

La portada de Santa María de Fuentepelayo (Segovia)

María MORENO ALCALDE

Obra gótica de singular importancia en la provincia de Segovia, se halla situada en el segundo tramo de la nave del evangelio de la iglesia parroquial de Santa María de Fuentepelayo, pueblo propiedad de los obispos de Segovia en la Edad Media ¹. Sin embargo, no debió ser éste su primitivo destino, pues una inscripción en letras capitales en el centro de su superficie dice: PASOSE AQUI AÑO DE MDXXIII indicando su traslado a este costado norte de la iglesia desde un emplazamiento previo. Es posible que el traslado se haya hecho desde otra parte de este mismo templo, donde grandes obras de renovación fueron emprendidas desde el principio del siglo XVI ². Pero cabe especular que dada su importancia temática y su calidad artística, esta portada hubiera sido labrada para un lugar de mayor relevancia que el que ahora ocupa, como, por ejemplo, la antigua Catedral de Segovia: Situada ésta ante el Alcázar y destruida en 1521 en la lucha que los comuneros encerrados en ella sostuvieron con los hombres del emperador, la portada pudo ser transportada, al igual que el claustro ³, a otro lu-

¹ En 1181, Alfonso VIII hizo a los obispos de Segovia donación de esta villa a cambio de la de Alcaracén, aldea de la cordillera Central.

² En el año 1507 se concede un permiso de obras a la iglesia para la ampliación de una capilla. A partir de esta fecha, debieron sucederse los trabajos de reconstrucción de la nave, en origen románica, pagándose por ello a los canteros García de Cubillas, Juan Gil de Hontañón y Pedro de Ezquerria durante algunos años.

³ Fue trasladado por Juan Campero en 1526, a la catedral nueva, recién iniciada. A ella fueron llevadas también la sillería de coro, rejas y otras obras de arte. En la iglesia de Santa

gar, en este caso la iglesia de Santa María de Fuentepelayo, como permite deducir la fecha arriba mencionada.

La portada, pese al interés que presenta, no ha sido nunca objeto de análisis alguno. Este trabajo pretende hacer un estudio detallado de todos los elementos que integran su estructura, desde el punto de vista arquitectónico, estilístico y figurativo, finalizando con la interpretación iconográfica del conjunto a la luz de los escritos medievales.

DESCRIPCION DE LA PORTADA

Análisis arquitectónico

La estructura de la portada se acerca al tipo de fachada telón que cubre en altura una superficie disponible sin responder orgánicamente a un ordenamiento del espacio interior. En su diseño se resaltan con fuerza las líneas constructivas que sirven de marco y soporte a los elementos que componen su decoración (Lám. 1).

Encuadrada por contrafuertes recambiados que se afinan mediante pináculos dispuestos en tres alturas y ornados de gabletes y arcos conopiales que van reduciendo su masa, los contrafuertes sirven de apoyo a una moldura que, a manera de alfíz, cierra el espacio por la parte superior⁴. El conjunto se halla integrado por un arco carpanel de dos arquivoltas, muy maltrecho, cobijado por otro de medio punto también con arquivoltas, de desigual importancia, la última de las cuales se separa a la altura de la clave dibujando un arco conopial muy peraltado con remate en macolla sobre el alfíz. El esquema se completa con otra línea horizontal paralela a la anterior por debajo, dispuesta también sobre las arquerías y que atraviesa el arco conopial por su arranque, línea destinada a encuadrar el espacio superior de la portada para que sirva de marco adecuado a una parte de la decoración (Lám. 2).

Entre las arquerías, se dispone un tímpano semicircular, ahora vacío, pero que en su momento debió acoger figuras, porque permanecen en su campo las señales de las juntas que las recibieron. En dicho tímpano se aprecia además una inscripción en letras góticas, absolutamente ilegibles, que rodea en orla la superficie sobre una pintura gris, lamentable pérdida que quizá informara sobre el significado de la decoración de la portada. Un esquema tan elaborado basado en la superposición de arcos entre contrafuertes y moldura a manera de alfíz, parece el resultado de una larga se-

María de Fuentepelayo el púlpito con las armas del obispo Juan Arias de Villar, tiene la misma procedencia.

⁴ Estos baquetones debían tomar apoyo en el suelo sobre basas igualmente baquetonadas; pero la parte baja está destruida, y además en fecha reciente, se ha instalado un banco de fábrica adosado a la pared.

rie de experiencias en el taller toledano desde Hannequín de Bruselas. Un repertorio de variantes sobre el mismo tipo se encuentra en la ciudad de Segovia, en obras siempre relacionadas con Juan Guas. Son de esta manera, entre otras, la portada de la Cueva de Santo Domingo, la propia fachada de la iglesia del Monasterio de Santa Cruz, la puerta de la sacristía de la iglesia del Parral, y la portada del claustro de la catedral. Fuera de la ciudad aunque todavía en territorio segoviano medieval, destacamos la puerta del atrio de la iglesia de Santa María del Paular, quizá el modelo más cercano a nuestra portada aunque carece del espacio rectangular superior. Y como modelo para la parte alta, y en especial para la solución del arco conopial entre recuadros horizontales, las fachadas de Aranda de Duero, y la de los Jerónimos de Madrid, obras de los primeros años del siglo XVI, especialmente la última atribuida al taller de E. Egas de Toledo ⁵.

Las arquívoltas en arco semicircular han desarrollado tres fajas decorativas entre sus baquetones moldurados, uno de los cuales va incluso decorado con una sarta de cuarenta y tres rosetas ⁶. Las fajas extremas reciben una decoración vegetal, de la que más adelante me ocuparé, mientras que la central, más importante y única que toma apoyo sobre un baquetón independizado que parte del suelo, alberga un conjunto de figuras dispuestas en nichos, entre ménsulas y doseletes de variada tracería. Estos elementos arquitectónicos, aunque bastante deteriorados, merecen por su cuidado trabajo un estudio pormenorizado.

Doseles y peanas forman una misma pieza, donde una línea quebrada muestra la separación entre ambas. Los primeros disponen un espacio tridimensional mediante unas bovedillas de crucería, primorosamente tratadas, algunas con nervios ligazones y claves resaltadas, que apoyan sobre ménsulas talladas con minucia. Los frentes tienen arcos apuntados y trilobulados, y seguramente corlados (ninguna de ellas ha mantenido íntegra esta parte decorativa) con hojas en el trasdós, y terminados en macollas; los lados se decoran con cuidada labra de tracería. En los primeros doseles de cada lado se talla el motivo flamígero de la burbuja, afrontado a un vástago central que lo convierte en un tema simétrico en forma acorazonada; sobre ellos se sitúan unas peanas muy altas con motivos vegetales, iguales entre sí, pero que no vuelven a repetirse en el resto de la obra.

Las demás piezas que componen el arco tienen una tracería de arquitos muy pequeños apuntados y trilobulados, arquitos que debido a la angostura del espacio, adquieren un peculiar aspecto rítmico ⁷. Las ménsulas o

⁵ A. DE LA MORENA: «El monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid.», IEM, Madrid, 1974.

⁶ Este tipo de rosetas decora en San Juan de los Reyes de Toledo los pilares del crucero y también la cruz de piedra de la fachada. En la propia iglesia de Fuentepelayo aparece en el púlpito, que fue realizado en Segovia, seguramente por el taller de Guas, para el obispo Arias Dávila de quien lleva el escudo.

⁷ El tipo de decoración parece arrancar de la puerta de los Leones de Toledo, donde se ve en alguna tracería de los doseles. Es motivo común en las tracerías del crucero de San Juan

peanas, salvo las primeras reseñadas, son poligonales, decoradas con una faja de hojas de cardo en sentido horizontal.

El resto de la decoración es muy rico y variado en toda la portada, con un interesante repertorio vegetal, figurado y también heráldico.

Decoración vegetal

La decoración vegetal acompaña a todas las líneas de fuerza de la composición subrayando su valor. Está formada por un tipo de hojas de cardo aisladas, unidas entre sí por un tallo ondulante, que se extiende en fajas continuas desde los basamentos hasta las partes altas, disponiéndose entre las arquivoltas y también sobre las líneas horizontales de encuadramiento. Las hojas están realizadas en una talla bastante profunda, recortadas y movidas, de borde rizado y jugoso.

En algunos puntos estas hojas se alternan con pequeñas figuras, a veces de animales —como las enfrentadas sobre el arranque del arco conopial a la altura de la línea de impostas, donde aparecen un cochinito y un pájaro—, pero, normalmente, muestran figuras de niños desnudos en diversas actitudes. Su representación abunda en la faja decorativa que trasdosa la última arquivolta manteniéndose hasta el vértice del arco conopial. Debe señalarse que uno de estos niños aparece en el nacimiento del tallo de las hojas de la primera arquivolta, organización que fue comúnmente empleada por los artistas toledanos durante el siglo XV, pero que había tendido a desaparecer al final de la centuria ⁸.

Cabe resaltar la existencia de un motivo diferente a este repertorio vegetal basado en la cardina. Es el que aparece sobre las enjutas del arco capitel encuadrado por la línea baja del tímpano: Grandes florones que abren radialmente sus espesos pétalos a partir de un motivo central muy resaltado, flores que, por su semejanza, pueden tener como modelo a las que se encuentran adornando la parte alta de los pilares del crucero de la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo ⁹.

Decoración figurada

La decoración figurada se centra en la arquivolta mediana, las enjutas sobre el tímpano, y el cuerpo superior de la portada. En la primera, encaja-

de los Reyes, y se encuentra en las puertas segovianas relacionadas con el taller del maestro Guas. Por su destacado valor decorativo señalamos su presencia en la decoración del salón de linajes del Palacio del Infantado de Guadalajara, donde estaba tallado en tamaño monumental.

⁸ J. M.^a DE AZCÁRATE: «Análisis estilístico de las formas arquitectónicas de la Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo.» Murcia, 1961-1962, p. 25. *Separata Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina.*

⁹ De forma idéntica se repetían en la decoración de madera del antes dicho Salón de Linajes.

das en nichos con encuadramientos arquitectónicos antes comentados, se disponen seis figuras femeninas (ocho en origen, perdidas hoy las dos primeras de abajo) ¹⁰. Tienen los cabellos largos, cayendo ligeramente ondulados sobre los hombros; van vestidas con túnicas ceñidas al cuerpo por cinturones, motivo que abluza la tela y provoca un drapeado suavísimo, a veces de apreciables calidades. Se cubren con manto, que recogido en ocasiones por una mano, se ordena lateralmente en pliegues semicirculares, lineales y de gran finura, evitando en ocasiones el tipo de plegado quebrado. También ha sido tratado con esmero el estudio de los cuerpos: si bien representados frontalmente, evitan toda rigidez, incurvando la cadera y dejando libre el peso de una pierna, que flexiona hacia adelante provocando el movimiento y la variación de las actitudes. Son esculturas de bulto redondo que parecen adueñarse ampliamente del espacio, levantando y separando los brazos del cuerpo, movimiento que arrastra a los mantos y provoca acusados vacíos tan valorables como los plenos. Están muy deterioradas, por lo que se hace muy difícil establecer precisiones estilísticas. Pueden ser representaciones de Virtudes, como más adelante se explica.

Un grupo de la Anunciación ocupa las enjutas sobre las arquivoltas de la puerta; están sobre peanas decoradas por cardinas, con ábacos cuadrangulares moldurados. Las figuras, demasiado altas para ser bien observadas, parecen sin embargo participar de los caracteres estilísticos de las que decoran el arco, destacando por su gracilidad el ángel Gabriel que, con las alas explayadas hacia atrás, parece estar tomando pie en la tierra, las piernas flexionadas y trémulas las finas vestiduras que se adaptan a un cuerpo desmaterializado y levemente agitado. Son obra de un primerísimo maestro (Lám. 3). En el centro del grupo, que coincide con el centro óptico de la portada, se ha situado un jarrón de azucenas. Puede entenderse como el complemento simbólico de la escena, bien conocido, pero creo que por su forma destacada trata de compaginarse con el emblema del Cabildo de Segovia, emblema frecuentemente representado en puertas y claves de las iglesias de la diócesis.

En el segundo cuerpo de la fachada, y ocupando todo el espacio que deja libre el arco conopial, se dispone una inusual decoración. Se trata de las ramas de un árbol, que partiendo desde la primera línea horizontal, sube serpenteando hasta los extremos de la parte superior, bifurcándose en otras ramas menores. Están cubiertas de hojas y producen enormes frutos, fácilmente identificables como granadas, muchas de ellas abiertas y mostrando sus granos. Entre las ramas, una serie de niños desnudos en variadas posiciones se entrelazan con la vegetación, afanados en coger los frutos (Láms. 4 y 5). En el ángulo superior derecho, una figura aislada, parece vestir una coraza. En el ángulo opuesto se ofrece una escena aparentemente desligada del conjunto. Son las fauces de un enorme animal que vomita

¹⁰ Había dos más en las hornacinas que flanquean por el exterior a los contrafuertes, hornacinas igualmente existentes en la portada del Monasterio de El Paular, en Rascafría.

a unas figuras, entre las que se identifica claramente, al menos a una mujer desnuda recostada en primer término, aunque puede haber otra sobre ella.

Decoración heráldica

Finalmente, la decoración heráldica ocupa un importante lugar en esta portada, con la representación de los escudos reales y otro más de un obispo. Son los primeros los escudos de los Reyes Católicos, aunque reemplazadas las armas tradicionales dispuestas en cuarteles por las iniciales de los nombres respectivos, la Y y la F, que aparecen coronadas sobre escudos soportados por animales tenantes, un águila y un león de tratamiento bastante naturalista.

La inclusión del tema heráldico en los grandes conjuntos escultóricos es un factor característico del gótico flamigero, que afecta a un buen número de portadas en este período tardío del estilo ¹¹. Pero la singularidad de este caso estriba en que sólo se han hecho figurar las letras iniciales de los nombres de los reyes, disposición no muy común en la escultura, aparecida en España a fines del siglo XV ¹². Efectivamente, se encuentra entre los elementos decorativos de los pilares del crucero de la iglesia de San Juan de los Reyes, o en la ciudad de Segovia, en el tímpano de la puerta de la Cueva de Santo Domingo, obra anterior a la que ahora se estudia ¹³. Su aparición en la órbita de los edificios de Juan Guas permite suponer que esta modalidad sea en España una formulación de dicho taller de Toledo, taller, como se sabe, activo en Segovia en el último tercio de dicho siglo, y del que considero que depende la escultura de esta portada ¹⁴.

En el campo del arco conopial se ha incluido el escudo de un obispo bajo capelo con borlas, figurando en él una flor de lis, con veneras en los ángulos y armiños en borduras. Son las armas del obispo Juan Arias de Villar, que ocupó la sede episcopal desde 1498 hasta 1501 en que muere en la villa de Mojados, en Valladolid (Lám. 6).

CRONOLOGIA Y ESTILO

En relación con la cronología, es evidente que la fecha última posible para la realización de la portada es el año 1523, cuando, según la inscrip-

¹¹ Julia Ara propone que la aparición del tema heráldico unido al esquema del árbol puede proceder de la escultura funeraria de Flandes, a través de la decoración del sepulcro de María de Borgoña en Brujas (*Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, p. 248).

¹² Esta modalidad puede derivar de las joyas con grandes letras frecuentemente empleadas en el siglo XIV. Aparecen en la tumba del Duque de Berry, en Lyon, anterior a 1400 (AZCÁRATE: «La obra toledana de Juan Guas», AEA, 1956).

¹³ Están además en la cornisa exterior del Monasterio de Santa Cruz de Segovia, en alternancia con otros motivos regularmente representados.

¹⁴ Juan Guas fue maestro de obras de la ciudad de Segovia desde 1472, en que dirige el claustro de la catedral vieja, hasta su muerte.

ción de su frente, fue instalada en el lugar que ahora ocupa. Pero el estilo de la misma, y sobre todo su decoración heráldica, permiten una mayor precisión sobre su data. La aparición de los escudos reales puede plantear para la puerta una lectura de contenido político como se ha hecho en ocasiones en la del Colegio de San Gregorio de Valladolid¹⁵; pero desde luego proporciona una estimable ayuda para su fijación cronológica, estableciendo el año de 1504 de la muerte de la reina católica como fecha última de realización. Por último, el escudo bajo capelo en el campo del conopial aporta mayor precisión: Arias de Villar fue obispo de Segovia entre 1498 y 1501, año de su muerte, no pudiendo por tanto exceder en mucho a la segunda fecha la ejecución de la obra. Además, la realización de esta gran obra en el tiempo de su breve ocupación de la silla episcopal encaja bastante bien con el conocido interés del prelado por las actividades artísticas y su faceta de constructor. Tuvo en la antigua catedral desaparecida un importante sepulcro de alabastro protegido por una reja¹⁶, construyó una capilla en Mojados, y su escudo campea en la fachada del segoviano castillo de Turégano, en donde finalizó las obras de reconstrucción de la fortaleza que iniciara su antecesor en la sede, el obispo Juan Arias Dávila.

Por otra parte, esta fecha de finales del siglo XV es tiempo especialmente indicado para la aparición de una portada de tan alto contenido ideológico —como más tarde se explica—, en la diócesis segoviana. En razón a tal contenido, debe pensarse que la elección del tema propuesto responda a un elevado nivel cultural en el medio que lo dispone, y este nivel se había alcanzado en Segovia gracias al esfuerzo de su predecesor, el controvertido obispo Arias Dávila¹⁷. Había fundado el Estudio General para su clero. Fomentó los estudios universitarios y varios segovianos estudiaron en Alcalá, Salamanca, Bolonia y la Sorbona, contribuyendo incluso con sumas considerables para que los hijos de sus amigos y familiares asistieran a dichos centros¹⁸. Reunió una importante biblioteca, muchos de cuyos ejemplares forman hoy el fondo de Incunables de la Catedral. Y convocó el Sínodo de Aguilafuente¹⁹, a partir del cual se obliga a los sacerdotes de la diócesis a un reciclaje sistemático en el Estudio General. El obis-

¹⁵ No creo que sea una interpretación convincente, ni que pueda hacerse extensible a nuestra portada, debiendo entenderse simplemente como un reconocimiento de la protección real, que quizá posibilitara la ejecución.

¹⁶ RUIZ DE CASTRO, G.: *Comentario a la primera y segunda población de Segovia*, 1551. Manuscrito en el A. Cat. de Segovia.

¹⁷ Ocupa la sede episcopal desde 1460 hasta 1497 en que muere. De todas maneras, la reforma de la situación religiosa tanto en su faceta espiritual como en la cultural y docente, fue impulsada por la corona desde el principio del reinado de los Reyes Católicos, que comprendieron la función que debía desarrollar la religión en la vida de los pueblos. Ver I. DE AZONA: *La elección y reforma en el episcopado español en tiempo de los Reyes Católicos*, CSIC, 1960.

¹⁸ LE FLEEM, J. P.: «La première version castillane du testament de D. Juan Arias Dávila évêque de Segovie.» *Estudios Segovianos*, XI, n. 64. Año 1975, I.

¹⁹ LECEA, C.: *El Sínodal de Aguilafuente*. Joyas Bibliográficas, Madrid, 1965.

po Arias de Villar debió continuar en esta línea cultural, pues sus «Ex libris» y armas se ven en muchos de los Incunables del citado centro.

En cuanto a los caracteres arquitectónicos y elementos decorativos de la portada dependientes, como queda dicho, del taller artístico toledano del maestro Guas, corroboran la adscripción temporal de la citada portada a los últimos años del siglo XV, apoyando a las conclusiones aportadas por el estudio heráldico incluido en los párrafos precedentes.

ANALISIS ICONOGRAFICO

Descritos más arriba los elementos figurativos de la portada de forma individualizada, se trata ahora de hacer el estudio iconográfico de las escenas representadas, estudio que comporta inicialmente la consideración individual de cada uno de los temas, para concluir en una interpretación general de la puerta, estableciendo un programa que sirva de nexo a la totalidad de las figuras representadas.

Las figuras femeninas del arco de encuadramiento del tímpano hacen difícil el reconocimiento de su iconografía, pues han perdido algunas de sus cabezas, manos y atributos que harían posible su identificación. No obstante, conservan ciertos aspectos característicos. La primera de la izquierda, imagen decapitada pero en acción, sostiene en la mano derecha levantada una lanza con la que agrede a algo situado a sus pies, impulso que provoca un movimiento en su cuerpo que se arquea con fuerza (Lám. 7). Su postura sugiere la relación con la representación que la Edad Media hace de las Virtudes tomando el modelo de la Psychomaquia de Prudencio pero depurándolo, de manera que las figuras abandonan el carácter y atuendo guerrero para revestirse sólo de túnicas, aunque manteniendo lanzas con las que hollar a los vicios que están a sus pies ²⁰.

Si esta interpretación iconográfica pudiera hacerse extensible a las demás figuras del arco —y así parece confirmarlo la segunda de la izquierda inmediata a la descrita que pisa a un ser situado bajo ella, y otras que pueden llevar también lanzas—, estaríamos en presencia de un ciclo de Virtu-

²⁰ Es el tema que recoge una de las arquivoltas de la puerta de la Virgen de la catedral de León a fines del XII, y otra, en la Puerta de la Infancia, de la catedral de Chartres en el primer tercio del siglo XIII, aunque entre ellas alguna lleva todavía una figura emblemática en la mano. Representadas como mujeres con túnicas y lanzas, el ejemplo más representativo lo ofrecen las jambas de la portada oeste de la catedral de Strasburgo a fines del XIII o principios del XIV. En el siglo XV la representación de las Virtudes vuelve con fuerza en el arte español, acorde con el desarrollo que dicho tema tiene en el arte de Europa. Pero no se representan ya con esta caracterización, sino de una manera emblemática, o con atributos específicos que sirven a su identificación (MALE, E.: *L'art religieux a la fin du moyen age*). Recordemos entre los muchos ejemplos, la tumba de Juan II en la Cartuja de Miraflores, o el sepulcro de D.^a Juana de Pimentel, en la Capilla de Santiago de la Catedral de Toledo.

des representadas en acción, muy interesante por la escasa incidencia de este tema en la decoración arquitectónica del arte español ²¹.

En las enjutas, las figuras del ángel y la Virgen configuran el tema de la Anunciación. Este tema, fácilmente identificable, expresa en sí mismo la idea de Encarnación, idea que, en ocasiones, conlleva el significado de Redención, alcanzando una dimensión interpretativa de mayor amplitud.

Por último, en el campo superior, la representación del árbol con frutos y niños es sin duda la parte más original de la portada, y también la que ofrece mayor dificultad de interpretación.

No se me oculta el parecido que esta representación ya descrita tiene con la de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid, en la que podría estar inspirada. Este parecido no disminuiría su importancia, sino que podría valorizarla, por cuanto no se trata de un tema muy divulgado, y que podría estar reservado a ambientes de cierto nivel intelectual. Pero por otro lado, esta puerta modifica algunos de los elementos iconográficos complementarios que pueden alterar el sentido de la interpretación general ²² como voy a tratar de explicar.

Para comprender este sentido resulta necesario examinar los textos medievales en los que los tratadistas han hecho uso de la representación del árbol para explicar algunos conceptos teológicos difíciles de entender y más fáciles de explicar mediante metáforas. La Edad Media volvió con insistencia a este tema que permitía la exposición de algunos aspectos complicados del pensamiento cristiano mediante sencillas comparaciones, aplicando sobre el esquema de un árbol los distintos aspectos del pensamiento, la conducta, o el saber humanos ²³. Entre todos ellos, creo intere-

²¹ Si la aparición de las Virtudes en la decoración de las portadas es verdaderamente escasa en España, no lo es en cambio aplicada sobre otras obras. Desde su aparición en el sepulcro de Juan II, el tema se repite en puertas, sepulcros y púlpitos, teniendo una especial aceptación en la órbita segoviana, en la que esta iconografía se repite, variando las fórmulas, a fines del XV y el XVI. Una de las obras góticas más significativas es el púlpito de la iglesia del Parral. Como obras platerescas de la primera mitad del siglo XVI destacan las imágenes de los sepulcros de los marqueses de Villena; la tumba de D. Beltrán de la Cueva, fallecido en 1492, hoy dividido entre el M.^o de Valladolid y la Hispanic Society of América (B. G. PROSKE: *Castillian sculpture. Gothic to Renaissance*), o las Virtudes talladas en las puertas de madera de la sacristía del Paular.

²² Son fundamentalmente la aparición de la cabeza del monstruo que come o vomita figuras, y la imagen frontal del niño, de destacado tamaño, en la parte superior de la portada, que parece estar revestido de una coraza. Además destaca la desaparición de la fuente, que en Valladolid resulta uno de los aspectos dominantes de la figuración.

²³ Hugo DE SAN VÍCTOR, en «De Fructibus carnis et Spiritus» (Patrología Latina), compara con árboles vigorosos a las virtudes y los vicios, en los que las ramas llevan los nombres alusivos a unos y otros. El dominico FRÈRE LORÉNS, en «la Somme du Roi», recoge la idea de forma que convierte a las virtudes en árboles independientes plantados en el jardín del Edén (MALE: *L'Art religieux du XIII siècle*, p. 108). San Buenaventura, en el «Árbol de la Vida» recoge la idea de la Encarnación y sus consecuencias. Divide al árbol en tres cuerpos, representando a Cristo en el centro como imagen de Redención; en el primero se habla del origen de la vida del Salvador, y en el último el Paraíso, asimilado de esta manera al árbol frondoso que produce muchos frutos (*Obras de San Buenaventura. II. Jesucristo*, BAC 9 secc. Teología).

sante destacar el libro del franciscano San Buenaventura llamado «El árbol de la vida», en el que la imagen del Paraíso aparece asimilada a la del árbol frondoso que produce muchos frutos, que «con su mucha suavidad deleítan y con su eficacia confortan el alma que los medita y rumia con cuidado...» porque a mi juicio, es la que preside el desarrollo de nuestra portada. Esta imagen se completa con las ideas de Encarnación y de Redención asimiladas a su esquema, aspectos que en síntesis son también válidos para nuestro estudio.

Considerados de forma individualizada cada uno de los motivos de la decoración, voy a tratar de exponer una explicación conjunta de la temática de la misma, aceptando de partida la idea de que en la Edad Media la decoración de una fachada está siempre sometida a un programa previo que guía las imágenes y las somete a un cierto orden y conexión. En función de este presupuesto y en base a los conceptos fundamentales de dicho tiempo, e insistiendo especialmente en la idea de redención y gloria que propone el árbol franciscano, sugiero una explicación de esta manera: El relato de la portada se iniciaría con la venida de Cristo al mundo, manifestado a través el tema de la Anunciación. Su venida conlleva finalidad redentora, y este aspecto se vería explicitado en el tímpano, donde pudo haber representado una Piedad, como era habitual en las portadas del siglo XV y así permanece en las puertas del claustro de la catedral, del Pualar, o la iglesia de la Santa Cruz de Segovia, aunque también pudo haber un Calvario. La idea redentora quedaría prolongada en la imagen del infierno, representado por las fauces del monstruo devorador de hombres ²⁴, y culminaría triunfalmente en el Paraíso, que sería el árbol cargado de frutos, en este caso granadas, que llena la franja superior, imagen que bien pudiera expresar la unidad del universo ²⁵. Para llegar a alcanzar este estado de plenitud, la portada propone en las arquivoltas la contemplación de las Virtudes como ejemplo a seguir, haciendo de este modo participar a la humanidad mediante sus propios méritos en el esfuerzo de la salvación. Esta última idea es la que preside la obra de Vicente de Beauvais ²⁶, quien

Una interpretación diferente se contiene en el «Árbol de la Ciencia» de Raimundo Lulio. Utiliza el Árbol como imagen de la ciencia, aplicando a su esquema los distintos aspectos del saber humano diversificados en diferentes puntos. En el siglo XV, la obra de Alfonso DE LA TORRE: *Visión Deleitable de la Filosofía y las Artes* (Madrid, 1984, Espasa-Calpe) aúna y renueva estos conceptos desarrollados en el siglo XIII, y vuelve al gráfico del árbol de la Ciencia capaz de producir frutos que sacien el hambre para siempre, identificándolo de alguna manera también con el Paraíso.

²⁴ Tomada como se sabe del Libro de Job, 41, 14.

Esta imagen no aparece explícitamente en ninguno de los textos citados.

²⁵ María LOZANO entiende que este árbol es la imagen del Paraíso a donde el hombre debe llegar por el estudio de las Artes y de la Teología, y cree que esta explicación es quizá la clave que explica el sentido de la fachada de San Gregorio de Valladolid («Simbolismo de la portada de San Gregorio de Valladolid.» *Traza y Baza*, N. 4, 1974, p. 13).

²⁶ VICENTE DE BEAUVAIS: «Speculum Maior.» Véase: E. MALLÉ: *L'art religieux du XIII siècle en France*. Paris, ed. 1946, p. 63 y ss.

propone que el hombre que ha caído por el pecado de Adán puede empezar a levantarse mediante su acción moral, para incorporarse por este esfuerzo a la gracia y contribuir así a la obra de la redención. En el capítulo del «Espejo moral» dicho autor propone la contemplación de las Virtudes como ejemplo de la conducta humana. Por otra parte, el libro del siglo XV del autor Alfonso de la Torre: «Visión deleitable de la Filosofía y las Artes Liberales» resulta también en realidad una explicación de estos mismos conceptos.

Esta interpretación de la portada basada en el pensamiento medieval que se contiene en algunos escritos, creo que es válida y suficiente para una comprensión general del sentido de la misma.

Ahora bien, insistiendo en la idea, quizá discutible, de que toda fachada es el desarrollo de un escrito concreto, he profundizado en algunos tratados de los Padres de la Iglesia, y he hallado un texto que, a mi juicio, enumera y reúne de forma completa y más exacta todos los motivos que están tallados en la puerta y que permite suponer que ésta pudiera estar explicitando su contenido simbólico. En él, quedan explicadas todas las imágenes que se estudian, incluidas las de más difícil comprensión como pueden ser las fauces del animal en la base del árbol, y la imagen del niño que en el margen derecho, parece revestir coraza. Su lectura no anula la realizada anteriormente, sino que la completa y refuerza.

Es un pequeño tratado teológico llamado «De la Plantación del Paraíso», escrito por San Buenaventura en forma de sermón, cuya doctrina se concierda perfectamente con lo plasmado por él mismo en otros textos de mayor extensión, como «El Arbol de la Vida», o «El Itinerario del Alma a Dios»²⁷. El tratado, en frase del propio santo, pretende llevar a la inteligencia racional de la mano, mediante enigmáticas y místicas figuras, al conocimiento de la sabiduría divina, conformándose por vía de semejanza a las cosas visibles que conocemos, y manifestándonos mediante ellas lo invisible que no conocemos explicando que para hacerlo entender «desciende de los esplendores del cielo a las plantitas del Paraíso»²⁸. Apoyado en las escrituras, el texto de San Buenaventura señala la existencia, en sentido literal, de dos paraísos, uno celestial y otro terrenal. Y en consonancia, un doble sentido espiritual y tropológico del paraíso en lo que se refiere al sentido moral, un paraíso celestial «como hartura excesiva y estática de la contemplación encumbrada», y un paraíso terrestre, «como suavidad que alimenta la devoción humilde»²⁹.

Justifica sus palabras con un pasaje tomado del Cantar de los Cantares que dice: «Huerto cerrado eres, hermosa mía, Esposa, tus renuevos forman un vergel delicioso de granados...»³⁰. Y explica que estos paraísos se

²⁷ *Obras de San Buenaventura*. BAC. Tomo III. N. 19. Secc. II, pp. 735-753.

²⁸ *Idem*, p. 737.

²⁹ *Idem*, p. 739.

³⁰ El Cantar de los Cantares, de Salomón. 4. 12. Versión de Casiodoro de la Reina. Ed. 1964.

encuentran naturalmente situados en el alma humana, «que iluminada por la sabiduría y por los éxtasis de la contemplación, se halla también fecundada, entre otras gracias, por las Virtudes Santas».

Explica el santo como debe proceder el alma humana para llegar a la sabiduría plena, a la contemplación de la luz eterna, es decir, a ser la esposa de las Sagradas Escrituras, cuidando que la sabiduría mundana, llevada de la curiosidad, no oscurezca el proceso de esta contemplación buscando la ostentación en vez del conocimiento de la Verdad, y al igual que Lucifer se precipite de las claridades divinas a las tinieblas infernales.

En el sentido de la contemplación, ensalza el valor del Verbo encarnado y crucificado en el madero de la cruz, «este Verbo que en cuanto que es increado y consustancial al Padre es fuente de la sabiduría en los cielos, es con todo el Arbol de la Vida, en cuanto encarnado y nacido de la Virgen...».

Tomando de nuevo el símil de las Sagradas Escrituras justifica la existencia de este Arbol de la Vida que se ramifica en todas direcciones, para saciar el apetito de los sentidos espirituales, y la del Arbol del Bien y del Mal, para precaver el cansancio del alma y proporcionarle solaz mediante otros objetos de meditación. Pero el mal uso de este árbol puede llevar al alma a buscar su propia reputación en vez de su alimento, lo que le privaría de la semejanza divina y por ello «sería arrojada de las delicias del Paraíso».

Introduce entonces ciertas consideraciones sobre la existencia del infierno, y lo justifica de esta manera: «a nadie le parezca cosa absurda lo que hemos afirmado, de que se haya de colocar entre los árboles del paraíso las consideraciones de los tormentos del infierno y de las impugnaciones del enemigo, pensando que esto sería lo mismo que introducir en el paraíso el infierno o los moradores de aquel lugar, pues aunque en el paraíso no hay lugar para la culpa, son, sin embargo, de no escaso provecho... las consideraciones de estas verdades para saborear las dulzuras de las misericordias inefables...»³¹.

Y termina San Buenaventura proponiendo considerar las manifestaciones anteriores, no sólo como árboles frondosos, sino también como «armaduras que defienden y protegen el tálamo pacífico de Salomón», recordando el párrafo de las Escrituras que dice: «Mirad el lecho de Salomón rodeado de sesenta valientes de los más esforzados de Israel, todos armados y muy diestros en el combate».

El análisis completo de la obra que constituye el objeto de este artículo me ha planteado una serie de incógnitas que en mi propia investigación he tratado de despejar. Entiendo que la atribución del conjunto al taller de Juan Guas así como su adscripción cronológica a los últimos años del siglo XV han quedado suficientemente demostradas tras el análisis compa-

³¹ «De la Plantación...», p. 749.

rativo con la obra documentada del maestro. En cuanto a la interpretación del motivo temático, el texto «De la Plantación del Paraíso» de San Buenaventura constituye una base firme para la lectura iconográfica del conjunto de las escenas que se integran en la portada. En todo caso, y aún dentro del terreno de la hipótesis, abonado por la ausencia de documentación, entiendo que el trabajo llevado a cabo permite avanzar en el conocimiento de la escultura gótica segoviana, en un período de su historia que aún no ha sido suficientemente estudiado.



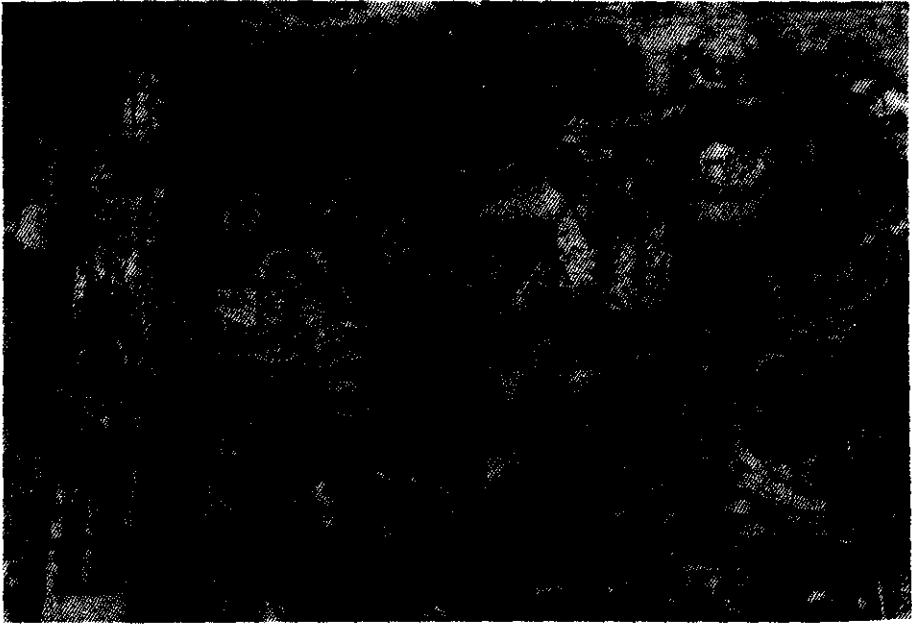
Lám. 1.



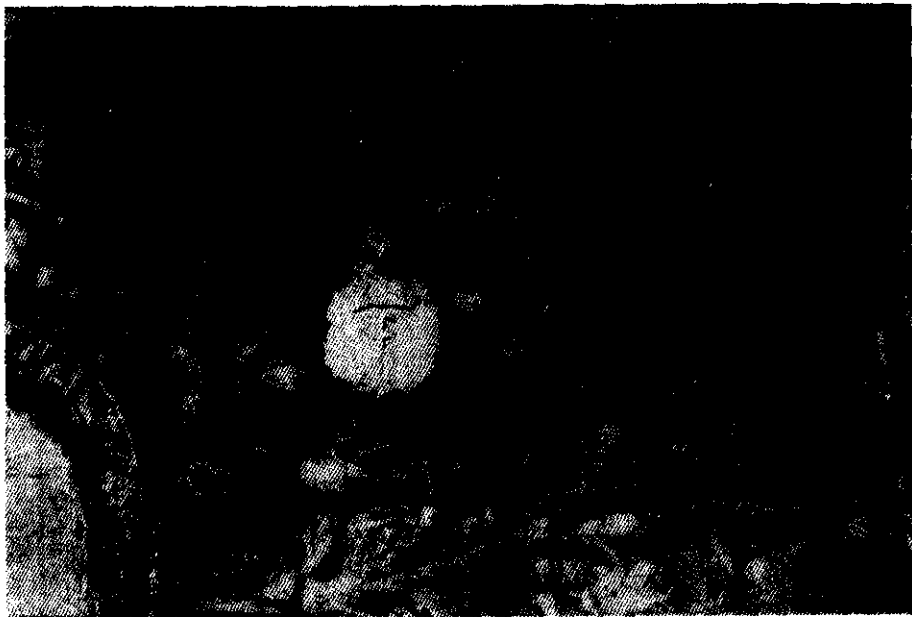
Lám. 2.



Lám. 3.



Lám. 4.



Lám. 5.



Lám. 6.



Lám. 7.