> J. VON SCHLOSSER, *El arte en la Edad Media*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 87.

<sup>18</sup> E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Universidad, 1986, pp.117-132.

<sup>19</sup> J. LE GOLF, *El hombre medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 36.

los dos casos: los originales ejemplos<sup>20</sup> y las escenas de un tiempo histórico determinado<sup>21</sup>.

En tercer lugar, la portada siempre ha sido un soporte idóneo para expresar a toda la población grandes verdades de contenido teológico<sup>22</sup>. Sin embargo, en algunos templos como nuestro caso, donde el espacio disponible es menor, se produce un efecto de condensación inevitable: el tema que en otras iglesias se desarrolla por extenso en tres puertas, aquí lo hace en una sola. La falta de espacio tendrá consecuencias tanto en las formas iconográficas, preferiblemente sintetizadas y polisémicas, dando origen a imágenes muy ricas en contenido, como en el modo compositivo, generando cierta discontinuidad narrativa, de manera que una misma escena puede estar narrada en espacios alternos. Mediante estos recursos la portada continúa siendo una guía de actuación en el presente para toda la comunidad, independientemente del nivel de adoctrinamiento de cada uno de sus miembros.

En cuarto lugar, el hombre medieval, que estaba socio-psicológicamente acostumbrado a un mundo de imágenes simbólicas debido al contexto feudal y religioso en el que le tocó vivir, no actuaba, como receptor de estos mensajes, a la manera del hombre actual: aquéllos eran fieles de Dios y en absoluto pueden ser considerados simplemente público que contempla un conjunto artístico al margen de sí; es decir, el fiel que se dirigía a la iglesia, desde ese momento inicial, participaba en un ritual religioso inserto plenamente en él y formando parte del mismo.

## EL MENSAJE

A pesar de la opinión de la mayoría de los autores, existe un programa integral en esta portada. En un trabajo ejemplar, la profesora L. Lahoz estableció tres bases interpretativas sólidas que articulan todas sus imágenes, que son: Cristo, María y la Iglesia. Quisiera en las líneas que siguen reafirmar estas claves, proponiendo nuevas orientaciones que completan su sentido. En líneas generales considero que su lectura es válida, pero como consecuencia de otra lectura, principal y matriz de las demás: la evangélica, que da sentido a las escenas de la Infancia de Cristo, de María y todas las demás<sup>23</sup>.

Vamos a empezar por describir y descubrir algunas claves importantes utilizando para ello un símil cinematográfico. En una película encontramos la idea medular que se quiere transmitir junto con unas tramas principales y otras secundarias.

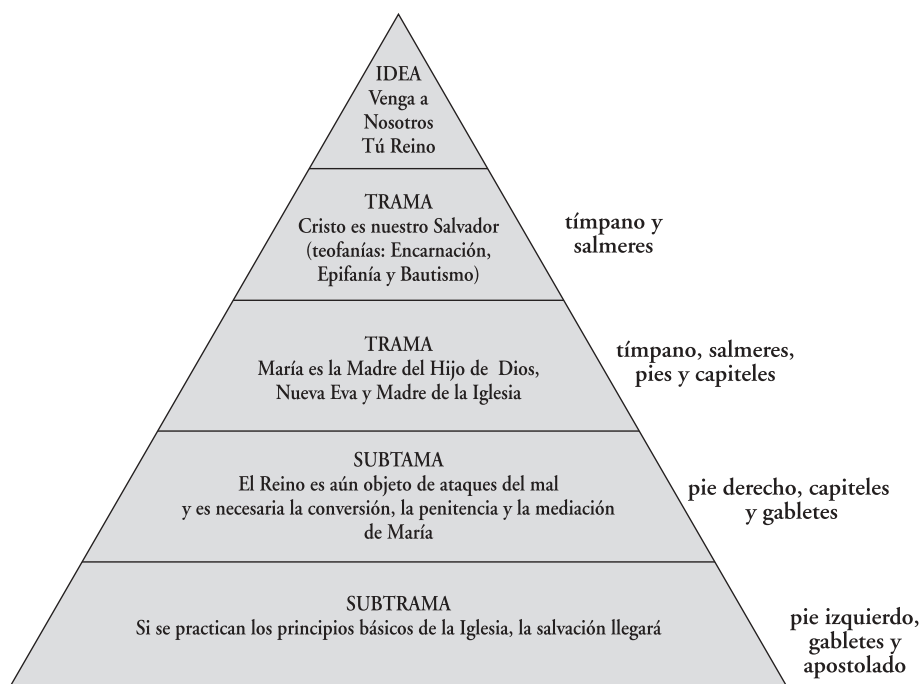
<sup>20</sup> Todas las imágenes neotestamentarias del pie derecho, los vicios y virtudes de los gabletes, las imágenes franciscanas de los capiteles.

<sup>21</sup> Me refiero a escenas de esta portada que muestran a los distintos *estados* con perfiles diferenciados y valores más mundanos, por ejemplo, una nobleza descontenta, una orden mendicante pujante, un campesinado marginal y una burguesía emergente.

<sup>22</sup> J. F. ESTEBAN LORENTE, *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, p. 189.

<sup>23</sup> Matizando a la profesora L. Lahoz, considero que el mensaje eclesiológico es una consecuencia de la lectura evangélica. No es la Iglesia sino el Reino de Dios quien ocupa el lugar central de la predicación de Jesús. La Iglesia existe única y exclusivamente en función del Reino.





Quienes idearon este programa querían transmitir, según mi opinión, un claro mensaje evangélico: “El tiempo se ha cumplido, el Reino de Dios ha llegado; convertíos y creed en la buena nueva”<sup>24</sup>. Apoyo esta afirmación en varias razones. En primer lugar, este mensaje, que coincide con el anuncio central de la predicación de Jesús<sup>25</sup>, es propio de una época que ha adoptado una imagen positiva del hombre, ser agraciado capaz de salvarse, y no nos extraña que fuera asumido por los impulsores de la portada. En segundo lugar, da sentido íntegro a las imágenes representadas, de manera que mediante escenas de la Infancia de Cristo, fundamentalmente aquellas que simbolizan teofanías o manifestaciones de la persona que trae la Salvación (Cristo), sus promotores e iconógrafos materializaban la noticia de la venida del Reino. En tercer lugar, la tradición nos da ejemplos de casos de escenas de la Infancia utilizadas para expresar la idea de que “la Redención nos llega por medio de Cristo-Dios-Hombre y se manifiesta como punto de partida en la Anunciación y en los hechos evangélicos que inmediatamente le siguen”<sup>26</sup>.

El tímpano, como no podía ser menos, es la pieza fundamental para la interpretación del significado de la portada. En él encontramos imágenes cristológicas, representadas a través de escenas del ciclo de la Infancia de Jesús y, no lo olvidemos, la primera de su Vida Pública, su bautismo, que no por azar corresponde al inicio de su predicación de la buena noticia. Tienen como mi-

<sup>24</sup> Marcos, 1, 15.

<sup>25</sup> En el Nuevo Testamento el término Reino de Dios se emplea 122 veces, de ellas 99 pertenecen a los sinópticos, quienes en 90 ocasiones lo ponen en boca de Jesús. Tomado de E. JIMÉNEZ HERNÁNDEZ en <www.mercaba.org> [consulta 19.01.04].

<sup>26</sup> Ma J. QUINTANA DE UÑA, “Los ciclos de la infancia en la escultura monumental románica de Navarra”, *Príncipe de Viana*, nº 181, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1998, p. 270.

sión transmitir que el Reino de Dios, iniciado desde el mismo momento de la Encarnación del Verbo, tras el anuncio del Ángel a la Virgen, supone la apertura del camino del creyente hacia la Salvación, porque esta teofanía predice la liberación de las cadenas del pecado.

En consecuencia, la redención que llega por medio de Cristo y se manifiesta a partir de la Anunciación, atribuye a la Virgen un papel fundamental en la realización del plan divino. En efecto, la titular ejerce en esta composición una función triple, muy querida en la Edad Media y, sobre todo, adecuada para establecer asociaciones ideológicas con otros temas a partir del mensaje principal. María, mediante una concepción virginal, es: 1º Madre del Hijo de Dios, 2º Nueva Eva liberadora del pecado y 3º Templo de Dios.

El papel de María como Madre del Hijo de Dios es el fundamento del misterio de nuestra redención y transmite que es indispensable a la obra de la salvación porque por ella vive y crece el Niño en el que descansa la esperanza del mundo. El argumento de María-Eva presenta de forma antitética las dos posibilidades de la vida del hombre: salvación o pecado y, por ende, la convierte en intercesora del hombre ante Cristo Juez. Y el de María como símbolo de la Iglesia establece una relación analógica, puesto que ambas son vírgenes y fecundas, una madre de la cabeza y la otra madre del cuerpo.

En el período en que se realiza esta portada el culto a la Virgen se extiende por el mundo cristiano a gran velocidad, propiciado por la devoción y predicación de los fundadores de las grandes órdenes monásticas, como San Norberto y San Bernardo de Claraval, y mendicantes, como San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán. La literatura y el arte se hicieron eco de esta veneración, llegando a desplazar, en lo que se refiere a la escultura monumental gótica, los temas cristológicos tipo Juicio Final o *Maiestas Domini*, que tenían como propósito exaltar la realeza, gloria y divinidad del Verbo<sup>27</sup>, aunque bien es verdad que se asociaba a ellos en algunas portadas la Encarnación, dando por ello cabida a alguna imagen de la Virgen o escenas del ciclo de la Infancia. No obstante, a partir de los años del gótico estas últimas escenas se intensifican, subrayando la gracia que fundamenta nuestra redención. En este contexto adquiere gran popularidad también el triunfo de la Virgen a través de los misterios de su Muerte, Asunción y Coronación.

Estudiando nuestro entorno más inmediato, llegamos a la conclusión de que el conjunto olitense ofrece un protagonismo a las escenas de la Infancia excepcional en Navarra, ya que a pesar de que fueron muy representadas en el románico, sobre todo en las portadas<sup>28</sup>, en el gótico lo fueron mucho menos<sup>29</sup>.

Por último, además de las figuras estelares de Cristo y María, encontramos otras muchas imágenes repartidas por toda la portada con significados que, como veremos, las relacionan por un lado con la presencia del mal y

<sup>27</sup> W. SAÜERLANDER, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, Paris, Flammarion, 1972, p. 24.

<sup>28</sup> M<sup>a</sup> J. QUINTANA DE UÑA, "Los ciclos de la infancia en la escultura monumental románica de Navarra", *Príncipe de Viana*, n.º 181, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1998, p. 271.

<sup>29</sup> La Infancia en los capiteles de la portada de San Saturnino de Pamplona; la Virgen con el Niño en el tímpano de Santa María de Viana; la Epifanía en Santa María de Ujué y la Anunciación en la Puerta Preciosa de la catedral de Pamplona.



la necesidad de penitencia y, por otro, con los pilares de la Iglesia. Ambos argumentos engarzan a la perfección con el mensaje central que preconiza la salvación del hombre. Nos detendremos especialmente en algunas de estas imágenes, porque son de una innovación sin precedentes no solo en Navarra sino, por lo que alcanzamos a saber, en toda la península. Esta originalidad nos indica el alto nivel cultural de su autor ideológico y, algo que es más importante, que estamos ante una obra iconográficamente excepcional.



## 1. Tímpano

Se reproducen seis escenas de la vida de Cristo (fig. 2): cinco pertenecen a la infancia (Anunciación, Nacimiento, Presentación en el Templo, Matanza de los Inocentes y Huida a Egipto) y una a la vida pública (Bautismo). Además, aunque no está en el tímpano, se reservó un espacio importante en los salmeres a las dos adoraciones, la de los Magos y la de los Pastores, que en su lugar desarrollaremos.

Si bien las representaciones de la Infancia son muy numerosas en la escultura medieval, su presencia en tímpanos adquiere mayor frecuencia en la nueva plástica gótica, aunque ya contaba con una cierta tradición en el románico, como por ejemplo en la Madeleine de Vezelay y en el pórtico sur de San Pierre de Moissac. En la península, los ejemplos más sobresalientes los encontramos en las portadas de la catedral de Tuy, San Juan de León y Puerta del Reloj de Toledo<sup>30</sup>.

En el caso que nos ocupa, la filiación con la portada del crucero norte de Nôtre-Dame de París (de hacia 1250)<sup>31</sup> es evidente, y no solo por las escenas de la infancia de Cristo representadas en su registro inferior sino también por detalles decorativos.

<sup>30</sup> *Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid, Plus Ultra, 1956.

<sup>31</sup> W. SAÜERLANDER, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, Paris, Flammarion, 1972, fotografía 186.



Fig. 2

### *Anunciación*

El ángel Gabriel está de pie a la izquierda de la Virgen, con túnica larga hasta los pies. Porta en su mano izquierda una palma que hace referencia a la escena de la muerte y glorificación de la Virgen, escena no representada en esta portada. Reproduce el momento del saludo: “Salve, oh llena de gracia; el Señor es contigo, bendita tú eres entre todas las mujeres”<sup>32</sup>. Con su mano derecha mutilada el Ángel indica este texto escrito en la separación de los registros.

La Virgen María, también con túnica hasta el suelo y manto sobre la cabeza y hombros, sujeta un libro en su mano izquierda: el Ángel la había encontrado leyendo la profecía de Isaías que le anunciaba su concepción. Sobre su cabeza nimbada descende la paloma del Espíritu Santo, para representar la Encarnación del Verbo. La Virgen enseña la palma de la mano abierta en señal de aceptación del mensaje, tal como se muestra en las vírgenes francesas<sup>33</sup>.

Entre los dos personajes se sitúa un jarrón con unas azucenas que forman una silueta de cruz, detalle que de ser cierto no deberíamos pasar por alto, puesto que establece un nexo de unión entre esta escena y la Crucifixión, manifestando un profundo significado al mostrarnos al mismo tiempo la Encarnación del Hijo y su muerte en la cruz y resurrección, como el inicio y fin de la obra de Redención<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Lucas, 1, 28.

<sup>33</sup> M<sup>a</sup> C. LACARRA, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1974, p. 272.

<sup>34</sup> Algunas *Cantigas* muestran la Anunciación al lado de la Crucifixión para expresar esta idea. Ver J. GUERRERO LOVILLO, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Sevilla, Instituto Diego Velázquez, 1949, figs. 35 y 155.

Todos los símbolos tienen una finalidad teológica y es defender la concepción y parto virginales de María y su papel indispensable en la Redención. San Bernardo y otros insistieron en que el hecho tuvo lugar en primavera (25 de marzo), de ahí el motivo de una flor en un jarrón, que con el tiempo se convirtió en una azucena, símbolo de la pureza de la Virgen. Colocada a la entrada del templo, recordaba a todos que María, la Madre del Verbo Encarnado, desde el momento del anuncio del Ángel, era la “puerta de salvación”<sup>35</sup>.

### *Natividad*

María yace recostada en una cama y apoyada la cabeza en su mano derecha sobre unos cojines<sup>36</sup>. San José se muestra pensativo, aludiendo al pasaje del sueño que le advierte de los peligros inminentes y que relaciona esta escena con la Huida a Egipto. El Niño aparece en la parte superior, bajo las cortinas del dosel de la cama, y junto a Él las cabezas del asno y el buey que le calientan con su aliento. El evangelio apócrifo del pseudo-Mateo (siglo VIII) es el primero en mencionar el buey y el asno: “Al tercer día, María salió de la cueva, y fue a un establo, y puso al Niño en un pesebre, y el buey y el asno lo adoraron”<sup>37</sup>. Después sería repetido por la *Leyenda Dorada* y casi todas las obras medievales.

La similitud con la misma escena de la portada norte de Nôtre Dame de París es grande, y en las cercanías también encontramos gran semejanza con la arquivolta de la puerta de Santa Ana de Vitoria.

### *Presentación en el Templo*

San José, arrodillado para adaptarse al extremo de la composición, porta dos pichones en un cuenco. María presenta al Niño vestido con túnica, sentado sobre un altar cubierto con unos lienzos litúrgicos. La referencia al altar, como la cruz en la escena de la Encarnación, vuelve a poner al Niño en relación con su pasión y sacrificio redentor. El Niño dirige la mirada hacia el anciano Simeón y lleva algo en su mano derecha que no acertamos a distinguir, pero no creo que sea el gesto de bendecir. Detrás del Niño parece que hay un cirio encendido<sup>38</sup>. Simeón, con barba e indumentaria religiosa, acerca respetuosamente sus manos hacia el Salvador.

La composición sigue la tradición del arte occidental que prefirió representar la escena de la Presentación de Jesús en el Templo, ceremonia que tuvo lugar en el altar sobre el cual el Niño fue mostrado al Señor y ante el cual Simeón escandaliza a sus correligionarios proclamando que aquel Niño es la Salvación, la Luz y la Gloria del pueblo de Israel<sup>39</sup>. Siguiendo esta fórmula occidental, la imagen de Olite repite sus características principales, a saber: presencia central del altar y de Jesús, y simetría de los personajes principales<sup>40</sup>. Si-

<sup>35</sup> S. SILVA, *Iconografía gótica en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1987, p. 50.

<sup>36</sup> J. M. GÓMEZ SEGADE, “Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, t. 1, n. 1, p. 171.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>38</sup> *Lucas*, 2, 32. Hace mención al cántico de Simeón: luz de las naciones.

<sup>39</sup> *Lucas*, 2, 22-39.

<sup>40</sup> D. C. SHORR, “The iconographic development of the presentation in the temple”, en *The Art Bulletin*, New York, College Art Association of America, 28, 1946, p. 20.

milares composiciones encontramos en la portada occidental de Santa María y en la de San Pedro de Vitoria y en una de las claves del claustro de la catedral de Pamplona.

El desarrollo litúrgico de esta fiesta fue tan fuerte en los años del gótico que la propia *Leyenda Dorada* establece sus implicaciones tanto con Cristo Salvador como con la Purificación de la Virgen a través de la simpática imagen de las candelas<sup>41</sup>.

#### *Matanza de los Inocentes*

Herodes, con ademanes autoritarios como la pierna cruzada, la espada empuñada con la mano izquierda y dando órdenes con la derecha, muestra un gesto torvo. Es el esquema fijado en Nôtre Dame de París, repetido en la catedral de Vitoria y en la Puerta del Reloj de Toledo<sup>42</sup>. A su lado dos guerreros con cota de mallas ejecutan su terrible mandato: el que lleva casco simple asesina cruelmente a un niño atravesándolo con su pica; el otro, con yelmo fijo sin visera practicable, está a punto de asestar el golpe mortal a un niño, al que agarra cruelmente del pelo, abrazado por su madre. Un tercer niño yace, muerto y decapitado, a los pies.

#### *Huida de Egipto*

El modelo lo vuelve a proporcionar Nôtre Dame de París: la Virgen con el Niño sobre una burra y San José guiándoles y llevando al jumento del ronzal. En la otra mano lleva un palo que sostiene un hatillo con lo necesario para el viaje.

#### *Bautismo de Cristo*

Son escasas las escenas de la vida pública de Jesús representadas en el gótico peninsular<sup>43</sup>. En esta de Santa María encontramos la escena del Bautismo, culminando el ciclo dedicado a la Infancia.

La razón fundamental de la presencia de esta escena en la portada debe ponerse en relación con la significación del sacramento del bautismo, siendo el de Cristo ejemplar, y con el propio simbolismo de la puerta de la iglesia. El bautismo es el sacramento de iniciación cristiana mediante el cual el neófito es agregado a la sociedad fundada por Cristo, la Iglesia. Por él entra a formar parte del cuerpo místico de Cristo, del Reino de Dios<sup>44</sup>. Y gracias a este ejemplar bautismo, la vía de los bautizados, que había sido cerrada por el pecado original, queda libre hacia el Reino de los Cielos.

La ubicación de esta escena en la portada del templo tiene la doble lectura de entrada física al templo y espiritual a la Iglesia. Como veremos, el tema del bautismo vuelve a atenderse en el pie derecho.

<sup>41</sup> Sobre las candelas encendidas como imagen tanto de que Jesús es la luz como de la pureza de la Virgen, ver *La Leyenda Dorada*, cap. XXXVII.

<sup>42</sup> Imagen casi idéntica encontramos en el rey que juzga a San Pedro, esculpido en el dintel de San Pedro de Olite. La semejanza es incuestionable y, en relación con la cuestión de la datación de la portada que trataré más adelante, también este rey de San Pedro aparece junto a una flor de lis.

<sup>43</sup> Destacan las de la Puerta del Reloj de Toledo, portada de Santa Ana de la catedral de Vitoria y puerta del claustro de la catedral de Burgos.

<sup>44</sup> S. SILVA, *Iconografía gótica en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1987, p. 99.

La composición olitense muestra a Cristo orando y de frente al espectador, inmerso hasta la cintura en las aguas del Jordán, en el momento en que es bautizado en la cabeza por el Bautista; tenemos representados, por lo tanto, los dos tipos de rituales: bautismo por inmersión y por infusión. La combinación de estos dos rituales es frecuente en el arte del siglo XIII, tanto en los reinos hispánicos como fuera. San Juan viste una túnica de pieles y derrama con su mano derecha el agua contenida en un jarrón. Flanqueando el conjunto reparamos en dos ángeles, uno sosteniendo las ropas de Jesús y el otro con un cirio. La presencia de estos ángeles no se debe desde luego a los textos evangélicos, que para nada nos hablan de ellos, sino quizá al influjo de la liturgia del bautismo, en la que los neófitos vestían ropas blancas que simbolizaban la gracia recibida y portaban velas que significaban la alegría por el bautismo<sup>45</sup>.

De nuevo el parentesco con otras escenas de la catedral de Vitoria y de Toledo es evidente.

### *Virgen con el Niño*

Lo primero que nos llama la atención es su tratamiento tridimensional, a diferencia del resto del tímpano. De esta manera rotunda, pero simple, se convierte en la figura central y su mensaje, por lo tanto, debe considerarse fundamental.

Aparece de frente al espectador, entronizada y vestida con una túnica, un broche cuadrado en el pecho, velo sobre la cabeza y corona. Su actitud es rígida y distante, aunque esboza una ligera sonrisa. Bajo el trono, dos dragones alados simétricos nos llevan al significado de nueva Eva que aplasta bajo sus pies al pecado, sentido que pudo reforzarse con otro elemento que desgraciadamente hoy ha desaparecido pero que, con seguridad, portó en su mano derecha: la manzana. Lleva en su lado izquierdo, junto al corazón, al Niño, que también perdió la cabeza privándonos de saber si establecía algún tipo de relación con su madre o con las adoraciones de los salmeres. En cualquiera de los dos supuestos, parece clara la conexión de esta imagen con la Epifanía. El Niño se sienta ladeado sobre su madre con los pies colgando. Aunque ha perdido la mano izquierda, en la que quizá llevaba la bola del mundo, con la derecha bendice.

Cubre toda la imagen un doselete muy arquitectónico y, sobre éste, aparece un ángel de grandes alas desplegadas con una pequeña corona en su mano, en ademán de depositarla sobre la Virgen. En la península conocemos numerosos casos que recogen la temática de la Coronación de la Virgen e, incluso, ejemplos que fusionan el momento de la Anunciación con el de la Coronación<sup>46</sup>, dando a entender que la realeza de la que goza María radica en el misterio de su maternidad divina. Sin embargo, la escena que tenemos en Olite es distinta: se trata de la Madre de Dios coronada. Creo que debemos ver en ello la imagen del triunfo de la Virgen, la figura que hace posible la Encarnación del Verbo y, por tanto, la *theotokos*. El artista ha querido de esta manera representar las razones teológicas de su coronación, no un hecho histórico ocurrido al final de su vida. Además, su triunfo en esta ocasión está en relación con el de su Hijo.

<sup>45</sup> M. RIGHETTI, *Historia de la liturgia*, II, Madrid, Editorial Católica, 1958, pp. 697 y 707.

<sup>46</sup> Claustro de Silos, estatuas-columnas de San Juan Bautista de Laguardia.

Como piedra angular del programa de la portada, puesto que no en vano es la titular de la iglesia, tiene la condición de icono<sup>47</sup>, de imagen representativa, susceptible de asociaciones ideológicas con otras escenas de la portada, sobre todo salmeres, pies y capiteles, a partir de los temas que María plantea en esta portada, que son, recordémoslos, Madre del Hijo de Dios, Nueva Eva y símbolo de la Iglesia.

## 2. Salmeres

Los dos conjuntos que vamos a describir tienen, como acabamos de decir, una clara relación con la imagen titular, hasta tal punto que crean una tensión centrípeta cuyo foco es la Virgen representada en el tímpano. Es importante apreciar algo que quizá nos puede pasar por alto al describir esta parte de la portada: sus compositores la concibieron como un espacio narrativo unitario pero en el que algunas escenas pueden ocupar posiciones alternas, no continuas debido a la falta de espacio. Quizá esto puede romper nuestra lectura del conjunto, pero no parece que en siglo XIII fuera un caso excepcional<sup>48</sup>.

Vamos a describir dos adoraciones: la de los Pastores a la derecha del espectador y la de los Magos a la izquierda. Esta última composición tiene una cierta tradición en el último románico y el gótico<sup>49</sup>, incluso en Navarra. Es una teofanía, una manifestación del poder divino en beneficio de los hombres. Los Magos dan una visión de universalidad a la salvación: ellos, gentiles que vienen de diversas partes del mundo, reconocen a Dios y convergen en la Iglesia de Cristo. La Adoración de los Pastores vendría a completar esta simétrica composición con el sentido de que los primeros en acercarse al Salvador pertenecen a un sector del pueblo judío de categoría inferior, pobre y menospreciado, al que los fariseos designaban con desprecio como el *pueblo de la tierra*.

Es muy interesante hacer notar la relación de todo este conjunto con los espectáculos litúrgicos que se representaron con motivo de la Navidad. Nos referimos a los conocidos como el *Ordo Stellae* y el *Officium Pastorum*. Tanto en uno como en otro, los actores, que suponemos clérigos, hacían de reyes o pastores. El desarrollo de ambos era similar: otros personajes vestidos de comadres les preguntaban a quién buscaban y ellos respondían que al Niño. En ese momento, las comadres corrían una cortina y dejaban ver una talla de una Virgen con el Niño<sup>50</sup>. ¿No es sorprendente la analogía existente entre la escenografía de esos dramas y la composición de estas piezas de la portada de Santa María? ¿Quiere decir esto que en Olite representaban estos dramas? En mi opinión, cuando menos, era familiar para sus promotores. Todavía no se conoce ningún ejemplo del *Ordo Stellae* en España (sí del *Officium Pastorum*<sup>51</sup>),

<sup>47</sup> S. MORALEJO, "La fachada de la sala capitular de la Daurade de Toulouse", en *Anuario de Estudios Medievales*, Barcelona, Instituto de Historia Medieval de España, nº 13, 1983, p. 181.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 187. Un ejemplo relacionado con esta obra lo encontramos en la Puerta del Reloj de Toledo: en las jambas encontramos a los Magos y en el parteluz la Virgen con el Niño.

<sup>49</sup> J. M. CAAMAÑO MARTÍNEZ, "Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los reyes", en *Archivo de Arte Español*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1958, pp. 331 y ss.

<sup>50</sup> Recogido por C. FERNÁNDEZ LADREDA, *Imaginería medieval mariana*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, p. 52.

<sup>51</sup> En la Virgen de Irache el Niño porta una cartela que supone el conocimiento de este drama o quizá su utilización en ellos. *Ibidem*, p. 53.



probablemente porque desde fecha temprana se crearon versiones dramáticas del mismo tema en lengua vernácula, de las que sería ejemplo el *Auto de los Reyes Magos*, de mediados del siglo XII<sup>52</sup>.

### *Derecha*

El grupo, formado por cinco personajes y un ángel, nos ha llegado bastante estropeado y ha sido reconocido como la Adoración de los Pastores<sup>53</sup>. Desde luego, podría serlo en cuanto al contexto (hace *pendant* con la de los Magos) y la indumentaria campesina (capa corta, pellote), pero no cabe duda que es una representación poco corriente de esta escena en la que no suelen faltar ovejas, perros y, por supuesto, pastores, dejando a los músicos un protagonismo menor<sup>54</sup>. Sin embargo, aquí encontramos que, por lo menos, los tres más cercanos al tímpano son músicos. Esta presencia estelar nos vuelve a poner la escena en relación con espectáculos litúrgicos, por la importancia que los músicos y cantores tuvieron en éstos, como veremos enseguida (fig. 3).



Fig. 3.

Comenzando la descripción de fuera a dentro, distinguimos en primer lugar un ángel muy erosionado que al parecer tocaba un instrumento, gemelo al del otro lado. Quizá su presencia sirva para unir dos escenas: la del Anuncio y la de la Adoración. Después encontramos los cinco personajes, decapitados y de dis-

<sup>52</sup> Para conocer unas interesantes reflexiones sobre los conceptos de teatro, público, actores y espectáculo en la Edad Media, puede consultarse M. POZA DIÉGUEZ, *El concepto de teatralidad en el teatro medieval castellano*, en <[www.ucm.es/info/especulo/numero26](http://www.ucm.es/info/especulo/numero26)> [consulta 31.03.04].

<sup>53</sup> M<sup>a</sup> L. LAHOZ, "Contribución al estudio de la portada de Santa María la Real de Olite", *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, n<sup>o</sup> 18, 1999, p. 91.

<sup>54</sup> Sin ir más lejos, el segundo pintor de la torre del Campanal de Olite representó esta misma escena por medio de un pastor, un solo músico con cornamusa, un ángel, un rebaño de ovejas "latxas" y un perro.

tinto tamaño, relacionados con los pastores de la Adoración: el primero con túnica larga; el segundo, de mayor tamaño, con camisa y túnica por encima, bajo dosel; le sigue un tercero con pandereta que apoya en su hombro izquierdo y toca con la mano derecha, con un zurrón colgando del cinto; otro músico pulsa un rabel de tres cuerdas, bajo dosel; y por último, otro tañe un tambor que sujeta con el brazo izquierdo golpeándolo con la mano derecha, que ha perdido.

El ángel que aparece en el extremo más cercano al tímpano, junto con otro idéntico en el otro lado, son parte de la multitud que alababa a Dios diciendo: “Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad”<sup>55</sup>.

Para entender bien esta escena, debemos saber que en el espectáculo litúrgico que sirve de base, el papel de los pastores es adelantarse hacia donde se encuentran las comadres, que les preguntan a quién buscan en el pesebre, “quem quaeritis in praesepe, pastores, dicite?”, a lo que aquéllos responden que al Salvador, un Niño; en este momento, las comadres descorren una cortina diciendo: “¡Aquí está el Niño con María su Madre!”, “Adest hic parvulus cum Maria matre sua”; tras lo cual los pastores adoran al Niño y cantan *Alleluya, Alleluya...* y la antífona *Puer natus est*. En la interpretación de estos cantos justifican los músicos su presencia.

#### *Izquierda*

En todo el grupo, de manera muy sintetizada, vamos a reconocer varias escenas que son, del exterior al interior, Herodes viejo o quizá un diablo, después la audiencia de Herodes a los Magos, y finalmente la Adoración de los Magos (fig. 4).



Fig. 4.

<sup>55</sup> Lucas, 2, 14.

A continuación del ángel músico, la narración prosigue con una figura sentada. Su deterioro siembra dudas sobre su identificación; los restos indican que está sentada y es un varón. Se le ha identificado como uno de los escribas que acompaña a Herodes en el drama: sentados y en un plano más retrasado secundan al monarca en el encuentro con los Reyes Magos en el dintel de la puerta de Santa Ana de Nôtre Dame de París<sup>56</sup>. Pero creo que no es así. Si nos fijamos en sus piernas, nos llama la atención lo que podría ser vello o pústulas. Siendo así, me atrevo a apuntar otras posibles significaciones: o bien es el diablo<sup>57</sup> o, si en realidad fueran piernas llenas de llagas, bien podría ser el propio Herodes en la etapa final de su vida, viejo y gravemente enfermo, aquejado de altísimas fiebres y de dolores tremendos porque tenía los miembros medio podridos, tal y como nos cuenta Jacobo de Vorágine en su *Leyenda Dorada* (Cap. X, 4). Me inclino por esta última porque la mano izquierda se la lleva al rostro en gesto de dolor. Una imagen similar se reproduce en la catedral de Amiens<sup>58</sup> y el mensaje es evidente: se representa junto al Herodes, en pleno poder, al viejo Herodes vencido y castigado por Dios.

A continuación aparece Herodes caracterizado con todos los símbolos de autoridad: corona, manto real, pierna cruzada y espada en alto; nada que ver, desde luego, con su imagen anterior. Sobre su hombro asoma un pequeño diablejo que le instiga al oído<sup>59</sup>.

El mago vecino enlaza dos escenas: el encuentro con Herodes y la Epifanía propiamente dicha. Lleva corona, tabardo y un manto corto, propio de su condición viajera. Porta en sus manos un píxide. El siguiente rey es imberbe, lleva también rico atavío y manto de viaje. En una mano exhibe el bote de la ofrenda y con la otra, actualmente perdida, mantiene el típico gesto de señalar la estrella aunque, en este caso, la estrella no existe y parece mostrar al Niño sostenido por la Virgen entronizada. El tercer mago, caracterizado como anciano, coronado y con una rodilla en tierra, cierra el cortejo. Es interesante resaltar la normal composición de esta escena<sup>60</sup> frente a la originalidad de la Adoración de los Pastores que acabamos de describir.

### 3. Capiteles

Se ha destacado el carácter retardatario de estos capiteles, llegando a sugerir la reutilización de un proyecto previo<sup>61</sup>. Sin embargo, personalmente observo un interés por conectar estructuralmente unos con otros aunque todavía no llegan a crear un friso corrido, rasgo propio del gótico temprano, como lo son también las imágenes utilizadas.

<sup>56</sup> M<sup>a</sup> L. LAHOZ, "Contribución al estudio de la portada de Santa María la Real de Olite", *On-dare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, n<sup>o</sup> 18, 1999, p. 88.

<sup>57</sup> Aunque, si fuera así, su imagen se repetía en la siguiente, donde aparece susurrando algo al oído de Herodes.

<sup>58</sup> E. MÂLE, *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, p. 250.

<sup>59</sup> E. ARAGONÉS ESTELLA, *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, p. 7.

<sup>60</sup> Portada occidental de Santa María y portada de San Pedro de Vitoria, portada de Santa María de Ujué o la Adoración de Perut en la catedral de Pamplona.

En los capiteles de la izquierda localizamos motivos fitomórficos formados por una rica decoración naturalista, turgente y dispuesta en dos bandas dando forma a los cestillos. Distinguimos hojas de roble, hiedra, tréboles, espino blanco y vid. Los que corresponden a las tres primeras figuras del salmer disponen entre el follaje figuras de leviatanes<sup>62</sup>. Si tenemos en cuenta que estamos hablando de las figuras de Herodes viejo (o el Diablo) y de Herodes rey quizá no sean tan azarosas. De hecho, bajo los Magos no aparece ningún capitel con monstruos, eludiendo por lo tanto cualquier connotación maligna aunque, aplicando bien la vista, podemos distinguir algún animalejo marginal.

Los capiteles de la derecha, a diferencia de los anteriores, presentan motivos animados, no obstante muy deteriorados. En primer lugar, de dentro a fuera, contemplamos una escena que tradicionalmente se ha interpretado como de lucha aunque últimamente se ha asociado a un tema de juego<sup>63</sup>. Observamos dos figuras, vestidas solo con un calzón y en un forzado escorzo, en torno a un objeto cuadrangular parecido a una mesa vista desde arriba con algunos objetos en su superficie. Ciertamente, una escena de juego similar fue recogida en el cuaderno de Villard de Honnecourt y quizá sirvió de inspiración al artista que la esculpió<sup>64</sup>. Si es así, quizá representa una escena del hijo pródigo<sup>65</sup> u otra relacionada con la vida de San Francisco<sup>66</sup>. En cualquiera de estos casos, creo que el mensaje que transmite es que el perdón de nuestros pecados es posible por el amor paradójico del Padre hacia sus hijos encenegados en el vicio.

En el siguiente capitel encontramos la escena de la reprensión de Dios a Adán y Eva según el relato del *Génesis* (3, 9-13). La composición es muy similar a otros ejemplos navarros<sup>67</sup>. Dios aparece de pie a la izquierda de la escena, con nimbo crucífero, extendiendo su mano en actitud de reprobación a nuestros primeros padres, que figuran a la derecha tras un árbol que simboliza el paraíso, tratando de cubrir su desnudez con las manos y con hojas de higuera. Adán es representado con el típico gesto de llevarse la mano a su garganta, como si se hubiera atragantado, aludiendo a la creencia popular del origen de la nuez de los hombres<sup>68</sup>.

Se relata un acontecimiento primordial que tuvo lugar al comienzo de la historia del hombre. Aquí tenemos, según la teoría agustina, el origen del mal que padece la humanidad, que no viene de Dios, sino de la desobediencia del hombre. Fruto del pecado original sería tanto el sufrimiento como la muerte.

El siguiente presenta la notable y citada escena de los dos franciscanos: uno, con la capucha retirada dejando ver su tonsura, porta la cartela con la inscripción FRANCISCUS PETS, o sea, "Francisco penitente"; el otro lleva un libro en su

<sup>61</sup> M<sup>a</sup> L. LAHOZ, "Contribución al estudio de la portada de Santa María la Real de Olite", *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, n<sup>o</sup> 18, 1999, p. 80, y C. FERNÁNDEZ LADREDA, "La Escultura gótica en Euskal Herria", en *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria*, Cuad. Secc. Artes Plást. Monum., n<sup>o</sup> 15, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1996, p. 138.

<sup>62</sup> Bajo Herodes rey aparece un dragón retorcido y dos aves; bajo Herodes viejo el animalejo está arrasado, y finalmente, bajo el ángel músico, encontramos un basilisco.

<sup>63</sup> M<sup>a</sup> L. LAHOZ, "Contribución al estudio de la portada de Santa María la Real de Olite", *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, n<sup>o</sup> 18, 1999, p. 81.

<sup>64</sup> VILLARD DE HONNOCOURT, *Cuaderno, siglo XIII*, Akal, Madrid, 1991, lám. 17.

<sup>65</sup> E. MALE, *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, p. 232.

<sup>66</sup> *La Leyenda Dorada*, cap. CXLIX.

<sup>67</sup> Claustro de la catedral de Pamplona.

<sup>68</sup> VV.AA., *La catedral de Pamplona*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, vol. I, p. 275.

mano izquierda mientras que con la derecha señala algo en lo alto y gira forzosamente la cabeza. Entablan un diálogo entre ellos como se deduce por sus gestos. Entre los dos franciscanos vemos un árbol, una tau y un jarrón.

Las continuas llamadas a hacer penitencia de la primitiva literatura franciscana fueron recogidas por el escultor que hizo esta imagen, colocando en manos del franciscano la cartela. Pero además, la escena recuerda un relato de la vida del santo, recogida por Jacobo de Vorágine, cuya lección consiste en transmitir la enorme fuerza que tiene la penitencia para frenar las tentaciones: uno de los frailes del *poverello*, atormentado por graves tentaciones, dio en pensar que si tuviera en su poder algún manuscrito de su fundador quedaría libre del acoso a que se veía sometido; sin embargo, no se atrevía a manifestar a nadie ni lo que le ocurría ni lo que a su juicio remediaría los males por los que estaba pasando. Un día el santo le llamó y le dijo: “Hijo mío, tráeme un poco de tinta y un trozo de pergamino, porque quiero escribir unas alabanzas en honor de Dios”. Después que las hubo escrito, dobló la vitela y la entregó al religioso diciéndole: “Ten esta cédula y no la pierdas”. Desde aquel día el religioso no volvió a padecer tentaciones de ningún tipo<sup>69</sup>.

En la siguiente escena distinguimos otro franciscano en actitud de rezar a una Virgen sedente con el Niño en su regazo. Compensando la escena al otro lado, identificamos a un obrero vestido con pellote, también en actitud orante y con su martillo apoyado en el suelo. Conocido es el gran amor que Francisco tenía por la madre del Hijo de Dios, tanto que, escribe Tomás de Celano, uno de sus biógrafos: “Le tributaba peculiares alabanzas, le multiplicaba oraciones, le ofrecía afectos, tantos y tales como no puede expresar lengua humana”<sup>70</sup>. La aparición del albañil podría ser un tributo de quienes levantaron la iglesia o, quizá mejor, una alusión al término “Virgen hecha Iglesia” que encontramos en el *Saludo a la bienaventurada Virgen María*, que escribió Francisco para venerar a la Virgen.

Los siguientes capiteles, desgraciadamente, están muy dañados. En dos de ellos distinguimos sendas escenas de lucha de un caballero contra un león y contra un jabalí. Sabido es que estas luchas de caballeros contra fieras eran luchas morales, expresión de la batalla diaria del cristiano contra las trampas del maligno. En definitiva, plasmaban el ejercicio del virtuoso merecedor de la salvación para mantenerse alejado del vicio. Puede que estas imágenes de lucha haya que interpretarlas a la luz de la cita de San Pablo en su *Carta a los Efesios* (6, 10-20), en la que anima a los cristianos a luchar como soldados con las armas de la virtud, contra el vicio.

Le siguen dos capiteles muy deteriorados, uno con dos arpías enfrentadas descabezadas y, por último, otro con un ave irreconocible.

En resumen, la lectura conjunta debe entenderse como un ejemplo moral tan al uso en la Edad Media, apoyado por lo demás en los temas principales desarrollados en esta portada. El perdón de los pecados (capiteles del juego y de la reconvención) necesita de nuestra penitencia (Francisco penitente), del socorro de la Madre de Dios (franciscano y obrero rezando a María) y de la lucha permanente contra el pecado (luchas contra animales salvajes); con esta actitud trascendental cimentamos nuestra salvación.

<sup>69</sup> *La Leyenda Dorada*, cap. CXLIX.

<sup>70</sup> 2 Cel 198.



#### 4. Dintel

La profusa decoración que aquí se agita no ha podido ser interpretada fácilmente y se le ha buscado un origen en las decoraciones marginales de los manuscritos medievales<sup>71</sup>. Sin embargo, mi interpretación personal es que representa un insólito calendario (fig. 5). Aunque ciertamente algunas tipologías de animalejos están sacadas de fuentes manuscritas, no me parece convincente que pieza tan importante de la portada carezca de sentido completo y sólo ofrezca señales fragmentarias.



Fig. 5.

El hombre de aquellos años que contemplaba este dintel encontraba un tema de meditación muy común. La abundancia de calendarios en el medioevo representa la actitud escatológica propia de todo cristiano, que obtendrá su recompensa de salvación al final del tiempo. Con la Biblia el tiempo adquiere este sentido positivo, como lugar donde se realiza el designio de Dios. Ciertamente que en el ejemplo que nos ocupa este mensaje se comunica de forma un tanto oscura porque no se representa un típico calendario de meses y trabajos, sino una síntesis descrita de manera cuando menos original. Si leemos este dintel de derecha a izquierda vamos a ver escenas propias de cada una de las cuatro estaciones. Verdaderamente el sentido de la lectura no es el normal y me ha hecho dudar sobre esta posible interpretación, pero no es menos cierto que en la propia Navarra encontramos un caso similar en la portada de Santiago de Puente la Reina, donde las escenas de la Creación se disponen de derecha a izquierda de las arquivoltas<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> E. MARTÍNEZ LAGOS, “¿Una marginalia realizada en piedra? A propósito del dintel de Santa María de Olite”, en *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria*, Cuad. Secc. Artes Plást. Monum., nº 15, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1996, pp. 383-395.

<sup>72</sup> E. ARAGONÉS ESTELLA, “La portada de Santiago de Puente la Reina. Estudio iconográfico”, *Príncipe de Viana*, nº 213, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1998, p. 106.



Como rasgo indudable, el dintel manifiesta una nueva mirada a la naturaleza, propia de la cultura europea de finales del siglo XIII, que la sitúa como objeto de conocimiento y análisis, valorando las cosas terrenales y colocando al hombre en un papel rector dentro de este nuevo mundo.

De inicio encontramos la alborotada escena en la que los dos personajes, vestidos únicamente con calzón y tocados con unos gorros de punta, luchan entre sí a lomos de dos leones que también riñen. Si nos fijamos bien en sus caras, uno es más joven que otro. El joven golpea con una piedra en la cabeza del viejo arrancándole el gorro. Un tercer personaje con el pelo agitado, casi escondido en el límite del dintel, levanta el rabo de un león y la otra mano la lleva hacia su sexo (fig. 6)<sup>73</sup>.



Fig. 6.

Estas y otras consideraciones –los gorros picudos<sup>74</sup>, el cabalgar sobre bestias violentas– tienden a ridiculizar el sentido de esta escena, situándola en el mundo del espectáculo teatral o circense, considerado por casi todos los autores como brutal y violento. La escena está inspirada, según creo, en un sermón de San Agustín para el día de Año Nuevo, en el que exhorta a los fieles para que no se deleiten en las celebraciones carnales y paganas de un día como éste:

“No quiero que os hagáis socios de los demonios [...] Ved que los tales se deleitan con cánticos llenos de vanidad, con espectáculos frívolos, con las variadas torpezas de teatros, con la locura del circo, la crueldad del anfiteatro, los combates furiosos de aquellos que se entregan a reyertas y peleas”<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> Su aspecto recuerda a un loco, figura presente en este tipo de fiestas del ciclo de Navidad. Por cierto, la cabeza de este loco, con su pelo alborotado, es muy parecida a la de otros dos que se encuentran en los márgenes del tímpano de San Pedro de Olite.

<sup>74</sup> E. ARAGONÉS ESTELLA, “La moda medieval navarra: siglos XII, XIII y XIV”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, nº 74, 1999, p. 529.

<sup>75</sup> *Sermones sobre los tiempos litúrgicos*, nº 198.

Jacobo de Vorágine dice, aludiendo al mismo San Agustín, que en algunos de sus sermones relata que el primero de enero, día de la Circuncisión del Señor, se celebraban diversos actos de culto en honor de Jano en los que las gentes se disfrazaban con pieles de animales y cabezas de bestias, adoptando formas monstruosas, para indicar que eran capaces no sólo de presentar ante los demás aspecto de fieras, sino de comportarse como ellas<sup>76</sup>. También conocemos que en esos días navideños fue una costumbre popular en todos los reinos peninsulares la celebración de fiestas caracterizadas por la inversión de papeles, crítica social o asunción de personalidades contrarias, en las que eran muy frecuentes los excesos y violencias<sup>77</sup>.

El siguiente motivo nos introduce, según mi interpretación, en plena primavera: vemos un centauro con capucha y armado con un puñal al cinto que se arrodilla ante una dama convertida en dragón al tiempo que es mordida en la grupa por un ave con cara perruna, mientras otras dos acechan desde lo alto de las ramas, una sacando la lengua de manera procaz y la otra enseñando los dientes. Un detalle no ocioso es que la vegetación que envuelve a los personajes es propia de la primavera y distinta de la anterior escena y de la posterior: aquí encontramos unas hojas carnosas y lozanas con incipientes frutos menudos (fig. 7).



Fig. 7.

El centauro parece implorar a la dama-dragón, si consideramos la posición de sus manos en claro gesto de oración. ¿No nos evoca todo una típica escena galante, un cortejo de amor? Me recuerda el segundo poema del *Cantar de los Cantares* (2, 8-17), que precisamente describe el goce de los amantes en comunión con la naturaleza que despierta en primavera:

“¡La voz de mi amado! Vedle que llega saltando por los montes, triscando por los collados. Es mi amado como una gacela o el cervatillo. Ved-

<sup>76</sup> *La Leyenda Dorada*, cap. XIII.

<sup>77</sup> A. L. MOLINA, “Estampas medievales murcianas”, en *Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1999, pp. 49-51.

le que está ya detrás de nuestros muros, atisbando por las ventanas, espiando por entre las celosías. El esposo dice: ¡Levántate ya amada mía, hermosa mía y ven! Que ya ha pasado el invierno y han cesado las lluvias. Ya se muestran en la tierra los brotes floridos [...]”.

Naturalmente, que los protagonistas sean un centauro y un dragón femenino nos sitúa ante un argumento moralizante. Porque si bien el centauro simbolizaba en el mundo antiguo las preciosas cualidades de actividad, de celeridad, de fuerza puestas al servicio de la inteligencia del hombre, la mayoría de las veces significaba esas mismas cualidades puestas al servicio de las bajas pasiones humanas, del orgullo, de la lujuria y de la concupiscencia. Y en cuanto a los dragones-mujer, un bestiario describe que las doncellas de una determinada región encierran en sus cuerpos serpientes, lo que hace sumamente peligroso desflorarlas<sup>78</sup>.

La siguiente escena nos muestra a un conjunto de animalejos y hombrecillos cuya acción cambia de sentido y se desarrolla hacia la izquierda. El grupo está formado por una especie de perro, un dragoncillo sobre él y dos aves con cabeza perruna como las vistas en la escena anterior, una más grande apoyada en el suelo y otra encaramada a una rama, ambas riéndose a mandíbula batiente y observando la escena principal (fig. 8). En ésta vemos un hombre que corre tras un burlesco cuadrúpedo coronado, levantándole el rabo con la mano izquierda mientras que con la derecha sujeta su propia corona. Sobre el sonriente cuadrúpedo ungado aparece otra ave. Cerrando esta movida escena, un ser híbrido toca una cornamusa hinchando sus carrillos mientras dos hombrecillos bailan, uno a su derecha inclinando el torso hacia delante y el otro saltando sobre él. Volvemos a constatar que la vegetación de toda la escena es diferente (fig. 9). Probablemente, toda esta larga escena se refiere de nuevo a la primavera, dándole un sentido moralizante por la inclusión de escenas relacionadas con el teatro, la música y el baile.



Fig. 8.

<sup>78</sup> I. MALAXECHEVERRÍA, *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, p. 103.



Fig. 9.

A continuación, el verano se representa mediante formas vegetales de dos tipos: la primera está formada por hojas más finas, menos carnosas, identificada con el espino albar con frutos (en verano, por lo tanto)<sup>79</sup>; la segunda son vides y racimos de uvas. En ambas no hay una sola imagen figurada (figs. 10 y 11).

Si seguimos este calendario, nos adentramos en un bosque de encino donde la vegetación ya no es tan exuberante; más bien diríamos que comienza a marchitarse. En este ambiente otoñal se desarrolla una escena de cacería de venado. Un arquero arrodillado y semioculto por el follaje dispara su flecha contra un ciervo que, ya herido, brama de dolor (fig. 12).

Pero esta lectura natural de nuevo contiene otra moral. El ciervo es uno de los animales que fueron aceptados de manera más segura desde los primeros tiempos del cristianismo como imagen alegórica de Jesucristo y del cristiano. Este simbolismo cristiano se basaba en ideas que el mundo antiguo presentaba y que podían servir admirablemente para el fin anagógico y didáctico que se pretendía alcanzar.

En efecto, naturalistas y poetas antiguos como Plinio<sup>80</sup>, Jenofonte<sup>81</sup>, Marcial<sup>82</sup> y tantos otros, presentan al ciervo como implacable enemigo de todas las serpientes, a las que persigue en su odio hasta debajo de la tierra y, con su aliento, las hace salir de sus moradas subterráneas y entonces las devora. Este caudal iconográfico fue recogido y utilizado en la Edad Media.

<sup>79</sup> Agradezco la identificación a J. Corcín. En nuestra tierra se conoce popularmente con el nombre de *manzanicas de pastor*: sus hojas tienen entre 3 y 7 lóbulos, sus flores son blancas o rosadas, en corimbos, con 5 sépalos y pétalos, y frutos rojos.

<sup>80</sup> *Historia Natural*, VIII, 50.

<sup>81</sup> *Geopónicas*, XIX, 6.

<sup>82</sup> *Epigramas*, XII, 19.

Así, la *Leyenda Dorada* reúne varias escenas de caza que nos muestran a Jesucristo tomando la forma del ciervo. Las más populares son las cacerías de San Huberto y de San Eustaquio. Pero también la explicación es servida al revés, es decir, representaciones de cazadores y escenas de caza en las que algunos ven la imagen de Cristo o de los apóstoles en la persecución de las almas. Jesús a orillas del mar de Galilea dice a sus cuatro primeros apóstoles que los hará “pescadores de almas”<sup>83</sup>. Esta idea simbólica hizo que pronto se representara a Cristo y sus discípulos como pescadores y cazadores. El propio San Agustín compara a Jesucristo con un cazador incansable<sup>84</sup> persiguiendo a almas inocentes representadas por animales sin tacha, como ciervos, liebres o pájaros inofensivos.

En la última escena distinguimos una representación propia de los meses de invierno: la recolección de bellotas para alimentar los puercos<sup>85</sup>. Un hombre encaramado en lo alto de una encina recoge bellotas para alimentar los dos cerdos que tiene a los pies, uno de ellos casi totalmente oculto por restos de algún arreglo posterior. El porquero viste capa corta ceñida por la cintura con una correa de la que cuelga un hacha. Con una mano se agarra a una rama y mientras, con la otra, atiza las bellotas mediante un palo. Los cerdos las comen al pie del encino al lado de una tercera figura identificada, con dudas, como un hombre defecando (fig. 13)<sup>86</sup>.

## 5. Arquivoltas

Asistimos a una manifestación escultórica naturalística que formula de manera espléndida la reconciliación del hombre medieval con la naturaleza, desarrollada por dos vías: una se expresa por la fraternidad del hombre con las realidades vivas, en cuanto que eran criaturas de Dios<sup>87</sup>; otra, partiendo de Aristóteles, profundiza en la naturaleza no como derivación de Dios sino como objeto de conocimiento independiente<sup>88</sup>. Cualquiera de las dos vías da un giro radical a la concepción que el mundo románico tenía de la creación, que juzgaba las criaturas sólo en comparación con el ser supremo, poniendo el acento en la distancia infinita que las separaba de él. El siglo XIII reacciona contra este pesimismo valorando en las criaturas su propia significación, que contribuye a dar mayor gloria a Dios. En todos los seres son visibles las huellas del creador; por ello son considerados como una teofanía.

<sup>83</sup> *Mateo*, 6, 19.

<sup>84</sup> *Sermón* LI.

<sup>85</sup> *Libro de Aleixandre*, estrofa 2565: “Noviembre segudíe a los puercos las landes / cayera de un roble”.

<sup>86</sup> E. MARTÍNEZ DE LAGOS, “¿Una marginalia realizada en piedra? A propósito del dintel de Santa María de Olite”, en *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria*, Cuad. Secc. Artes Plást. Monum., nº 15, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1996, p. 384.

<sup>87</sup> Estamos ante el hermano sol, la hermana luna, etc., del mundo teológico natural de Francisco de Asís.

<sup>88</sup> E. VILANOVA, *Historia de la Teología Cristiana*, Barcelona, Herder, 1989, p. 787.



Fig. 10.



Fig. 11.





Fig. 12.



Fig. 13.

Un atento observador de esta maravillosa arquivolta distinguirá varias especies vegetales con sus características específicas (hojas, flores, frutos) y un aspecto plenamente natural, que las hace perfectamente reconocibles<sup>89</sup>: vid, roble (*quercus robar*), higuera (*figus carica*), arce menor (*acer campestre*), acanto (*acanthus mollis*), espino albar (*crataegus monogyna*), berro (*nasturtium officinale*), laurel (*laurus nobilis*), hiedra (*hedera helix*), arraclan (*rhamnus frangula*), boj (*buxus sempervirens*), y si afinamos aún más la vista descubriremos con placer pequeñas figurillas de hombres, animales y monstruos que comen de sus frutos, juegan o se esconden entre ellas. Algunas de estas figurillas se realizaron por puro placer, puesto que su visión desde abajo es imposible. A partir de esto podemos pensar que esta naturaleza descubierta y representada con entusiasmo tiene una función decorativa principalmente; pero no es menos cierto que su abundancia y nueva consideración quizá quieran aludir al símil empleado por San Jerónimo en su comentario al *Salmo 84*, cuando interpretó que la Verdad, el Salvador, brotó de la Tierra, o sea, de María<sup>90</sup>.



Fig. 14.

En la clave de la segunda arquivolta encontramos un espléndido hombre vegetal (fig. 14), realizado con una maestría técnica altísima, de manera que es probablemente el mejor ejemplo de los que encontramos en Navarra. Las hojas le crecen desde la boca y la nariz, remarcando unos ojos muy expresivos. Es-

<sup>89</sup> D. JALABERT, *La flore sculptée des monuments du Moyen Âge en France: recherches sur les origines de l'art français*, Paris, Picard, 1965, p. 99. Las relaciones con la flora de la catedral de Amiens (decoración interior del transepto bajo el triforio y puertas de la fachada occidental), Nôtre Dame de París (puertas de la fachada occidental, sobre todo la de la Virgen) y la Santa Capilla de París (capiteles), son evidentes.

<sup>90</sup> "Veritas de terra orta est [...] et terra nostra dabit fructum suum".

te motivo lo encontramos en el cuaderno de Villard de Honnecourt<sup>91</sup> y, como acabo de decir, es muy conocido en el arte gótico navarro<sup>92</sup>. Hace años se relacionó con la leyenda inglesa del *Green man* u *hombre de la primavera*, pero se cree que su origen debe buscarse en la Antigüedad clásica. Al parecer, la presencia de dos caulículos que salen de la boca de un hombre fue reutilizada por los iconógrafos de la Edad Media para hacer referencia moral a la alternativa humana de elegir entre la vía buena de la virtud o la mala del pecado<sup>93</sup>. Éste parece ser el significado que hay que dar a los hombres vegetales de Ujué y probablemente al de Olite, sentido en consonancia con las representaciones de los gabletes y de los pies, que veremos más adelante.

Entre toda la vegetación esculpida en las arquivoltas distinguimos dos imágenes reales bajo doseletes: una reina a la derecha del espectador y un rey al otro lado, colocados sin ninguna simetría, encajados con seguridad después de terminada la obra. Su labra denota una mano poco hábil. El monarca está en un plano inferior, a la izquierda del espectador (fig. 15). Luce una pequeña diadema, ropa talar y junta sus manos en una actitud orante. Sin embargo, a la reina se le dota de un carácter más regio: luce una auténtica corona rematada en su frente por una flor de lis, detalle relevante para su datación; con su mano derecha, que exhibe un gran anillo en su dedo anular, sujeta un objeto pentagonal; la izquierda se deja caer sujetando entre los dedos el fiador de la capa terminado en un adorno de cuatro cabos (fig. 16).

Pérez Higuera las identificó como Juana I y Felipe el Hermoso, reyes de Navarra desde 1274 hasta 1305<sup>94</sup>. En 1274 muere Enrique I y se desata una crisis sucesoria muy grave. Su hija Juana sólo cuenta con año y medio de edad y su madre, ante el temor de perder Navarra, pone a su hija bajo la protección de su primo el rey de Francia, Felipe el Atrevido, y convoca en Olite cortes para designar un gobernador. En esta reunión se estudió la oferta de Jaime I para recibir el reino de Navarra. Algunas villas se opusieron, defendiendo los derechos de la joven Juana, y para complicar todavía más la situación, los castellanos, que no se resignaban a perder Navarra, lanzaron una nueva ofensiva ocupando Mendavia y sitiando Viana. La resolución de la crisis por el monarca francés fue implacable y dejó una huella imborrable en aquellos navarros. Pocos años después, en 1284, Juana casaría con el segundo hijo del rey de Francia, Felipe el Hermoso, que se convertiría en rey de Francia al año siguiente. De ahí que la reina exhiba en su corona la flor de lis, dato que, además, nos sirve para fechar la colocación de estas estatuas reales y, en consecuencia, la finalización de la portada, porque tiene más sentido pensar que las dos esculturas regentes fueron instaladas en un momento cercano a su investidura como reyes de Francia, a modo de acto de homenaje, que en años posteriores, teniendo en cuenta que en ningún momento los nuevos reyes pisaron territorio navarro.

<sup>91</sup> VILLARD DE HONNECOURT, *Cuaderno, siglo XIII*, Akal, Madrid, 1991, láms. 10 y 43.

<sup>92</sup> Tenemos ejemplos en el claustro y capilla Barbazana de la catedral de Pamplona, en Santa María de Viana y en la galería de Santa María de Ujué. Algo similar encontramos en una de las arquivoltas de San Saturnino de Artajona.

<sup>93</sup> MA<sup>a</sup> Á. DE LAS HERAS Y NÚÑEZ, "La máscara que arroja dos haces de caulículos por su boca", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, t. 2, n<sup>o</sup> 3.

<sup>94</sup> T. PÉREZ HIGUERA, *La puerta del Reloj en la Catedral de Toledo*, Toledo, Caja de Ahorros de Toledo, 1987, p. 29.



Fig. 15.



Fig. 16

## 6. Pies derechos

A ambos lados de la puerta emergen dos potentes pies repletos de una fina y dinámica relivaria, organizada en enmarques diversos ajustados a las dos caras que se ven. Como vamos a tener oportunidad de describir, lo que aquí se representa diversifica la idea central elegida, apostando por una iconografía ilustrativa que ayuda a remarcar algunos aspectos.

En líneas generales, se distinguen en la jamba izquierda imágenes destinadas a exponer el origen del pecado y la exigencia de conversión, utilizando para ello imágenes tomadas del Antiguo Testamento o de bestiarios y, en la jamba derecha, representaciones ilustrativas del bautismo, la eucaristía, la resurrección y el papel del Espíritu Santo, principios todos ellos de la ritualización del cristianismo que tuvieron un amplio desarrollo neotestamentario, expresadas en algunos casos mediante imágenes desconocidas, por lo menos hasta donde llega nuestra información.

Sus asociaciones con la idea central son evidentes: las escenas de la izquierda hacen alusión al pecado que amenaza el Reino de Dios y la consiguiente necesidad de penitencia; las de la derecha, a los preceptos básicos de la Iglesia, el mejor camino para llegar al Reino. Por lo demás, la ligazón de estas ideas con los temas que María plantea en esta portada –Madre del Hijo de Dios, Nueva Eva y símbolo de la Iglesia– la colocan, ante el sentir de los hombres, en una posición de principal intercesora: María es nuestra madre, que nos cuida ante el pecado y ampara dentro de la Iglesia.

De alguna manera estos dos pies vienen a ser la base, literal y figurativamente, de la idea central que se representa en esta portada.

Vamos a describirlos, escena a escena y bloque a bloque, porque en muchos casos sus dos caras visibles guardan entre ellas una evidente relación. Comenzaremos de abajo arriba, empezando por el lado izquierdo.

1º. La primera escena de la base de este pie representa una sirena coronada. Responde al modelo de sirena con cuerpo de ave y cabeza de mujer de larga cabellera y pies humanos (fig. 17). A pesar de la multiplicidad de significados que tuvo esta figura en el arte medieval, la sensación que produce en la mayoría de los casos es muy negativa. Unas veces su carácter escatológico, otras su aspecto repugnante y, en fin, su constitución híbrida o antinatural, la relacionan con el infierno y con los vicios.

Quisiera destacar dos elementos que pueden pasar desapercibidos pero que una lectura atenta nos revela como fundamentales para la datación de la portada. Ya he dicho que la sirena está coronada y, aunque encontramos sirenas coronadas en otros espacios navarros medievales<sup>95</sup>, que podrían indicar una alusión genérica al mal gobierno de los estados, la aparición de una flor de lis<sup>96</sup> en la esquina superior izquierda insinúa, según mi opinión, una clara referencia a los problemas que enfrentaron a la alta nobleza e infanzones de Navarra con reyes extranjeros de la casa de Champaña y Fran-

<sup>95</sup> En un ventanal de la fachada de la Rúa del Palacio Real de Estella.

<sup>96</sup> Recordemos que en el dintel de San Pedro de Olite vuelve a aparecer una flor de lis asociada a un *rey malo*, el que juzga a San Pedro.

cia. Me parece muy probable que esta arpía coronada extranjera sea una alusión condenatoria de la casa real francesa<sup>97</sup>.



Fig. 17.

Al interior encontramos un centauro-guerrero disparando su arco contra un caracol. Dos relieves muy similares se representan en la fachada de la catedral de Lyon, donde vemos a un caballero enfrentado a un caracol. Una imagen parecida, que la pudo sugerir, se encuentra en el cuaderno de Villard de Honnecourt que, como podemos comprobar en esta misma portada, fue muy utilizado por los artistas del siglo XIII<sup>98</sup>.

Estamos ante una representación moralizante alusiva a la cobardía humana<sup>99</sup>, porque describe de manera muy plástica el ilusorio coraje de ciertos hombres y la ridiculez de un combate tan desigual<sup>100</sup>.

2º. En este bloque, por desgracia muy deteriorado, creemos descubrir la escena de un desposorio: bajo unas arquerías, frente a frente, vemos un hombre con la cabeza descubierta en señal de respeto y una mujer con manto, túnica y rico capiello, que se intercambian algo que no acierto a distinguir (fig. 18).

<sup>97</sup> Quizá su contenido quiera recordar el castigo a la nación impía de la que habla Isaías (34, 12): “Y habitarán en ella las sirenas” y, quizá también, las palabras del *Deuteronomio* (17, 14-20) alusivas a las normas sobre la monarquía y los riesgos que la acechan: “Pondrás sobre ti el rey que Dios elija; de entre tus hermanos instituirás un rey sobre ti. No podrás darte por rey un extranjero que no sea tu hermano”.

<sup>98</sup> VILLARD DE HONNECOURT, *Cuaderno, siglo XIII*, Akal, Madrid, 1991, lám. 3.

<sup>99</sup> L. M. C. RANDALL, “The snail in gothic marginal warfare”, en *Speculum*, vol. XXXVII, Cambridge, Mediaeval Academy of America, 1962; I. MATEO GÓMEZ, *Temas profanos en la escultura gótica española*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1979, pp. 52-55.

<sup>100</sup> Me pregunto si quien ideó esta escena tuvo intención de ponerla en relación con la conciencia que existía entre los naturales del reino de Navarra sobre su inferioridad militar ante enemigo tan poderoso como la casa real de Francia.





Fig. 18.

En los textos sagrados encontramos varias referencias que podrían aplicarse al caso que nos ocupa<sup>101</sup> pero, teniendo en cuenta que la escena superior es la vara florida de José, quizá estemos ante una representación de los desposorios de la Virgen, inspirada en algunos evangelios apócrifos de la Natividad: “Los sacerdotes le dijeron: Tómalas, porque tú has sido el elegido entre todos los de la tribu de Judá”<sup>102</sup>. La idea que puede querer transmitir es que la castidad es una virtud y un requisito exigido para entrar en el reino de Dios.

La cara interior representa una escena muy deteriorada de pelea en la que dos figuras, casi desnudas, se agarran violentamente de la cabeza. Se trata de una típica representación moral del vicio de la ira<sup>103</sup>.

3º. La siguiente escena es la vara florida de José, prefigurando la concepción inmaculada de María. Encontramos dos figuras enfrentadas: un ángel y un sacerdote con sus ropas litúrgicas. El ángel parece señalar los lirios de un jarrón que se encuentra entre ambos y con la mano izquierda acerca una palma al sacerdote. La figura sacerdotal lleva en su mano izquierda un libro y con la derecha bendice (fig. 19).

La leyenda dice que cuando la Virgen cumplió los catorce años, el sumo sacerdote quiso casarla, pero ella rehusó. Entonces, aquél resolvió confiarla a la protección de un hombre de la tribu de Judá. Hizo saber a todos los de esa tribu que no estuvieran casados que debían acudir con una vara en la mano. Las varas serían depositadas en el *santa santorum* y al día siguiente se las devolvería a todos. Aquel a quien Dios hubiese escogido vería salir del extremo

<sup>101</sup> La parábola de Jerusalén como la esposa infiel que a pesar de sus vicios es perdonada (*Ezequiel*, 16); el profeta Oseas dando la mano a su amada Gomer a pesar de su infidelidad (*Oseas*, 1) como símbolo del amor de Dios por la humanidad a pesar de los pecados de ésta.

<sup>102</sup> *Evangelio P. Mateo*, 1, VIII, 4.

<sup>103</sup> E. ARAGONÉS ESTELLA, *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, p. 175.

de su vara una paloma. Se devolvieron las varas, pero la paloma no apareció. Vino entonces un ángel a decir al sumo sacerdote que había olvidado en el santuario la vara de José; en el momento en que se la entregó, una paloma blanquísima voló del templo<sup>104</sup>. En la escena de Olite falta la referencia al Espíritu Santo y sin embargo se incluye la alusión a la concepción virginal de María (lirios).



Fig. 19.

Al interior del bloque descubrimos una extraña ave: creemos que se trata del avestruz. Un capitel de San Nicolás de Sangüesa, conservado en el Museo de Navarra, parece representar un avestruz, con cara humana o perruna y en una postura muy similar. Es una imagen dual. Por un lado, un bestiario del siglo XII identifica al avestruz con el hipócrita<sup>105</sup> y para ello trae a colación algunas referencias del *Libro de Job* (39, 13-18) en el que, entre otras cosas, se dice que el avestruz abandona sus huevos en la tierra del desierto, olvidando que un pie puede pisotearlos; que es cruel con sus hijos porque Dios le negó la sabiduría pero aun con todo, “al tiempo de levantarse se ríe del caballo y del jinete”. Como podemos ver, el avestruz de Santa María parece que intenta incorporarse y tiene en su cara una mueca de risa. Sin embargo, por otro lado, a pesar de ser un animal vil, Dios puede salvarlo: el mismo bestiario, recordando las palabras de Isaías (43, 20) –“Las bestias del campo me glorificarán, los dragones y los avestruces”–, se pregunta qué significan y comenta que se refiere a que el Señor, con frecuencia, lleva a los abiertamente malos a convertirse en sus servidores. Por eso el avestruz es la simulación del converso.

<sup>104</sup> *Historia de la natividad de la Virgen*, VII.

<sup>105</sup> I. MALACHEVERRÍA, *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, p. 59.

4º. La siguiente escena es una de las que siempre más me ha llamado la atención. En estos momentos puedo decir que se trata de una representación del mundo, una geografía. Aparecen cuatro personajes en otros tantos medallones: un arquero, un grifo, una sirena y un esciápodo (fig. 20). ¿Y esto representa al mundo?



Fig. 20.

Quien mandó esculpir esta escena se dio perfecta cuenta de que el mensaje de Dios alcanzaba a todos los pueblos del mundo y una manera de representar esta inmensidad de la tierra y el mar era así, inscribiendo en medallones al arquero de rasgos africanos; al grifo, antiguo guardián de los tesoros de Asia; una sirena, simbolizando el misterio del océano, y un hombre desnudo echado sobre su espalda, el legendario esciápodo, que levanta su único pie como una especie de sombrilla, para protegerse de los rayos del sol, y que representa todo lo desconocido de ese Oriente maravilloso.

Esta interpretación se completa en la imagen del interior del mismo bloque, donde se representan flores de lis y castillos, en clara referencia a Francia y Castilla, es decir, dos de las más importantes monarquías cristianas (fig. 21). Sugieren Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal que ambos emblemas se combinan justamente en la Sainte Chapelle del palacio real de la Cité de París mandada construir por San Luis (hijo de Blanca de Castilla) y terminada en 1248; y apuntan que el autor que la labró tuvo que conocer la obra parisina<sup>106</sup>.

Una representación similar, como si fueran capítulos de una geografía universal aunque en nichos diferenciados, descubrimos en la catedral de Sens<sup>107</sup>.

<sup>106</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, pp. 219-220.

<sup>107</sup> M. AUBERT, *Cathédrales et trésors gothiques de France*, Paris, Arthaud, 1958, fotografías 155, 156, 159 y 160.



Fig. 21.

5º. Vemos en este nuevo bloque la escena de la creación de Eva. Dios a la derecha, con nimbo crucífero y larga túnica con manto, estira de un brazo de Eva para que nazca a la vida del costado de Adán, que aparece plácidamente dormido sobre su costado izquierdo, tal y como nos lo relata el *Génesis* (2, 18-22). Pero en esta escena se introduce un elemento de naturaleza moral que nos recuerda la doctrina de Pablo, quien habló en sus epístolas de Eva como ejemplo de la mujer seducida<sup>108</sup>.

En efecto, a la izquierda de la imagen aparece un roble con un hacha clavada en su tronco, plasmación de estas palabras del Bautista: “Dad frutos de conversión [...] Pues ya está puesta el hacha a la raíz de los árboles y todo árbol que no dé fruto será cortado y echado al fuego”<sup>109</sup>, palabras que prefiguran el papel de Eva como portadora del pecado, el castigo a los viciosos y la necesidad de conversión.

Para que no haya duda sobre su interpretación, el lateral del bloque describe la escena del primer pecado, en la que Adán y Eva se encuentran uno a cada lado del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal; Adán a la izquierda del espectador llevándose la mano a la garganta y Eva a la derecha, desnudos ambos. El diablo seductor se representa esta vez como un reptil de larga cola enroscada a las ramas, con patas y una cabeza de rasgos humanos y orejas perrunas, que desde la copa del árbol nos mira de frente. Recientes estudios han establecido la evolución de la figura diabólica en el gótico hacia formas más reales y en algunos casos más humanas, con el fin de plasmar una visión más cercana y real del pecado<sup>110</sup>. Por otro lado, a pesar de su deterioro, el escultor trató de dar un

<sup>108</sup> 2 *Corintios*, 11, 3: “Pero temo que, como la serpiente engañó a Eva con su astucia, también corrompa vuestros pensamientos, apartándolos de la sinceridad y de la santidad debidas a Cristo”.

<sup>109</sup> *Mateo*, 3, 7-10.

<sup>110</sup> E. ARAGONÉS ESTELLA, “El mal, imaginado por el gótico”, en *Príncipe de Viana*, nº 225, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, p. 7.

cierto naturalismo a la escena reproduciendo un manzano con sus redondos frutos, siguiendo una tradición muy asentada desde el románico.

Este acto es el origen de todos los males que padece la humanidad y, en consecuencia, uno de los más empleados en el arte medieval. De hecho, en Olite ya se veía desde principios del siglo XIII en un capitel del claustro de San Pedro. La escena de Santa María completa otras veterotestamentarias, como veremos inmediatamente, que manifiestan en general una clara intención de expresar la causa de todos los males de la humanidad, la necesidad de conversión, el socorro de María y el camino de salvación (fig. 22).



Fig. 22.

6º. En el siguiente bloque encontramos a un labrador vestido a la usanza del siglo XIII con túnica corta hasta las rodillas y las mangas libres para trabajar más cómodamente, capucha y botas por encima de los tobillos. Trabaja la tierra con un arado romano tirado por dos bestias. Con una mano sujeta el arreo de las bestias mientras que con la otra presiona para que la reja penetre más en la tierra. La escena es muy descriptiva.

Durante toda la Edad Media el trabajo fue conocido como una vía penitencial necesaria para sanar del pecado original. Debido a la imagen que le acompaña en el bloque, quizá el labrador sea Adán. En efecto, al interior descubrimos únicamente a Eva en una escena inmediatamente posterior al pecado, cuando descubre su desnudez. Un monstruillo, quizá el diablo, aparece lamiendo sus pies. El antagonismo con María vencedora del pecado es claramente expresado. Para perfeccionar la imagen, un cerdito come del suelo un fruto caído del árbol. La presencia de Eva en solitario no hace sino remarcar su papel en la historia de la salvación en oposición a María: la muerte vino por Eva, por María la vida (fig. 23)<sup>111</sup>.

<sup>111</sup> San Jerónimo, *Epistula*, 22, 21.





Fig. 23.

7º. El siguiente bloque contiene, en su frente, la escena de los trabajos de Adán y Eva dentro de un marco polilobulado y flanqueado por dos dragones y dos arpías, muy similar a los que aparecen en los contrafuertes del transepto sur de Nôtre Dame de París (de hacia 1260)<sup>112</sup>. En el vértice de la composición piramidal encontramos un ángel con severo gesto en la mano derecha y con una filacteria ilegible; abajo, a la izquierda, Eva hilando y, a la derecha, Adán layando la tierra (fig. 24). Los efectos del pecado están imaginados en esta escena. Los dos van vestidos con vellones, pero curiosamente Eva lleva un rico capiello<sup>113</sup> cubriéndole la cabeza, que contrasta mucho con su humilde vestimenta.

¿Qué nos quisieron decir los autores ideológicos de esta portada? La respuesta es evidente: el trabajo era para el hombre medieval la penitencia merecida a causa del pecado original; Dios anuncia al varón que deberá trabajar la tierra con penalidades hasta el fin de sus días<sup>114</sup>. Es más, algún pensador de la Iglesia medieval, como Vicente de Beauvais, señala que el trabajo manual nos libera de las necesidades a las que está sometido nuestro cuerpo después de la caída y, en consecuencia, es uno de los caminos que llevan a la redención. Los campesinos reconocían el círculo inmutable de los trabajos a los que estaban condenados hasta la muerte; pero escenas como las de esta portada les recordaban que no trabajaban sin esperanza<sup>115</sup>.

<sup>112</sup> W. SAÛERLANDER, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, Paris, Flammarion, 1972, fotografías 270 y 271.

<sup>113</sup> E. ARAGONÉS ESTELLA, "La moda medieval navarra: siglos XII, XIII y XIV", *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, Pamplona, Príncipe de Viana, nº 74, 1999, p. 529.

<sup>114</sup> *Génesis*, 3, 17-19.

<sup>115</sup> E. MÁLE, *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, pp. 91-95.





Fig. 24.

La escena de la parte interior de este bloque completa la idea del castigo con una imagen que proclama la pena y anuncia la necesidad del arrepentimiento. Representa a un elefante que transporta sobre sus lomos, en una torre almenada, a un personaje con cogulla que toca un cuerno y porta una palma<sup>116</sup>. Mi opinión personal es que representa al profeta Joel, con la palma del Paraíso, tocando la trompeta y anunciando la destrucción de Jerusalén, el juicio final<sup>117</sup>. En su libro encontramos estas palabras: “¡Tocad la trompeta en Sión! ¡Dad en mi monte santo la voz de alarma! Tiemblen los habitantes de la tierra, que viene el día de Yahvé. Ya está cerca”<sup>118</sup>. La llegada del día de Yahvé va acompañada de ruido de carros y caballos y del crepitar de las llamas<sup>119</sup>. Joel era recordado en la Edad Media por el anuncio del castigo, pues así comienza su libro, y su mensaje va dirigido al pueblo para que prepare su conversión a Dios, que es el único que puede castigarle y librarle de las angustias en que se debate.

Los profetas eran, para los artistas de la Edad Media, apóstoles del Antiguo Testamento que anunciaron las mismas cosas casi de la misma forma. Que el pueblo estaba familiarizado con esos profetas era evidente, puesto que en Francia, por ejemplo, en tiempo de Navidad o Epifanía, los veía desfilar en figura de ancianos de blanca barba vestidos con largas túnicas y palmas. La procesión entraba en la iglesia y cada profeta, al llamarle por su nombre, venía a rendir homenaje a la Verdad y recitaba un versículo<sup>120</sup>.

<sup>116</sup> Imágenes parecidas encontramos en sendos registros del basamento de las catedrales de Sens y Lyon.

<sup>117</sup> Existe cierto parecido en la imagen de Joel de la puerta de Saint Honoré en Amiens, aunque en este caso no va sobre un elefante.

<sup>118</sup> *Libro de Joel*, 2, 1.

<sup>119</sup> El *Libro de Sofonías*, 1, 16, expresa algo muy similar: “[...] día de trompetas y estruendos, sobre las plazas fuertes, sobre las torres angulares [...]”.

<sup>120</sup> E. MÂLE, *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, p. 200.

8º. En este bloque vemos una típica imagen del Cordero de Dios, con nimbo crucífero y sujetando la cruz que sirve de asta a un ligero estandarte, imagen de su divino poder (fig. 25).



Fig. 25.

Palabras de Isaías<sup>121</sup> y Jeremías<sup>122</sup> fueron aplicadas a la persona de Jesucristo como textos proféticos que anunciaban su papel de víctima redentora. Más tarde Juan Evangelista, recordando estos textos antiguos, dirá de Jesús que iba hacia él por el valle del Jordán: “Este es el Cordero de Dios, ved aquí el que quita los pecados del mundo”<sup>123</sup>. Finalmente, el Apocalipsis (5, 8-14) habla insistentemente de Cristo como el cordero sacrificado y el pastor regio que conduce a los redimidos a los manantiales de la vida<sup>124</sup>.

En evidente relación con esta imagen, el lateral del bloque está ocupado por la doble escena de los sacrificios de Caín y Abel y la muerte de éste<sup>125</sup>. La misma imagen reproduce dos escenas. Abajo los dos hermanos, vestidos con pieles de oveja muy bastos, ofrendan los frutos de su trabajo a Dios pero, mientras que el humo que sale de la ofrenda de Caín se curva hacia la tierra, el de Abel sube al cielo. En esta ocasión las ofrendas son, en ambos casos, gavillas de trigo. Arriba, el fratricidio: Caín, representado mayor que su hermano y con barba rala, asesta un golpe mortal a su hermano con el nudo de una azada<sup>126</sup>.

<sup>121</sup> 53, 7: “como cordero llevado al matadero”.

<sup>122</sup> 11, 19: “Yo, como manso cordero llevado a inmolar”.

<sup>123</sup> Juan, 1, 29.

<sup>124</sup> 7, 17: “porque el Cordero los apacentará y los guiará a las fuentes de aguas de vida, y Dios enjugará toda lágrima de sus ojos”.

<sup>125</sup> Génesis, 4, 3-8.

<sup>126</sup> Este instrumento también aparece en la misma escena en la iglesia de Santiago de Puente la Reina. Sobre la relación de esta escena con la visión teológica del trabajo, ver M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Cycles de la Genèse et calendriers dans l’art roman hispanique”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Poitiers, Université, 1995, nº 4.

Abel es el primer muerto de la Humanidad y, es de suponer, el primero de los elegidos que vestidos de túnicas blancas y con palmas en sus manos celebran el triunfo del Cordero y su redención. Además, la muerte de Abel parecía a los intérpretes una figura transparente de la muerte de Cristo. Decían que Caín, el mayor de los hijos de Adán, era un símbolo del antiguo pueblo de Dios. Abel, matado por Caín, era Jesús matado por los judíos<sup>127</sup>. Y simboliza al Salvador no solo con su muerte, sino también con su vida. Fue pastor de ovejas y, desde el comienzo del mundo, anunció a otro pastor que dijo de sí mismo: “Yo soy el buen pastor que da la vida por sus ovejas”.

9º. En el frente del último bloque vemos unas arpías de cara simiesca y grandes orejas, cuerpo de ave y extremidades terminadas en garras<sup>128</sup>. Están enfrentadas con sus cuellos entrelazados y un gesto desafiante y orgulloso en el rostro. Las arpías, como hemos visto en las primeras imágenes de este pie, han tenido en la simbología medieval un sentido maligno, licencioso y su presencia ha querido llamar la atención de aquellos que se dejan llevar por los caminos del placer. Aunque para otros autores, a tenor de su abundancia en el arte medieval, son puramente decorativas; por el contexto en que se exponen, considero que representan almas pecadoras.

En el interior del mismo bloque volvemos a encontrar otras arpías mirándose de frente, esta vez cubierta su cabeza con cogullas, representación conocida en Navarra, donde encontramos arpías con cogulla en el ábside de la iglesia del monasterio de Irache y en la puerta del Juicio de la catedral de Tudela. La cogulla enlaza estas figuras con el mundo rural y, más en concreto, con el mundo monástico, por lo que entendemos que la censura sobre los vicios se hace extensiva también a este ámbito (fig. 26).



Fig. 26.

<sup>127</sup> WALAFRIDO ESTRABÓN, *Biblia sacra cum glossa ordinaria*, Lugduni, Joannes Baptista Reynauld, 1590, libro del Génesis, cap. IV, v. 8.

<sup>128</sup> Identificadas como pavos por I. MALAXECHEVERRÍA, *El Bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, p. 234.

Nº	IMÁGENES		SIGNIFICADO	
	Frente	Interior	Frente	Interior
9	Arpías	Arpías	Almas pecadoras	
8	Agnus Dei	Doble escena: Caín y Abel	Jesucristo como víctima redentora	Caín y Abel, símbolos de condenados y salvados
7	Adán y Eva trabajando	El profeta Joel	El trabajo es uno de los caminos que llevan al Reino de Dios	Anuncio del castigo y necesidad de prepararse para la conversión a Dios
6	Adán tras el pecado	Eva tras el pecado	Penitencia merecida por el pecado	Eva trajo la muerte, María la vida
5	Creación de Eva	Pecado original	Eva portadora del pecado, castigo a los malos y necesidad de conversión	La causa de todos los males de humanidad
4	Geografía del mundo	Dos reinos cristianos	El mensaje de Dios alcanza a la inmensidad de la tierra	
3	Vara florida de José	Avestruz	Maternidad virginal de María	Imagen dual: hasta el más vil hipócrita puede convertirse
2	Desposorios ¿de la virgen?	Lucha	Castidad	Ira
1	Sirena corona	Centauro disparando a un caracol	Crítica a la casa real francesa e invocación del castigo a la nación impía	Cobardía

En el lado derecho del espectador las representaciones son más misteriosas, a primera vista con un significado más oculto, a causa fundamentalmente de que se utilizan imágenes muy novedosas para describir aspectos teológicos y sacramentales de cierta complejidad pero de conocimiento imprescindible para el cristiano del siglo XIII, con pocas posibilidades de formación y expuesto a los imprevisibles aires de la heterodoxia. Asimismo, por su dificultad, se recurre a escenas polisémicas, muy completas en significado, que posibilitan el acercamiento desde diversos niveles doctrinales.

Vamos a encontrar imágenes que demuestran una clara preocupación catequética acerca: 1º, de la práctica de los dos sacramentos más importantes del cristianismo (bautismo y eucaristía); 2º, del papel del Espíritu Santo en la construcción del pueblo de Dios y 3º, del acontecimiento salvífico de la muerte y resurrección de Cristo.

En este sentido, la portada de Santa María tiene una intencionalidad concreta, que es el instruir adecuadamente a los fieles en las buenas prácticas religiosas. El porqué de esta conclusión nos lleva a resaltar ciertas características del contexto medieval en el que nos situamos y, en especial, dos: en primer lugar, la deficiente formación del pueblo en materia teológica que a duras pe-

nas podía ser satisfecha por el clero, dada su también escasa preparación y prácticas, en algunos casos, aberrantes con el dogma; y en segundo lugar, el continuo serpentear de la herejía durante los siglos XI-XIII, que en sus diversas manifestaciones (cátaros y valdenses fundamentalmente) atacaban con crudeza el desorden moral del clero y cuestionaba pilares teológicos tan fundamentales como los sacramentos –en especial el bautismo, la eucaristía y la penitencia– y no creían en la resurrección de la carne<sup>129</sup>. Frente a estas peligrosas ideas, la Iglesia arremetió con todas sus fuerzas, aun cuando no hubieran hecho acto de presencia en un territorio determinado.

Los registros llevan una composición alterna con el siguiente ritmo: floral – figurado – floral – figurado, figurado – floral – figurado – floral, como si tan profundos contenidos necesitaran de una pausa para ser comprendidos.

1º. El pie comienza en su parte inferior con un bloque decorado totalmente con motivos florales. Escenas de este tipo o parecidas se repiten en este pie. Reproduce en la parte superior de ambos frentes dos conjuntos florales, dejando la inferior sin labrar, probablemente porque si se tallaba el mismo tema hubiera quedado desproporcionado. El diseño es igual en cada grupo y se repetirá: una flor central abierta con pétalos y estambre, rodeada de cuatro hojas elípticas y ovadas, similares a las de la madre selva (*lonicera xylosteum*).

2º. En el siguiente, de nuevo encontramos dos escenas decorativas vegetales iguales a las del primer bloque. Sin embargo, cada frente ya presenta una composición dividida en cuatro partes iguales.

3º. El siguiente bloque contiene dos sorprendentes imágenes. Al frente, dentro de un círculo con una moldura en zigzag, descubrimos tres peces unidos por una cabeza común, formando una especie de hélice (fig. 27). Se ha querido reconocer en esta imagen un símbolo de la Trinidad, aunque otros autores sólo ven meros caprichos: para Baltrušaitis se trata de aportaciones orientales ornamentales a la iconografía cristiana del gótico recibidas a través de tejidos decorados<sup>130</sup>. Villard de Honnecourt dibujó tres peces con una única cabeza sobre el pavimento de Herivaux (hacia 1235)<sup>131</sup>.

Sin embargo, me recuerdan con fuerza a los *pisciculi* de Tertuliano: “Nosotros somos pececillos según Jesucristo en quien nacemos y no vivimos sino permaneciendo en el agua”<sup>132</sup>, o de Teófilo de Antioquía: “El agua bautismal engendra los pececillos igual que las aguas primitivas engendraron los peces”<sup>133</sup>. A mi modo de ver, representa sin duda una imagen del bautismo que, como primer sacramento de la iniciación cristiana, fue muy importante en la consideración popular y, a partir del siglo XII, materia de estudio en trabajos de teología bautismal que trataban de corregir abusos o formular cautelas que los impidieran. Su presencia en una portada que nos habla del mensaje de Dios es, podríamos

<sup>129</sup> Testimonio del conde de Tolosa en 1177, recogido en M. ZERNER CHARDAVOINE, *La croisade albigoise*, Paris, 1979, p. 19, y citado en A. OLIVER y J. FERNÁNDEZ CONDE, *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, BAC, 1992, pp. 85 y 86.

<sup>130</sup> J. BALTRUSAITIS, *La Edad Media Fantástica*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 142 y ss.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>132</sup> *De Baptismo*, I.

<sup>133</sup> *Ad Autolyicum*, II, 18.

amos decir, inevitable: el bautismo es necesario para la salvación, el agua sagrada borra el pecado original e infunde la gracia<sup>134</sup>. Esta doctrina fue recusada por cátaros, patarinos, peronistas y otras sectas. La Iglesia rechazó estas creencias, anatematizando a los rebeldes y proclamando su dogma inicial: sólo el bautismo introduce en el jardín cerrado, sólo él abre la puerta de los sacramentos. Fuera del recinto donde el más humilde bautizado goza de la gracia y de la esperanza, se extiende el vasto reino de las tinieblas.



Fig. 27.

La imagen que aparece en el interior de este bloque, una puerta entreabierta, puede tener varios significados, aunque nos decantamos por éste, atendiendo a su relación con los *pisciculi*: uno de los efectos del bautismo es la aceptación dentro de la iglesia, es decir, la Iglesia visible sólo estará formada por los bautizados, aquéllos que crucen la puerta de acogida. Cristo es la puerta que da a la vida, la única puerta por donde se entra en el Reino<sup>135</sup>.

4º. Otra vez encontramos dos escenas decorativas vegetales, divididas en cuatro campos. Al frente, el tema floral es idéntico al visto en el bloque primero (hojas y flores de madreelva), pero al interior se introduce cierta variación, puesto que las hojas elípticas son sustituidas por otras ovadas, alargadas, con varios pares de nervios y en grupos de cinco, muy parecidas a la zarzamora (*rubus fruticosus*).

Algún parangón encuentran, aunque podrían darse otros ejemplos, con los dibujos que aparecen en los dinteles y parteluces de las tres puertas de la fachada occidental de la catedral de Amiens<sup>136</sup>.

<sup>134</sup> GRACIANO, *De consecratione*, d. 4, c. 1 y ss.

<sup>135</sup> Juan, 2, 9: "Yo soy la puerta, el que por mí entre se salvará".

<sup>136</sup> P. VITRY, *La escultura gótica francesa 1140-1270*, Barcelona, Gustavo Gili, tomo II, fotografías 108 a 110.



5º. Ahora contemplamos una de las escenas más asombrosas de toda la portada. Surge la cara de un hombre rodeada por un marco polilobulado encerrado en un círculo, todo ello dentro del bloque cuadrado, con avejillas en las cuatro esquinas. El rostro nos mira de frente y son visibles claramente la melena, los ojos perfilados y, más borrosas, su nariz y enorme boca entreabierta (fig. 28).



Fig. 28.

Aunque ha pasado desapercibida como una imagen incomprensible o puramente decorativa<sup>137</sup>, me inclino a pensar que es un espejo y una cara reflejada en él. En el *Libro de la Sabiduría* encontramos una imagen de la sabiduría expresada bajo una forma didáctica: el espejo<sup>138</sup>. Los Padres de la Iglesia vieron en este texto (que nos habla de un misterioso ser que emana de la gloria de Dios) una forma de expresar los misterios del Espíritu Santo. Así, este versículo 26 fue utilizado en una obra atribuida a San Agustín para explicar la unidad entre el Padre y el Hijo: “Reflejo, porque la claridad de la voz del Padre está en el Hijo; espejo sin mancha porque el Padre está en el Hijo”<sup>139</sup>. En definitiva, creo que se trata de representar de una forma pedagógica el misterio del Espíritu Santo<sup>140</sup> que es tan importante en el Nuevo Testamento

<sup>137</sup> Podría relacionarse con el rostro lunar que aparece con frecuencia en la pintura musulmana según J. BALTRUŠAITIS, *La Edad Media Fantástica*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 138; otras veces con el hálito, puesto que una cara con una enorme abertura bucal nos recuerda las palabras de *Juan*, 20, 22: “Sopló y les dijo: Recibid el Espíritu Santo”. Esta última interpretación se coloca muy cerca de la que ahora le damos.

<sup>138</sup> 7, 26: “Es el resplandor de la luz eterna, el espejo sin mancha del actuar de Dios, imagen de su bondad”.

<sup>139</sup> *Solutiones diversarum quaestiorum*, 16.

<sup>140</sup> Aunque es en tiempos del gótico cuando alcanza el mayor número de representaciones el Espíritu Santo en forma humana, la que ahora nos ocupa es ciertamente singular y, hasta donde mi información alcanza, insólita. Consultar G. DE PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1970.

para constituir el pueblo de Dios<sup>141</sup>: éste tiene su origen en Jesucristo, el Verbo hecho carne, quien, sentado a la derecha del Padre, dará y derramará el Espíritu Santo, que se hace así principio de la Iglesia.

Esta interpretación se completaría con la que le acompaña en el interior del bloque: una arquería, gótica para ser más exacto. Se trata de dos ventanales simétricos, iguales, que cumplen la misma labor y funcionan como una sola pieza. Por las arquerías, ¿qué pasa? El viento y, el viento, ¿qué es sino una imagen del hálito vital, del Espíritu Santo? Tanto la palabra hebrea como la griega para referirse a Espíritu (*ruah*, *pneuma*) originariamente significan corriente de aire.

6°. En el frente de este nuevo bloque encontramos una imagen muy desgastada, probablemente un ternero o becerro entre encinos con sus frutos (fig. 29). Aunque no está muy claro, quizá podamos atribuir este significado por algunos rasgos del animal, como sus pezuñas, patas y, en general, toda su morfología. Además, la presencia del becerro a las puertas del templo tiene una cierta tradición en los textos sagrados. Jesucristo fue condenado a muerte fuera del recinto de Jerusalén lo mismo que, según las prescripciones de la Ley, el becerro sacrificial debía ofrecerse a Dios fuera del tabernáculo en el que descansaba el Arca de la Alianza<sup>142</sup>. Por eso San Ivo, obispo de Chartres de 1051 a 1115, pudo escribir: “Este becerro es sin mancha porque sin pecado fue conducido al sacrificio. No es ofrecido en el Tabernáculo, sino en el umbral de este tabernáculo porque Cristo sufrió fuera del recinto”<sup>143</sup>.



Fig. 29.

Si así fuera, estaríamos ante una nueva imagen de Cristo en cuanto víctima exenta de mancha<sup>144</sup>, porque su juventud hace que sea un animal virgen.

<sup>141</sup> *Juan*, 3, 3-6: “En verdad te digo que quien no naciere del agua y del Espíritu, no puede entrar en el reino de los cielos”.

<sup>142</sup> *Levítico*, 1, 3.

<sup>143</sup> L. CHARBONNEAU-LASSAY, *El bestiario de Cristo*, Barcelona, Sophia Perennis, 1997, p. 130.

<sup>144</sup> RABANO MAURO, *De Universo*, VII, 8.

Pero además, el ternero como trasunto de un banquete sacrificial nos sitúa ante una imagen didáctica del sacramento de la eucaristía, sacramento que culmina el proceso de iniciación cristiana. Era fundamental instruir al pueblo sobre un sacramento básico como éste, expresión de la comunión del cristiano con Jesucristo crucificado y resucitado.

La escena del interior es un ibis entre un follaje pantanoso con una rana en el pico. En los bestiarios medievales suele identificarse con el pecador: “Los textos comparan al ibis con el pecador que, incapaz de adentrarse en las aguas limpias de la fe y alimentarse en ellas de la fresca carne de la doctrina verdadera, se queda al margen, contentándose con vicio y corrupción”<sup>145</sup>. Pero, como en tantas ocasiones, los bestiarios daban otra interpretación más positiva a este pájaro. En el *Libro de Job*, el ibis es un ave profética, capaz de prever las crecidas del Nilo<sup>146</sup>. Como destruía insectos y reptiles dañinos pasó a ser emblema de la purificación.

El dualismo del ibis –su relación con la purificación por un lado y con el pecado por otro– es lo que probablemente se quiso expresar en esta imagen. Que aparezca junto a la escena ilustrativa de la eucaristía tiene sentido desde la perspectiva de la teología paulina, ya que ésta ponía el acento en la salvación de la comunidad que celebra la eucaristía<sup>147</sup>. El cristiano, como el ibis, está tan cerca de la redención como del pecado; sólo si elige purificarse –mediante la unión personal y concreta con Dios a través de la eucaristía– se encontrará con el Señor y se salvará.

7º. El siguiente bloque marca un nuevo descanso con motivos vegetales de composición más elaborada que los anteriormente vistos. En el frente, la composición se divide otra vez en cuatro campos iguales: los dos de la derecha representan hojas carnosas pentalobuladas, dentadas y con gruesos frutos; los de la izquierda reproducen hojas de hiedra con sus tallos trepadores, que incluso pasan de un cuadrante a otro, y algunas florecillas. Además, entre estas últimas descubrimos monstruillos: un ave y un basilisco en el cuadrante superior y dos rojos basiliscos en el inferior.

El bloque interior establece una composición en seis partes iguales en las que se representan flores de lis, alternativamente giradas a derecha e izquierda.

8. En el penúltimo bloque, al frente, contemplamos un león rampante, de características heráldicas, realizado con cierta tosquedad (fig. 30). Se trata de un animal simbólico habitual en el arte religioso y secular, con numerosas atribuciones. En la Edad Media fue símbolo de la resurrección porque, según los bestiarios, la leona paría cachorros que durante los tres primeros días no daban señales de vida, pero al tercer día el león volvía y les daba vida con su aliento<sup>148</sup>. A mi modo de ver, éste es el sentido que hay que darle a la imagen<sup>149</sup>.

<sup>145</sup> I. MALAXECHEVERRÍA, *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, p. 150.

<sup>146</sup> 38, 36: “¿Quién puso sabiduría en el ibis?”.

<sup>147</sup> *I Corintios*, 11, 23-33.

<sup>148</sup> GUILLERMO DE NORMANDÍA, *El Bestiario Divino*: “Cuando la leona pare / su cría cae a tierra, muerta; / Para vivir no tendrá fuerza / hasta que su padre, en el tercer día / le da calor con su aliento y lo / lame por amor; / de tal manera lo reanima”.

<sup>149</sup> Tuvo otros significados: emblema de la vigilancia de Cristo (Alciato); del mismo Jesucristo (*Génesis*, 49, 9) o incluso el Anticristo (San Pedro, *II Epístola*, 5, 8).



Fig. 30.

Esta identificación es respaldada por el animal que le acompaña en el interior del bloque, también relacionado con la resurrección: el pelícano. Ambas imágenes debían recordar a los fieles que la resurrección de Cristo les sirve de esperanza. Como decía Gregorio, Padre de la Iglesia, el Señor nos ha mostrado con su ejemplo que la recompensa prometida llegará. Además, estas imágenes se relacionan con las de Adán que aparecen en la otra jamba, lo que nos recuerda estas palabras: “así como por un hombre vino la muerte, así también por otro vino la resurrección”<sup>150</sup>. La proclamación de la resurrección de Jesús es absolutamente fundamental para el cristiano, tanto por la promesa de salvación que supone cuanto por la presencia de Dios en el mundo que aquella realidad encierra.

La escena en la que aparece el pelícano merece una descripción más detallada: el pelícano se está abriendo el pecho para revivir a sus polluelos, en una rama de roble, sobre un macho cabrío que engulle hojas. La imagen del pelícano es frecuente en el arte medieval y volvemos a encontrarla en el álbum de Villard de Honnecourt<sup>151</sup>. Su significado no ofrece dudas. Para Honorio de Autun, el pelícano abriéndose el pecho para devolver la vida a sus polluelos simboliza la resurrección de Cristo. Según una conocida leyenda de la Edad Media, el pelícano mataba a sus crías porque éstas lo golpeaban; sin embargo después, arrepentido, se abría las carnes a picotazos y derramaba la sangre sobre sus crías muertas, aspersión que producía el efecto de resucitarlas<sup>152</sup>. Una poesía de Teobaldo I dice:

Dios es tal como el pelícano / Que hace su nido sobre el árbol más alto,  
/ Y el malvado pájaro, que de abajo llega, / Mata a sus polluelos, pues es perverso;  
/ Llega el padre, afligido y angustiado, / Se mata con el pico y con su sangre doliente  
/ Hace vivir de inmediato a sus pajarillos. / Así hizo Dios

<sup>150</sup> *1 Corintios*, 15.

<sup>151</sup> VILLARD DE HONNECOURT, *Cuaderno, siglo XIII*, Akal, Madrid, 1991, lám. 1.

<sup>152</sup> La recogió, entre muchos otros, Odón de Cheritón; consultar E. SÁNCHEZ SALOR, *Fábulas latinas medievales*, Madrid, Akal, 1992, p. 262.

cuando fue su pasión / con su dulce sangre rescató a sus hijos / del diablo que era muy repugnante<sup>153</sup>.

Todo ello hace evidente que el cristiano se salva por la sangre de Cristo, como los pelícanos por la de su padre<sup>154</sup>. Pero la escena añade una figura más: según parece fueron los cátaros quienes, en su bestiario, ampliaron esta leyenda introduciendo al cuervo en el papel del diablo. Éste, cuando el pelícano abandonaba el nido, atacaba sus crías mutilándoles el pico. Al final, el pelícano esperaba escondido junto a sus pequeños y cuando aparecía la bestia, la atrapaba y la mutilaba. Aquí el macho cabrío reemplaza al cuervo identificándose de nuevo con el maligno. El propio Mateo condena a los cabritos en el Juicio Final<sup>155</sup>. Según Malaxecheverría, los autores que realizaron esta escena quisieron expresar a Cristo y sus seguidores en peligro ante las asechanzas del demonio<sup>156</sup>.

9º. En el bloque final del pie vemos las dos últimas escenas decorativas de flora. Se trata de una composición idéntica a la descrita en el bloque nº 4 (mardreselvas y zarzamoras).

Nº	IMÁGENES		SIGNIFICADO	
	Frente	Interior	Frente	Interior
9	Floral	Floral		
8	León	El pelícano y la cabra	La resurrección de Jesús es la esperanza de los fieles	Jesús y la comunidad cristiana acosada por el pecado
7	Floral	Floral		
6	Becerro	Ibis	La Eucaristía como Jesucristo, víctima sacrificial sin mancha	Salvación de la comunidad que celebra la eucaristía
5	Espejo	Arquería	Los misterios del Espíritu Santo: unidad de Padre e Hijo, fundamento del pueblo de Dios	Espíritu Santo
4	Floral	Floral		
3	Tres peces unidos	Puerta entreabierta	Bautismo, necesario para la salvación	Cristo, la única puerta que da al Reino
2	Floral	Floral		
1	Floral	Floral		

<sup>153</sup> TEOBALDO DE CHAMPAÑA, *Canciones*, XXXVIII.

<sup>154</sup> *Salmos*, 101, 7.

<sup>155</sup> 25, 31-34.

<sup>156</sup> I. MALAXECHEVERRÍA, *El Bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, p. 243.

## 7. Apostolado y figuras marginales de los gabletes

La inclusión del apostolado es novedosa desde el punto de vista estructural e iconográfico. Desarrolla una fórmula propia que se usó en el Santo Sepulcro de Estella y se intentó en Artajona, ofreciéndole un lugar privilegiado en la portada, como su papel en la Iglesia.

Iconográficamente, el Colegio Apostólico formaba parte del Juicio Final o, en proyectos más avanzados, del ciclo de la Glorificación de la Virgen. Aquí su función es dar fe de la Iglesia creada por Cristo, instruyendo sobre el mejor camino hacia el Reino de Dios. Los apóstoles fueron constituidos personalmente por Cristo como enviados de Dios y revestidos de poder y autoridad para predicar su mensaje, de manera que dieron la eucaristía, bautizaron, fundaron, dirigieron comunidades y siempre ofrecieron evidentes ejemplos de cómo debía ser la vida cristiana dentro de la Iglesia.

El grupo que vemos en Olite se divide en dos partes iguales de seis figuras a cada lado de la portada. A la izquierda del espectador (fig. 31) tenemos a San Pedro, identificado por las llaves de su mano derecha, que recientemente perdió y no se han vuelto a colocar. En la izquierda lleva el libro. Su indumentaria se compone de túnica y manto que sujeta con el brazo. A su lado identificamos a Santiago el Mayor, vestido de peregrino con sombrero de viaje y escarcela con las veneras. Probablemente, en su mano derecha llevó el bordón. Es corriente en las portadas poner juntos a los hijos del Zebedeo.



Fig. 31.

A continuación reconocemos a San Bartolomé por los restos de una cadena en su mano izquierda, con la que sometía a un diablo del que se conserva una garra. Quizá en la otra mano, desaparecida, llevara un cuchillo, símbolo de su martirio, ya que fue desollado vivo.

Para las otras tres, acompañadas únicamente del libro, su identificación se resiste. El cuarto presenta una incipiente calva y la ejecución de su melena es



excesivamente geométrica. Los otros dos lucen una cabellera abundante y ondulada y establecen un diálogo entre ellos. El último de ellos tiene una manera diferente de coger con la mano el libro, sujetándolo desde arriba.

A la derecha (fig. 32), abre el colegio San Pablo, con la empuñadura de la espada en su mano derecha y el libro en la izquierda. Se le representa bajo, calvo y muy seguro de sí mismo. Después encontramos a San Juan, joven, imberbe, de facciones correctas y cabello corto ondulado, en actitud de relacionarse con San Pablo. Ha perdido sus dos manos, por lo que no podemos saber qué es lo que llevaba, aunque con bastante probabilidad portara el libro y la palma, que según la *Leyenda Dorada* llevó en las exequias de la Virgen.



Fig. 32.

La siguiente figura ha sido identificada con acierto con una imagen de Cristo como *Beau Dieu*<sup>157</sup>. Lo sugiere su majestuosidad, su porte, la diferente indumentaria y los animales que aparecen, en exclusividad, bajo sus pies: al parecer un león, un basilisco y otro desaparecido<sup>158</sup>. Por mi parte, creo que se pueden añadir otras razones. Por un lado, no es ocioso que aparezca junto a Juan el Evangelista, quien puso en boca de Jesús: “Yo soy el buen pastor; el buen pastor que da su vida por las ovejas”<sup>159</sup>. Por otro, esta identificación se reafirma al reparar que muy cerca encontramos un ejemplo gemelo, en el que de nuevo descubrimos la figura de Cristo entre el apostolado: en el Santo Sepulcro de Estella la primera figura que aparece en el grupo de la derecha es Cristo, en este caso portando una imagen del cordero de Dios. La comparación con el *Beau Dieu* de la portada central de Amiens es muy acertada. Aun-

<sup>157</sup> M<sup>a</sup> L. LAHOZ, “Contribución al estudio de la portada de Santa María la Real de Olite”, *On-dare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, nº 18, 1999, p. 96.

<sup>158</sup> La referencia al *Salmo* 91, 13 parece clara: “Pisarás sobre el aspid y el basilisco, y hollarás al leoncillo y al dragón”.

<sup>159</sup> 10, 11.

que el de Olite no tiene brazos, su gesto es muy similar al francés: parece que con la derecha bendecía, mientras que con la izquierda sujetaría el libro de la Buena Nueva. Esta imagen transmite la confianza del fiel que se entrega a Dios en el triunfo sobre el pecado y en la falta de temor ante el maligno.

Las tres figuras restantes también tienen una identificación difícil. La antepenúltima parece llevar un enorme pan en su mano derecha, por lo que quizá represente a San Felipe haciendo referencia al episodio eucarístico de la multiplicación de los panes y los peces<sup>160</sup>. Su presencia al lado de Cristo justificaría también tanto la escena como la identificación. La penúltima, debido a la cabeza cubierta por un velo y el cordón de tipo franciscano, debe ser Santo Tomás con el cingulo que le entrega la Virgen. Este pasaje se recoge, narrado de forma completamente distinta, en el apócrifo *De transitu beatae Mariae Virginis* del pseudo José de Arimatea<sup>161</sup> y en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de Vorágine<sup>162</sup>. La última quizá sea San Mateo, ya que porta el libro de manera ostensible, y por cierta semejanza con el mismo apóstol, joven e imberbe, que aparece en San Pedro de Vitoria<sup>163</sup>.

En los arranques de los gabletes que enmarcan este apostolado se despliega un formidable grupo de escenas cuyo significado debe ponerse en relación con representaciones de pecados y virtudes. Su presencia en la portada —a la derecha del espectador, virtudes, y a la izquierda, vicios— está plenamente justificada, puesto que recuerda a todo el que se acerca que el camino para llegar a Dios está lleno de obstáculos y tentaciones, y que sólo la virtud conduce a la salvación. Sin embargo, planteamos ciertas reservas en su identificación debidas al uso de una iconografía poco tradicional, aunque quizá ésta sea una muestra más del ingenio aplicado en esta portada.

A la derecha, de dentro a fuera, tenemos:

1. Un poderoso león protector de un cordero. La tipología de esta figura es románica<sup>164</sup>, lo que sin duda hace de ella una imagen reaprovechada en la portada. No es necesario insistir que el león trasmitió en la Edad Media el valor, por lo que estaríamos ante una representación de la fuerza (fig. 33).
2. Un hombre de melena corta y vestido con una camisa ajustada mediante cinturón permanece sentado con las piernas cruzadas mirando con serenidad. Desgraciadamente ha perdido su brazo izquierdo en el que portaba algo. Atendiendo a su porte tranquilo, puede relacionarse con la templanza (fig. 34).
3. Un perro nos mira en posición vertical, la cabeza erguida y el rabo entre las piernas. La fidelidad del perro es una de sus notas características, que no pasó desapercibida en la Edad Media<sup>165</sup>; por ello, quizá encarne la castidad (fig. 35).

<sup>160</sup> Juan, 6, 5.

<sup>161</sup> A. DE SANTOS OTERO, *Los evangelios apócrifos*, Madrid, BAC, 1991, p. 660.

<sup>162</sup> Vol. 1, p. 481.

<sup>163</sup> S. SILVA, *Iconografía gótica en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1987, p. 275.

<sup>164</sup> Un ejemplo muy similar encontramos en la portada románica de San Nicolás de Tudela (finales del siglo XII).

<sup>165</sup> I. MALAXEHEVERRÍA, *El Bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, p. 250.

4. Una vaca da de mamar a cuatro crías. La Iglesia enseña que la caridad es el amor a Dios y, al mismo tiempo, el amor al prójimo. Para interpretar visualmente este segundo aspecto, la Edad Media utilizó, en algunas ocasiones, una figura que da de comer o amamanta al hambriento (fig. 36).
5. Un hombre joven e imberbe, vestido únicamente con túnica corta, lleva un libro en su mano izquierda y parece ascender del suelo. Por este dato y su porte sencillo, posiblemente represente la humildad (fig. 37)<sup>166</sup>.
6. Un perro de grandes orejas en actitud de reposo mira hacia su izquierda. Probablemente simbolice la paciencia (fig. 38).
7. Ha desaparecido, aunque quizá la imagen que aparece reaprovechada en un lateral del muro del claustro fuera la original: se trata de dos perros comiendo cada uno su hueso. La imagen sería la de la concordia o justicia (fig. 39).

En el otro lado encontramos:

1. Un perro roe un gran hueso mientras que, sobre él, un enorme basilisco alado, con cresta y cola de escamas puntiagudas, le muerde el rabo intentando quitárselo. Atendiendo a la lucha desigual que entablan, podemos relacionar esta imagen con una representación de la cobardía (fig. 40).
2. Un hombre, en apariencia un burgués, de grandes ojos almendrados y perilla, se sirve una copa mientras una cabeza infernal a sus pies comienza a tragárselo. Es evidente la referencia al exceso de comer y beber, siendo por lo tanto identificable el pecado de la intemperancia o gula (fig. 41). En este caso se da mayor importancia a la afición por el vino, siguiendo los numerosos textos medievales que, además, denuncian que estimula otros vicios como la lujuria y la ira<sup>167</sup>.
3. Otro burgués, tocado por un bonito gorro, lleva entre sus manos una hermosa corona de flores y se sostiene sobre una concha. La vanidad de la figura, las flores<sup>168</sup>, más la referencia a la concha, siempre una imagen lúbrica, sugieren que representa la lujuria (fig. 42).
4. La siguiente figura está destrozada aunque por los restos parece representar a un hombre que sujeta entre sus manos un objeto (¿una bolsa?) que cuelga de su cinturón. Además, también se sostiene sobre una concha. Los maltrechos rasgos conservados nos ponen sobre la pista del avaro, que no suelta el dinero (fig. 43).
5. Un elefante con poderosa dentadura pisotea un reptil de cara perruna. El elefante lleva sobre sus lomos una imponente torre y en ella la cabeza de un músico tocando una pequeña flauta vertical (fig. 44). A pesar de la dificultad que entraña su identificación, creo que personifica la soberbia. En efecto, en el libro *Calila y Dimna*, traducido a me-

<sup>166</sup> En las *Flores de Filosofía*, manuscrito de la Biblioteca de El Escorial, S. II. 13, datado a comienzos del siglo XIV, se dice de la humildad: "Quien se humillare a Dios alçarlo ha, e quien se alçare abaxarlo ha".

<sup>167</sup> I. MATEO, *Temas profanos en la escultura gótica española*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1979, pp. 389-390.

<sup>168</sup> En la *Psicomaquia* de Prudencio, la Lujuria combatía lanzando flores.



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38





Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46

diados del XIII, se expresan algunas cosas que pueden servirnos. Uno de sus ejemplos nos habla de un *rey cuervo* que, ante las agresiones de los búhos, dice que es mejor pararse a pensar quién es el enemigo y no ser atrevido, “que quien lidia con elefante e non ha fuerza, él trae la muerte a sí mismo”<sup>169</sup>.

6. De nuevo un vigoroso basilisco lucha contra su propio cuerpo, del que nacen otros seres, mientras un reptil de cara perruna también se muerde la cola (fig. 45). Posiblemente sea la representación de la ira, que acaba volviéndose contra uno mismo.
7. Un enorme león disputa un hueso a un reptil de rasgos caninos (fig. 46). Estamos ante un seguro símbolo de la envidia o de la discordia. Tanto en el refranero como en el arte, la imagen de un perro royendo un hueso, o dos disputándose, representaba la envidia, aunque en este caso aparecen un león y un reptil con cabeza de perro<sup>170</sup>.

Si estas identificaciones son ciertas, un esquema de todas ellas con su posición exacta nos demuestra que fueron colocadas con evidente sentido de la simetría: por cada vicio encontramos su correspondiente virtud, en la misma posición pero al otro lado:

7	6	5	4	3	2	1	1	2	3	4	5	6	7
ENVIDIA	IRA	SOBERBIA	AVARICIA	LUJURIA	GULA	COBARDÍA	FUERZA	TEMPLANZA	CASTIDAD	CARIDAD	HUMILDAD	PACIENCIA	¿CONCORDIA?

En conclusión, la portada de Santa María la Real de Olite desarrolla una lectura iconográfica coherente e integral y, por nuestra parte, ofrecemos datos que sirven para completar este mensaje único, excepcional por varias razones en el panorama navarro.

Desde luego, su singularidad estriba en la introducción de un simbolismo propio del siglo XIII, más humanista, más cercano a la naturaleza y al hombre y, también, en la novedad que supone el espacio dado al tema iconográfico principal. Finalmente, es magnífica la aparición de nuevos temas plasmados en formas muy creativas de gran notoriedad. Todo ello realza el valor iconográfico de la misma en el panorama gótico navarro y peninsular.

<sup>169</sup> Capítulo IV. Lo que no acabo de ver es el significado de la cabeza de músico, aunque quizá el mismo libro nos dé alguna pista en torno a la arrogancia del encantador de serpientes, que no ve el peligro hasta que le llega la muerte. *Ibidem*, cap. III.

<sup>170</sup> I. MATEO, *Temas profanos en la escultura gótica española*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1979, p. 106. Se cita, entre otros, el refrán: “Ni roen el hueso, ni lo dexan roer”. También recoge que leones son los que roen huesos en una misericordia de la catedral de Barcelona.

## RESUMEN

El conjunto escultórico de la portada de Santa María la Real de Olite es uno de los más importantes del gótico navarro pero, sin embargo, las investigaciones no han dado con su clave interpretativa. El presente trabajo propone un mensaje único, coherente con toda la portada y excepcional por varias razones. El análisis de cada una de las partes de la portada permite descifrar la dedicación de la misma a la idea evangélica del *Reino de Dios*. Por otro lado, su singularidad estriba no sólo en la introducción de un simbolismo propio del siglo XIII, más humanista, ni tampoco en la novedad que supone el espacio dado al tema iconográfico principal, sino especialmente, en la magnífica aparición de nuevos temas plasmados en formas muy creativas. Todo ello realza el valor iconográfico de la misma en el panorama navarro y peninsular. Además algunos de los temas tratados, permiten una mayor precisión en la datación cronológica de esta portada, que deberíamos adelantar entre 1274 y 1285.

## ABSTRACT

The sculptural set of the portal of Santa Maria La Real Olite's is one of the most important of the Navarre Gothic but, nevertheless, the previous investigations have not met on his interpretive key. The present work proposes the only message, coherent with the whole facade and exceptionally for several reasons. The analysis of each one of the parts of the portal allows to decipher the dedication of the same one to the evangelical idea of the God's Kingdom. On the other hand, his singularity rests not only neither on the introduction of an own symbolism of the XIII century, more humanist, nor neither in the innovation that supposes the space started to the iconographic principal topic, but specially, in the magnificent appearance of new topics formed of very creative forms. All this heightens the iconographic value of the same one in the Navarre and peninsular panorama. Besides some of the treated topics, they allow a major precision in the chronological dating of this portal, which we should advance between 1274 and 1285.