

La primitiva portada occidental de San Juan de Laguardia

M. Lucía LAHOZ GUTIÉRREZ
Universidad de Salamanca

El templo de San Juan de Laguardia levanta su fábrica —al menos, lo que nos ha llegado— en época gótica, con remodelaciones posteriores. Emplazado al sur de la villa, destaca —al igual que Santa María de los Reyes— por su condición planificadora: organiza el trazado urbano y jerarquiza la estructura viaria. Pero, además, su carácter defensivo condiciona su desarrollo arquitectónico, constituye, como ha señalado el profesor Azcárate, «uno de los ejemplos de fortificación medieval mejor conservado»¹.

San Juan de Laguardia desarrolla una planta de cruz latina de brazos desiguales para adaptarse a la fortificación. Consta de tres naves, crucero —con el brazo izquierdo mayor— y se cierra con tres ábsides de planta ochavada, más ancho y profundo el central. Su planta, estructura, apoyos, cubiertas, así como su espacio en tensión acentuada hacia la cabecera, son decididamente góticos, aunque ligeramente alterados por las remodelaciones posteriores².

El templo presentaba tres accesos. En el lado norte debió de existir una primitiva portada gótica, según sugieren los restos de los canchillos. En el lado sur, encajonada en el brazo del crucero, está la conocida como «Puerta de los Abuelos». Y, por último, a los pies del edificio existía una fachada, sin duda la más importante y monumental, en la que se centra nuestro estudio.

Esta fachada, hoy perdida, era la más notable de todo el conjunto.

Se emplazaba a Poniente, como se ha dicho, y fue destruida en 1732 al construir la capilla del Pilar. De la obra original sólo queda el mainel del portal y el gran rosetón en lo alto. Pero intentaremos su reconstrucción.

La fachada primitiva sobresalía ligeramente de los muros perimetrales, como se constata en plano y en alzado³, y constituía una especie de pantalla, que monumentalizaba y dignificaba el templo. Esta fachada ostentaba un rosetón, caso único en el gótico alavés, y, en la parte inferior, la puerta, geminada, con tímpano historiado y arquivoltas, de la que sólo resta el mainel, en el que va la Virgen con su Hijo, poco visibles al estar embutidos en un baldaquino barroco⁴.

El pilar del parteluz decora su frente con casetones, repletos de motivos fitomórficos muy pegados, de carácter geométrico, de modo similar a la puerta norte de San Pedro de Vitoria. En el lado izquierdo del pilar figuran seres fantásticos —arpías, un grifo en actitud heráldica— y una serie de aves aquiliformes, apenas visibles y muy perdidas. En el lado derecho, haciendo «pendant» con el grifo, encontramos un águila. Aunque apenas se distingue por estar cubiertos, en la pared del pilar, dos angelillos revolotean y portan una filacteria. Debajo de ellos, se aprecia un nido y restos de (¿pelicano alimentado sus crías, con referencia cristológica?).

Encima en el parteluz descansa la imagen de la Madre con el Hijo, que, bajo la advocación de la Virgen del Pilar de Laguardia, presidía el programa. Es una imagen rígida, distante más por vocación de estilo que por torpeza ejecutiva. Viste túnica de escote redondo con orla de pedrería y broche circular. Se ajusta la prenda con correa de cuero repujado, con motivos fitomórficos. La falda se dispone en pliegues delgados, tubulares, que caen en vertical para abrirse en curva hacia los pies. Sobre la túnica, va el manto, abierto, preso con fiador y recogido en el brazo. Las manos de la Virgen son suaves y cuidadas, de dedos largos y delgados. En la derecha exhibe el tocón de Gessé y con la izquierda sujeta delicadamente al Niño. El rostro es fino; la armonía de rasgos es su nota característica. Sus estilemas faciales denotan cierta afinidad con la Virgen del Amparo, de la catedral de Pamplona⁵. Los cabellos, dispuestos en amplias ondas, enmarcan su faz y, proyectados en un plano más profundo, resaltan la cara. Se cubre con velo rectangular y corto, de pliegues pesados. El tipo de velo resulta habitual en las imágenes de este momento, caso de la Virgen de Ecouis⁶ o la del Museo Victoria y Alberto⁷. Porta asimismo, una corona. La Virgen se presenta lejana, majestuosa. Siguiendo una nota común a la primera mitad del siglo XIV, se desentiende totalmente del Hijo; no inclina la cabeza hacia El, sino la mantiene rígida, dirigiendo su mirada al frente⁸.

El Niño está de perfil, sin mirar a la Madre. Su anatomía recuerda la de una persona mayor, aunque en tamaño infantil. Porta túnica larga y manto con fiador, que evoca una tradición más antigua. Las telas crean la arquitectura de la figura, desdibujando la anatomía. Va descalzo, con los pies dispuestos en ángulo, con los talones casi unidos. En la izquierda porta un fruto y bendice con la derecha. Su cara repite los rasgos de la Madre; esboza una sonrisa, aunque congelada. El pelo es corto, con peinado similar al del Niño de la citada del Amparo. Sus orejas son grandes, torpeza habitual en estas imágenes, como ya apuntó Letraçaise-Pillion⁹. La corona es una adición posterior.

Durán Sanpere incluye esta imagen en el siglo XIV, ligada a la tradición del XIII, no inspirada en la escuela de Burgos o León, sino en el Románico, de tipo orientalizante¹⁰. Para Iñiguez, es obra del último cuarto del siglo XIII y su rigidez viene determinada por la condición de figura de parteluz¹¹. Andrés Ordax la data a fines del siglo XIII¹². Azcárate afirma: «especial importancia tiene la Virgen del Pilar de Laguardia, que perteneció a una portada desaparecida, que atrae por su esbeltez y por la expresividad de su forzada sonrisa, no exenta de atractiva belleza, y que debe corresponder a principios del siglo XIV»¹³. Otros autores, por su parte, la consideran de fines del XIV¹⁴.

Se figura, por tanto, a María como reina, con un significado tanto mariano como eclesiológico. Su carácter y concepción difieren de los modelos de Virgen de Mainel del gótico alavés. Su inspiración ha de buscarse en una tradición anterior, como proclaman la rigidez y majestad de la imagen, el ligero envaramiento de la figura y la omisión del característico contacto materno-filial, no por incapacidad de expresarlo, sino por desinterés, ya que era otra la concepción estética que informa su ejecución. Esta pieza ha de datarse a principios del siglo XIV, data que coincide con la construcción progresiva de todo el edificio, del que esta portada supone —sospechamos— el punto final y culminante de la obra.

A la fachada primitiva se han atribuido unas imágenes que hoy flanquean la entrada antigua. Representan a Santa Bárbara y a Santa Catalina. Son obras muy repintadas, que desdibujan la apreciación de su valor; aparecen en los arranques de la portada, en lugar que no debió corresponderles originalmente. Sus caracteres estilísticos las clasifican como tallas góticas muy tardías, posteriores a la imagen del mainel, en torno al siglo XV.

No nos ha llegado dato alguno de cómo era esta portada. Los documentos antiguos y relatos de los milagros de la Virgen, sitúan a ésta indistintamente en un atrio o en un pórtico. «En la Villa de Laguardia y en el atrio de la parroquia de San Juan, venérase la imagen de Nuestra

señora llamada “del Pilar” por estar colocada sobre un pilar de la Puerta interior de dicha Iglesia»¹⁵. En un primer momento, la portada fue abierta y así estaba por lo menos en 1408, pero luego se cubre con un pórtico, similar al de Santa María de los Reyes.

Contamos con un testimonio gráfico que da una idea aproximada de la obra primitiva. Es un cuadro que narra un milagro de la Virgen del Pilar ocurrido en 1721. Está expuesto en la capilla. La pintura debió realizarse necesariamente entre 1721 —fecha del milagro— y 1732 —fecha de la construcción de la capilla—. Representa a los feligreses reunidos delante de la portada. Es testimonio que habrá de tomarse con las debidas precauciones, pero es el único que contamos para la reconstrucción del escenario original. El óleo presenta, en un primer plano, a la Virgen con el Niño acogida en baldaquino barroco. Realiza una interpretación ligeramente libre de la imagen de María y de su Hijo, pero no así del baldaquino ni del ángel del remate, en lo que es fiel al original. A pesar de estas libertades, se ajusta como idea general a la realidad, por lo que esta fuente permite esbozar una hipotética reconstrucción de la portada. El cuadro presenta una puerta geminada, con tímpano de forma alanceolada, dividido en cuatro registros, lo que retrasaría su cronología. Tres arquivoltas animadas lo bordean y en las jambas se disponen tres estatuas por lado con sus correspondientes doseletes.

No sabemos qué ciclos irían en las arquivoltas. Sospechamos que Santa Bárbara y Santa Catalina, situadas hoy a ambos lados de la puerta, ya del xv, pudieron integrarse entonces en un ciclo de santas que hubiera en las arquivoltas. Apoya esta conjetura su tamaño —reducido para figurar en las jambas— y la frecuencia de tal temática en el gótico alavés —caso de la catedral de Vitoria y de Santa María de los Reyes de Laguardia—. En las otras dos arquivoltas pudieron distribuirse tal vez ángeles y figuras de patriarcas y profetas, como sucedía en los programas citados, aunque no existe dato que lo precise.

En cuanto al tímpano, la pintura sólo esboza la escena superior, donde vemos un personaje, de frente y de pie, y tres más pequeños a cada lado, que se dirigen hacia éste con las manos unidas, rezando. Pudiera interpretarse la escena como un Juicio Final —lo que concuerda bien con el propio emplazamiento de la portada en el Oeste—, o bien con cualquiera de los temas en los que Cristo, acompañado de otras figuras, corona un tímpano hagiográfico, sea como cosmocrator, sea como Divina Liturgia. Desconocemos el proyecto de los registros inferiores. Varias posibilidades se nos ocurren:

— Que se complete el Juicio Final (en el supuesto de identificar a Cristo Juez en el registro superior).

— Que se desarrolle un ciclo mariano en correlación con la imagen del mainel (la dudosa escena superior y la fijación de este ciclo en la portada sur, lo desestimaría).

— Que se represente el ciclo del titular de la iglesia, es decir, San Juan.

La hagiografía de San Juan ya se había dado en el gótico —caso de la portada de Sens o la arquivolta de la catedral de León—, pero con este número de registros resultaría un programa demasiado extenso, pudiendo subsanarse incluyendo en el dintel escenas de la infancia de Cristo, como sucedía en el Pórtico de San Pedro de Vitoria. La combinación de la historia de San Juan con los temas de la infancia, coronado por un relieve de Cristo, se da en el portal de San Juan de Auxerre, con el que coincide también en las figuras de las jambas, tres a cada lado¹⁶. De todas estas intuiciones, la del Juicio Final parece tener más fundamento, siguiendo el modelo de la catedral de Reims¹⁷, donde se utilizan los mismos registros en un tímpano con similar derrame. Incluso el número de estatuas en las jambas repite las del modelo galo, que, tal vez, pueda sugerirlo. El programa escatológico presentaría la particularidad de fijar al Juez en pie, siguiendo algunos modelos franceses —Saint Sulpice de Favières—.

En las jambas aparecen —como se ha dicho— tres personajes a cada lado. En la pintura se apoyan en un friso corrido y se cobijan bajo los correspondientes doseletes, de carácter arquitectónico, que pueden ser variación de cualquiera de los citados modelos galos. En el lado izquierdo, estatuas barbadas, con manto y túnica, sujetan con sus manos unos objetos inidentificables. En el lado derecho, próxima a la puerta, se ve una figura lampiña con un cáliz; que, al ser varonil, identificamos con San Juan Evangelista. A su lado, un personaje corpulento, barbado y un poco calvo, pudiera hacer pensar en San Pablo, de no ser un personaje veterotestamentario. La tercera figura está sólo esbozada. En las jambas, se fijaría, por tanto, ya un ciclo veterotestamentario, ya un apostolado. Resulta más viable el Colegio Apostólico, si se admite el ciclo del Juicio Final en el tímpano, como en los modelos reimsianos.

En lo alto de la fachada, el rosetón —que se había tapiado— fue descubierto recientemente. Hoy puede verse desde la nave. Es de gran tamaño, de 3,40 de diámetro. Le acoge una chambrana, constituida por fuerte baquetón apeado en cabezas humanas. Recorre su exterior una orla vegetal con hojas tetrapétalas, con cabezas de clavo, similares a los motivos del mainel. La tracería del rosetón consiste en una estrella rodeada de círculos y tetralóbulos. Suponemos que se acompañaba de vidrieras animadas, como sucede en otros ejemplos, cual en la catedral de Lausana.

El sentido de la rosa gótica no se ha determinado con unanimidad.

Franz rechaza toda idea simbólica, atribuyéndole una función exclusivamente ornamental¹⁸. Otros definen su simbolismo en la misma forma de la rosa, considerada antigótica porque introduce un elemento circular en una estructura hecha esencialmente de verticales y horizontales. Y la presencia de estas bases circulares no puede justificarse más que por la voluntad de desplegar en los grandes programas un valor cósmico¹⁹. Pero su mismo simbolismo es controvertido. Se ha reconocido en las rosas góticas la representación de la Jerusalén Celeste. Como señala Verdier: «la idea antigua de Cristo-Sol-Cosmocrator llevó a una concepción circular de la Jerusalén Celeste de carácter heliádico, a pesar de la realidad topográfica de la Jerusalén terrestre y de los textos para la Jerusalén Celeste futura²⁰. Sedlmayer piensa en una representación de la Maiestas de carácter solar y porusíastico, donde la Jerusalén celeste no sería más que uno de sus significados»²¹. A juicio de Mezoughi: «en el siglo XIII el aspecto de la Jerusalén Celeste se relega a un segundo plano para remarcar el carácter solar de las grandes rosas. El edificio gótico era el mismo una representación de la “Urbes Beata” y por tanto había un interés secundario en representar de nuevo la ciudad, la Parusía heliádica del Señor a la entrada de la “Porta Coeli”, que es la fachada, concuerda mejor con la interpretación global de la catedral del XIII»²².

La idea cósmica y solar también debió constituir el significado de esta rosa, como se desprende de la estrella que forma su núcleo. Pudiera interpretarse —siguiendo las palabras de Mezoughi— como la Parusía Gloriosa y atemporal de Cristo en la «Porta Coeli». Aunque no podemos olvidar el constante trasiego de modelos, donde a veces se copia sin llegar siquiera a intuir su sentido.

Por tanto, esta fachada, de la que sólo nos han llegado mínimos restos, compondría un portal de la más pura tradición gótica. Presentaba los elementos característicos del modelo típico de portada. Sería por su composición la más clásica del estilo en Alava. Se fijaba así la portada geminada, presidida por la imagen de Virgen acompañada de su Hijo, con un simbolismo tanto mariano como eclesiológico, con seis figuras en las jambas, posiblemente un apostolado reducido, y un tímpano historiado, dividido en cuatro registros donde se desarrolla, tal vez, un Juicio Final. Completaba el conjunto la serie de arquivoltas animadas, una al menos con santas, que constituirían, quizá, una visión de la Gloria. Se alzaba sobre todo ello el rosetón, con el simbolismo arriba indicado. Y a la importancia compositiva y de programa —una de las más ricas— se une que es el primer ejemplo del gótico en Alava, pues antecede en años a las otras manifestaciones del estilo en la provincia.

NOTAS

- ¹ J. M. AZCARATE RISTORI: *Arte gótico en España*. Cátedra, Madrid, 1990, p. 59.
- ² Para un estudio del templo y de sus modificaciones véase en E. ENCISO: *Parroquia de San Juan Bautista*. Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria. Rioja Alavesa. T. I. Vitoria, 1967; VV. AA.: *Iglesia de San Juan de Laguardia*. Monumentos Nacionales de Euskadi. Alava T. I, Bilbao, 1984.
- ³ Vid. E. ENCISO: *op cit.*, p. 71.
- ⁴ Esta obra barroca no está documentada, E. ENCISO: *op. cit.*, p. 79, la considera anterior a la capilla del Pilar, de fines del siglo xvii, principios del xviii. VV. AA.: *op. cit.*, hacia 1720, conforme al testimonio de un cuadro votivo de un milagro de la imagen ocurrido en 1721, donde ya figura el baldaquino.
- ⁵ C. FERNANDEZ LADREDA: *Imaginería medieval mariana*. Pamplona, 1989, fig. p. 277.
- ⁶ L. LEFRANÇOISE-PILLION: *Les statues de la Vierge á l'enfant dans la sculpture français au XIV siècle*. Gazette des Beaux Arts, T. XIV, 1935, fig. 10.
- ⁷ *Ibidem*, fig. 21.
- ⁸ *Ibidem*, p. 211.
- ⁹ *Ibidem*, p. 145.
- ¹⁰ A. DURAN SANPERE, J. AINAUD DE LASARTE: *Escultura gótica*. Ars Hispaniac, Madrid, 1956, p. 138.
- ¹¹ F. IÑIGUEZ ALMECH, J. ESTEBAN URANGA: *Arte medieval Navarro*. Pamplona, T. IV, p. 221.
- ¹² S. ANDRES ORDAX: *País Vasco*. Col. Tierras de España. Fundación Juan March, Madrid, 1987, p. 190.
- ¹³ J. M. AZCARATE RISTORI: *op. cit.*, p. 221.
- ¹⁴ Así F. MARTINEZ DE SALINAS, J. EGUJA: *El estímulo renovador del gótico*. Alava en sus manos, Vitoria, 1984, p. 93.
- ¹⁵ Los milagros se encuentran recogidos en M. BALLESTEROS: *El libro de Laguardia*. Vitoria, 1985, pp. 9 y ss.
- ¹⁶ W. SAUERLANDER: *L'sculpture gothique, 1140-1270*. París, 1972, lám. 283.
- ¹⁷ *Ibidem*, lám. 236.
- ¹⁸ H. G. FRANZ: *Les fenêtres circulaires de la cathédrale de Cèfalú et le problème de l'origine de la «rose» du Moyen Age*. Cahiers Archéologiques, IX, 1957, p. 270.
- ¹⁹ E. PANOFKY: *Arquitectura y pensamiento escolástico*. La Pileta, Madrid, 1987, fue el primero en formularla, mantenida también por otros autores.
- ²⁰ PH. VERDIER: *La colonne Colonia Aelia et imago Clipeata du Christ-Helios*. Cahiers Archeologiques, n.º 23, pp. 17-40.
- ²¹ H. SEDLMAYER: *Die Entstehung der Kathedrale*. Zurich, 1950. Citado en H. MEZOUGH: *Saint Gabriel en Provence: réflexions sur l'inconographie de la façade et sur la signification symbolique de l'oculus*. Cahiers de Saint Michel de Cuxa, n.º 8, 1977, p. 131, nota 127.
- ²² N. MEZOUGH: *op. cit.*, p. 132.



Fig. 1.—*Virgen del Pilar de Laguardia.*



Fig. 2.—*Detalle del portaluz.*



Fig. 3.—*Laguardia. San Juan
«Cuadro del milagro».*



Fig. 4.—*Rosetón al fondo. Foto: J. Llanos.*