

PORTADA DE SANTA MARÍA DE DEBA (GIPUZKOA): SOBRE LA TRANSMISIÓN DE MODELOS Y LOS REFERENTES DE PRESTIGIO

JOSU MENDAZA RIAÑO

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (España)

Fecha de recepción: 27/05/2025

Fecha de aceptación: 21/07/2025

Resumen

El presente artículo analiza la portada gótica de Santa María de Deba (Gipuzkoa). Debido a sus características morfológicas, la obra ha sido datada en fechas que van desde el siglo XIII hasta el siglo XVII. El texto reflexiona sobre las categorías historiográficas que se han utilizado para fecharla, y propone como novedad la idea de modelo, que, dentro de su polisemia, nos ha permitido acercarnos tanto al modo de ejecución de algunas de sus piezas, como a la ideología detrás de ciertas decisiones artísticas. Esta variación de escalas, entre el micromodelo y el macromodelo, nos ha permitido ubicar a Deba en un mapa geoartístico más amplio, donde artistas y mercaderes, se regían por unas coordenadas vinculadas con el mundo atlántico europeo.

Palabras clave

Deba, tardogótico, portada, modelo, Atlántico.

PORTAL OF SANTA MARÍA DE DEBA (GIPUZKOA): ON THE TRANSMISSION OF MODELS AND PRESTIGE REFERENTS.

Abstract

This article analyses the Gothic portal of Santa María de Deba (Gipuzkoa). Due to its morphological characteristics, the work has been dated between the 13th and the 17th centuries. The text reflects on the historiographical categories that have been used to date it, introduces the concept of the model as a novel analytical tool, which, within its polysemy, has allowed us to approach both the execution methods of some of its pieces and the ideology behind certain artistic decisions. This shift in scale-from micro-model to macro-model- has enabled us to place Deba within a broader geo-artistic framework, where artists and merchants were governed by coordinates linked to the European Atlantic world.

Keywords

Deba, late gothic, portal, model, Atlantic.



Introducción

Fernand Braudel, en su clásico libro sobre la vida histórica del mar Mediterráneo, habla de un tipo de migración muy común en las civilizaciones marítimas, donde los habitantes de las montañas dirigían su “emigración, naturalmente, hacia el mar, hacia la tentadora llanura de agua”¹. Este fenómeno fue el que posibilitó que en 1343 se fundase la villa de Deba en Gipuzkoa. Desde los pies del monte Andutz, los habitantes de Itziar, con la autorización del rey Alfonso XI de Castilla, descendieron hasta la desembocadura del río Deba a orillas del mar Cantábrico. Los pobladores de la nueva villa marinera muy pronto vieron la necesidad de construir una iglesia allí, y no tener que superar los casi 300 metros de desnivel positivo que separan el puerto debarra del santuario de Itziar. Por tanto, a finales del siglo posiblemente comenzaron las obras de su nueva parroquia, que, después de diversas fases y cambios, ha llegado hasta nosotros como uno de los ejemplos más significativos del arte de la cornisa cantábrica vasca.

Este artículo centrará su atención en una de las partes más inusuales de Santa María de Deba: su portada, restaurada en 2023, pero que no ha recibido la atención de ningún/a investigador/a en más de veinticinco años. Su tipología y la morfología de sus esculturas han desconcertado a los historiadores que la estudiaron durante todo el siglo XX. Como más adelante analizaremos, la extrañeza de estas formas artísticas ha llevado a proponer fechas para su realización que van desde el siglo XIII hasta el siglo XVII. Dada la cantidad de renombrados investigadores que han analizado la portada, parecería inútil volver sobre ella. Sin embargo, algunos detalles formales inadvertidos hasta ahora, y algunas teorías arquitectónicas no consideradas en los estudios previos, tal vez justifique el esfuerzo de volver a prestar atención a las formas artísticas que componen la entrada principal de la iglesia parroquial de Deba.

El texto tratará de situar la portada en su contexto histórico-artístico y de reconstruir la tradición historiográfica bajo la cual se ha analizado la obra. Este ejercicio permitirá proponer visiones alternativas que no estén guiadas y ceñidas por la idea de evolución cronológica de los estilos. Para ello nos serviremos de un concepto que en las últimas décadas ha tenido cierto predicamento en la historiografía: la idea de modelo. Se utilizará esta noción en dos niveles distintos: por un lado, estudiaremos lo que podríamos denominar un micro-modelo, un modelo utilitario y técnico, más preciso que la abstracta idea de estilo, que posibilitará ver cómo se constituía realmente el saber artístico medieval y bajo qué lógicas operaban los talleres artísticos; por otro lado, exploraremos la idea de un macro-modelo, otra forma de comprender el modelo artístico, mucho más amplia y poco concreta, que constituía asimismo una pieza clave de la configuración del pensamiento artístico medieval y altomoderno. Conjugando estas dos visiones de la idea de modelo -una concreta y la otra general-, aplicando además la lógica detrás de esta variación de escalas, tal vez consigamos ofrecer una aproximación diferente -más rica en matices e incorporando el pensamiento de la época - al tradicional acercamiento a la portada de Deba de acuerdo con criterios estilísticos, en ocasiones, poco útiles.

Contemporaneidad de lo diferente

Hace ahora más de un siglo que se publicó póstumamente el capítulo dedicado por Félix López del Vallado a la arqueología de las tres provincias vascas. En el apartado destinado al arte gótico, además de estudiar las iglesias del gótico alavés del siglo XIII, analiza los edificios englobados bajo el nombre de “gótico vascongado”². Recoge iglesias como la de San Miguel

¹ Braudel, 1993: 188.

² A pesar de mencionarlo y catalogarlos como tal, parece que López del Vallado no se siente cómodo utilizando el término. Sobre la crítica historiográfica a este concepto en Mendaza Riaño, 2024: 111-125.

de Oñati, Santa María de Tolosa, Santa Marina de Bergara, Santa María la Real de Azkoitia o Santa María de Deba. Al reflexionar sobre las características arquitectónicas y espaciales de estas iglesias, Vallado formulará una frase que podrá servirnos como punto de partida para comprender el prisma bajo el cual se ha analizado durante mucho tiempo las obras artísticas vascas de este periodo: “¡[l]ástima que, dadas sus grandes proporciones y la esplendidez con que se construyeron, no hubieran sido levantadas uno o dos siglos antes!”³, se lamenta el historiador.

Este enunciado es el perfecto reflejo de una idea muy anclada dentro de la historiografía tradicional, bajo la que frecuentemente se han analizado iglesias como la de Deba. Esta concepción historiográfica entendía la historia del arte como una línea evolutiva matemáticamente constante, “sin cambios, involuciones o retrasos, como si fuera el curso de las estrellas”⁴, donde, en definitiva, no había lugar para la “contemporaneidad de lo diferente”⁵. El problema de Vallado no tenía que ver con las formas artísticas o arquitectónicas en sí, ni siquiera con una aversión al estilo gótico, sino con el anacronismo que suponía seguir construyendo dentro de una tradición medieval que estaba llegando a su fin en un momento donde las formas clásicas habían comenzado a declinarse correctamente. Dentro de este esquema historiográfico no encajaba la dialéctica de estilos propia de la alta Edad Moderna, la convivencia de dos modos de obrar con “edades sistemáticas”⁶ diferentes. Las formas arquitectónicas góticas tenían ya varios siglos de historia, una “edad” mucho mayor que las obras italianizantes que se estaban creando en otras partes de la península. Las portadas monumentales tardogóticas o las bóvedas de crucería son ejemplos de ello, que, a pesar de su larga vida -o, tal vez, precisamente por eso-, estaban alcanzando puntos de refinamiento nunca antes vistos.



Fig. 1. *Portada Santa María de Deba*. Fuente: Wikimedia Commons

³ López del Vallado, 1921: 913.

⁴ Marías, 1989: 36.

⁵ Marías, 1989: 36-37.

⁶ Kubler, 1988: 116.

Portada de Santa María de Deba

La portada de Deba pertenece a este contexto histórico-artístico. Dentro de la monumental torre⁷ que antaño podría visualizarse desde el puerto, se encuentra la portada principal de la iglesia (fig. 1). Su esquema esencialmente es una forma-tipo de mucho éxito desde los inicios del gótico. Consiste en un gran arco ojival sobre el que se desarrollan cinco arquivoltas y un tímpano, y dos vanos de entrada configurados mediante arcos rebajados. Los arcos ojivales descansan sobre unas columnillas que separan un apostolado, que a su vez se apoya sobre un gran basamento. Este zócalo ha llamado la atención de los investigadores por su gran desarrollo escultórico.

Algunos de los elementos geométricos que componen este zócalo -como los cuadrifolios inscritos en un círculo o las configuraciones romboidales- han sido vinculados por Lahoz con las labores lignarias de la talla, y, a su vez, con el origen atávico de estas⁸. No es de extrañar que modelos y diseños pudieran aplicarse a muy diferentes medios y materiales, como observamos en la labor en madera de ciertos caseríos e iglesias vascas⁹. Pero tampoco hay que olvidar que, más allá del ámbito local, este tipo de juegos geométricos¹⁰ eran una constante en toda Europa.

Como luego analizaremos, la portada se ha vinculado con frecuencia con la portada de Santa María de los Reyes de Laguardia (Álava) (fig. 7). En el pedestal (fig. 2) sobre el que se apoya la obra de Laguardia se observa la misma repetición de motivos que advertimos en Deba, con los cuadrifolios contenidos en círculos y una banda de tréboles apuntados inscritos en un triángulo¹¹. Estos diseños, con formas recurrentes a modo de patrones¹², más que al repertorio de las formas arquitectónicas góticas pertenecen propiamente al mundo textil, material con el que más comerciaban los puertos del Cantábrico y al que en ocasiones la historia del arte no ha prestado suficiente atención¹³.

Respecto al parteluz, su basamento se compone de dos hileras de arcos conopiales rematados por elementos vegetales entre pináculos, con un diseño ligeramente diferente al resto de los arcos de las jambas. Sobre él, un Cristo Resucitado preside el programa iconográfico. En la parte superior encontramos un elemento escultórico que no aparece en el apostolado: un dosel desarrollado a lo alto con un primer cuerpo de arcos conopiales con cáireles que configuran una bóveda interior de nueve claves, un segundo cuerpo de arquería formando ventanas, con diseños geométricos, y todo ello rematado con una estructura en forma de aguja calada (fig. 3). Algunos investigadores han reparado en la similitud con los grandes cimborrios calados del tardogótico alemán¹⁴. Sin embargo, su compleja estructura, con un diseño exento con arbotantes -hoy desaparecidos- forma propiamente una microarquitectura, y puede ponerse en relación con otra tipología de la época, obra microarquitectónica por excelencia: los sagrarios tardogóticos¹⁵.

⁷ La historiografía anterior la vinculó con fines defensivos, cosa que Santana desmiente. Santana, 1999: 18-19.

⁸ Lahoz, 1997: 9-10.

⁹ Lo mismo ocurre en las enjutas de los arcos de entrada, donde algunas formas geométricas se repiten en iglesias "líneas" como la de Lemoiz en Bizkaia. El fenómeno de las iglesias vascas y su uso de la madera en Santana, 1996.

¹⁰ Burke, 2016: 37-38.

¹¹ Parece que en Deba este motivo tenía un desarrollo mayor del que tiene en la actualidad, seguramente debido a las obras realizadas sobre el banco

¹² Gombrich, 1979.

¹³ La relación entre arquitectura y el textil está siendo ya trabajada por el autor de este artículo.

¹⁴ Santana, 1999: 35.

¹⁵ Timmermann, 2009.

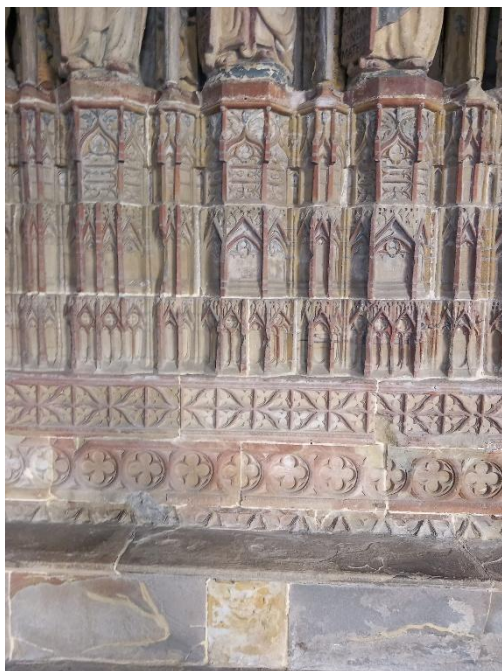


Fig. 2. Detalle de la portada Santa María de Deba.



Fig. 3. Detalle del tabernáculo de la portada de Santa María de Deba. Foto: Aintzane Erkizia Martikorena.

Los ejemplos europeos más notables los podemos encontrar en las torres eucarísticas alemanas de Adam Kraft o Lorenz Lechler. Estos diseños se expandieron a través de su representación bidimensional, lo que permitió precisamente aplicar sus formas y su morfología desde las torres de una catedral a obras de platería como las custodias. En el País Vasco, el desarrollo de la microarquitectura dio algunos frutos interesantes, como las torres eucarísticas de piedra de Mendexa, Nabarniz o Soscaño, y la impresionante pieza de Artziniega, que se configuran con diseños muy similares al dosel de Deba¹⁶.

Detrás del movimiento entre escalas microarquitectónicas y macroarquitectónicas, entre medios y materiales, encontramos la propia idea del diseño gótico, una concepción concreta, técnica, funcional, pero a la vez flexible, basada principalmente en el dibujo¹⁷. Los modelos -que en alemán reciben el nombre de *Visierungen*¹⁸-, podían ser copiados, ampliados o reducidos y, sobre todo, aplicados a todo tipo de medios, desde los propiamente escultóricos, hasta el papel o la tela. Este tipo de traslaciones¹⁹ nos hablan de un tipo de saber compartido entre las creaciones góticas de diferentes dimensiones, de “unos mismos criterios tanto a la hora de construir grandes y poderosas torres como a la de levantar estructuras frágiles y delicadas”²⁰.

El tímpano ha sido el que más atención ha despertado en los investigadores, sobre todo, desde el campo de la iconografía. No nos detendremos a analizar las implicaciones

¹⁶ Erkizia-Martikorena / Kroesen, 2024: 67-87.

¹⁷ Serra Desfilis, 2012: 188-196.

¹⁸ Timmermann, 2009, 14.

¹⁹ Podemos relacionar esta idea con el clásico principio del Akyrismo de Frankl / Crossley, 2000: 65. Binski, 2014: 125.

²⁰ Bialostocki, 1998: 306.

simbólicas del conjunto ya que han sido interpretadas en multitud de ocasiones. Las escenas se suceden de un modo tradicional en torno a tres hileras. La Anunciación, la Visitación, la Natividad, la Epifanía, el viaje de los Apóstoles, la Dormición, la Ascensión y la Coronación completan el ciclo.

Parece que a las descripciones que la historiografía ha hecho sobre la monumentalidad de este conjunto siempre iban unidas algunas aclaraciones exculpatorias por la falta de calidad artística, sobre todo, en esta última parte, en el tímpano de la portada. Desde una perspectiva romántica, algunos autores del primer cuarto del siglo XX consideraron que la “ruda ingenuidad” con la que se ejecutó la portada, con un estilo “semejante al del primitivo romance popular”, estaría en consonancia con la “rudeza de la mentalidad del idioma euskaro”²¹. Esta visión, aunque eliminando de ella la valencia romántica, se mantuvo en la historiografía hasta finales del siglo XX, cuando la obra continuó siendo caracterizada por su “ingenuidad y primitivismo desconcertante”²². En un tono similar, ha sido descrita como “torpe”²³ en su ejecución, con relieves “casi bárbaros”²⁴, efectuada por una “mano ignara”²⁵ elaborada por un “imperfecto” cincel que “estiliza rústicamente las figuras”²⁶ o definida por “formas inertes e inexpressivas copiadas del románico popular”²⁷. Aunque, sin duda, el modo más frecuente de describir la obra tiene que ver con la cuestión de la temporalidad con la que iniciábamos este apartado, o, en concreto, con su “arcaísmo”²⁸ o “anacronismo”²⁹.

Cronología y transmisión de modelos

Sea como fuere, aun perteneciendo a una “edad sistemática” diferente a la que a Valladolid le hubiera gustado, o incluso aceptando la “contemporaneidad de lo diferente” propia de la época, admitiendo además que la calidad³⁰ de ejecución no la hagan parangonable a las grandes obras del tardogótico, lo cierto es que efectivamente la portada de Deba muestra algunos elementos morfológicos y tipológicos que llevan a pensar en cierto “anacronismo” o “conservadurismo” escultórico, lo que ha llevado a los investigadores a proponer fechas muy dispares para su ejecución.

El ilustrado José Vargas Ponce, en su viaje por la costa cantábrica durante 1802, narró a través de epístolas³¹ a su amigo Juan Agustín Ceán Bermúdez el paisaje artístico del País Vasco. Visitó pueblos como Getaria, Zarautz, Mutriku, Zumaia o Deba. En este último pueblo se encontró con la iglesia de Santa María la Real, y fue una de las que más interésó del territorio cantábrico, una edificación que merecería “muchas visitas y atención”³². Fue, además, el primero que intentó datar la portada. “No es averiguable el tiempo de

²¹ Lizarralde, 1926: 9.

²² Santana, 1999: 42

²³ Pérez Suescun, Fernando / Rodríguez López, María Victoria, 1996: 398. Lahoz, 1997: 20.

²⁴ López del Vallado, 1921: 912

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Arrázola, 1969: 200.

²⁷ Santana, 1997: 42

²⁸ Lahoz, 1997: 50. Adjetivo usado más de 20 veces en el artículo.

²⁹ Santana 1997: 42.

³⁰ Sobre el concepto de alta calidad artística en el tardogótico como criterio para el análisis profundo de la historia social en Baxandall, 1980: 10. Una crítica a esta idea en Bryda, 2023: 8. Una visión divulgativa del concepto de calidad en Vergara Sharp, 2022.

³¹ Su descripción del paisaje cultural entra dentro del género literario de los “relatos de viajes”, muy populares durante los siglos XVIII y XIX, al que se adscriben textos como *Viage de España* (1772-1794) de Antonio Ponz.

³² Vargas y Ponce, 1900: 191.

esta entrada, según yo -propone el ilustrado-, de fines del siglo XIII³³. Esta primera opinión será la que sitúe la portada en un tiempo más antiguo, a partir de aquí, las fechas irán haciéndose cada vez más cercanas.

Para López Vallado, a quien referíamos al inicio, la obra es de fines del siglo XIV o principios del XV³⁴. Por su parte, Lizarralde considera que las obras del tímpano, aunque bien pudieran parecer formas propias del siglo XII, gracias a “algunos detalles decorativos”³⁵ se pueden datar en el siglo XIV, contemporáneas al resto de la portada. La explicación que Lizarralde ofrece para este desfase temporal en la morfología de las formas se justifica por ser un “arte adormecido en el arcaísmo”³⁶. Weise, por su parte, basándose en la inscripción realizada por los repolicromadores de la portada, retrasa su fecha de ejecución hasta el siglo XVII³⁷. Esta inscripción realmente no se refiere a la ejecución de la obra, sino que más bien alude al repinte de la portada.

Arrázola, junto con Azcárate, considera que la portada es de finales del siglo XV o principios del XVI, y que el tímpano y el apostolado pertenecerían propiamente al siglo XVI³⁸. Las cartelas que portan los apóstoles son características de este último siglo, según los autores. Uno de ellos, identificado como san Pedro, presentaría además en su pedestal el nombre de “PETRUS” en caracteres góticos. Asimismo, se propone el nombre de un escultor que posiblemente estuvo trabajando en la portada: Joan Martínez de Arrona. Este artífice trabajó en las bóvedas y en el coro bajo de la iglesia en 1554, donde se le nombra como escultor *imaginario*, además del sagrario de la parroquia de Zumaia en 1566. Por tanto, según Arrázola, cabe la posibilidad de que fuese el encargado de tallar las imágenes de los apóstoles y las del tímpano.

Para Lahoz, existen dos posibilidades para su datación. La primera opción plantea que el proyecto y la ejecución de la portada se realizasen simultáneamente a finales del siglo XV. La segunda alternativa propuesta por la historiadora defiende una diferencia cronológica entre la proyección de la portada y su posterior ejecución. Las dos posibilidades parten del hecho de que la ejecución efectiva corresponde a los años finales del siglo XV, justificada a través de la datación de ciertos motivos iconográficos³⁹. La primera opción, según Lahoz, conllevaría “admitir la pervivencia de un esquema de portada (...) excesivamente retardatario”, lo que no encajaría dentro del esquema de la evolución estilística⁴⁰. Por tanto, es la segunda suposición la que adquiere más peso para la investigadora: un proyecto planteado a finales del siglo XIV o comienzos del siguiente, y que, finalmente, sin saber el motivo de este retraso, se materializaría a finales del XV. Pero, aunque esto fuese cierto, todavía queda por resolver la cuestión fundamental de por qué la parroquia siguió optando por una portada diseñada 100 años antes, teniendo en cuenta la agencia activa de los encargados de la consecución de la portada, como luego veremos, alejados de cualquier idea de pasividad o desinterés. Operar con un esquema donde la idea de estilo no admite otro tipo de temporalidad que no sea la del “estilo de

³³ Vargas y Ponce, 1900: 191.

³⁴ López del Vallado, 1921: 911.

³⁵ Lizarralde 1920: 10.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Citado en Pérez Suescun, Fernando / Rodríguez López, María Victoria, 1996: 399.

³⁸ Arrázola, 1969: 197.

³⁹ La posición y actitud ligeramente inclinada de Isabel en la escena de la Visitación “supone una solución intermedia entre la genuflexión frecuente de los modelos italianos y flamencos del siglo XV”. Lahoz, 1997: 23.

⁴⁰ Sobre la teoría evolucionista en la historia del arte en Ackerman, 1962: 230-237. Para una idea alternativa de la idea de evolución histórico-artística Riegl, 1992: 18-22.

la época”, obliga a retrasar el proyecto un siglo para que resulte más coherente con relación al resto de la producción artística del momento. Asimismo, este mismo esquema evolutivo es aplicado también a la ejecución de las diferentes partes de la portada. Por ello, pueden establecerse diferentes “campanas”, ejecutándose primero el tímpano y después el apostolado⁴¹, desde una ejecución más tosca hasta una ejecución más refinada respectivamente. A pesar de todo -y de forma un tanto confusa-, para concluir el artículo, Lahoz sugiere que este esquema evolutivo conforme al cual ha interpretado la portada es en realidad una “evolución en sentido regresivo” y que la portada de Deba debe entenderse como “derivación por evolución de las vecinas”⁴².

Finalmente, Santana propone fechas más precisas y considera que la portada principal debió construirse hacia 1465⁴³, en consonancia con la fase gótica del templo, aunque el apostolado inferior sería de una fecha más tardía. Según este autor, en el tímpano podrían identificarse dos manos: una de ellas atribuible a Joan Acha, escultor de la portada de San Bartolomé de Olaso (Elgoibar), donde estuvo trabajando en 1459⁴⁴. Para el apostolado propone la intervención de tres artesanos. El primero de ellos se habría encargado de la ejecución de la escultura de san Pedro, “figura de marcado carácter flamenco”⁴⁵, datado cerca de 1490. El segundo artífice se habría encargado de la figura de San Pablo, “la imagen más valiosa de esta portada”⁴⁶, que habría ejecutado la obra hacia 1540. El resto de los apóstoles habrían sido realizados hacia 1590, aunque “de mérito artístico mucho más discreto”⁴⁷. La diversidad de fechas propuestas para la obra reflejaría las dificultades por las que pasaron para terminar el proyecto, sin que sepamos el motivo de este hecho. Sea como fuere, la datación propuesta por Santana, aunque más precisa y diversa, obedece también al esquema de evolución estilística con el que ha interpretado la portada por la historiografía tradicional, sin hacer realmente explícito el motivo de tales dataciones.

Micro-modelo: escultura de san Pedro

Sin embargo, un elemento formal llama poderosamente la atención, y nos ha llevado a plantear la hipótesis de que el orden en el que posiblemente se ejecutaron las esculturas no sigue el orden cronológico que la historiografía ha planteado en base a esquemas de progreso estilístico. Como hemos visto, varios autores han reparado en la diferencia morfológica en la ejecución de la figura identificada con san Pedro (fig. 4) dentro del apostolado. Es el único que lleva una peana con caracteres góticos -donde Arrázola pudo leer el nombre de Pedro en latín, aunque en la actualidad es difícilmente legible- y la única figura que la historiografía parece haber determinado como esculpida por un artista diferente al resto. Incluso algunos autores la vinculan con el mundo flamenco. No obstante, todos ellos coinciden en que fue realizada con posterioridad a la ejecución del tímpano, cuyos rasgos arcaizantes en la factura de las figuras la harían situarse en un momento cronológico anterior al resto de las esculturas, siguiendo la línea de evolución estilística.

⁴¹ Lahoz, 1997: 49.

⁴² Lahoz, 1997: 53.

⁴³ La datación estaría motivada por elementos iconográficos como “[e]l característico jarrón facetado que contiene las azucenas de la Anunciación; las tracerías en la cama de Belén, del pesebre y del desmesurado trono turriforme de la Epifanía; el lecho de la Dormición y los pilares de gran escaño celestial” que se ajustarían bien a la fecha propuesta de 1465. Véase Santana, 1999: 38.

⁴⁴ Santana, 1999: 40.

⁴⁵ Santana, 1999: 34.

⁴⁶ Santana, 1999: 35.

⁴⁷ *Ibid.*

Es una figura elevada sobre un pedestal rocoso, por ello de un canon ligeramente más corto que el resto de los apóstoles. Porta un único atributo iconográfico, el libro, ya que en algún momento indeterminado perdió su mano izquierda, y con ello el atributo que lo identificaría propiamente con Pedro -las llaves-. Este hecho ha llevado a Santana a proponer que tal vez sea una escultura reaprovechada que pudo representar a algún otro apóstol, y que solo su ubicación y la comparación con otras portadas permite identificarla como Pedro⁴⁸. En cualquier caso, lo cierto es que su ejecución se diferencia del resto. Los pliegues angulosos y quebrados de su túnica se distancian notablemente de los pliegues redondeados del resto de las figuras. Su cabeza, con el cráneo al descubierto y la característica aparición de pelo en la región frontal del cuero cabelludo, además de la forma de esculpir la barba -cuadrada, sin bigote y con forma de trenzas-, se distingue completamente de la ejecución del resto de las figuras.



Fig. 4. San Pedro en el apostolado de la portada de Santa María de Deba. Foto: Aintzane Erkizia Martikorena.



Fig. 5. Detalle de la cabeza de San Pedro en el apostolado portada de Santa María de Deba. Foto: Aintzane Erkizia Martikorena.

El detalle concreto que nos sirve para plantear la hipótesis se encuentra a un lado de su cabeza, a la altura de sus ojos: la tensión ha hecho aparecer en su rostro una ramificación de venas, que en términos anatómicos actuales podrían identificarse como arterias temporales y su rama frontal (fig. 5), aunque ya los tratados anatómicos de la época ilustraban estas arterias⁴⁹. Este elemento característico que incide en el realismo de

⁴⁸ Santana, 1999: 34.

⁴⁹ Lo encontramos en estampas incluidas en tratados anatómicos como la *De aderen van het menselijk lichaam* ("Las venas del cuerpo humano"), obra realizada por Cornelis Anthonisz entre 1525 y 1573 (Rijksmuseum, Ámsterdam).

la imagen, no lo encontramos en ninguna de las otras figuras de los apóstoles y tampoco es muy común en esculturas de la época. Podemos encontrarlo en algunas esculturas en piedra de origen francés o alemán⁵⁰, en algunas esculturas de artistas extranjeros trabajando en suelo hispano⁵¹ y puede que en algunas estampas del norte de Europa⁵². Sin embargo, es especialmente significativo que sí aparezca en otro lugar de la portada: en el tímpano. Una de las figuras que reproduce a un apóstol -¿san Pedro?- en la escena del viaje de los apóstoles, copia exactamente la misma ramificación venosa de la figura de la parte inferior (fig. 6). Esto nos lleva a plantear que en el momento de ejecución de las imágenes del tímpano la escultura del apostolado inferior ya había sido realizada, y pudo servir de modelo o de referencia para realizar algunas de las figuras del tímpano. La calidad que la historiografía ha destacado en varias ocasiones en relación con la figura de san Pedro, y, por el contrario, la falta de pericia señalada para la realización del tímpano nos permite formular la hipótesis de que el orden cronológico de ejecución, o las “campanas” artísticas, situarían en un lugar preeminente a la figura inferior de san Pedro⁵³.



Fig. 6. Detalle de la cabeza de apóstol en el tímpano en la *portada de Santa María de Deba*. Foto: Aintzane Erkizia Martikorena.

Este detalle, por anecdótico o secundario que pueda parecer, creemos que puede servirnos de muestra para comprender los procesos de transmisión de modelos, del funcionamiento de los talleres, o, en general, de la configuración material del saber artístico durante los siglos finales de la Edad Media y principios de la Edad Moderna.

Tenemos que partir del hecho de que el saber artístico de esta época se configura fundamentalmente en base a modelos⁵⁴. En Pamplona, una geografía cercana a Deba que

⁵⁰ Como la *Head of a Cleric from a Tomb Effigy* (MET Museum de Nueva York), de autor anónimo francés, datada en 1450-1460.

⁵¹ Por ejemplo, el san Pedro hecho por Bigarny para el retablo mayor de la Capilla de los Condestables (Burgos).

⁵² Son especialmente significativas, por su similitud y por su difusión, las estampas dedicadas a san Pedro de Martin Schongauer.

⁵³ Agradecemos a Aintzane Erkizia Martikorena el habernos puesto sobre la pista de esta hipótesis.

⁵⁴ La idea de modelo artístico es problemática por la cantidad de significados que se le pueden atribuir para la época tardogótica. En la historiografía española este tema ha sido tratado para el caso arquitectónico en la

además era la sede de su obispado, y con cuya catedral en ocasiones se ha comparado la portada debarra, encontramos un ejemplo significativo de cómo operaba y en torno a qué lógicas se articulaba este saber en base a modelos. Dentro de lo que Ibáñez Fernández y Zaragoza Catalán denominan “modelos instrumentales o maquetas con valor de permanencia”⁵⁵ se engloban obras como el doselete que protege la Virgen de la Epifanía del claustro de la catedral. Según los investigadores, esta pieza “pudo servir para presentar al obispo Barbazán, a los miembros del cabildo, e incluso a los profesionales de la construcción ligados a la fábrica catedralicia, la revolucionaria solución de abovedamiento de trece claves que terminará volteándose sobre el recinto levantado a sus espaldas, en la sala capitular”, a saber, la actual capilla Barbazana. Esta microarquitectura asociada a Guillermo Inglés⁵⁶, habría servido de modelo -técnico, pero también “estético”- para la posterior construcción de las bóvedas propiamente arquitectónicas de una capilla del claustro. Es decir, la lógica en torno al modelo se da desde la microarquitectura hasta la “macroarquitectura”, invirtiendo lo que tradicionalmente se ha asumido en base a esquemas teleológicos de preeminencia artística.

En el ámbito de la escultura, un caso bien documentado sobre el funcionamiento de los artistas y los talleres de esta época es el de Felipe Bigarny (c. 1470-1542), gracias al estudio realizado por la investigadora Isabel del Río de la Hoz. El escultor borgoñón, después de una formación artística en su ducado natal, llegó a Burgos a mediados de 1480⁵⁷ gracias a las redes geográficas y clientelares que se habían configurado en torno al comercio atlántico. Pronto se convirtió en uno de los escultores más apreciados de Castilla, lo que le permitió la creación de uno de los grandes talleres artísticos de principios de siglo. A pesar de que la tradición medieval de los ejecutantes anónimos aún perduraba -y perdurará- en la organización artística de la Edad Moderna, ciertos comitentes exigían de Bigarny su presencia física en la obra y la ejecución de, por lo menos, ciertas partes de la escultura⁵⁸. Era una práctica habitual que en los contratos de menor importancia se estipulase que el maestro debía hacer una sola escultura y el resto dejarlo para el taller⁵⁹. Es por tanto lógico pensar que esta imagen creada por el maestro actuaría como una especie de modelo para el taller, una enseñanza para los aprendices y una forma de orientarse en el “estilo” o modo de hacer dentro de la coherencia que exigiría un artefacto como el retablo escultórico.

Algo similar pudo suceder en Deba. Puede que -a un nivel más modesto que el de Bigarny-, algún artífice dirigiendo un taller se encargase de ejecutar la primera escultura de la portada -san Pedro- y el resto de los componentes del grupo se ocupase de labrar el tímpano teniendo como modelo la figura y algunos elementos concretos que la componían. Y aun suponiendo que no se tratase propiamente de un taller organizado quien se encargó de la ejecución de la portada, lo cierto es que, el detalle que hemos comentado nos lleva a pensar en una forma análoga de comprender el trabajo artístico:

corona de Aragón en Espanyol Beltrán, 1997: 73-113; Serra Desfilis, 2012, 163-196; Ibáñez Fernández, 2014: 305-328. Para una visión general española del asunto en Cabezas Gelabert, 2016: 15-32; Serra Desfilis, 2016: 339-352; Pérez Monzón, Olga / Miquel Juan, Matilde / Bueso Manzanar, Miriam / López Lorente, Víctor Daniel, 2012 abordando también el caso pictórico. Para el caso concreto alavés Lahoz, 2023.

⁵⁵ Ibáñez Fernández / Zaragoza Catalán, 2016: 415.

⁵⁶ Zaragoza Catalán / Ibáñez Fernández, 2014: 278.

⁵⁷ Río de la Hoz, 2000: 32-33.

⁵⁸ Río de la Hoz, 2000: 101.

⁵⁹ Esto ocurrió en el retablo de San Bartolomé en el barrio de San Esteban (Burgos). Río de la Hoz, 2000: 121.

un modelo -en este caso, escultórico- que permite al “taller” orientarse morfológicamente, con más o menos pericia, en la propia ejecución del resto de las imágenes.

También puede que, como indica Santana, el san Pedro inferior fuese una especie de *objet trouvé* o figura *prêt-à-porter*-una escultura que pertenecía a otro ámbito y que fue reaprovechada para la portada-, pero algún tipo de autoridad debió tener esta imagen para que el escultor del tímpano quisiese emular un rasgo anatómico tan característico como son las venas frontales.

Si aceptamos la filiación flamenca que propone el autor⁶⁰, entonces podríamos plantear que este poder emanaba del prestigio y la calidad que podría imprimir en una escultura un artista de cierto renombre, quizá extranjero. El fenómeno de la migración de artistas extranjeros durante la baja Edad Media y alta Edad Moderna ha sido ampliamente estudiado por la historiografía⁶¹. Sin embargo, para que esta migración fuera posible, era necesario todo un sistema logístico, social y económico que la posibilitase. Por ello, conviene centrarnos ahora en las propias características históricas de Deba, sus vinculaciones con el exterior y su geografía mercantil.

Deba, villa marinera

Deba era una villa abierta al mar, tanto por su puerto como por su iglesia⁶². Y, como tal, participaba de unas redes geográficas -de carácter económico, pero también político- que vinculaban la costa cantábrica con el resto de la costa atlántica europea. En *La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos* de Pedro Texeira (1634), se menciona lo que tiempo después en la historiografía⁶³ pasará a ser casi un tópico: “[t]odo trigo, carnes y demás provisión que en la provincia [de Guipúzcoa] se gasta viene de Francia, por no criar la sequedad de la tierra más que hierro, maderas y manzanas”⁶⁴. Aunque en el siglo XVII esta dependencia continuase, parece que sus orígenes los podemos remontar mucho más atrás. Ante esta urgencia endémica de trigo, villas guipuzcoanas como la de Deba se pronunciaron en numerosas ocasiones sobre la imperiosa necesidad de mantener una libertad de comercio con el norte de Europa, sin importar guerras, conflictos o intereses⁶⁵. Pasase lo que pasase, el trigo debía estar asegurado. Este producto podía llegar a la región guipuzcoana desde el interior -Castilla, Navarra y, sobre todo, Andalucía-⁶⁶ o desde el mar, principalmente desde Francia⁶⁷, como bien refleja Texeira.

Sin embargo, no podemos reducir las conexiones económicas y sociales de puertos guipuzcoanos a una mera dependencia. Las rutas y contactos articulados con países del norte de Europa servían para proveerse de trigo, pero también para comerciar con todo tipo de mercancías. Puertos como el de Deba pasaron de ser villas centradas en la pesca

⁶⁰ “Su caracterización recuerda a los modelos tradicionales del foco de Bruselas en las últimas décadas del siglo XV” Santana 1999, 34.

⁶¹ Sobre fenómeno de migración de artistas en el País Vasco en Echeverría Goñi, 2005; Barrio Loza, 2006: 187-191.

⁶² Para el carácter marítimo de la iglesia Lahoz propuso el término “gótico litoral” para agrupar este tipo de producciones arquitectónicas en Lahoz, 1997: 6-7. Significativo es además el título que se le da a la monografía sobre la iglesia Alberto Santana *Santa María de Deba. Una iglesia marinera* (1999).

⁶³ Caunedo del Potro, 1983: 114-116. Inclán Gil, 2005: 43-46.

⁶⁴ Marías / Pereda, 2002: 315.

⁶⁵ Azpiazu Elorza 1990a: 74.

⁶⁶ Azpiazu Elorza 1990b: 25.

⁶⁷ *Ibid.*

a sociedades abiertas donde se comerciaba con todo tipo de mercaderías de muy diferentes geografías⁶⁸. A principios del siglo XVI, desde Deba partían naves hacia Francia⁶⁹, Flandes⁷⁰, Portugal⁷¹ o Inglaterra⁷². Y, por supuesto -si había suerte-, retornaban. En ocasiones, Burgos, Medina del Campo o Valladolid eran el final de la ruta de muchos de los productos. En otros casos, muchas de esas mercaderías se quedaban en la misma provincia, sobre todo en la zona de la costa⁷³. Estos viajes y tornaviajes -el “viaje redondo”⁷⁴ -, con sus respectivas paradas en los diferentes puertos del Golfo de Vizcaya, fueron creando unos enlaces, unas rutas y un sistema marítimo que habría hecho perfectamente posible la llegada de objetos y de artistas⁷⁵.

Como es habitual en estas cronologías, la falta de documentación no nos permite comprobar si efectivamente hubo artistas extranjeros trabajando en la portada de la iglesia de Deba. No sabemos tampoco si pudo ser un artista local trabajando en un taller de un maestro extranjero quien ejecutase la obra, si hubo modelos bidimensionales llegados desde fuera o si simplemente, la forma de labrar la imagen de san Pedro era un modo de hacer paneuropeo⁷⁶, que no se regía por naciones ni estados actuales, y, por tanto, no nos permite hablar en términos geográficos concretos. Sea como fuere, lo cierto es que Deba fue una sociedad abierta al Atlántico, y la lógica de aplicación y reproducción de los modelos artísticos, por concretos o anecdóticos que parezcan, lo encontramos también en otros artistas extranjeros que, presumiblemente por vía marítima, llegaron a los puertos cantábricos para después trabajar en Burgos o en Pamplona.

Referentes de prestigio: Santa María de los Reyes (Laguardia)

Volviendo a las consideraciones historiográficas que se hacen sobre la portada, lo que cabría preguntarse ahora es el porqué de ese supuesto “anacronismo”. Para ello, debemos enfrentarnos a otro de los problemas principales que ha planteado la historiografía: la semejanza con otras portadas.

Conviene comenzar contextualizando Santa María de Deba dentro de un grupo de “iglesias afines”⁷⁷ de la cornisa cantábrica (separadas por menos de 50 kilómetros) con las que en ocasiones se ha comparado: Santa María de Lekeitio (1442), Santa María de Gernika (1449)⁷⁸ y San Bartolomé de Elgoibar (1459). Todas ellas siguen una estructura prácticamente idéntica en su portada: un gran arco ojival con dos vanos de entrada y decoración escultórica localizada en diferentes puntos. Pero ha sido la similitud que

⁶⁸ Inclán Gil, 2005: 30.

⁶⁹ Gil Sáez / González Arce / Hernández García, 2013: 55.

⁷⁰ González Arce / Hernández García, 2011: 59.

⁷¹ González Arce / Hernández García, 2011: 81.

⁷² Herrero, Victoriano José / Barrena, Elena, 2005: IX-X.

⁷³ Azpiazu Elorza 1990b: 83.

⁷⁴ Rivera Medina, 2020: 268.

⁷⁵ Puede que uno de estos objetos fuese el retablo bruselense de la iglesia de Santa María de Itziar, actualmente en el D'Museoa (Donostiako Santa Marta Museoa, Museo Diocesano de San Sebastián). Muñiz Petralanda, 2001: 129-131. “Retablo de la Vida de la Virgen”. En <https://retablos-flamencos.albayalde.org/espanol/catalogo/retablo-de-la-vida-de-la-virgen-2/identificacion> [consulta: 20 mayo 2025].

⁷⁶ García Cuetos, 2011: 23.

⁷⁷ Santana, 1999: 44.

⁷⁸ Echegaray, 1921: 9.

muestra con la última de ellas la que más ha llamado la atención de la historiografía⁷⁹. Para la portada de San Bartolomé de Olaso -actualmente el pórtico de entrada para el cementerio de Elgoibar- tenemos una fecha más precisa (1459) y el nombre de un cantero (Martín Sancho), ambos datos presentes en una inscripción. En el tímpano faltan esculturas, por lo que es muy posible que antaño esta zona estuviese ocupada por escenas⁸⁰.

La vinculación histórica de ambas localidades es directa. Más allá de la proximidad geográfica, Elgoibar, o, en concreto, Alzola, fue “el punto de encuentro de la mayor parte de las mercaderías que circulaban por el valle del Deba”⁸¹, desde Castilla hasta el Atlántico. Esta lonja, perteneciente a la jurisdicción elgoibartarra, situada a escasos kilómetros de Deba, fue el puerto fluvial más importante de la zona. En una época donde los ríos tenían una importancia mucho mayor que en la actualidad, Elgoibar y Deba estaban unidas, no solo geográficamente, sino también por unos intereses mutuos, unas rutas logísticas compartidas, y un sistema económico común⁸². Sin embargo, las relaciones entre estas dos localidades, aunque necesarias y parte de un mismo conglomerado, parece que no siempre fueron pacíficas. La documentación ofrece un contexto histórico para ello. Conocemos las disputas recurrentes que enfrentaron a la villa de Deba con el señor de Olaso y con Elgoibar durante el siglo XV⁸³. Un conflicto, que, tal vez, tenga asimismo su reflejo en la arquitectura, donde dos grupos de comitentes, los debarras y los elgoibartarras, se enfrentaban también por el *valer más*⁸⁴ dentro de un mismo lenguaje y unas mismas formas artísticas. Aunque, sin ninguna duda, las portadas con las que más veces se han comparado han sido con las alavesas de la catedral de Vitoria-Gasteiz⁸⁵ y, sobre todo, con el pórtico de Santa María de los Reyes de Laguardia⁸⁶.

Es sorprendente el grado de similitud que muestran en su programa icónico la portada debarra y la de Laguardia (fig. 7). Las escenas se repiten casi idénticamente, variando solamente el orden. Sin embargo, según la historiografía, la cuestión cronológica asociada al estilo vuelve a aparecer en este cotejo: “si la portada de Laguardia puede considerarse ya retardataria en el marco del gótico clásico alavés, la de Deba es un puro anacronismo”⁸⁷. Es decir, la cuestión retardataria se expresaría de manera doble: primero copiando una portada antigua como la de Laguardia que, a su vez, ella misma sería conservadora respecto a otras portadas del momento.

⁷⁹ Lahoz no está de acuerdo con la tradicional vinculación. Lahoz, 1997: 52-53.

⁸⁰ Muñoz-Baroja / Izaguirre, 1985: 207-208.

⁸¹ Azpiazu Elorza, 1990a: 113.

⁸² Azpiazu Elorza, 1990a: 112-114.

⁸³ Los diferentes litigios y disputas de todo tipo están documentados desde 1453, con un pleito relativo a la restitución del cadáver de la hija de dos debarras que fue enterrada en Olaso “contra la voluntad de sus padres y en perjuicio de la iglesia de Deba”. Transcrito en Herrero / Barrena, 2005: 165. El enfrentamiento continuó hasta la década de 1470, cuando los conflictos se hacen explícitos y diferentes agentes tienen que mediar para buscar soluciones. Herrero / Barrena, 2005: 225.

⁸⁴ Torre Gonzalo / Etxeberria / Díaz de Durana, 2020.

⁸⁵ López del Vallado, 1921: 911-12.

⁸⁶ López del Vallado, 1921: 911. Apraiz, 1921: 7. Lizarralde, 1926: 7. Pérez Suescun, Fernando / Rodríguez López, María Victoria, 1996: 398. Lahoz, 1997: 11. Santana 1999: 42.

⁸⁷ Santana, 1999: 42.



Fig. 7. Portada Santa María la Real de Laguardia (Álava/Araba). Fuente: Wikimedia Commons.

El proyecto de Santa María de los Reyes de Laguardia se realizó dentro de la órbita de Pamplona. Laguardia pertenecerá al reino de Navarra durante mucho tiempo⁸⁸. La realización de la portada parece corresponder con el reinado de Carlos III (1387-1425) que, incluso, aparecería representado en las esculturas integradas en la portada. La escultura que representaría al rey lleva la inscripción “Rey Sancho”, y la escultura que representaría a su mujer, Leonor de Trastámara, presentaría la inscripción de “Reyna”⁸⁹. El nombre de Sancho que aparece en la escultura ha llevado a identificar erróneamente al monarca representado como Sancho Abarca -Sancho Garcés II de Pamplona- un rey casi mítico, pero que, según Lahoz, se trataría de un epígrafe adherido posteriormente, “cuando, acaso, olvidada la personalidad de las imágenes fijadas se recurra a la leyenda para concederles de nuevo una entidad”⁹⁰. Los acontecimientos históricos posteriores al Tratado de Briones (1379), cuando Laguardia osciló entre Castilla y Navarra, abalarían la hipótesis de un patronato regio para esta portada⁹¹, donde incluso el propio nombre de la iglesia -Santa María de los Reyes - vendría a reforzar la hipótesis⁹². La relación entre Laguardia y Deba debería vincularse, por tanto, con Pamplona, ya que Deba pertenecía

⁸⁸ Lahoz, 2000: 14.

⁸⁹ Lahoz, 2000: 198.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Lahoz, 2000: 200.

⁹² Lahoz, 2000: 202.

al Arciprestazgo Mayor de Gipuzkoa de la diócesis de Pamplona⁹³, y con los propios orígenes de la villa en Itziar, el primitivo poblamiento desde la que descendieron los vecinos para asentarse en Deba, ya que fue el rey navarro Sancho IV quien otorgó la Carta-Puebla. La pregunta que debemos hacernos ahora es simple de formular pero difícil de responder: ¿por qué querrían imitar una portada como la de Laguardia?

Para enfrentarnos a este interrogante tal vez sea interesante buscar una concepción más amplia de la idea de modelo artístico en el mundo medieval. Existía entonces un modo de entender la imitación arquitectónica de una forma más genérica, menos concreta, compuesta por un referente difuso que da como resultado una inexacta reproducción de obras artísticas. Esta idea fue explorada por Richard Krautheimer al analizar las “copias arquitectónicas”⁹⁴ en los siglos medievales. Según el autor, la relación que se establecía entre el original y su reproducción se guiaba por “una red de connotaciones recíprocas semi-perceptibles”⁹⁵, unas características que unían al modelo con su copia que no se guiaban por los criterios que, siglos después, se exigirían para la imitación arquitectónica.

Posteriormente, otros investigadores han desarrollado las ideas propuestas por Krautheimer. Alexander Nagel y Christopher S. Wood, en su libro *Renacimiento anacronista*, proponen la idea de “sustitución” o “modelo sustitutivo” como herramienta para entender las “copias” de obras de arte y la arquitectura en la época tardomedieval y altomoderna. Algunas de estas obras se moverían dentro de una lógica temporal propia, donde los objetos no serían creaciones ancladas en momentos históricos específicos y ligadas a un autor individual, sino eslabones dentro de una cadena de réplicas que tiene su origen en un prototipo, a menudo de naturaleza mítica o percibido vagamente⁹⁶. Ampliando la idea de modelo arquitectónico, los autores enfatizan la idea de sustituibilidad, donde la continuidad a través de la reproducción y la conexión con un origen venerado priman sobre la noción moderna de originalidad, autoría y la primacía del tiempo cronológico.

La lógica de la “copia” que propone Krautheimer, o la idea de “sustitución” de Nagel y Wood, permiten acercarnos a una realidad más amplia de los modelos arquitectónicos o escultóricos medievales. No sabemos qué valores asociados concretos pudo tener Laguardia para que fuese deseable de imitar dentro de una cadena de referencias, pero, dada su demostrada similitud, no podemos aceptar tampoco un supuesto carácter pasivo de los comitentes de la obra y pensar que la portada de Laguardia fue para Deba solo un modelo asumido de forma inercial y retardataria. Por ello, el principal interrogante ahora debe dirigirse a los personajes que estuvieron detrás de la obra debarra.

Concejo de mercaderes

Tras la fundación de la iglesia de Deba debió estar el concejo de la villa, que obtuvo el patronato con las mismas condiciones con las que el rey Sancho IV había otorgado el patronato de la vieja parroquia de Santa María de Itziar⁹⁷. Los recursos destinados a la construcción de la iglesia procedían de los diezmos y las primicias, que eran destacados porque contaban con los beneficios generados por el comercio marítimo. Además, el

⁹³ Curiel Yarza, 2009: 188.

⁹⁴ Krautheimer, 2018: 20. Desarrollada posteriormente por otros autores como Binski, 2014: 14. Para una crítica a la idea de modelo y la reivindicación de la cita: Kessler, 1988: 176.

⁹⁵ Krautheimer, 2018: 25.

⁹⁶ Nagel / Wood, 2017: 29-34.

⁹⁷ Santana, 1999: 21.

patronato era laico, por lo que tal vez debamos reparar en quienes formaban parte del concejo para intentar comprender esta portada⁹⁸.

A finales del siglo XV, las relaciones entre los mercaderes y los concejos de las villas costeras eran tan estrechas, con intereses comunes para ambos grupos, “que nos lleva a pensar en que son las mismas personas los que gobiernan y los que se dedican al tráfico comercial y marítimo”⁹⁹. Durante el siglo XV y XVI es habitual encontrarse con mercaderes en el ámbito político, dos esferas difícilmente separables en muchos casos. En Burgos, una de las ciudades más importantes para el intercambio atlántico a finales de la Edad Media, los grandes mercaderes intervienen en la administración municipal a través de oficios concejiles, monopolizando así el poder político y económico de la ciudad¹⁰⁰. Desde luego que muchos de los personajes que formaban el concejo se agruparían también en torno a la Cofradía de Mareantes de Itziar de la villa de Deba, cuyas ordenanzas fueron aprobadas en 1448, y aunque fue fundada tiempo atrás porque “antiguamente los antiguos/ nuestros padres e predecesores de la villa de Monrreal de Deua e de su tierra de Yçiar con muy grande deseo e deuotion que toda/via ovieron e han de seruir a la gloriosa Virgen Santa Maria e seruir e honrrar la su yglesia de Santa Maria de Yçiar/ vsaron de faser Cofadria en la dicha yglesia cada año”¹⁰¹. Estas familias que componían la Cofradía eran sin duda el núcleo de la feligresía de Santa María de Deba¹⁰².

A esta cofradía y al concejo de la villa pertenecían personajes como Martín Ochoa de Sasiola¹⁰³ o Jofre de Sasiola. Ambos recordarán con orgullo que la edificación de la iglesia fue obra de las élites familiares debarras, sintiéndola “como una obra casi propia”¹⁰⁴. Así se expresaba el concejo y el cabildo sobre Santa María de Deba: “dicha yglessia (es)/ fundada dotada y construta por los dichos nuestros/ mayores e antecessores”¹⁰⁵. Este recuerdo de “nuestros mayores y antecesores” solo podía referirse a las principales familias y linajes de la villa. El de los Sasiola fue uno de los más importantes. La bibliografía sobre esta familia, aunque dispersa, es abundante¹⁰⁶. Sin duda, la familia de ennoblecidos mercaderes, con casa-torre en la villa, cercanos a la corte castellana y a las europeas, además de eficaces empresarios con contactos en los principales puertos mercantiles del Atlántico, querría reflejar su estatus y asegurar su posición de poder a través de las obras que erigían en la localidad.

Conviene preguntarnos por las posibles aspiraciones de este tipo de linajes, idiosincráticos de regiones abiertas al mar, que, además, miraban con admiración los viejos privilegios nobles que disfrutaban algunos de sus compatriotas en tierra. Su forma de comprender el mundo, su forma de verse ellos mismos, tal vez nos ayude a entender

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Inclán Gil, 2005: 27.

¹⁰⁰ Caunedo del Potro, 1983: 149. Lo mismo sucederá en el extranjero. Casado Alonso, 2003: 41.

¹⁰¹ Trascrita en Herrero / Barrena, 2005: 128.

¹⁰² Santana, 1999: 24.

¹⁰³ Cuando se firmaron las primeras ordenanzas de la cofradía el 25 de febrero de 1448 Ochoa debió estar en la mar ya que su nombre solo aparece en el juramento de los cofrades hecho el 7 de abril de ese mismo año, pues muchos cofrades no pudieron acudir a la primera firma. Herrero / Barrena, 2005: 135. Este tal vez sea el motivo por el que Santana ha interpretado que Martín Ochoa no perteneció a la cofradía. Santana, 1999: 24.

¹⁰⁴ Santana, 1999: 24-25.

¹⁰⁵ Trascrita en Herrero / Barrena, 2005: 326.

¹⁰⁶ Para una aproximación al linaje de los Sasiola en Aguirre Gandarias, 1991; Aguirre Gandarias, 1994; Aldabaldetrecu, 2003.

las decisiones artísticas que hay detrás de la portada de Deba, es decir, entender el *valor* de las formas artísticas que eligieron. Casado, en su libro clásico sobre el comercio atlántico europeo, considera que “la mentalidad de dichos comerciantes castellanos, como los de otras partes, nunca fue burguesa en el sentido contemporáneo del término. Se aspira a ser noble, sin que ello suponga que se abandonen las actividades comerciales o financieras”¹⁰⁷. Esta “aristocratización de los mercaderes” se deja ver precisamente en las manifestaciones artísticas, que son prueba material de la imbricación estrecha que se dio entre lo mercantil y lo nobiliario¹⁰⁸.

Esta vinculación entre la nueva clase social de mercaderes poderosos y su aspiración a la nobleza la vemos expresada en el terreno artístico en el ejemplo de la iglesia St-Maclou en Rouen (Francia). Linda E. Neagley, en su estudio sobre esta edificación, se enfrenta al problema del “carácter retrospectivo”¹⁰⁹ de su arquitectura. Para ello, busca la respuesta al interrogante precisamente en los comitentes de la obra: los Dufour. Al ascenso social vinculado al comercio de esta familia, se le vieron añadidas otras responsabilidades cívicas, adquiriendo cargos de consejeros municipales o cargos de parlamentarios. La inseguridad de su nuevo estatus se refleja en la elección y el diseño de una arquitectura retrospectiva y, en ese sentido, extremadamente conservadora y firmemente arraigada en el pasado¹¹⁰. Por tanto, según Neagley, parece razonable pensar que St-Maclou fue concebida a imitación de las grandes catedrales como la de Rouen con el fin de investir de prestigio y poder a la burguesía que la encargó. Al igual que esta nueva clase clamaba por los títulos, privilegios y posiciones políticas de la antigua nobleza, intentaba crear para sí misma, en miniatura, los grandes monumentos arquitectónicos cuyo estilo y construcción habían sido tradicionalmente prerrogativa y deber de las clases altas¹¹¹.

Podemos plantear entonces si algo similar pudo pasar con la portada de Deba. El carácter “conservador” o “retrospectivo”¹¹² de Deba, tal vez asociado al referente concreto de Laguardia, o tal vez, a una idea más general de portada consagrada, estaba en estrecha relación con la posición social que querían ocupar los enriquecidos mercaderes vascos de finales de la Edad Media. Lejos de “evoluciones estilísticas” o “estilos de la época”, las ideas artísticas promulgadas por los comitentes se movían por otros cauces, donde el poder político, civil y el carácter ciudadano estaban en estrecha relación con el tipo de edificaciones que costeaban. El “arcaísmo” escultórico, la “copia arquitectónica” de portadas como la de Laguardia o Vitoria, les confería a los villanos debarras un modelo prestigioso asociado con la nobleza, relacionado con un modo de hacer tradicional, ortodoxo, en un momento donde su estatus social estaba en constante cambio, a expensas de la fortuna y de los devenires de la mar. La seguridad de unos

¹⁰⁷ Casado, 1995: 45. Para una visión general sobre las confluencias entre mercaderes y nobles Le Goff, 2014: 145 y ss.

¹⁰⁸ Martínez de Aguirre: 1999: 88.

¹⁰⁹ Neagley, 1988: 382.

¹¹⁰ *Ibid.* Lo mismo sucede en Inglaterra, donde las obras de Durham debían tomar como referencia el castillo de Brancepeth, ya que “muchas veces, en efecto, el diseño y el control de calidad de un edificio nuevo se decidían tomando como referencia otro ya construido” por la importancia que tenía “la memoria visual, colectiva, en una época en que las imágenes eran para muchos una forma harto más elocuente de comunicación que la palabra escrita”. Coldstream, 1998: 24-25.

¹¹¹ Neagley, 1988: 382.

¹¹² Crítica al concepto de “retrospección” en Binski, 2014: 77.

modelos reconocidos, prestigiosos e, incluso, asociados a la realeza, pudieron propiciar este tipo de “copias”.

Conclusión

La portada de Santa María de Deba condensa una lección difícil de introducir en un marco historiográfico inevitablemente dirigido por la evolución estilística y el estilo de la época. Su morfología y su contexto específico la sitúan como una encrucijada de tiempos, saberes y aspiraciones. Lejos de un “anacronismo” pasivo, la configuración escultórica de la obra refleja una agencia activa por la elección de las formas artísticas, un valor asociado propio de una geohistoria específica, a través de una visión más amplia de los referentes artísticos. La idea de modelo nos ha permitido acercarnos a una realidad dual y complementaria del mundo artístico tardogótico. Por una parte, hemos hecho uso de la idea concreta del modelo, como herramienta de taller, como se ha visto en la figura de san Pedro. Y, por otra parte, nos hemos acercado al uso ideológico del arte, dentro de la amplia idea de referentes de prestigio. La portada no refleja un desfase, sino una decisión: anclar la identidad colectiva en formas cargadas de memoria y autoridad simbólica. La situación geográfica de Deba como villa abierta al mar nos ha permitido asimismo engarzar las formas de la portada con la geografía artística atlántica, ya que la circulación de modelos y artistas europeos fue una realidad mucho más viva de lo que en ocasiones se sugiere. El ejemplo que se ha mostrado en este artículo puede que permita acercarse al pensamiento y al modo de hacer artístico que los mercaderes que poblaban las villas marineras de la costa cantábrica vasca querían reflejar en sus obras. Deba nos recuerda que el arte no solo representa lo que fue, sino lo que quiso ser.

Bibliografía

- Ackerman, James S. (1962): "A Theory of Style". En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 3, pp. 227–237.
- Aguirre Gandarias, Sabino (1991): "Los Fundadores del convento Franciscano de Sasiola, con documentos inéditos". En: *Deba*, 19, pp. 22-25.
- Aguirre Gandarias, Sabino (1994): "Los Sasiola del siglo XV". En: *Deba*, 29, pp. 55-64.
- Albayalde (s.f.) *Retablo de la Vida de la Virgen* [en línea] disponible en <https://retablos-flamencos.albayalde.org/espanol/catalogo/retablo-de-la-vida-de-la-virgen-2/identificacion> [consulta: 20 mayo 2025].
- Aldabaldetrecu, Roque (2003): *Sasiola. Convento y hospital*. Deba: Excmo. Ayuntamiento de la villa de Deba.
- Apraiz, Ángel de (1921): "Prólogo". En: López del Vallado, Félix (1921): *Santa María de los Reyes y San Juan Bautista de Laguardia (Álava)*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, pp. 5–8.
- Arrazola Echeverría, M. Asunción (1969): *El Renacimiento en Guipúzcoa*. Tomo II. San Sebastián: Diputación de Gipuzkoa.
- Azpiazu Elorza, José Antonio (1990a): *Sociedad y vida social vasca en el siglo XVI: mercaderes guipuzcoanos*. Tomo I. Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Kutxa Kultur Fundazioa = Fundación Cultural Caja de Guipúzcoa.
- Azpiazu Elorza, José Antonio (1990b): *Sociedad y vida social vasca en el siglo XVI: mercaderes guipuzcoanos*. Tomo II. Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Kutxa Kultur Fundazioa = Fundación Cultural Caja de Guipúzcoa.
- Barrio Loza, José Ángel (2006): "El comercio internacional del arte en el Bilbao del Antiguo Régimen". En: *Bidebarrieta*, 17, Bilbao, pp. 186–198.
- Baxandall, Michael (1980): *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven: Yale University Press.
- Bialostocki, Jan (1998): *El arte del siglo XV: de Parler a Durero*. Madrid: Istmo.
- Binski, Paul (2014): *Gothic wonder: art, artifice and the decorated style 1290-1350*. New Haven: Yale University Press.
- Bryda, Gregory C. (2023): *The Trees of the Cross: Wood as Subject and Medium in the Art of Late Medieval Germany*. New Haven: Yale University Press.
- Burke, Peter (2016): *Hybrid Renaissance: culture, language, architecture*. Budapest: Central European University Press.
- Cabezas Gelabert, Lino (2016): "Exempla, moldes y modelos en la arquitectura tardomedieval". En: *Artígrama*, 31, pp. 15-32.
- Casado Alonso, Hilario (2003): *El triunfo de mercurio: la presencia castellana en Europa (siglos XV y XVI)*. Burgos: Cajacírculo.
- Caunedo del Potro, Betsabé (1983): *Mercaderes castellanos en el Golfo de Vizcaya, 1475-1492*. Madrid: Universidad Autónoma.
- Coldstream, Nicola (1998): *Constructores y escultores*. Madrid: Ediciones Akal.
- Curiel Yarza, Iosu (2009): *La parroquia en el País Vasco-cantábrico durante la Baja Edad Media (c. 1350–1530): organización eclesiástica, poder señorial, territorio y sociedad*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis (2005): "Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra". En: *Príncipe de Viana*, 66, 233, pp. 345–374.

- Echegaray, Carmelo de (1921): *Monumentos religiosos de Guipúzcoa*. Barcelona: Imprenta y Fotograbado Viuda de Luis Tasso.
- Erkizia-Martikorena, Aintzane / Kroesen, Justin (2024): “Domus Dei. Medieval Tabernacles in the Basque Country and Their Atlantic Connections”. En *Convivium*, XI, pp. 67-87.
- Español Bertrán, Francesca (1997): “La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV)”. En: *Cuadernos del CEMYR*, 5, pp. 73-113.
- Frankl, Paul / Crossley, Paul (rev.) (2000): *Gothic Architecture*. New Haven: Yale University Press.
- García Cuetos, María Pilar (2011): “Raíces del tardogótico castellano: La arquitectura europea en el contexto del último gótico: ¿Una arquitectura paneuropea?”. En: Alonso Ruiz, Begoña (ed.) (2011): *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid: Sílex Ediciones, pp. 17-42.
- Gil Sáez, Joaquín / González Arce, José Damián / Hernández García, Ricardo (2013): “El comercio de los puertos vascos en la primera mitad del siglo XVI a partir de los contratos de fletamento”. En: *Investigaciones Históricas: Época Moderna y Contemporánea*, 33, pp. 37-62.
- Gombrich, Ernst H. (1979): *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford, Phaidon Press Limited.
- González Arce, José Damián / Hernández García, Ricardo (2011): “Transporte naval y envío de flotas comerciales hacia el norte de Europa desde el Cantábrico oriental (1500-1550)”. En: *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 24, Madrid, pp. 51-88.
- Herrero, Victoriano José / Barrena, Elena (2005): *Archivo Municipal de Deba. I (1181-1520)*. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.
- Ibáñez Fernández, Javier (2014): “Entre ‘muestras’ y ‘trazas’. Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa”. En: Alonso Ruiz, Begoña / Villaseñor Sebastián, Fernando (eds.) (2014): *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 305-328.
- Ibáñez Fernández, Javier / Zaragoza Catalán, Arturo (2016): “Las microarquitecturas y la generación y transmisión de las formas arquitectónicas en el mundo ibérico entre los siglos XIV y XVI”. En Alonso Ruiz, Begoña / Rodríguez Estévez, Juan Clemente (eds.) (2016): *1514: Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 411-456.
- Inclán Gil, Eduardo (2005): “El dinero de la mar: el comercio de la costa vasca con Europa durante los siglos XIV al XVI”. En: García Fernández, Ernesto (ed.) (2005): *Bilbao, Vitoria y San Sebastián: espacios para mercaderes, clérigos y gobernantes en el Medioevo y la Modernidad*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 17-78.
- Kessler, Herbert L. (1988): “On the State of Medieval Art History”. En: *The Art Bulletin*, 70, 2, pp. 166-187.
- Krautheimer, Richard (2018): *Introducción a una iconografía de la arquitectura medieval*. [Traducción de Ander Gondra Aguirre]. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.
- Kubler, George (1988): *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea.
- Lahoz, Lucía (1997): “Algunas notas sobre la portada de Santa María de Deva”. En: *Ondare*, 16, pp. 5-54.
- Lahoz, Lucía (2000): *Santa María de los Reyes de Laguardia: el pórtico en imágenes, el pórtico imaginado*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura.

- Lahoz, Lucía (2023): *El intercambio artístico en el gótico: la circulación de obras, de artistas y de modelos*. Salamanca: Servicio de Publicaciones, Universidad Pontificia de Salamanca.
- Le Goff, Jacques (2014): *Mercaderes y banqueros de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lizarralde, José A (1926): *Semblanza religiosa de la provincia de Guipúzcoa. Ensayo iconográfico, legendario e histórico. Volumen I. Andra Mari. Reseña histórica del culto de la virgen santísima en la provincia*. Bilbao: Imprenta C. Dochao de Urigüen.
- López del Vallado, Félix (1921): “Arqueología de las tres provincias vascas”. En: Carreras i Candi, Francisco (1915-1921): *Geografía general del País Vasco-Navarro*. Barcelona: Alberto Martín.
- Marías, Fernando (1989): *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus.
- Marías, Fernando / Pereda, Felipe (eds.) (2002): *El Atlas del Rey Planeta: La "Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos" de Pedro Texeira (1634)*. Hondarribia: Editorial Nerea.
- Martínez de Aguirre, Javier (1999): “Mercaderes y arte gótico en las villas marineras del reino de Castilla”. En: VV.AA. (1999): *Santander y Cantabria en la conquista de Sevilla. 750 aniversario*. Santander: Ayuntamiento de Santander, pp. 79–110.
- Mendaza Riaño, Josu (2024): “El "gótico vascongado": arqueología de un concepto historiográfico”. En *Anales de Historia del Arte*, 34, pp. 111-125.
- Muñiz Petralanda, Jesús (2001): “El retablo gótico esculpido”. En: Echeverría Goñi, Pedro Luis (dir.) (2001): *Erretaulak / Retablos*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, pp. 116–145.
- Muñoz-Baroja Peñagaricano, Jesús / Izaguirre Lacoste, Manu (coords.) (1985): *Monumentos Nacionales de Euskadi. Tomo II: Guipúzcoa*. Editorial Elexpuru.
- Nagel, Alexander / Wood, Christopher S. (2017): *Renacimiento anacronista*. Madrid: Akal.
- Neagley, Linda Elaine (1988): “The Flamboyant Architecture of St.-Maclou, Rouen, and the Development of a Style”. En: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 47, 4, pp. 374–396.
- Pérez Monzón, Olga / Miquel Juan, Matilde / Bueso Manzananas, Miriam / López Lorente, Víctor Daniel (coords.) (2023): *La copia y sus usos en la pintura tardogótica. El tiempo, la memoria y la identidad*. Madrid: Ediciones de la Ergástula.
- Pérez Suescun, Fernando / Rodríguez López, María Victoria (1996): “Iconografía de las santas en el País Vasco: las portadas de Deba, Elgoibar y Laguardia”. En: *Ondare: cuadernos de sección, Revisión del arte medieval en Euskal Herria*, pp. 397-403.
- Riegl, Alois (1992): *El arte industrial tardorromano*. Trad. Ana Pérez López y Julio Linares Pérez. Madrid: Akal.
- Río de la Hoz, Isabel del (2000): *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- Rivera Medina, Ana María (2020): “Vivir a bordo: necesidades y vicisitudes de los navegantes medievales”. En: Solórzano Telechea, Jesús Ángel / Martín Pérez, Fernando (coords.) (2020): *Rutas de comunicación marítima y terrestre en los reinos hispánicos durante la Baja Edad Media: movilidad, conectividad y gobernanza*. Madrid: La Ergástula, pp. 261-288.
- Santana, Alberto (1996): *Ars lignea: zurezko elizak Euskal Herrian = las iglesias de madera en el País Vasco*. Madrid: Electa España.
- Santana, Alberto (1999): *Debako Santa Maria, itsas herriko eliza: historia, zaharberrikuntza = Santa María de Deba, una iglesia marinera: historia, restauración*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.

- Serra Desfilis, Amadeo (2012): “Conocimiento, traza e ingenio en la arquitectura valenciana del siglo XV”. En *Anales de Historia del Arte*, 22, pp. 163-196.
- Serra Desfilis, Amadeo (2016): “La logia abierta: transferencias y movilidad en la arquitectura tardogótica hispánica”. En: Alonso Ruiz, Begoña / Rodríguez Estévez, Juan Clemente (eds.) (2016): *1514: Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 339-352.
- Timmermann, Achim (2009): *Real presence: Sacrament Houses and the Body of Christ, c 1270-1600*. Turnhout, Bélgica: Brepols.
- Torre Gonzalo, Sandra de la / Etxeberria, Ekaitz / Díaz de Durana, José Ramón (2020): *Valer más en la tierra: poder, violencia y linaje en el País Vasco Bajomedieval*. Madrid: Sílex.
- Vargas y Ponce, José de (1900): *Correspondencia epistolar de D. José de Vargas y Ponce y otros en materias de arte / colegida por Cesáreo Fernández Duro*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Vergara Sharp, Alejandro (2022): *¿Qué es la calidad en el arte? Una reflexión basada en la pintura europea de los siglos XV a XVIII*. Madrid: Tres Hermanas.
- Zaragozá Catalán, Arturo / Ibáñez Fernández, Javier (2014): “Hacia una historia de la arquitectura en la Corona de Aragón entre los siglos XIV y XV a partir de los testeros de los templos. Ábsides contruidos, ábsides proyectados e ideales y ábsides sublimes”. En *Artigrama*, 29, pp. 261-303.