

# Aproximación estilística e iconográfica a las estatuas-columnas de San Juan de Laguardia

M. LUCIA LAHOZ

En el templo de San Juan Bautista de Laguardia, Álava<sup>1</sup>, en la jamba derecha de la puerta sur del crucero se encuentran las estatuas columnas del arcángel San Gabriel y de la Virgen María. Y se combinaban -en la jamba izquierda- con unas columnas de fuste vegetal imbricado, que hoy se han retirado de la portada<sup>2</sup>.

Las estatuas-columnas representando la Anunciación se completan con unos angelillos que coronan a la Virgen. Y en el capitel que remata la figura de María se desarrolla la Dormición y la Asunción y Glorificación mariana.

1. Aunque actualmente pertenece a la provincia de Álava, en el momento de la construcción de la obra, la villa es un fuerte destacado del reino de Navarra, cuyo dominio perdura hasta el año 1461, en que pasa definitivamente a Castilla.

Para el análisis del templo véase ENCISO VIANA, E., "Parroquia de San Juan Bautista", *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria, Rioja Alavesa*, t. I, Vitoria, 1962, pp. 70 y ss. LÓPEZ DE VALLADO, F., *Santa María de los Reyes y San Juan Bautista de Laguardia*. Sociedad de Estudios Vascos, 1921. W.A.A., "Iglesia de San Juan de Laguardia", *Catálogo de Monumentos Nacionales de Euskadi. Álava*, t. I, Bilbao, 1984, pp. 217 y ss.

2. Recibe el nombre de puerta de los Abuelos, encajonada en el brazo del crucero, única portada monumental del templo que se mantiene en pie. Desarrolla un arco apuntado, sin tímpano, con arquivoltas baquetonadas, capiteles corridos con decoración vegetal y animales fantásticos. La obra se ha considerado románica y/o protogótica. ENCISO VIANA, E., *Parroquia Catálogo*, *op. cit.*, p. 81, la define como románica de transición, W.A.A., *Catálogo*, *op. cit.*, p. 22. Románica. Así como LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. y MARTÍNEZ DE SALINAS, F., "LOS orígenes del arte Cristiano en Álava. Prerrománico y Románico", *Guía del Patrimonio*, San Sebastián, 1991, p. 64. Para AZCÁRATE, J.M., "El protogótico alavés", *Vitoria en la Edad Media*, Vitoria, 1982, p. 50, es protogótica. Pero determinados aspectos de su arquitectura, como la articulación del muro, el zócalo liso, el tipo de capiteles y la relativa armonía entre la estructura arquitectónica y los elementos plásticos, junto a la liberación de la figura del marco que la genera, nos hacen considerarla gótica.

Próxima a la puerta se sitúa la estatua-columna de Gabriel. Su figura es mayor que la de la Virgen. Lleva túnica con cuellos, ceñida a la cintura y recogida en parte. Los paños son ligeros y vaporosos, se disponen en "V" en la zona del vientre y en abanico sobre los muslos. Delatan la anatomía y se trabajan en negativo, mediante pequeñas incisiones. Con la mano izquierda, muy tosca, sujeta parte de sus ropas. La manera de asirlas y la disposición de las telas recuerda a una de las estatuas columnas de Armentia<sup>3</sup>. Con la derecha, con gesto forzado, saluda a la Virgen. La cabeza es de rasgos pesados y modelado duro. Peina larga melena, de gruesos rizos y lleva nimbo. Parte de sus alas asoman por encima de los hombros, apuntando la inmediatez de la llegada. Las plumas, finas, muestran afinidades con los congéneres sñenses. Rareza iconográfica es el calzado de Gabriel, tal vez por reposar sobre un animal que figura en la peana, una bestia replegada sobre sí misma, en la que sólo se distingue a un cuadrúpedo con cuernos.

A su lado está María. Su canon y su cuerpo son considerablemente más pequeños y frágiles que los de Gabriel, reducción de carácter compositivo -para ajustar el programa fijado en el fuste-. La Virgen viste túnica larga y manto recogido delicadamente. Los paños son más finos que los del propio arcángel (la técnica es la misma), aunque desgastados; no delatan su anatomía. María sujeta en la mano izquierda parte del manto y enseña la palma de la derecha aceptando el encargo divino. Su cara responde a una mujer joven, de formas redondas y modelado fuerte, similar a su compañero. Cubre su cabeza con toca larga, que cae en zig-zag. Ciñe corona del tipo diadema. Y a sus pies reposa un animal fantástico.

Este tipo de peana sobre la que descansan las figuras de Gabriel y María se da, asimismo, en otros ejemplos, caso de Chartres<sup>4</sup> o en Villeneuve de l'Archévequé, donde un animal lanudo, hoy sin cabeza, sirve de apoyo al mensajero y un dragoncillo a la Virgen<sup>5</sup>. Quizá contengan un significado negativo como alusión al pecado, cuya reparación se inicia con el asunto que soportan.

Se establece un diálogo gestual entre los protagonistas, acentuado a través de la posición de las manos y el cruzamiento de las miradas, a la vez que la propia disposición y giro de uno hacia otro rompen con la rigidez sólida de su condición de estatuas-columnas.

Dos angelillos revolotean en picado sobre la cabeza de la Madre. Se presentan en escorzo, fijados en pleno vuelo descendente hacia la Virgen, a quien acaban de coronar. Muestran las alas extendidas, finas, proclamando por lo menos un conocimiento de lo silense. Son diminutos, se ajustan y rellenan perfectamente el marco donde se integran, agilizando el conjunto. La plantilla compositiva, el escorzo de sus figuras y su dinamismo están sugeridos por el relieve de la Coronación del claustro de Silos<sup>6</sup>, aunque no la instantánea fijada; en el modelo castellano suspenden la corona sobre la

3. Ruiz MALDONADO, M., *Escultura Románica Alavesa: El foco de Armentia*, Bilbao, 1991. lám. XLVII.

4. SAUERLANDER, W., *La sculpture gothique en France, 1140-1270*, París, 1972, lám. 94.

5. *Ibidem*, lám. 179.

6. YARZA LUACES, J., "Silos; el Claustro", *El monasterio de Santo Domingo de Silos*, León, 1983, fig. 28.

Virgen, mientras que en el alavés ya la han coronado. Y, como en los tipos burgaleses, sus precedentes formales remotos pueden buscarse en la níké clásicas<sup>7</sup>.

La escena de la Anunciación-Coronación se completa con la historia del capitel que remata la estatua columna de la Virgen, en el cual se representan la "Transitio-Animae" y la Resurrección de la Virgen en una perfecta adaptación al escaso espacio arquitectónico. La figura de María -en diagonal-dirige la composición. Se cubre con un paño que la envuelve, un "sudario" que identifica el tema como Resurrección. Idéntica indumentaria porta en Senlis, en el relieve de la Resurrección<sup>8</sup> y en un capitel de Santo Domingo de la Calzada<sup>9</sup>. El modelo difiere del vestuario elegido para la Dormición de María en el gótico alavés<sup>10</sup> y, por tanto, otro ha de ser su significado.

Reinciden en esta interpretación de Resurrección los dos ángeles que toman, uno por la cabeza y otro por los pies, el cuerpo inerte de María, levantándolo como había sucedido en Senlis<sup>11</sup>, o en Chartres<sup>12</sup>. Los ángeles, arrodillados, visten albas de finas telas que acusan su volumen y extienden las alas asustándolas para rellenar el espacio libre del capitel, con un modelo de ala similar al de sus compañeros de la Coronación.

Jesús -muy deteriorado-, en medio de los dos ángeles, porta el alma de su Madre representada como diminuta figurilla, muy dañada, cubierta de vendas, afín tanto a los sudarios como al ropaje de un recién nacido. El tipo compositivo del Hijo y sobre todo el modelo anímico de la Virgen semejan la fórmula bizantina. Este grupo de Cristo con el ídolo numínico materno en sus manos enriquece el conjunto y simboliza la Ascensión anímica que viene a rematar el programa.

Se fijan por tanto en el capitel las dos asunciones: la Anímica, referida en la figura de Cristo con el Alma de su Madre en los brazos, y la corporal aludida en la Resurrección. La representación de las dos asunciones se debe a las nuevas teologías asuncionistas desarrolladas a partir de la segunda mitad del siglo XII, como ya apuntó Verdier<sup>13</sup>. Incluso supone que la fórmula iconográfica de la Resurrección de la Virgen se creó y concretó para representar la Ascensión corporal acorde con esa nueva teología<sup>14</sup>. La unión de ambas ya contaba con la tradición plástica en las primeras catedrales góticas francesas, caso de Senlis. Además, es una combinación vigente en

7. PÉREZ DE URBEL, J., *El claustro de Silos*, Burgos, 1975, p. 39, ya apuntó incluso referencias con Quintanilla de las Viñas, que no son más que un ejemplo de la herencia y pervivencia de los modelos clásicos.

8. SAUERLANDER, W., *op. cit.*, lám. 43.

9. El capitel de Santo Domingo de la Calzada puede verse en SILVA VERÁSTEGUI, M.S., *Iconografía gótica en Álava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Vitoria, 1987, p. 148.

10. LAHOZ, M.L., "La dormición de la Virgen en el gótico alavés". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLIV, 1991, pp. 109-118.

11. SAUERLANDER, W., *op. cit.*, lám. 43.

12. *Ibidem*, lám. 79.

13. VERDIER, Ph., "Suger a-t-il été en France le createur du thème iconographique du couronnement de la Vierge?", *Gesta*, vol. XV, n.º 1, 1978, p. 228.

14. *Ibidem*.

Laguardia, que vuelve a repetirse en la portada de Santa María de los Reyes, ligada posiblemente a una tradición o influencia italiana<sup>15</sup>.

Silva Verástegui remarcaba la síntesis de las dos asunciones, conforme a la trayectoria de algunas catedrales francesas donde figuran una al lado de la otra<sup>16</sup>. Esta misma autora relaciona el modelo de Laguardia con el ejemplar de Santo Domingo de la Calzada<sup>17</sup>. Y esta vinculación, que desde el punto de vista estilístico -a nuestro juicio- no es muy clara, resulta más cuestionable iconográficamente. El modelo calceatense se limita a la Resurrección de la Virgen y éste de Laguardia refiere un ciclo más amplio. Además, este modelo además ha de estudiarse -necesariamente- en el conjunto donde se inserta, tal y como se ideó. Es ahí, en esa "asociación", donde radican la importancia y el valor de estos motivos, en el esbozo -aunque sintetizado- de un ciclo íntegro.

La corona tiene varios significados implícitos que enriquecen el programa. Por un lado, señalan el "status" de reina de quien la porta. En el arte clásico la corona es símbolo de "victoria" y era también usado en las nupcias por los contrayentes, así como en las celebraciones funerarias, aparte de la idea de triunfo<sup>18</sup>. Todas estas referencias simbólicas -real, nupcial, triunfal y funeraria- se asocian, sin duda, en nuestro modelo desplegando de este modo un programa completo -si bien reducido- y similar -en esencia- al de las grandes portadas góticas dedicadas a María, con un valor tanto mariano como eclesiológico.

La unión de la Anunciación con la Coronación ya contaba con el precedente de Silos. La doctora Valdez explica este ejemplar de Laguardia, de fines del XII o principios del XIII, por la frecuencia de su tipo en la Península Ibérica y lo relaciona con el relieve de Silos. El capitel lo vincula con los modelos de Santo Domingo de la Calzada y Pamplona, aunque no le concede una visión de conjunto unida a las estatuas columnas<sup>19</sup>. La Anunciación/Coronación no es aquí tanto como en Silos la unión de ellas solas cuanto la figuración de un ciclo conjunto de glorificación mariana, cuya lectura se ultima y se explica con la escena del capitel, como se ha dicho.

La propia liturgia -pienso- inspira (o al menos refleja) esta asociación de la Anunciación con la serie completa de la Glorificación de María -Ascensión y Coronación-. Así, en uno de los responsos del Oficio de la Asunción: "Ecce exaltata es super choros angelorum", que celebra la glorificación en majestad de la Virgen, está encuadrado entre la Salutación angélica (Evangelió de la Anunciación, según San Lucas) y las palabras de Isabel a María (Evangelió de la Visitación, según San Lucas)<sup>20</sup>. Como afirma Verdier: La Encarnación y la Asunción son puestas en paralelo. El privilegio de la

15. Esta influencia italiana ya la sugeríamos en La Dormición, *op. cit.*, p. 116. Más intensamente, en nuestra tesis doctoral *La escultura gótica en Álava*, defendida en Salamanca, julio, 1992.

16. SILVA VERÁSTEGUI, M.S., *op. cit.*, p. 146.

17. *Ibidem*.

18. Todas estas connotaciones ya fueron apuntadas para la Anunciación-Coronación del claustro de Silos por Valdez del Álamo, E., "Triumphal Visions and Monastic Devotion: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos", en *Gesta*, XXIX/2, 1990, p. 171.

19. *Ibidem*, p. 179.

20. VERDIER, PH., *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*. Montreal, 1980, p. 25, nota 28.

Asunción de la Virgen es la consecuencia del descenso de Cristo, que se hace carne en su cuerpo. Es así como Roma -de donde Cluny dependía directamente- interpretaba la liturgia de la fiesta de la Asunción: "*Han sollempnitatem sicut Natalem Domini celebramus. Eadem enim est, indivisa est, Ibi predicata divinitatis in Christo Humiliationem, hic humanitatis nostre in Maria exaltationem*"<sup>21</sup>. Además, numerosos textos concretan el inicio de la Glorificación de María con la Anunciación y, por tanto, no es extraño esta asociación subrayando así el triunfo de la Madre, con un sentido tanto mariano como eclesiológico.

Estilísticamente, se habían relacionado estas esculturas de Laguardia con el modelo de Silos, pero considerándolas menos góticas que el relieve burgalés<sup>22</sup>. Otros autores las vinculan a Borgoña<sup>23</sup>. Andrés Ordax ve en ellas "un concepto de volumen y la forma aún románica"<sup>24</sup>. Íñiguez las adscribe a San Miguel de Estella ("más consecuencia de San Miguel de Estella hemos de ver en las columnas de Laguardia"), apuntando para el capitel su inspiración en Santo Domingo de la Calzada, y las relaciona con las del Pórtico de Armentia<sup>25</sup>. No participamos de tales ideas, pues no apreciamos ninguna afinidad con San Miguel -el modelado es distinto, la concepción varía y las figuras son diferentes- y menos aún con los modelos de Armentia. Las coincidencias con estas obras -muy escasas- se deben a su proximidad en el tiempo. Este mismo autor, en otro estudio, vincula todo el conjunto a Santo Domingo de la Calzada<sup>26</sup>.

En nuestra opinión, existen determinados detalles -algunos ya apuntados- que colocan las estatuas-columnas de San Juan de Laguardia en otra órbita estilística, ya gótica, cual la liberación de la escultura del marco que lo genera, el predominio de eje vertical, el pleno dominio de la gravedad, su valor tectónico y el carácter monumental, junto al volumen de la estatua, su posibilidad de movimiento, la sensación de realismo -aparte de su iconografía como factor determinante-. Es en los modelos franceses del primer gótico donde se encuentra una comunidad estilística, por ejemplo, en las estatuas-columnas de Saint-Maur des Fosses (h. 1150-60)<sup>27</sup>. El concepto de la figura, el tratamiento de los paños con pliegues poco abundantes y el modelado fuerte apuntan una clara afinidad de ejecución, aunque de ello no se deduce que admitamos una comunidad de mano entre ellas. Por consiguiente, resulta más viable la existencia de una pieza intermedia -hoy desconocida- que informe ambas. El carácter retardatario de la escultura gótica en Álava retrasa prudentemente su ejecución, que puede suponerse iniciado ya el siglo XIII, dentro de su primer tercio.

En la valoración de estas piezas ha de apuntarse su significado estilístico puesto que inauguran la plástica gótica, pero en la zona carecen de sucesión inmediata y habrá que esperar largos años para que su estilo adquiera carta

21. *Ibidem*, p. 25, nota 29.

22. SILVA VERÁSTEGUI, M.S., *op. cit.*, p. 60.

23. W.A.A., *Catálogo, op. cit.*, p. 227.

24. ANDRÉS ORDAX, S., *País Vasco*, Col. Tierras de España. Madrid, 1987, p. 172.

25. ÍÑIGUEZ, F. y URANGA, J.E., *Arte Medieval Navarro*, Pamplona, 1973, t. IH, p. 157.

26. ÍÑIGUEZ, F., "Algunos ejemplos de la iconografía española del Camino de peregrinos en el siglo XII", *Homenaje a Esteban Uranga*, Pamplona, 1972, p. 247.

27. SAUERLANDER, W., *op. cit.*, lám. 51.

de naturaleza en Álava. En este sentido son una vía muerta, sin proyección y, por tanto, resultan ejemplos tan magníficos como exóticos y esporádicos. La transcendencia de estas estatuas-columnas y su verdadero alcance radican en el programa iconográfico, que supone un caso aislado, innovador y extraño -por lo temprano- para lo habitual en el gótico alavés y, quizá, incluso para el hispano, pues acaso sea el primer ciclo de Glorificación mariana fijado de modo íntegro y completo -si bien muy condensado- en la plástica gótica hispana. El proyecto conecta literalmente con los modelos de los primeros programas de las catedrales francesas y, reducido a unos fustes y un capitel, despliega un significado profundo idéntico.

#### RESUMEN

Se analizan estilística e iconográficamente dos estatuas-columna emplazadas en el templo de San Juan de Laguardia. Interesantes por ser pioneras en la plástica gótica de la zona, aunque sin continuidad. Por ello resultan un caso aislado, innovador y extraño dentro del gótico alavés.

#### SUMMARY

This is an stilistic and iconographic analysis of two column-statues placed at Saint John's Church in Laguardia. They are interesting because they are pioneer in the Gothic sculpture of the área, although without continuity. Thus, they are an isolated case, innovative and strange among the Gothic of Álava.

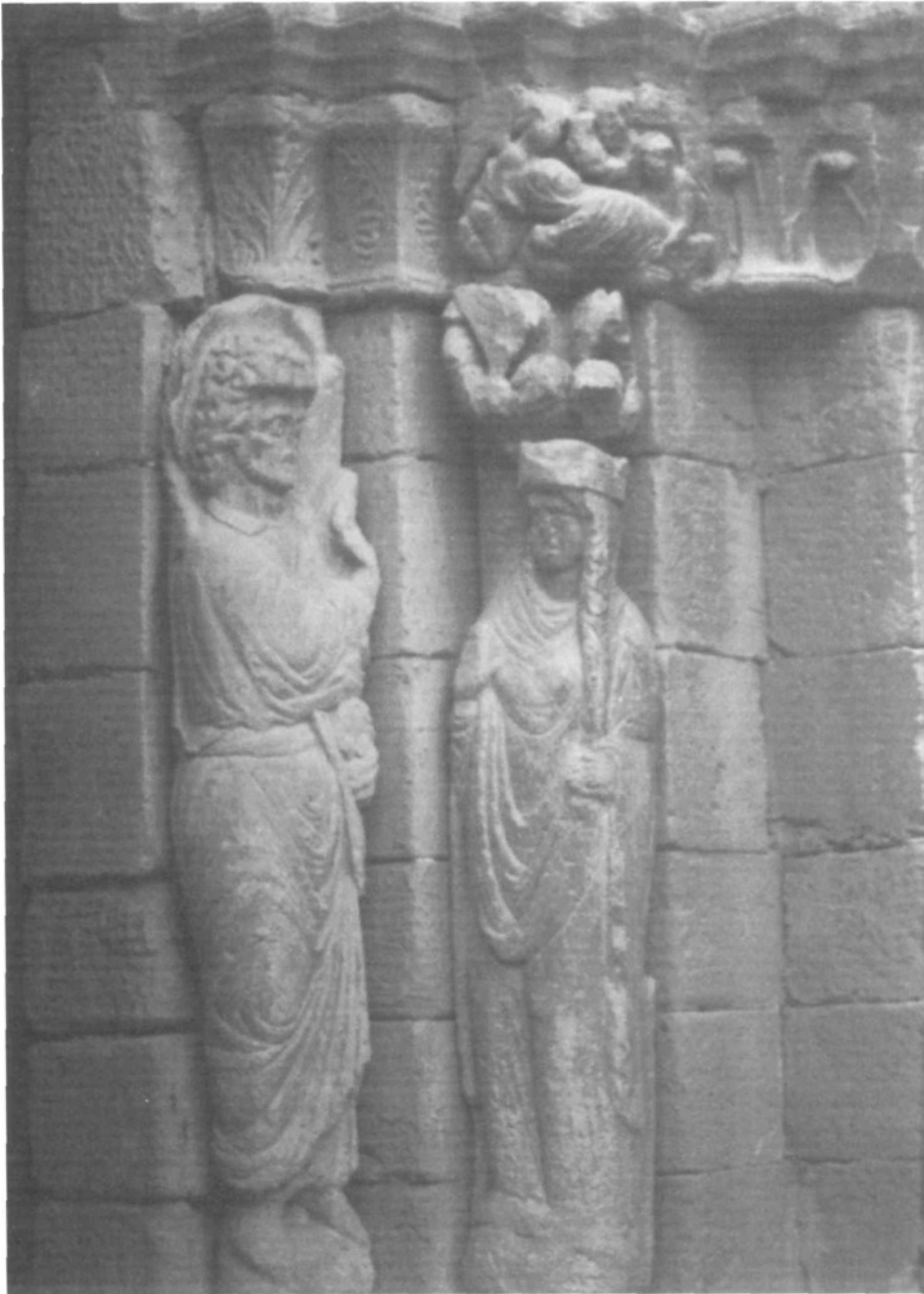


Fig. 1. Portada de los abuelos. San Juan de Laguardia. Jamba derecha.

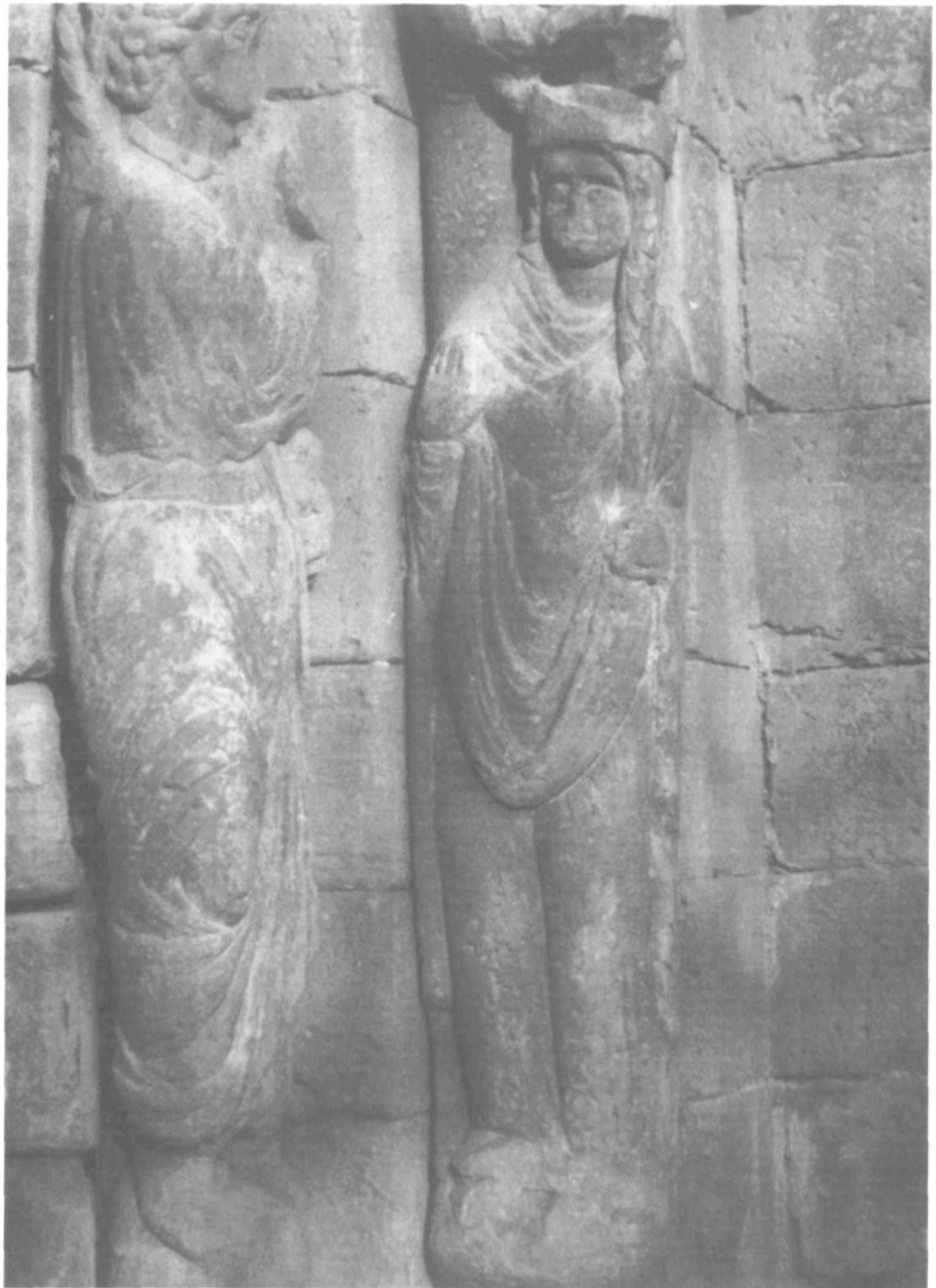


Fig. 2. Estatuas-columnas. Gabriel y María.





Fig. 3. Peana del Arcángel.

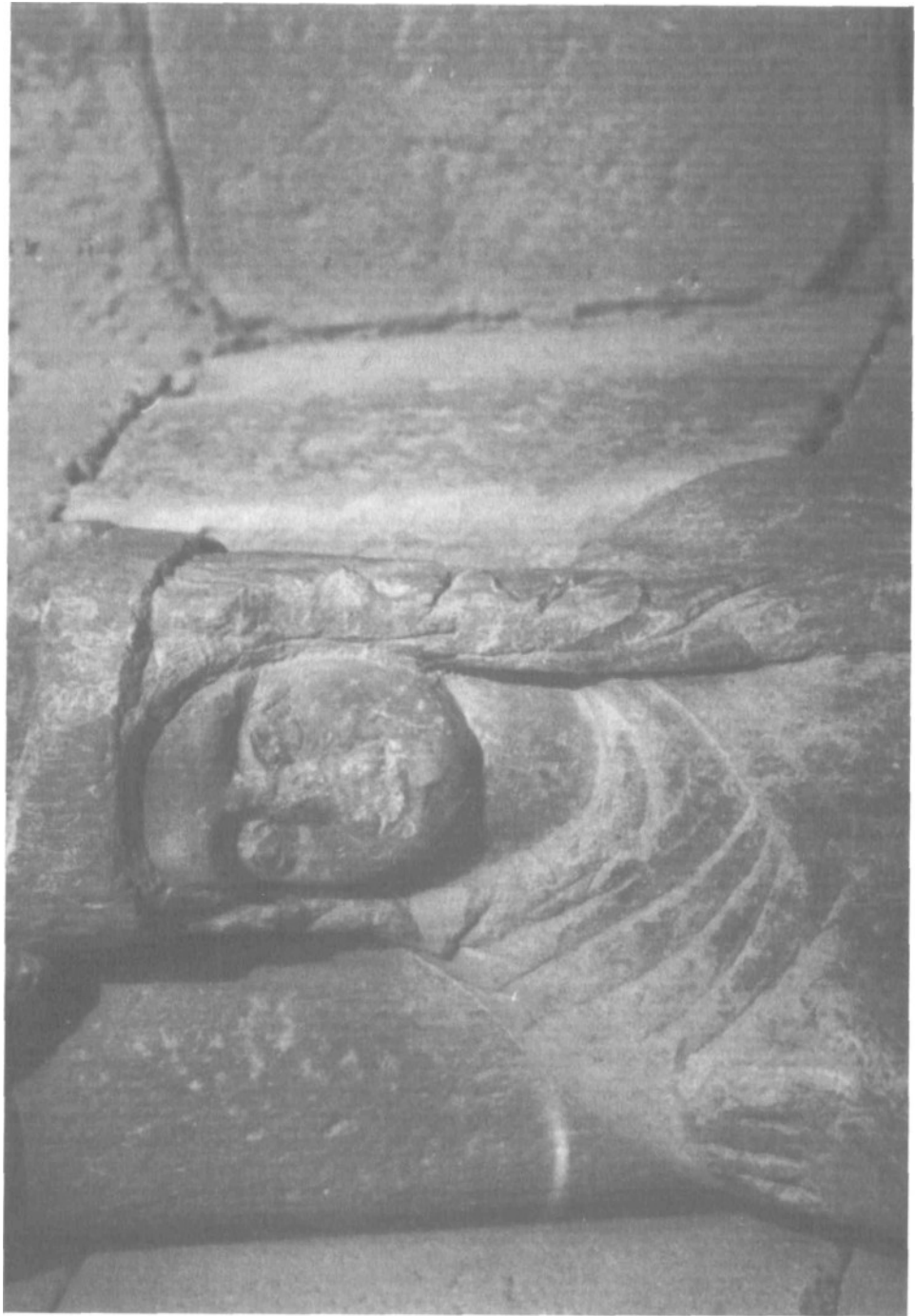


Fig. 4. María.



Fig. 5. Capitel. Asunción anímica y resurrección de la Virgen.