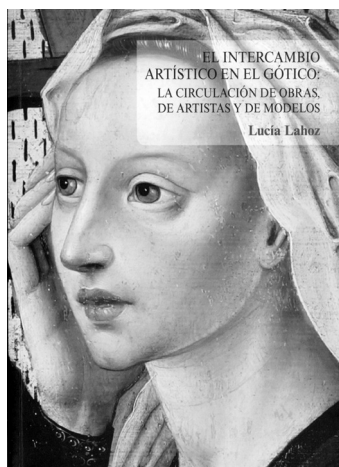


El intercambio artístico en el gótico: la circulación de obras, de artistas y de modelos.

Lucía LAHOZ

Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2013, 252 pp.



El nuevo trabajo de Lahoz aborda el fenómeno artístico del territorio alavés durante la baja Edad Media ampliando el campo de visión tradicional. Se da entrada a los múltiples modos y formas que intervienen en el proceso artístico y que generan un fenómeno de intercambio, vinculado a la circulación de obras, de artistas, de modelos y plantillas. No cabe duda, de que todas ellas participan en la creación artística, condicionando y determinando la propia práctica, así como se incide en la importancia de la cultura visual de los artistas y sus promotores.

A partir de los resultados de un planteamiento metodológico

amplio y variado la autora trama una compleja urdimbre que permite aproximar al lector a la cultura y la sociedad donde se generaron las piezas y sus recíprocas relaciones entre la obra y el entorno. El crecimiento de la ciudad de Vitoria y el auge del comercio traen consigo una estructura social más variada que incluía a mercaderes y artesanos, lo que amplía el tejido relacional. Esta nueva clase, que no solo construía iglesias y capillas, creó redes de comunicación y estimuló la circulación de bienes, superando las fronteras peninsulares llegando de Flandes e Italia en el siglo XIV, lo cual tuvo un verdadero impacto sobre la producción artística.

El resultado del trabajo de Lahoz no supone una incorporación de piezas inéditas hasta el momento, sino una novedosa revisión cualitativa de la producción historiográfica del gótico que proporciona un acercamiento a la realidad social, política y religiosa de la baja Edad Media.

La investigación comienza con un detenido estudio entorno a la Virgen de la Esclavitud de la catedral vitoriana. Una imagen aparentemente periférica con relación a otros centros, puede generar intensas vías artísticas y devocionales, constituyéndose así en un nuevo foco de irradiación de formas y modelos. Esto permite desarrollar un agudo análisis sobre la tradicional visión de las relaciones del centro y las periferias, al mismo tiempo que queda cuestionada los planteamientos tradicionales de corte formalista que han ocupado los esfuerzos en determinar series

o relaciones modelo-copia en el más banal sentido del término. La imagen de la Virgen de la Esclavitud se constituye en un referente que trasciende lo artístico, por su carga simbólica y devocional vinculada directamente en su génesis al propio monarca, presumiblemente donada por él a propósito de su curación milagrosa en la ciudad de Vitoria.

En estos primeros tiempos del gótico en Álava también se aborda otra línea de intercambio relacionada con la llegada de formatos foráneos vinculado al gusto del promotor, como es el caso de la Virgen de Martioda o el túmulo funerario de Ruiz de Gaona. En ambas piezas el impacto causado por estos modelos es diferente. En el primer caso, la imagen exenta de bulto redondo se constituye en un referente para las imágenes de parteluz y, en el segundo, la trayectoria se agota en la propia obra. Algo similar sucede en la lauda de los Ortiz de Luyado, que a pesar de introducir formas renacentes motivadas por las relaciones comerciales con Flandes, su repercusión artística es menor. Sin embargo, ésta pieza es buen ejemplo de producción artística seriada singularizada mediante la inscripción y la heráldica.

Estos intercambios se acen-túan al ritmo que se emprenden las grandes empresas que constituyen el periodo clásico del gótico en Álava. Los prestamos no se producen de forma unívoca ni unidireccional, al mismo tiempo pueden converger diferentes en una misma pieza, como confronta Lahoz. En un primer momento, las asonancias oliten-

ses y la vinculación a Teobaldo II deciden las formas de la desaparecida portada de San Juan de Laguardia. En otro sentido, la repercusión de la obra de la Catedral de Santa María contribuirá a configurar formatos y modelos para las diferentes parroquias de la ciudad, como ocurre en San Miguel. Al mismo tiempo que su portada ofrece uno de los ejemplos más claros de la incidencia de las funciones cívicas y litúrgicas en la configuración del programa iconográfico. Constituyéndose en otro modo de intercambio, entre la función y la representación, lo que aporta mayor significación y apenas ha sido considerado hasta el momento.

El análisis de la portada de Santa Ana de la Catedral de Vitoria se presenta sumamente sugerente. Por una parte, evidencia cómo el discurso participa de la topografía urbana y social en su propia configuración, lo que centra la atención en el estudio de las audiencias para la comprensión completa del mensaje. Por otra, refrenda la vinculación de plantillas y modelos con la homónima burgalesa, a la sazón, principal y gran foco de influencia del gótico castellano como queda constatado. En otra dirección, el tímpano central del pórtico occidental manifiesta lazos con la producción escultórica de la Catedral de Pamplona.

En definitiva, estos intercambios constituyen la ilustración de una feliz convergencia en el siglo XIV, «de las tendencias burgalesas, leonesas, castellanas, ecos franceses y asonancias navarras», constatando el complejo

entramado de configuración del fenómeno cultural.

Otra gran obra destacada del gótico alavés es el pórtico de Santa María de los Reyes de Laguardia. Las diferentes formas de vinculación, bien políticas, artísticas o litúrgicas del conjunto ponen de manifiesto los diversos niveles de intercambio de las obras, puesto que todas participan de un horizonte ideológico y estético donde conviven. De nuevo, Lahoz pone de relieve la diversidad y la variable direccionalidad de las relaciones artísticas. La obra de Santa María queda vinculada a Pamplona, a lo francés, italiano, alemán o a modelos cercanos como Martioda. Del mismo modo, se detecta la proyección del apostolado con las figuras de apóstoles de Santa María en San Sebastián. (Actualmente en el Museo Naval). No es fácil discernir, por tanto, si estamos ante una influencia directa o al contrario si se trata de inspiración común, si son parecidos esenciales o analogías formales, posibilidades planteadas por la autora.

El otro gran foco de interés del gótico alavés es el conjunto de Quejana. Entorno a la familia de los Ayala se configura un vasto entramado artístico de gran envergadura. Un serie de reflexiones en torno a la Capilla de Ntra. Sra. del Cabello llevan a Lahoz a abordar una relectura del conjunto desde una perspectiva global que integran desde la liturgia, la espiritualidad a la memoria. El resultado del aserto pone de relieve la incidencia de la cultura del comitente para trasvasar for-

matos, gustos y usos punteros en otros centros artísticos, como el caso de la corte francesa. Al mismo tiempo, se pone de relieve la relación del proyecto con el Rimado de Palacio. Las primeras generaciones al frente de la Casa de Ayala consolidaron el Monasterio de San Juan de Quejana como el referente espiritual del linaje, donde yace no solo su memoria sino su mentalidad frente a la muerte, a la salvación y la honra de la Casa; en consonancia con la ideología bajo medieval hispana. Como lo manifiestan los vínculos entre las diferentes manifestaciones artísticas que configuran los discursos en Quejana proyectados. El riguroso análisis que desarrolla Lahoz desde una perspectiva amplia y actual se constituye en una suerte de intercambio metodológico que orientan al lector para abordar otros conjuntos de similar condición.

A continuación, la autora trata la presencia de intercambios en la retablistica. Comienza por analizar la impronta local en el retablo de Yurre, pieza donde quedan patentes los vínculos entre las diferentes prácticas artísticas, en este caso convergen plantillas de la eboraria, la orfebrería o la escultura en madera. Seguidamente, Lahoz se ocupa una de las obras más notorias del tardogótico alavés, el retablo mayor de Ntra. Sra. de la Encina de Arceniega. La implicación colectiva en la ejecución de la empresa artística, con los vínculos sociales que generan este tipo de acciones en el grupo social. Como se detecta en la lectura en clave política de la escena principal.

Una de las notas de gran interés del conjunto es el tabernáculo exento vinculado con las torres eucarísticas características de Centroeuropa. No obstante, su presencia trasciende la mera copia de una tipología. En este sentido, se pone de relieve la gran carga simbólica y litúrgica de estos tabernáculos exentos. Por otra parte, en el retablo se rastrea la inspiración en los grabados apuntando en su vinculación a Burgos. Así como su realización a manos de Antonio de Malinas. La última pieza analizada dentro de este conjunto es el retablo de Aspuru, donde además de la presencia de ecos norteños se rastrean ciertas influencias castellanas.

El sexto conjunto de obras convocadas en el trabajo es el formado por la imaginería pasional, en concreto, en torno a las escenas de la Crucifixión y el Descendimiento. Lahoz analiza el impacto que causó la producción monumental de la catedral vitoriana en la topografía religiosa más inmediata, como Legarda, Aberasturi o Zuazo de Cuartago, detectando la participación de los mismos talleres sugiriendo la versatilidad de géneros en una misma personalidad artística. Por otra parte, en torno a la secuencia de la muerte y descendimiento de la Cruz encontramos variantes iconográficas significativas, el catálogo presentado en este sentido es amplio y revelador. Encabeza la nomina el Descendimiento de Labastida, una de las pocas obras conservadas de este esquema como consecuencia de las doctrinas emanadas de Trento posteriormente. Completan la relación

el Cristo de Treviño, el Calvario de Eguileta y el de Erenchun.

Como queda anunciado en el epígrafe, «los últimos resplandores» corresponden a un conjunto de intercambios destacados por su especial significación. En primer lugar, una serie de portadas tardogóticas que dado el gran desarrollo de este ámbito monumental en la práctica arquitectónica castellana y toledana en particular, supone un trasvase de plantillas a la comarca alavesa, como son la portada de sta. María de Oyón, de san Martín de Estavillo o la de la parroquial de Lapuebla de Arganzón. Otro grupo de piezas lo conforman obras que por el prestigio o la devoción que generan, suscitan el deseo de contar con una de ellas entre el ajuar espiritual de la Comunidad. Como es el caso de las conocidas como Vírgenes de Malinas o, por otra parte, los alabastros ingleses de notoria presencia en Alava. Si a este valor se suman las nuevas prácticas devocionales del final del periodo medieval y el naciente clasicismo, podemos encontrar los bustos relicarios de Sta. Úrsula y las cien mil vírgenes. A lo que se añade el prestigio que supone introducir estas obras como muestra del prestigio profesional del valor alcanzado.

Un certero colofón del trabajo y del fenómeno del intercambio artístico en la baja Edad Media lo constituye el retablo del Descendimiento de Martínez de Salinas, copia de Hugo Van der Goes. Ya este aspecto, le permite presentar una amplia reflexión en torno al propio valor de la copia en el arte medieval. Al mismo tiempo y en consonancia con las incipiente

devotio moderna se genera un nuevo resultado artístico, el retablo de de la capilla funeraria de la Iglesia de San Pedro. Del cual se sirve Lahoz para ilustrar el concepto al que aludía por Micaela Portilla de «obra abierta».

Si bien, las piezas seleccionadas en este trabajo constituyen testimonios visibles de un tiempo y un lugar concretos, la Álava bajomedieval, la obra en sí genera un último intercambio, en este caso metodológico y actual para el lector, desde el que abordar la historia figurativa de las mentalidades. El trabajo no agota la revisión historiográfica del periodo gótico en la región, sino que supone un preámbulo a nuevos espacios y tiempos que completen la recepción del fenómeno artístico. En definitiva, con este trabajo queda patente que las diferentes formas y modos que participan en el proceso de creación artística suponen un intercambio activo en el mismo; debiendo quedar descartados planteamientos historiográficos y metodológicos tradicionales que entienden al foco receptor como un sujeto pasivo limitado a la mera asimilación de formal.

JORGE JIMÉNEZ LÓPEZ