

Panorama del románico navarro

Javier Martínez de Aguirre

En el año 1057 tenía lugar en el monasterio de Leire la consagración de una ampliación de la iglesia que resultaba novedosa con relación a lo hasta entonces construido en el reino de Pamplona. Pese a contar con una secular trayectoria de soberanía, el reducido territorio gobernado por la dinastía Jimena no se había caracterizado por sus logros artísticos. Los edificios prerrománicos conservados resultan modestos en lo arquitectónico y toscos en lo escultórico, y no consta que nada de lo desaparecido, salvo la seo plamplonesa, los sobrepasara en interés. Lo más reseñable correspondía a miniaturas realizadas en cenobios riojanos que en poco tiempo quedarían definitivamente desligados de Navarra. Sin embargo, a partir de Leire y, sobre todo, de la edificación de la catedral de Pamplona iniciada hacia 1100, el pequeño reino pirenaico se sumará al gran esfuerzo creativo vivido en Europa Occidental y aportará obras de primera categoría que le han otorgado un lugar significativo en las historias del arte románico.

Hacia 1030, en tiempos del rey Sancho III el Mayor y del abad Sancho, debió de iniciarse la nueva obra legerense, consistente en la ampliación de la antigua iglesia mediante la construcción de una cripta y una nueva cabecera, que significaron a un tiempo esfuerzo y novedad. Esfuerzo inusitado por el tamaño y el tipo de aparejo empleados, grandes sillares trabajados a puntero, así como por las dimensiones alcanzadas, especialmente en lo que se refiere a la altura de las naves. Novedad por la introducción de soluciones hasta entonces no empleadas por estas tierras, desde los pilares compuestos y su alternancia con columnas hasta el trazado de tres ábsides escalonados, el ambicioso abovedamiento de todos los espacios o el uso de determinados patrones decorativos. Su interés rebasa las mugas navarras, porque incorpora en fechas tempranas y con cierta torpeza casi todos los elementos que caracterizarán la gran arquitectura del románico pleno. La construcción evidencia dudas y desconocimientos, que llevaron al arquitecto a adoptar decisiones atípicas, como la partición en dos de la nave central de la cripta para mantener uniforme la altura de sus bóvedas o el reducidísimo tamaño de los fustes, pero también cierto atrevimiento que es la llave de la creatividad. El empeño se explica en el marco de las nuevas circunstancias vividas por el monasterio en tiempos de ambos Sanchos, cuando su abad fue también obispo de Pamplona y dispuso de las rentas episcopales, siempre con el respaldo de un monarca impulsor de la vida monacal y de la reforma eclesiástica. La decisión de renovar y ampliar la iglesia con soluciones tan alejadas de las tradiciones locales hubo de tomarse bajo la influencia de modelos externos. A este respecto se han recordado las misivas que el soberano recibió del abad Oliba, promotor de la renovación artística en Cataluña bajo el signo del primer románico lombardo, pero parecen más acordes con las opciones arquitectónicas ensayadas en Leire las vinculaciones del rey y del prelado con el gran abad Odilón de Cluny. Sancho III contribuyó con dinero a obras cluniacenses y es posible que el propio abad hubiera residido durante un tiempo en el monasterio borgoñón. No hay duda de que el director de obras era conocedor de nuevos rumbos por entonces emprendidos en la arquitectura ultrapirenaica.

Las circunstancias de Leire fueron demasiado excepcionales como para que el nuevo templo provocara una generalizada renovación del arte navarro. Ningún otro edificio precisaba sus



Cabecera de San Salvador de Leire

dimensiones, ni contaba con sus recursos económicos. Sin embargo, algunos elementos empleados en la abadía dejaron huella en el entorno. Probablemente es secuela legerense la aparición de hiladas de gran aparejo en el ábside de la iglesia de Elizaberría (Salinas de Ibargoiti) a medio camino entre Leire y Pamplona, templo que perteneció a Leire. El uso de arco ciego enmarcando la ventana en algún tramo de su nave evidencia una ejecución posterior a la nave legerense. Del mismo modo cabe atribuir a su estela el predominio en el valle de Salazar y otros cercanos de un tipo arquitectónico en que el ábside enlaza con la nave sin contrafuertes o rebajes que marquen la cesura entre el semicilindro y los tramos rectos. Así había sido concebida la conexión ábsides-naves en Leire. Por último, en iglesias aragonesas vinculadas con la monarquía (Loarre, Sos del Rey Católico) se dio una tercera secuela, consistente en la disposición de criptas con pasillo transversal a occidente cuya finalidad era facilitar la comunicación por debajo del templo.

El interés que el primogénito de Sancho III, García el de Nájera, mostró por esta localidad riojana y la crisis dinástica provocada por la muerte violenta de Sancho IV ayudan a entender que apenas se acometieran obras importantes en Navarra durante varias décadas. Probablemente en esas fechas se llevó a cabo la construcción del puente de Puente la Reina, un gran reto constructivo que salva más de cien metros con sus siete arcos, el mayor de los cuales supera los veinte de luz. Ninguna bóveda se atrevió a tanto en edificaciones religiosas. Se supone financiado por una reina, quizá doña Mayor, la viuda de Sancho III, quizá doña Estefanía, la mujer de García. La construcción de puentes en el Camino de Santiago fue tarea acometida por



Puente la Reina. Puente

varios monarcas hispanos de la segunda mitad de siglo, como Ramiro I de Aragón y Alfonso VI de Castilla. En cuanto a iglesias, un documento de 1074 da cuenta de la consagración de San Miguel de Excelsis, en la cumbre del monte Aralar, edificio que habría sido ampliado con dos ábsides laterales y la correspondiente modificación de las naves a partir también de una construcción prerrománica. La ausencia de transepto, los pilares de triple rincón, el aparejo de pequeñas dimensiones, las ventanas descentradas y la ausencia de ornamentación escultórica corresponderían a una fase románica previa a la expansión de las soluciones languedocianas. Una remodelación durante el segundo cuarto del siglo siguiente modificaría su apariencia.

Las circunstancias dinásticas y religiosas dieron un vuelco a partir de 1076. Tras el asesinato de Sancho IV el de Peñalén y la rápida irrupción del rey Sancho Ramírez de Aragón, que incorporó a su corona el reino de Pamplona, se produjeron varios cambios significativos, entre ellos la pérdida de La Rioja, con lo que significó de desconexión de un territorio con un sustento artístico de gran interés, y también la introducción de la reforma gregoriana, impulsada por los reyes aragoneses.

En el año 1089 el diploma de dotación de la iglesia de Funes menciona que Sancho Ramírez estaba edificando Santa María de Ujué, agradecido por la ayuda que había recibido de dicha fortaleza cuando se adueñó del reino. La planta de la cabecera y la decoración escultórica atestiguan su inequívoca inspiración en la catedral de Jaca, pero no así el alzado. Lo que entonces se construyó, muy probablemente anexionado a las tres naves de la iglesia prerrománica, presenta una elevación muy distinta de la jaquesa. En la ciudad aragonesa los tres ábsides

iban seguidos por un transepto de enorme altura, con crucero que terminaría abovedado con cúpula nervada. En Ujué optaron por una elevación de las naves mucho más modesta, recurriendo a la solución legerense: tres naves abovedadas con cañones paralelos, el central algo más alto (por cubrir una nave algo más ancha). En resumen, el maestro de Ujué, que habría sido enviado por el propio rey, adopta la planta de la gran iglesia donde estaba trabajando, es decir, Jaca, y reduce sus dimensiones para acomodarla al nuevo encargo, pero no sigue el modelo en su totalidad, sino que sustituye la complejidad del alzado altoaragonés (que no estaba concluido en 1089) por otro más sencillo, inspirado en el único templo románico de tres naves por entonces existente en esas comarcas orientales (Leire). En la composición interior de los ábsides observamos una solución llamada a contar con gran repercusión. Mientras en las capillas laterales se conforman con una ventana decorada cuyo cimacio se prolonga en moldura a lo largo de la curvatura absidal, en la mayor flanquean el enmarque de la ventana con dos arcos ciegos también decorados de las mismas dimensiones, que ocupan casi la totalidad del semicilindro. La combinación ventana-arco ciego, inexistente en Leire donde los vanos carecen de enmarques ornamentados, tendrá una fructífera continuidad en el románico navarro.

Ujué quedó sin terminar, preparada para la prolongación de las naves hacia occidente, lo mismo que había pasado con Leire en 1057. En este monasterio quizá habían interrumpido la obra nada más conectar con las naves prerrománicas, o quizá la detención obedeció a otro factor (¿la pérdida de las rentas episcopales a partir de 1054?, ¿la desaparición del maestro director?). Muchos otros edificios sólo abovedaron inicialmente el ábside y un primer tramo, lo que nos lleva a plantearnos otro interrogante: ¿acaso la práctica constructiva prerrománica había calado con tal fuerza que consideraban normal abovedar sólo la cabecera y cubrir las naves con madera? De ser así, lo que a primera vista conjeturamos como resultado de interrupciones imprevistas, en realidad correspondería a planes preconcebidos.

Sancho Ramírez impulsó la reforma religiosa alentada por el papado. El nombramiento de un nuevo obispo de Pamplona en la figura de Pedro de Andouque (o de Roda) trajo profundas consecuencias en el terreno artístico. Antiguo monje de Santa Fe de Conques, iglesia de peregrinación cuya importancia en el desarrollo del románico occidental no necesita glosa, pronto introdujo en Pamplona un cabildo de vida regular, lo que exigía dependencias apropiadas: dormitorio, refectorio, claustro, etc. De ahí que empezara por alzar un nuevo edificio de dos plantas, con puerta de cierta monumentalidad, identificable con una estancia al oeste del claustro gótico usualmente denominada cilla. En vez de traer un equipo de canteros que ejecutaran una construcción ajena a las tradiciones locales, se conformó con contratar a un director de obras conocedor del pleno románico con quien colaboraron constructores autóctonos. El maestro vino de Toulouse, al menos de allí proceden no sólo los temas que aparecen en los capiteles de la puerta de la canónica, sino también el modo como fueron tratados. Es fácilmente reconocible como tolosana la composición a partir de parejas de pájaros que unen sus dorsos, y también la de leones emparejados. Este último tema alcanzó enorme difusión por todo el norte peninsular, especialmente a partir de Compostela, pero los leones hispanos están de pie sobre sus patas, no apoyados sobre sus cuartos traseros, postura propia de Toulouse utilizada en Pamplona. Lamentablemente, la restauración de esta puerta en el siglo XX fue excesiva, ya que introdujeron dovelas nuevas con diseños ornamentales que aparentan ser más tardíos. Para los muros se contentó con un aparejo pequeño y desigual, barato y de gran arraigo entre los constructores locales.

El papa Urbano II felicitó al obispo en 1097 por haber llevado a cabo con éxito la reforma del clero y "los edificios convenientes para el servicio de Dios", y le animó a culminar su labor con la edificación de una nueva basílica. En la Edad Media la cadena de pasos que conducían a la ejecución de una catedral solía seguir un mismo orden. En primer lugar estaba la decisión de construir, motivada por el deseo (o la necesidad) de renovación del templo. Luego venía la búsqueda de fondos, que en época románica a menudo se canalizaba a través de una

cofradía; en el caso de Pamplona, el papa concedió indulgencias a quienes se inscribieran. El tercer paso era la contratación del maestro, que habría de diseñar el proyecto e iniciar los cimientos. Contamos aquí con el excepcional testimonio de tres documentos (de 1101 y 1107) referidos a Esteban, casado con Marina, que había realizado "buen servicio en el edificio" y que por ello recibió del prelado casas y otros bienes, incluido un molino. La indicación de su categoría y procedencia, "Maestro de la obra de Santiago", prueba que el obispo aspiraba a dotar su sede con un gran templo para el que no le servía un constructor local, por lo que lo había traído de una de las fábricas más destacadas de la Europa de su tiempo. El descubrimiento de los cimientos de la catedral ha demostrado que, al menos por lo que respecta a las dimensiones, la empresa era monumental: con una longitud en torno a los setenta metros y casi cuarenta de transepto, la seo pamplonesa destaca en el panorama peninsular de su tiempo (basta compararla con Jaca, cuyas naves -sin la cabecera- no alcanzan los cuarenta metros). La cabecera era mucho más simple que la compostelana. Esteban prescindió de la girola, elemento infrecuente en el románico hispano (quizá por la inexistencia de reliquias valiosas), que sustituyó por una amplia capilla mayor flanqueada por ábsides laterales centrados en cada brazo del transepto. El peculiar trazado de la capilla mayor, de exterior poligonal e interior semicircular, ha sido puesto en relación con el diseño de las capillas occidentales de la girola compostelana, poligonales por dentro y por fuera. No es el único elemento común con la seo jacobea. Aunque la portada occidental fue sustituida en el siglo XVIII, un plano previo revela que su planta

Santuario de San Miguel de Aralar



coincidía en composición y proporciones con la compostelana de Platerías, especialmente en la disposición de once columnas, que adornaban dos puertas con triple arquivolta. Además, los cinco capiteles conservados de la puerta pamplonesa cuentan con paralelos en Santiago, bien en Platerías, bien en capillas edificadas en los primeros años del siglo XII (justamente en la de Santa Fe, consagrada por el obispo de Pamplona en 1105). La antigua atribución al Maestro Esteban de la talla de estos elementos, aceptada por diversos historiadores a lo largo del siglo XX, ha dejado paso en las últimas décadas a una posición más prudente, según la cual los escultores vinieron de Santiago pero no es posible afirmar que Esteban formase parte del equipo. Aún así, estimo conveniente mantener para ellos la denominación de "taller de Esteban".

Lo que no había sucedido antes con Leire, Aralar o Ujué, es decir, que una obra constituyese el punto de arranque de la difusión generalizada del románico en el reino, sí aconteció con la catedral de Pamplona. Aunque estemos ante una obra singular, demasiado grande y compleja para ser imitada en lo particular, su importancia, el numeroso grupo humano formado a su alrededor y la prosperidad vivida a partir de 1120 (tras la reconquista definitiva de la Ribera y la consolidación de los núcleos urbanos) impulsaron el deseo de emulación y facilitaron que los promotores pudieran disponer de maestros experimentados.

El primer edificio que se benefició del taller pamplonés fue Leire. Faltaba por concluir la fábrica interrumpida hacia 1057. La nueva obra consistió en la edificación de muros perimetrales y de una monumental portada. Se aprecia la diferencia de aparejo con respecto a la obra del siglo XI: a partir de ahora triunfará la piedra labrada de tamaño mediano, con alturas de hilada de entre 20 y 40 cm. No sabemos cómo resolvieron las cubiertas. Lo más relevante de esta segunda fase románica fue la gran puerta ubicada en el hastial. Tímpano, arquivoltas, enjutas y frisos laterales se ven repletos de relieves en los que parecen conjugarse tres ideas: la exaltación de los titulares del templo (el Salvador y María Madre de Dios), el recuerdo de los santos cuyas reliquias se conservaban en el cenobio (especialmente las santas Nunilo y Alodia, además de Virila, Marcial, Emeterio y Celedonio, etc.) y la presentación de imágenes infernales, incluidas personificaciones de algunos pecados. El taller que realizó la puerta hacia 1120-1140 estaba formado por artistas secundarios que, dentro de la tradición languedociana, repitieron una y otra vez los mismos temas y los mismos recursos formales, imitaron los capiteles de la seo pamplonesa y se manifestaron conocedores de soluciones características de Compostela o Toulouse. La inscripción que en un contrafuerte septentrional identifica al *Magister Fulcherius* como autor parece referirse al arquitecto, cuya intervención en la labor escultórica no es posible precisar. Resulta especialmente interesante la decoración de las arquivoltas, que en las primeras grandes portadas del románico pleno habían quedado sin escultura. No es descartable que Pamplona ya hubiera dado un primer paso en esta dirección.

Leire queda casi a medio camino entre Sangüesa y Navascués, y en ambas localidades topamos con las mismas fórmulas escultóricas. En Sangüesa un taller relacionable con el legerense ejecutó la decoración de San Nicolás, iglesia destruida en el siglo XIX cuyos restos se guardan en diversas sedes. Predominan los motivos vegetales acordes con la difusión del repertorio languedociano. Alguno de los capiteles remite directamente a antecedentes tolosanos, como el de los dos personajes que flanquean y sujetan por los brazos a otro central, seguidor de una composición utilizada en la *Porte des Comtes* de San Saturnino de Tolosa (probablemente con la intermediación de Pamplona). En Santa María del Campo de Navascués aparecen rasgos muy cercanos a Leire, con un tratamiento de los rostros basado en la plasticidad de los volúmenes semejante al empleado en las figuras humanas de la *Porta Speciosa* legerense. Curiosamente, en Navascués prescindieron de decorar la portada y desplegaron su arte en los canecillos, donde contemplamos aves de plumaje volumétrico, leones patilargos de dorso arqueado, cabezas monstruosas con boca "en pajarita" y figuras humanas que se mesan los cabellos o se presentan de medio lado, casi todo con claros antecedentes en Leire, sin excluir alguna novedad, como una arpía. La inclusión de arcos ciegos en el interior, quizá con finalidad funeraria, parece



Portada occidental de San Salvador de Leire

seguir las pautas del panteón regio legerense trasladado junto a la cabecera de la nave de la epístola.

Existen en el románico navarro básicamente dos tipos de edificios: los de nave única y los de tres naves. Estos últimos sólo se emplearon para construcciones de carácter "urbano" (Pamplona, Sangüesa, Estella, Tudela, Puente la Reina, Aibar) y para los monasterios más destacados (Leire, Irache, La Oliva, Fitero, Iranzu), así como para santuarios favorecidos por la monarquía (Ujué, Aralar). La nave única fue la opción mayoritaria en las parroquias rurales. Casi todas las grandes novedades se introdujeron en Navarra a través de los edificios de tres naves, que por su propia naturaleza y circunstancias difícilmente proporcionaban fórmulas directamente imitables en las parroquias secundarias. Por eso determinadas obras se convirtieron en intermediarios muy imitados. En los valles orientales del reino este papel lo ejerció Santa María del Campo. Sus derivados se caracterizan por presentar nave única estrecha y alta, abovedada, pilastras sencillas soportando los fajones, ausencia de contrafuertes en la nave (sí puede haberlos en el encuentro con el ábside) y puerta con decoración consistente al menos en crismón y rosca con ajedrezado (en ocasiones también aparecen rosetas). En cambio, no suelen incorporar la torre sobre un tramo intermedio, sino que o bien la sitúan a los pies o bien la sustituyen por espadaña culminando el hastial.

Es interesante comentar que cierto porcentaje de iglesitas rurales optaron por disponer un cuerpo elevado ante la cabecera. Entre las ejecutadas en los primeros tiempos del pleno románico destaca la casi desconocida de Villanueva, cerca del Señorío de Sarriá. Aquí vemos juntos

el aparejo descuidado de tradición prerrománica, con el que edificaron la nave, y el bien labrado de hiladas uniformes empleado en el cuerpo alto. La distribución en tres volúmenes (cabecera, cuerpo elevado y nave) y el abovedamiento de los dos primeros, en tanto que la nave culminaba en techumbre de madera, nos sitúa ante una tipología de incierto origen (¿perduración de composiciones prerrománicas, seguimiento de algún modelo desconocido?). Se ha hablado de la influencia de Loarre, también invocada a la hora de explicar otro edificio de nave única y cúpula ejecutado con mayor perfección arquitectónica y rico complemento escultórico (uno de los capiteles está firmado con la inscripción *Sancius me fecit*, identificadora de un artista quizá autóctono) en el que se despliega toda la variedad del repertorio languedociano incluyendo personajes reconocibles. Nos referimos a San Jorge de Azuelo, priorato dependiente de Nájera. Destaca un capitel con la imagen de Cristo entre leones. Está acompañado de otros que muestran temas parecidos, lo que ha llevado a parangonarlos con obras castellano-leonesas de la primera mitad del siglo XII (son reconocibles derivaciones de Frómista).

Volvamos a 1127, fecha de la consagración de la catedral pamplonesa que podría tomarse como término a partir del cual irradió su taller hacia otras comarcas del reino. Dicha consagración no se efectuó nada más terminar la cabecera, como sucedió en otros casos, puesto que en tiempos del obispo Guillermo (1115-1122) se había procedido a la pavimentación de la iglesia y al cierre con rejas de siete altares, de lo que se deduce la conclusión de la parte oriental. Por eso suponemos que fueron varios los artistas con experiencia que quedaron a disposición de los promotores hacia 1130. Por esas fechas y en las inmediaciones de Sangüesa se alzó una iglesita digna de mención, actualmente conocida como San Adrián de Vadoluengo. De nave única y cuidada portada, despliega el repertorio escultórico languedociano, con especial atención a la decoración de los canecillos. La documentación nos pone ante un nuevo hecho: la intervención de promotores pertenecientes a la más alta nobleza, dado que la promovió Fortún Garcés Cajal, personaje muy destacado del reinado de Alfonso I el Batallador. La consagración, celebrada por Sancho de Larrosa, hubo de ser anterior a 1142.

A siete kilómetros se encuentra San Pedro de Aibar, con sus tres naves justificadas por la relevancia que tenía la localidad dentro de su comarca. Constan obras en su templo en 1146. Dos aspectos merece la pena señalar: por una parte, el ser el único edificio de tres naves conservado cuyas colaterales utilizan las formas propias del segundo tercio del siglo XII, incluidos pilares de sección cruciforme con semicolumnas y numerosos capiteles de repertorio languedociano, venido probablemente de la catedral pamplonesa. La difusión rural de estos motivos incluye combinaciones llamativas, como la reiteración de distintos niveles de volutas en un mismo capitel. El segundo aspecto a destacar es el uso de bóvedas de cuarto de cañón en las laterales. Se trata de un tipo empleado en las tribunas de Santiago de Compostela. Quizá fuera utilizado en Pamplona, pero desde luego no ha llegado ninguna prueba. La destrucción de los alzados pamploneses nos ha hurtado explicación para numerosos detalles de esta fase del románico navarro. La nave central aibarresa se eleva muy por encima de las laterales, prueba de que se había abandonado el modelo Leire-Ujué.

Merece comentario el número y la calidad de las iglesias de Sangüesa y sus alrededores en la primera mitad del siglo XII, mientras que su importancia decaerá en la segunda mitad, cuando sólo el trabajo de Leodegario en la portada de Santa María exija mención obligada. Quizá esta importancia tenga que ver con cambios geoestratégicos: Sangüesa se ubica en la frontera entre Navarra y Aragón, de modo que con la separación de las coronas a partir de 1134 pasó de ser bisagra a terreno conflictivo. La perduración del taller se prolongó en los cercanos valles que constituyen la Valdorba. Allí durante el segundo tercio del siglo se llevaron a cabo varios templos notables, como Olleta, con su tramo elevado ante la cabecera; Orísoain, que precisó cripta; Echano, donde admiramos una de las más interesantes portadas del románico rural; y Cataláin. La revisión conjunta de estas construcciones pone ante nuestros ojos ciertos clichés reiterados en maestros secundarios, entre los que destacaríamos el seguimiento de los patrones



Navascués. Ermita de Santa María del Campo

de los grandes edificios con olvidos e incongruencias. Da la sensación de que los promotores rurales confiaron en maestros secundarios que no habían terminado su formación o que no se preocupaban por mantener la coherencia arquitectónica basada en normas de uso común. Al contrario, toman prestados elementos arquitectónicos y repertorios decorativos combinándolos un poco a su antojo, lo que conduce a innovaciones de resultados pintorescos y más o menos felices. Como ejemplo citaremos el cuerpo elevado de Olleta, que alcanza su elevación mediante tres parejas de arcos: los dos inferiores son apuntados y en los cuatro altos se combinan dos de medio punto con dos de cuarto de círculo; asimismo el alzado de muros de Olleta y Cataláin, donde prescinden de contrafuertes exteriores, de modo que los correspondientes cuerpos elevados descansan en machones interiores de gran desarrollo (en la línea de lo utilizado en Navascués); o el modo como fueron adornadas las estrechas ventanas del ábside de Cataláin, donde ni cimacios ni chambrana sobresalen con relación al plano de los paramentos (al contrario, quedan constreñidos) y los soportes absidales apiramidados no terminan en columnas (ni hay capiteles preparados para recibirlas bajo la cornisa), con lo que se aparta de la manera como había sido ensayado este procedimiento de articulación absidal en grandes edificios. Olleta y Cataláin ofrecen cuerpo elevado ante el ábside, el último restaurado; y el Santo Cristo de Cataláin incluye una arquería ciega en el ábside por debajo de las ventanas, disposición atípica en Navarra que ha sido relacionada con Loarre.

Pero otra vez las derivaciones nos han hecho avanzar demasiado. Todavía quedan por comentar producciones de gran calidad del segundo cuarto de siglo, antes de que lleguemos a los años sesenta o setenta en que todavía perduraban las fórmulas languedocianas en valles cercanos a Sangüesa. Desde 1122 un nuevo obispo, el aragonés Sancho de Larrosa, gobernaba la diócesis infundiendo vigor a varias iniciativas, entre las que se cuentan el hospital de Roncesvalles y el claustro catedralicio de Pamplona. Para éste último contrató a un nuevo maestro, un verdadero genio de la escultura románica que nos ha dejado joyas del relieve en una serie de capiteles historiados. El sustrato artístico sigue siendo la tradición languedociana, pero evolucionada a un nuevo nivel, y es que el foco tolosano siguió irradiando creatividad a lo largo de todo el siglo XII. Aunque se han propuesto diversas procedencias para el maestro del claustro, los estudios más recientes tienden a concretar su formación en uno de dos focos languedocianos: Tolosa o Moissac. A mi juicio los argumentos a favor de Tolosa resultan mucho más convincentes, puesto que todos los elementos empleados en Pamplona tienen su antecedente en capiteles hoy conservados en el Museo de los Agustinos. Especialmente significativas resultan la identidad de desbaste y dimensiones con los procedentes de San Esteban, la repetición de un tema atípico (el de Job) presente en la Daurade (aunque con plasmación muy distinta) y el paralelismo creativo en composición y tratamiento de figuras. En cambio, en Moissac no hay capiteles con perfil similar al pamplonés y las diferencias en canon, plegados y tipos humanos resultan numerosas. Las semejanzas, que también las hay en pormenores como la dislocación anatómica de varios personajes o el detallismo ornamental y la minuciosidad de talla, se explican porque ambos maestros se habrían formado en el mismo foco tolosano. Ahora bien, las divergencias acreditan que estamos ante talleres diferenciados.

Resulta admirable su capacidad narrativa. Para ello cuenta con numerosos recursos, desde dividir la superficie del capitel en dos registros para contar simultáneamente escenas interrelacionadas, hasta jugar con el tamaño de los personajes y su movilidad aprovechando a un tiempo ángulos y caras de modo completamente original. Si a ello unimos la minuciosidad en los detalles, el acierto en los ritmos compositivos, la audacia en las expresiones corporales y faciales, etc., concluiremos que indudablemente se trata de uno de los grandes creadores de la escultura románica a nivel europeo, un artista que va más allá de los presupuestos aprendidos, con una libertad en el tratamiento de escenas y personajes digna de elogio. El capitel dedicado a la vida de Job, uno de los más famosos y no sólo por ser tema poco frecuente, da buena cuenta de su quehacer. Miremos los dos primeros pasajes, con Dios y Satanás conversando en el cielo



Capitel de Job procedente del claustro de la catedral de Pamplona. Museo de Navarra (Fotos: Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra)

acerca de lo que acontece al patriarca en la Tierra, que está representado durante un banquete; o, al lado, la escena en la que Job reacciona cortando sus cabellos ante la noticia de la destrucción de los ganados que vemos ilustrada en la parte inferior. Con gran imaginación fue recreada la muerte de los hijos, al derrumbarse el lugar donde festejaban a causa de fuertes vientos del desierto –según el texto bíblico– aquí figurada por medio de diablos gesticulantes que vuelcan la edificación, por cuyas ventanas sale despedida la familia. Y por fin, la curación de Job se ejecuta de arriba hacia abajo, de modo que, nada más ser tocado por Dios, las llagas de la cabeza y el cuello se secan mientras todavía sobresalen las del resto de su cuerpo. Igualmente, en los dos capiteles del ciclo de Pasión y Gloria imaginación y perfección formal se dan la mano en escenas como la del Santo Entierro, cuando depositan en el Sepulcro el cuerpo de Jesucristo, envuelto en telas que dejan adivinar una esbelta anatomía, o el Juicio ante el sanedrín, con sus personajes vociferantes, o la *Visitatio Sepulcri*, donde nos deleita el revoltijo de soldados dormidos. Es un artista que emplea con nuevos bríos iconografías tradicionales (Prendimiento, Crucifixión, Descendimiento), capaz de inventar hermosas figuraciones para temas menos frecuentemente representados. La exquisitez se plasma incluso en capiteles no historiadados, como el de las hojas en espiral, donde recrea un tema clásico recuperado en el románico de Provenza y Languedoc con novedades como la presencia de animales dispersos y de figuras humanas en las esquinas.

Una creación tan grandiosa ha de obedecer a la colaboración de un artista indudablemente genial con un promotor que supo alentar su creatividad. Del nombre del artista nada sabemos, pero sí el del promotor, el prelado Sancho de Larrosa, quien tuvo acreditada afición a la figuración y las ocupaciones manuales, ya que había pasado largos años como escribano en Huesca, donde empleaba como signo de suscripción el dibujo de una cabecita. Era además un hombre abierto a la renovación, puesto que supo sustituir el diseño de cabeza que inicialmente empleaba, anclada en presupuestos formales de raigambre hispana, por otro con rasgos propios del románico pleno de tradición languedociana. Por eso, a la vez que nos alegra disfrutar de este grupo de capiteles, que sorprendentemente sobrevivieron a la realización del claustro gótico, lamentamos que sean poco más de una decena las piezas llegadas a nuestros días (y no perdemos la esperanza de que algún hallazgo fortuito aumente el elenco).

El maestro del claustro introdujo muchas novedades, entre ellas el repertorio propio de la "segunda flora languedociana". No todos los capiteles alcanzaron la misma calidad, de lo que deducimos que junto al genial director trabajaron otros artistas que seguían sus pautas. Alguno de estos colaboradores quedó en Navarra. Concretamente se han localizado temas y rasgos estilísticos propios del claustro en los capiteles de la portada de Artaiz. Lo curioso es que en esta obra, inserta en una sencilla parroquia rural, se combinan fórmulas claustrales con otras derivadas de Leire. Artaiz queda en el valle de Unciti, un poco más cerca de Pamplona que de dicha abadía. No sabemos por qué razón se ejecutó aquí una puerta que rebasa por su contenido y calidad formal lo habitual en templos de aldeas. Un claro mensaje relacionado con el más allá fue representado en las metopas situadas entre los canecillos, donde desfilan San Miguel pesando las almas, la celebración de la misa, la parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro y otros temas relacionados con vicios y virtudes. En cambio, los capiteles con su rica iconografía (incluido un personaje trífrente que ha hecho correr mucha tinta) ofrecen un mensaje menos claro. Esta obra demuestra que las ideas acerca de la comunidad de intercesión, es decir, el convencimiento de que misas y sufragios celebrados por los vivos sobre la tierra podían aliviar los sufrimientos de los difuntos en el purgatorio, había sobrepasado el entorno de los grandes monasterios para hacerse presente en las parroquias dispersas. Y asimismo que el arte de los escultores románicos estaba al servicio de la difusión de esta doctrina a todos los niveles.

Y es que resulta imposible entender el florecimiento románico sin adentrarnos en la religiosidad de la época. La sociedad de los siglos XI y XII, sociológicamente cristiana, daba gran importancia a la búsqueda individual de la vida eterna. Entre las buenas acciones que serían valoradas



San Martín de Artaiz. Detalle de la portada

en el Juicio Final, la edificación de iglesias se considera una de las de mayor mérito. Contamos con refrendos documentales navarros que lo prueban. Además de muchos documentos que exponen cómo determinadas donaciones de tierras y otros bienes a instituciones religiosas se hacían para salvación de las almas, un texto del obispo de Pamplona de 1174 declara que entre todas las obras de misericordia ninguna había más provechosa que las dedicadas a los edificios de las iglesias, ya que con ellas se preparaba una magnífica mansión en el Cielo: *Inter ea que spontanee a fidelibus offeruntur siue in usu pauperum siue in aliis operibus misericordie, non dubium oblationes illas locum precipuum obtinere, non prodesse plurimum que in edificiis ecclesiarum deuote et fideliter erogantur. Sibi enim thesaurizans, lucidissimam in celis preparat mansionem qui de transitoriis sumptibus, ymmo, eternorum respectu, momentaneis, filio hominis Christo Ihesu domino nostro vel sanctis eius in terra fabricat vbi caput reclinare dignetur.*

Artaiz es una de las muestras más palmarias de la colaboración de dos artistas de distinta formación en una misma obra al mismo tiempo. Este comportamiento parece haber sido frecuente y veremos algún caso semejante. Otro eco del maestro del claustro se percibe en Santa María de Arce, emplazada en el corazón del valle homónimo. Fue parroquia de un actual despoblado. La huella claustral se aprecia en la presencia de hojas en espiral y en algunas figuritas de los capiteles de la portada. Pero aquí intervino un artista de segundo nivel, responsable de una decoración que en una iglesia tan rural resulta deliciosa. La ornamentación se extiende a las ventanas absidales, a las de los muros, a los canecillos y a arcos interiores. La capilla mayor dispone de tres ventanas unidas en el interior por una arquería que recuerda a las que comentaremos en Santa María de Sangüesa y San Martín de Unx. ¿Cómo explicar iglesias tan hermosas en valles alejados de los principales focos artísticos? Muy probablemente porque pertenecían a importantes linajes nobiliarios. Entre todos los señores de Arce de los siglos XI a XIII ninguno alcanza la relevancia de Lope Garceiz de Arce, noble muy cercano a García Ramírez el Restaurador y a Sancho el Sabio. De igual modo, es posible que Artaiz dependiera de los Almoravid, linaje de ricoshombres cuya presencia en el reino descuella en tiempos románicos. Quizá unos y otros aprovecharon las oportunidades de enriquecimiento que ofrecían las campañas contra los musulmanes para edificar estas iglesias con vistas a su eterno descanso.

Así pues, a partir de 1130-1140 la difusión de las formas de la catedral de Pamplona, que hemos visto iniciarse en la década anterior, incluyó los dos repertorios languedocianos, el inicial al que pertenecía la mayor parte del templo y el llegado con las obras del claustro. Lo comprobamos en la terminación del santuario de Aralar y en la construcción de la cercana iglesia de Zamarce, ambas propiedad de la seo. En Aralar se documenta una consagración 1141, que podría corresponder al altar de la capillita alzada en su interior. Se trata de una obra interesante por su tipología, ya que emplazaron en medio de la nave principal una iglesita de nave única con decoración escultórica en puerta y ventanas. El mismo taller bajó luego a trabajar a Zamarce, cuya iglesia dedicada a Santa María era una decanía de la catedral de Pamplona. Su reciente restauración ha puesto al descubierto la arquería oculta por el retablo, donde se combinan enmarques de ventanas y arcos ciegos. Dado que esta solución aparece también en Irache, cuya planta remite a la seo pamplonesa, suponemos que así había sido la capilla mayor catedralicia. La peculiaridad de Zamarce consiste en que combinaron arcos semicirculares y apuntados. La documentación permite atribuir las obras de Aralar y Zamarce al abad de San Miguel llamado García Aznárez de Zamarce, quien, entre otras cosas, llegó a un acuerdo para que canteros y carpinteros contratados en Aralar se aprovecharan de la producción de una vacada que pastaba en las inmediaciones. Zamarce cuenta con otra peculiaridad, consistente en el hecho de que tanto la ventana axial como la septentrional de la capilla mayor fueron cegadas casi desde el principio. Además, de la bóveda de horno sobre el presbiterio sólo existen las primeras hiladas. Parece que la estructura falló durante la construcción, por lo que sustituyeron la cubierta de piedra prevista por otra de madera, menos pesada. Y acertaron en su decisión, ya que el edificio ha llegado a nuestros días. Es una muestra de la capacidad de reacción ante problemas sobrevenidos característica del arte románico.

La imitación de la catedral de Pamplona tiene su ejemplo más monumental en la iglesia abacial de Irache. Nos encontramos ante el otro gran monasterio navarro de los siglos XI y XII, receptor de numerosos donativos de la monarquía y la nobleza, lo que le permitió emprender la edificación de un nuevo templo. El seguimiento del modelo pamplonés se advierte en el diseño de la capilla mayor, poligonal al exterior y semicircular al interior, y en el repertorio escultórico. Suponemos que otras opciones como la combinación de ventanas con arcos ciegos (dos entre cada ventana) y la presencia de óculos, también proceden de la seo. Pero el transepto no sobresale en planta, a diferencia de Pamplona, y en consecuencia los tres ábsides están yuxtapuestos. Se ve que los monjes prefirieron el tipo de cabecera más frecuente en las iglesias de su tiempo. Entre los capiteles de Irache, los más relacionados con el claustro aparecen en las partes altas, lo que indica que incorporaron los nuevos motivos conforme fueron avanzando las obras, quizá planteadas en la década de 1130. La fábrica se interrumpió al llegar al transepto.

Otro edificio donde encontramos la combinación arco-óculo es Santa María de Sangüesa. Se trata de una obra promovida por la orden de San Juan de Jerusalén, destinataria de la donación de Alfonso I consistente en el palacio que poseía junto al puente, con su capilla, en 1131. Poco después emprendieron las obras de un templo de tres naves (tipología típicamente urbana) con transepto que no sobresale en planta. También aquí se aprecia un cambio formal al llegar al transepto y antes de abovedar el tramo situado ante el ábside central. Este proceder nos da reconsiderar la cuestión de las campañas constructivas, porque fue muy habitual que una iglesia de dimensiones mayores de las normales se alzara en dos o más fases de características estilísticas diferentes. Más allá de la casuística particular, que aconseja examinar las circunstancias de cada edificio para intentar dirimir por qué se produjeron interrupciones y cuánto tiempo pasó antes de que reemprendieran las obras, lo cierto es que son varios los casos en que una vez terminados los ábsides y el espacio preciso para celebrar el culto daban por terminada una primera fase. En cuanto a los abovedamientos, se cerraron siempre en primer lugar los ábsides laterales para así poder cubrir con seguridad la capilla mayor, a mayor altura. En Santa María de Sangüesa la capilla mayor compone su alzado interior en cuatro niveles: el inferior liso, el segundo con tres ventanas adornadas y unidas por una arquería común, el tercero con óculos y el cuarto con bóveda de horno. Las capillas laterales son más sencillas: ventana única enmarcada por arquería ciega.

La escultura de la cabecera de Santa María una vez más pertenece a la tradición languedociana. Reconocemos en ella varios de los motivos habituales tanto vegetales como animales. Pero en este caso el maestro principal se aparta de las fórmulas propias de lo hasta ahora examinado en derivaciones del "taller de Esteban" y ofrece maneras diferentes en el tratamiento de anatomías (volumetría redondeada, cabezas y manos más grandes) y atuendos (gusto por el preciosismo que veíamos en el maestro del claustro, pero sin la minuciosidad y elegancia de éste). Al contemplar su obra viene a la memoria el modo como se estaba expandiendo la corriente languedociana en Béarn, en obras como Santa María de Oloron. La labor de este artista se ha reconocido en otras obras aragonesas y navarras, siendo la más relevante Santa María de Uncastillo, por lo que ha recibido el apelativo de Maestro de Uncastillo. Más allá de sus peculiaridades formales, queremos llamar la atención hacia el hecho de que por primera vez encontramos temas evangélicos en los capiteles interiores del ábside, ya que hasta ahora en Navarra este tipo de temas habían quedado reservados a portadas y claustros. Los pasajes escogidos son alusivos a la dedicación de los correspondientes altares, puesto que en la capilla mayor se conserva el de la Huida a Egipto, apropiado para enmarcar el de Santa María, y en la capilla septentrional vemos el martirio del Bautista, dentro de una capilla consagrada a San Juan. La elección del titular de esta última muy probablemente obedece al hecho de que la iglesia perteneciera a los hospitalarios y es un elemento más a la hora de defender que el templo se realizó tras la donación de Alfonso I.

Sigamos la pista del Maestro de Uncastillo hasta la parroquia principal de San Martín de Unx. Los principios arquitectónicos en ella desplegados acusan la influencia de la catedral de

Pamplona, evidenciada por la combinación en la cabecera de polígono exterior con semicírculo interior. A la hora de componer el nivel de ventanas del ábside remedaron la capilla mayor de Sangüesa mediante tres vanos cobijados por arquería continua. Reservaron los temas historiadados para la portada, pero en vez de situarlos en el frente del resalte, como en Leire o Artaiz, los labraron en los capiteles, como era costumbre en Languedoc. A un lado de la puerta encontramos la más conocida escena del titular, San Martín partiendo la capa, y al otro el combate que mantuvo con dos diablos; el último capitel se consagra a Sansón y su lucha con el león. San Martín de Unx nos depara más sorpresas, porque su cabecera está edificada sobre una cripta que adopta la fórmula más habitual fuera de Navarra, consistente en repartir el espacio en tramos cubiertos con boveditas de arista. Los capiteles se decoran con repertorio languedociانو tratado con cierta rudeza. El acta de consagración, hoy desaparecida, recogía la fecha de 1156, lo que nos sirve para escalonar el trabajo del Maestro de Uncastillo en Navarra: primero Sangüesa y luego San Martín.

La tradición languedociana aún tuvo más practicantes, de diversa filiación. Hemos comentado antes las iglesias de la Valdorba. Ahora toca mencionar brevemente el tímpano de Errondo y la iglesia de Villaveta. Ambas obras se encuentran próximas, no lejos de Artaiz y Arce. En Errondo, que fue durante largo tiempo propiedad regia, apareció empotrado en el muro de un molino un relieve con el crismón flanqueado por ángeles de pie. La pieza, en unión del tímpano hallado en las inmediaciones, acabó en el comercio de antigüedades y viajó hasta Estados Unidos (The Cloisters Collection del Museo Metropolitano de Nueva York). Las maneras de

Cripta de San Martín de Unx



hacer acusan la intervención de un maestro muy particular, que dota a sus figuras de enormes manos, plegados acampanados, y rostros expresivos en que ojos y pómulos reciben especial atención. Si a ello unimos el empleo del trépano con voluntad de forma habremos descrito las características definitorias de una corriente románica bautizada con el nombre de "Maestro de Cabestany". Sus orígenes languedocianos son indudables, así como la asimilación de recursos clásicos. Su producción se extiende desde Italia hasta Navarra, con fuerte presencia en Cataluña, Languedoc y Rosellón. Las obras que se le asignan en nuestro reino son secundarias: además del tímpano y dintel citados, parte de la decoración de Villaveta, iglesita rural encantadora en la que la edificación del pleno románico se asentó sobre otra previa, de aparejo más pequeño y descuidado. Allí, algunos canecillos con cabezas de largos bigotes conectan con este modo de trabajar, aunque también recuerdan a las arquivoltas legerenses.

Antes de concluir nuestra revisión del pleno románico merecería la pena comentar algunas construcciones como las torres nobiliarias, generalmente muy simples y de reducidas dimensiones (Arellano), los castillos, mayoritariamente adaptados a la topografía y constituidos por torres y lienzos (de los que apenas quedan huellas), los recintos amurallados de las localidades nacidas a finales del siglo XI y comienzos del XII, entre los que sobresale el Cerco de Artajona, con sus bestorres de planta cuadrangular, su donjón circular y sus altas cortinas intermedias, y el propio urbanismo de estas poblaciones, que podían seguir sencillos esquemas de calles paralelas (Puente la Reina) o bien otros más complicados con rúas en tridente que confluyen ante las puertas de las murallas (con un ejemplo tan llamativo como el burgo de San Cernin de Pamplona).

Detalle del ábside de Villaveta



Sobrepasada la mitad del siglo seguían predominando en Navarra las soluciones languedocianas. Esto no duraría mucho. Las décadas de 1160 y 1170 presencian la irrupción de maestros de otros orígenes capaces de atender encargos de gran relevancia sin nada que ver con la catedral de Pamplona ni con los monasterios tradicionales. En el terreno monacal una nueva orden se estaba introduciendo con el beneplácito de la monarquía: los cistercienses. Ansiaban edificar grandes iglesias en lugares apartados y en todas ellas aplicaban unas pautas rígidas a la hora de medir y distribuir la planta, mientras que en los alzados, caracterizados por su austeridad y buena construcción, dejaban mayor libertad al arquitecto. Es La Oliva el cenobio que cuenta con referencias cronológicas más seguras. Tradicionalmente, y no hay razones para negarlo, se ha afirmado la celebración de una ceremonia de consagración en 1198 y se ha dicho que la iglesia había sido iniciada treinta y cuatro años antes, lo que nos da la fecha de 1164. El reto de ejecutar un templo de dimensiones parecidas a las de la catedral de Pamplona no estaba al alcance de cualquier maestro de obras habituado a la edificación de iglesias rurales de veinte metros de largo por seis de ancho. Así que solicitaron los servicios de un arquitecto capacitado cuyas soluciones más características (ventanas en quilla, diseño de nervaduras, molduración en las paredes) y cuyo escultor principal (si no era él mismo) habían dejado ya muestras de su habilidad en la catedral de Santo Domingo de la Calzada, la obra más ambiciosa entre las iniciadas mediado el siglo XII en el Valle del Ebro, excepcional por la presencia de la girola y por los tempranos abovedamientos de crucería. Muy posiblemente este arquitecto era el maestro Garsión documentado en la localidad riojana. Vino, trazó y edificó las capillas laterales del lado norte, pero parece haber abandonado la obra a continuación, ya que desaparece su maestría en el despiece de los elementos más comprometidos.

Los monjes cistercienses solían iniciar sus iglesias abaciales más o menos una década después de haber comprobado que el terreno donde se habían asentado resultaba óptimo. Aunque colaboraban en la construcción, solían contratar mano de obra especializada capaz de alzar grandes fábricas en plazos no demasiado largos (todo dependía de los recursos económicos y ellos eran hábiles cultivadores de tierra y receptores de numerosas donaciones). Por eso no nos extraña ver gran número de marcas de cantero repartidas por los muros de La Oliva, que permiten seguir fase a fase la construcción. Al ser una orden que quería recuperar el espíritu inicial de la regla benedictina, ponían en práctica cierta austeridad constructiva, que no se orientaba por el lado de limitar el tamaño de las plantas, sino su altura (La Oliva alcanza 17 m de altura de clave en la nave mayor) y emplear repertorios ornamentales de "perfil bajo", quiero decir que entre los temas en boga en cada momento y lugar solían escoger los más sencillos.

La Oliva es importante en el devenir del tardorrománico navarro por numerosas razones. La primera, sus dimensiones. La segunda, la introducción de una nueva tipología de cabecera. La tercera, el uso de bóvedas de crucería. Las capillas se cubrieron con nervios cruzados de sección cuadrangular, con clave en aspa, lo que supone una cierta experiencia en el trabajo. En la capilla mayor elevaron pilastras entre las ventanas y lanzaron desde los correspondientes capiteles nervios que convergen hacia la clave del arco de embocadura. Como los nervios son muy gruesos el resultado es un tanto imperfecto, pero aún así fue bastante imitado. La cuarta, por la introducción de un tipo de soporte denominado por Lambert "pilar hispano-languedociano", pensado para los arcos fajones y formeros en la época en que predominaba el llamado "muro espeso"; su rasgo definitorio consiste en la inclusión de parejas de semicolumnas en todas o la mayor parte de sus caras, más una columna en cada codillo pensada para apeaar bóvedas de crucería. Este tipo de pilar cuenta con variantes: en La Oliva, concretamente, presenta parejas de semicolumnas en tres de sus caras mientras la que da hacia las naves laterales es lisa. Las columnas en los codillos prueban que desde el principio pensaron en cubrir todas las naves con bóvedas de crucería. Y la quinta novedad consiste en un tipo de capiteles que aparecen ya en las capillas septentrionales (las más antiguas). Se adorna la cesta con una serie de grandes hojas lisas que ocupan las esquinas y se unen en el centro de las caras mediante líneas curvas com-

badas adornadas con incisiones paralelas. Este tipo de hojas han sido denominadas con frecuencia como "cistercienses" aunque su origen no está ligado a los cenobios bernardos. A La Oliva llegaron desde Santo Domingo de la Calzada, que no es un monasterio sino una catedral. El motivo ornamental, sencillo y bonito, tuvo enorme éxito en las iglesias rurales y perduró incluso iniciada la entrada de los repertorios característicamente góticos. Es el capitel por excelencia del tardorrománico navarro.

Existen indicios suficientes para delimitar las fases constructivas. Iniciada por las capillas laterales, luego alzaron la mayor, los muros del transepto, los primeros pilares de la nave y las bóvedas de crucero y transepto. Durante el desarrollo de estas obras llegó un segundo arquitecto con un grupo de canteros diferentes. Se reconocen sus prácticas novedosas a la hora de tallar la piedra, de abovedar y de decorar. A su trabajo corresponde el primer tramo de naves, donde emplearon arcos de medio punto en vez de los apuntados que vemos en el resto de la iglesia. También usaron nervios más moldurados y decoración a base de encintados de mortero claros recorridos por líneas rojas que refuerzan las juntas de los sillares. Se ha especulado con una procedencia provenzal. Entrado el siglo XIII faltaban por terminar las naves y durante dicha centuria prosiguieron las obras hacia los pies. Una fábrica tan enorme, en la que participaron gran número de canteros (cuadrillas integradas por veinte o treinta individuos, a tenor de las marcas empleadas) necesariamente había de influir en el entorno. Hay templos muy directamente vinculados con La Oliva, como la parroquial de Carcastillo, que pertenecía a la abadía. Fue consagrada ya en los años treinta pero en ella todavía se emplearon soluciones tardorrománicas, con grandes arcos fajones y piedra muy bien cortada. Otras obras en Murillo el Cuende, Mérida, etc. acusan su ascendiente.

La influencia de mayor trascendencia es la que ejerció La Oliva sobre la actual catedral de Tudela. Tras la conquista de 1119, los nuevos pobladores utilizaron la mezquita para el culto cristiano. Décadas después, resueltos los conflictos con la catedral de Pamplona, decidieron



Cabecera de Santa María de Tudela

emprender una nueva obra más acorde con los tiempos y que manifestara la pujanza de ese gran centro urbano. Tenemos documentos que atestiguan la compra de solares en las inmediaciones de la mezquita a partir de 1156. Quien trazó el templo intentó conjugar un tipo de planta de gran difusión en el norte peninsular, usada en templos de dimensiones superiores a las normales, con concretas soluciones aprendidas de La Oliva. La planta-tipo constaba de tres naves con amplio transepto y batería de capillas abiertas al mismo, bien absidales escalonadas, bien alternando remates curvos con rectos. Es difícil verificar cuál fue el prototipo seguido en Tudela, porque algunas de las grandes fábricas por entonces emprendidas han sufrido a lo largo de los siglos modificaciones sustanciales (catedrales de Sigüenza y de Zaragoza) o carecen de referencias cronológicas suficientemente seguras. Por otra parte, la obtención de solares en núcleos urbanos tan densamente habitados como el tudelano (lo que limitaría la profundidad de su cabecera) suponía un inconveniente que no afectaba a los cenobios cistercienses. Contando con estos condicionantes, el arquitecto dispuso cinco capillas abiertas en batería al transepto, con la peculiaridad de que las de los extremos tienen remate recto y las tres interiores curvo (imitado en el monasterio cisterciense de Valbuena). En varios detalles de planta y alzados percibimos la huella de La Oliva: como en el templo bernardo, la escalera se sitúa junto al inicio de la capilla septentrional, las puertas del transepto están desplazadas hacia el oeste, existen dos nichos de medio punto en el muro oriental de las capillas de los extremos y los cimacios se prolongan mediante molduras que recorren los muros enmarcando los vanos. Los escultores emplearon diseños de acantos que por esas fechas se estaban utilizando en Ile-de-France (introducidos en la península para decorar la enorme fábrica catedralicia de Sigüenza). Por otra parte, el uso de ventanales y óculos, opción derivada de no poder dotar de profundidad a la capilla mayor, recuerda al expediente utilizado en la catedral de Pamplona. Una noticia documental verosímil sitúa la consagración de Santa María de Tudela en 1188 (no lo es, a mi entender, la de 1204).

Una vez más vemos que una primera campaña afectó a cabecera y parte del transepto, que quedó sin abovedar. Para esta fase no había sido necesario derribar la antigua mezquita, cuya planta influyó en la ubicación del claustro. A continuación se procedió a derruir la antigua sala de oración de origen islámico y todavía en época tardorrománica se elevaron los muros perimetrales (incompletos) y los pilares. Para este último elemento emplearon variantes de los denominados hispano-languedocianos: en el crucero son normales, en tanto que en las naves, la cara que da a la mayor cuenta con una columna frontal en vez de las habituales gemelas. Durante esta segunda fase cambiaron los repertorios ornamentales. Frente al aniconismo de la cabecera, labraron en el interior nuevos tipos de hojas y otros motivos, incluidas parejas de mulos, alusivas a los Baldovín promotores de las obras. Las dos puertas del transepto muestran capiteles historiados dedicados a vidas de santos. La norte narra hechos memorables de San Juan Bautista (bautismo de Cristo, banquete de Herodes y ejecución del santo) y San Martín (partición de la capa, aparición de Cristo y milagro), en tanto que la puerta sur fue dedicada a San Pedro (entrega de las llaves, banquete en casa de Simón, San Pedro caminando sobre las aguas, curación del paralítico, predicación y arresto). Su estilo ha sido relacionado con la galería occidental del claustro; ambas habrían sido realizadas hacia 1200. La puerta occidental, la famosa Puerta del Juicio, es obra de un taller posterior, que emplea hojarasca del primer gótico.

Una vez culminados los trabajos de la cabecera y mientras se iniciaba la segunda fase emprendieron la edificación del claustro, para el cual todavía compraban casas en 1186. Se trata de una obra singular no sólo en el panorama de la escultura tardorrománica navarra, sino en todo el valle del Ebro y territorios aledaños. Entre las novedades que aportó su director están la alternancia de soportes con dobles y triples fustes, y la introducción de grandes relieves que representan a Cristo sobre los capiteles del machón suroriental. La distribución de temas es bastante rigurosa. Empieza la narración por el ciclo de la Infancia de Cristo en el ángulo noroccidental. Sigue a lo largo de la galería septentrional con la Vida Pública hasta la Entrada en Jerusalén. La panda oriental ofrece un riquísimo ciclo de Pasión y Resurrección, de forma

que en la esquina SE fue representada la Ascensión y Pentecostés. La tercera galería, es decir, la meridional, fue dedicada a vidas de la Virgen María (ciclo de la Dormición) y santos como San Pablo, San Lorenzo, San Andrés, Santiago y San Juan Bautista. La última crujía, la occidental, ofrece temas variados: vegetales, animales, parábolas, David, etc. Se ha elogiado en el conjunto la diversidad de asuntos, especialmente la presencia de pasajes poco representados en el románico, como el conciliábulo de sacerdotes y fariseos para matar a Cristo o la petición de los judíos a Pilatos de una guardia que custodiara el Santo Sepulcro. También la vivacidad y capacidad narrativa, con inclusión de detalles anecdóticos (los personajes que se tapan la nariz en la resurrección de Lázaro, los vestidos de peregrinos, los atuendos de los soldados con variedad de escudos, etc.). Y, cómo no, la calidad en la ejecución de anatomías y plegados, dentro de fórmulas propias del tardorrománico que revelan el conocimiento de repertorios bizantinizantes. Estamos ante un director de taller de grandes dotes, que ha sido relacionado con el autor del capitel de las Tentaciones del Pórtico de la Gloria y con las esculturas del ábside de la Seo de Zaragoza. Resulta probable que conociera alguna Biblia bizantina repleta de ilustraciones, pues en ellas son frecuentes temas poco representados en Occidente. Le acompañaban otros maestros que no alcanzaban su calidad, pero mantuvieron un nivel medio muy digno. Las obras avanzaron en el orden que hemos utilizado para la descripción y fueron ejecutadas durante los últimos años del siglo XII.

El tardorrománico de Tudela cuenta con otras dos obras destacables. Por una parte, el tímpano y los relieves con leones de la portada de San Nicolás, iglesia reconstruida en época



La resurrección de Lázaro. Capitel del claustro de Santa María de Tudela

barroca en cuya fachada embutieron fragmentos de la antigua (otras piezas de la misma procedencia, como las dovelas con personajes sedentes de notable calidad, aparecieron en excavaciones). El tímpano alcanza cotas de gran perfección. Presenta una escena de majestad en la que es de tanto interés la iconografía como los recursos estilísticos. En el centro aparece Dios Padre llevando en el regazo al Hijo, bajo la presencia de la paloma que representa al Espíritu Santo. El grupo está flanqueado por los símbolos de los evangelistas y, conforme a una disposición muy frecuente en el románico español, por dos figuras, en este caso sentadas, que han sido identificadas como San Nicolás o David e Isaías. La peculiar iconografía trinitaria se acomoda a una fórmula difundida en la escultura tardorrománica hispana, que parece tener su origen en el claustro de Silos, de donde habría pasado a Tudela, Soria, Santo Domingo de la Calzada y Compostela. A la hora de explicar su presencia se ha invocado la tradicional devoción que por la Trinidad sintieron los monarcas de la dinastía pirenaica (San Nicolás funcionó como capilla real), la agudización del debate acerca de los dogmas de la Encarnación y la Trinidad en la segunda mitad del siglo XII (que contaron con un ferviente defensor en el obispo de Pamplona Pedro de Artajona, autor de un tratado sobre el tema) y, por último, el posible interés por manifestar estas verdades del dogma cristiano en una población donde las minorías judía y musulmana contaban con fuerte arraigo. En cuanto al otro tema presente en los relieves, es decir, los leones sobre figuras humanas, se corresponden con un motivo del que ya hemos hablado, originado en Jaca y reproducido en templos como Leire o Artaiz. De este modo, una vez más verificamos la conjunción en una misma obra de asuntos novedosos con otros que pertenecen a la más arraigada tradición del románico local. En lo estilístico, el tímpano de San Nicolás se relaciona con el modo de trabajar del mejor de los escultores del claustro. Las fórmulas de tradición bizantinizante se acusan en el tratamiento de los plegados (con lagunas ovoides lisas en las articulaciones rodeadas por pliegues abundantes) y en las posturas de los personajes sedentes, que cruzan las piernas siguiendo patrones bizantinos bien conocidos.

La otra obra a comentar es la iglesia de la Magdalena. Mientras su arquitectura opta por el expediente más sencillo (nave única con cabecera recta, aunque con dimensiones superiores a las de las parroquias rurales de esta tipología), que ha sido explicado como pervivencia de un tipo empleado en la primitiva parroquia mozárabe a la que habría sustituido, en cambio la escultura es variada y de calidad. En el interior las pilastras que sostienen los arcos fajones se adornan con capiteles donde se despliega un ciclo bastante completo de la Infancia de Jesús y las bodas de Caná. Estilísticamente se ha puesto en conexión con el claustro de la seo tudelana. La puerta muestra una compleja composición de cuatro arquivoltas envolviendo el tímpano. En éste fue ilustrada otra imagen de la Majestad con el Tetramorfos, con la particularidad de que Cristo está enmarcado por una mandorla cuadrilobulada (veremos una parecida en San Miguel de Estella). De conformidad con el esquema tardorrománico recién comentado, en los extremos figuran dos personajes femeninos: una aparece de rodillas, alzando los brazos y la otra de pie junto a un sarcófago. Se ha visto en ellas a las santas mujeres (una de ellas la Magdalena) que ven a Jesús inmediatamente después de contemplar el Santo Sepulcro vacío, o bien a Marta y María Magdalena, hermanas de Lázaro, a quien identificaría el sepulcro, o a la Magdalena en dos momentos sucesivos. En los capiteles se despliega un ciclo de las Tentaciones de Cristo, alusivo a la condición de pecadora arrepentida de la titular del templo, y también sendas representaciones de Daniel en el foso de los leones y del viaje de Alejandro Magno a los cielos. La arquivolta interior se centra en una Anunciación flanqueada por seis apóstoles y seis profetas, las roscas segunda y tercera ostentan respectivamente arpías y ciervos de larga cuerna, y la cuarta hojas de acanto. En los canecillos tallaron imágenes de oficios y un demonio. El estilo de los relieves se ha puesto en relación con diversos maestros que intervinieron en las obras de la cercana catedral. Las fechas de ejecución abarcarían los últimos años del siglo XII y principios del XIII.

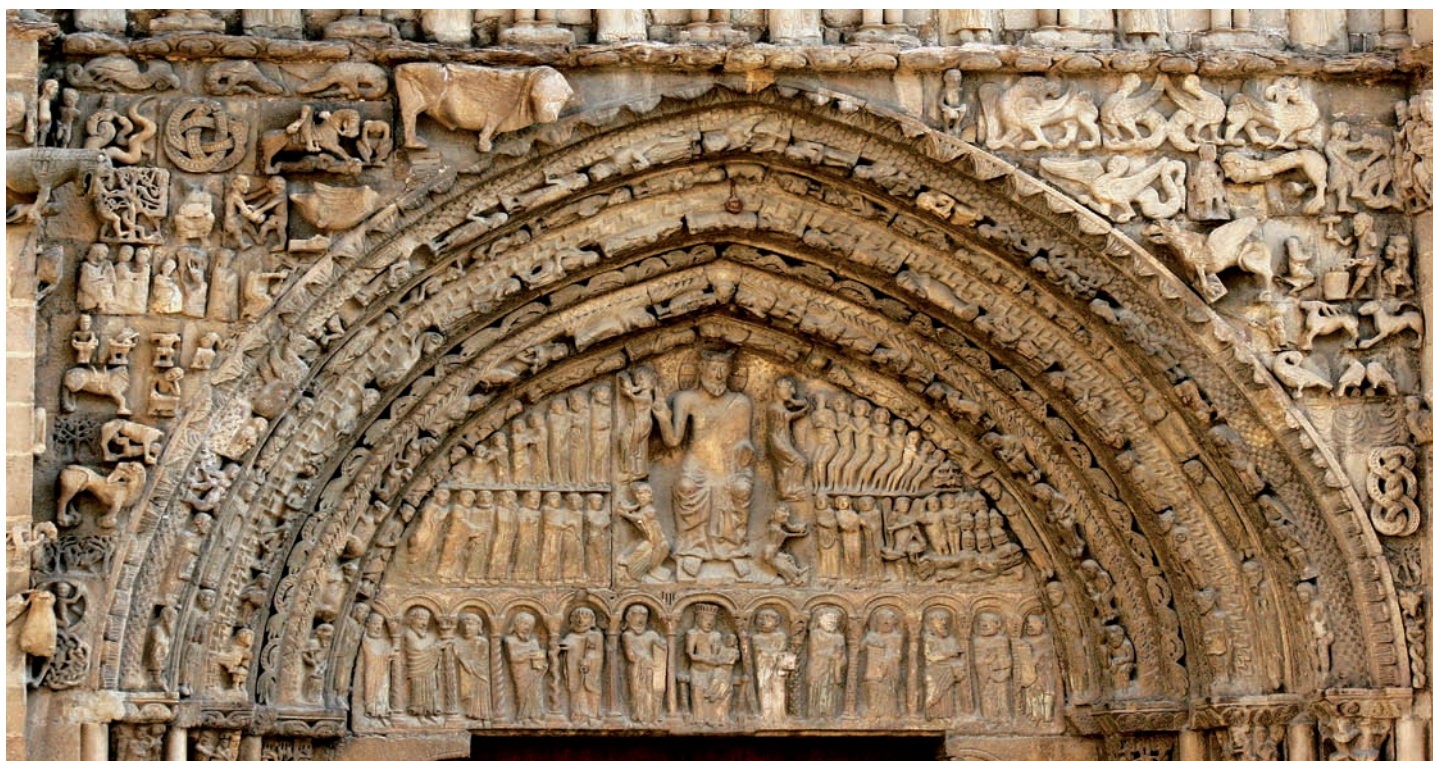
Curiosamente, los rasgos estilísticos de la escultura tardorrománica tudelana han sido reconocidos en una pequeña iglesia geográficamente distante, San Bartolomé de Aguilar de

Codés, cerca de La Rioja, donde se emplean para dar forma a una iconografía que, sin embargo, parece derivar de Armentia (Vitoria). Dentro del tímpano figura un gran crismón con un *Agnus Dei* delante, flanqueado por dos ángeles. Es igualmente interesante la arquitectura de este pequeño templo, hoy aislado en medio del campo, que terminó cubierto con bóvedas sexpartitas edificadas entrado el siglo XIII.

La secuencia del románico tudelano a partir de La Oliva nos ha llevado desde los años sesenta hasta sobrepasar 1200 sin solución de continuidad. Hemos de retroceder en el tiempo para examinar lo que estaba sucediendo en otros lugares de la geografía navarra, especialmente Sangüesa y el importantísimo foco tardorrománico estellés.

Habíamos dejado la iglesia de Santa María de Sangüesa con la capilla mayor sin cubrir. Desconocemos si la interrupción fue larga o si se trató de un cambio de taller sin apenas dilación. Lo cierto es que en el equipo que reemprende las obras encontramos un personaje singular, porque conocemos su nombre y podemos rastrear buena parte de su trayectoria profesional. Se llamaba Leodegario, como quiso que constara en la inscripción del libro que lleva la Virgen María en la portada (*Leodegarius me fecit*). El nombre nos pone ante un muy posible origen borgoñón, pues corresponde al de un obispo mártir de Autun. Su estilo es identificable en una obra razonablemente fechada entre 1156 y 1158, el sarcófago najerense de la reina Blanca de Navarra, casada con Sancho III de Castilla. Desde Nájera el maestro habría viajado a Sangüesa, donde realizó quizá nada más llegar los capiteles que faltaban para completar la capilla mayor. Los hospitalarios le encargaron una impresionante portada, sobre la que se han vertido todo tipo de comentarios. La puerta se abría en el brazo sur del transepto y en ella desplegó un conjunto de relieves muy variado, que tendrían como público todos aquellos que cruzasen el puente sobre el río Aragón, en pleno Camino de Santiago. Una vez más hay que asignar a la creatividad del artista director de obras el modo de conjugar soluciones novedosas con otras que corresponden al entonces ya amplio acervo del románico navarro. El tema escogido para el tímpano supone novedad en el reino, puesto que representa el Juicio Final, con el Cristo de las Llagas en el centro acompañado de los ángeles trompeteros, los resucitados, San Miguel pesando las almas y la boca de Leviatán con sus diablejos. En el propio tímpano pero a manera de dintel se representó una arquería con la Virgen y los apóstoles. Por delante de los fustes fueron talladas estatuas-columna, dedicadas a las tres Marías a la izquierda del espectador, con letreros identificadores, y a San Pedro y San Pablo a la derecha acompañados por Judas ahorcado. Estas figuras no están claramente relacionadas con el tímpano. Quizá el parteluz desaparecido (cuya presencia originaria parece probada por las huellas dejadas en el dintel) estuvo dedicado a una figuración del Santo Sepulcro con el ángel. Por lo que respecta a Judas, una inscripción lo califica como mercader, por lo que se ha traído a colación el sermón del Códice Calixtino que ponía en relación al apóstol traidor con quienes engañaban a los peregrinos. Recordemos que por la calle mayor sangüesina pasaba el Camino de Santiago. Recientemente se ha recordado que la situación del templo a la entrada de la localidad coincide con la de varias iglesias juraderas y con el hecho de que las cláusulas conminatorias de muchos documentos medievales amenazaban a quienes incumplieran lo pactado con un destino infernal, "como Judas traidor". Apoyaría esta interpretación el hecho de que el único capitel historiado en ese lado de la puerta represente el Juicio de Salomón. Los capiteles del lado izquierdo, en cambio, se consagran al ciclo de la Infancia, temática apropiada en una iglesia que tiene como titular a Santa María.

En las arquivoltas y evolucionando a partir del precedente legerense se acumula un innumerable conjunto de personajes y temas, donde se mezclan patriarcas y profetas con representaciones de vicios (avaricia, lujuria, etc.), de oficios (soldados, zapateros, músicos, etc.) y figuras de toda índole, muchos de ellos adecuados al motivo del Juicio Final del tímpano. Las enjutas también se llenan con un cúmulo de relieves diversos, desde temas fácilmente reconocibles como el Pecado Original, ciertos vicios, la parábola de las vírgenes sabias y necias, e



Portada de Santa María la Real de Sangüesa

incluso el Tetramorfos, quizá de nuevo conectados con el Juicio, hasta otros habituales en cualquier soporte románico (monstruos, entrelazos, figuras humanas en distintas actitudes, etc.). Ha llamado la atención de los estudiosos un grupo emplazado en la parte superior derecha. Allí se ve un personaje ante un extraño monstruo, otro que clava su espada en un dragón más convencional y un herrero trabajando en la forja. Durante gran parte del siglo XX gozó de amplio predicamento la teoría que explicaba el desarrollo del arte románico en las poblaciones del Camino de Santiago como respuesta directa al fenómeno de las peregrinaciones. Así, se llegó a hablar no sólo de una "escuela" arquitectónica románica de "iglesias de peregrinación", sino también de un "románico de las peregrinaciones" caracterizado por el desarrollo de formas de tradición languedociana (compostelano-tolosana) y por la presencia de temas pensados para los peregrinos. En este contexto se forjó una interpretación de estos concretos relieves, en los que se reconocieron escenas de leyendas nórdicas que tienen como personaje central a Sigfrido, héroe educado por el herrero Regin y vencedor del dragón Fafner. En las últimas décadas esta hipótesis cuenta con menos seguidores, ya que, por una parte, tanto los combates con dragones como las representaciones de oficios son una constante en el arte románico que no requiere un origen literario lejano y, por otra, estos concretos relieves fueron tallados por escultores pertenecientes a dos tradiciones artísticas distintas y quizá en distinto momento.

La portada nos depara una última sorpresa. Cuando estaba casi terminada, decidieron ampliarla hasta la cornisa. Con este fin contrataron a otro artista que ejecutó otra imagen de Majestad, esta vez un Pantocrátor acompañado por el Tetramorfos y por un segundo apostolado cobijado bajo arquerías dispuestas en dos niveles. Su autor sigue las pautas del círculo escultórico conocido como Taller de San Juan de la Peña, cuya labor se extiende desde la Jacetania, por Cinco Villas, hasta Sangüesa en los años finales de la duodécima centuria.

La participación de Leodegario en las estatuas-columna del ábside de San Martín de Uncastillo, fechadas en 1179, proporciona un término *ante quem* para su trabajo en Sangüesa. Como lo

hemos encontrado en Nájera hacia 1156-1158, se supone que dirigió las obras de la portada que nos ocupa en los años sesenta del siglo XII. Ello significa que trajo a Navarra con escaso retraso fórmulas empleadas en el Norte de Francia, como los dinteles con arquerías donde figura el apostolado o las estatuas-columna de canon muy estilizado y plegados finos. Uno de los colaboradores de Leodegario se habría quedado por la zona. Su estilo ha sido reconocido en algún canecillo de San Pedro de Echano (Olóriz, Valdorba). La portada meridional sólo es una parte de la obra sangüesina, que incluía la continuación de las naves con la solución más a la moda: los pilares con dos semicolumnas en cada cara. También intervino aquí el artista formado en el "taller de San Juan de la Peña". El cierre del cimborrio quedó para época gótica.

Vayamos ya al tercer gran foco del tardorrománico navarro: Estella. Allí encontramos varias iglesias y un palacio, en los que se despliegan iconografías y modos de trabajo diferentes. El templo de mayor empeño fue la parroquial de San Miguel. Sus promotores, probablemente burgueses enriquecidos (se ha hablado incluso de la participación de la familia regia, aunque carecemos de respaldo documental), encargaron una iglesia realmente monumental, con cabecera de cinco capillas abiertas en batería al transepto, concebida para señorear la plaza del mercado de donde provenía la prosperidad del barrio. Ya se ha dicho que una de las constantes del arte románico es la variación sobre temas dados. Esta es la tercera iglesia con cinco capillas que tenemos ocasión de examinar y ninguna de las tres repite solución, ya que aquí las tres centrales son de interior y exterior semicircular (como Tudela) pero las extremas tienen interior semicircular y exterior recto, sin sobresalir respecto del muro del transepto. El empeño excedía las posibilidades económicas reales, como fue frecuente en Estella, por lo que las obras avanzaron con gran lentitud y se produjeron cambios de diseño en sucesivas campañas. Lo que más nos interesa es la participación del taller escultórico que decoró los capiteles interiores y exteriores de la capilla mayor y la monumental portada septentrional. En los capiteles recurren a temas que veremos en Irache y también a otros de clara raigambre silense, ejecutados con pericia. Pero es la portada lo que realmente llama la atención, una vez más por la conjunción de lo iconográfico con lo estilístico.

Se concibió con el habitual resalte con respecto al muro lateral. Los relieves quedaron repartidos en tímpano, arquivoltas, capiteles, enjutas y frisos. Una vez más el diseño resulta innovador (casi todos los grandes encargos de la época lo eran). Las mejores obras a partir de 1160 tienden a recalcar una idea principal escoltada por otras secundarias que dan variedad y riqueza al conjunto. En el tímpano vemos la Majestad de Jesucristo en la Gloria, envuelto en mandorla cuadrilobulada y flanqueado por los cuatro símbolos de los evangelistas. Como sucedía en Tudela, los extremos del tímpano acogieron otros personajes, en este caso la Virgen María y San Juan, de pie. En la mandorla una inscripción orienta acerca de la intención de quien concibió el programa: *Nec Deus est nec homo presens quam cernis imago, set Deus est et homo quem sacra figurat imago*, que podría traducirse como "No es Dios ni hombre la imagen que aquí contemplas, pero es Dios y hombre el representado por la imagen". El texto procede de un teólogo de época románica, el abad Baldrico de Bourgueuil, quien tradujo al latín una sentencia griega muy utilizada durante la querella iconoclasta. En Occidente se recurrió a esta frase en el contexto del combate teológico contra herejes, paganos e iconoclastas. Y es que el sentido de la oración es doble: por una parte explica la recta doctrina acerca del uso de las imágenes, porque expone que la plasmación material en sí no es relevante; por otra, afirma el dogma de la Encarnación, recalcando la idea de que Jesucristo es Dios y hombre a un tiempo. Ambos sentidos tenían su razón de ser en la segunda mitad del siglo XII, porque por entonces en el sur de Francia y norte de la Península se estaban infiltrando herejías que ponían en duda la verdadera naturaleza de Cristo y abominaban del uso de imágenes. La más conocida de estas herejías fue el catarismo, cuya difusión hacia Navarra está acreditada.

La portada de San Miguel acompaña este mensaje con una riqueza figurativa inusual tanto en la multitud de escenas reconocibles como en el orden con que fueron representadas. En efec-

to, hay cinco arquivoltas y cada una está dedicada a un asunto. La interior incluye ángeles turiferarios que acompañan la Gloria del Hijo, con lo que el esquema evidencia el conocimiento de otras puertas del norte de Francia derivadas de Chartres. La segunda exhibe ancianos del Apocalipsis, que acompañarán la Segunda Parusía, cuando Cristo regrese al final de los tiempos según la visión apocalíptica. La tercera, profetas y Moisés, testigos directos de la divinidad y transmisores del mensaje divino al pueblo fiel. La cuarta, pasajes de la Vida Pública de Jesucristo, especialmente escogidos para mostrar su divinidad mediante milagros o reconocimientos públicos (tiene interés recalcar la coincidencia con textos del evangelista San Juan, quien a través de su narración quiso dejar constancia de testimonios acerca de la divinidad de Cristo). Y la quinta, escenas hagiográficas escogidas igualmente para mostrar el momento por el cual los santos alcanzaron la Gloria (preferentemente martirios e intervenciones de Jesús). Los capiteles narran el ciclo de la Infancia, que constituye el principio de la Encarnación. El arte románico tendió a presentar a un tiempo inicios y finales; en este caso la Infancia cuenta el origen de Jesucristo, verdadero Dios y verdadero hombre de acuerdo con el texto de la inscripción. Además, el ciclo de la Infancia es el principio de la intervención de Jesucristo en la historia, que se cerrará con su Segunda Venida. En las enjutas del resalte fueron dispuestas estatuas-columna y esta-

Portada de San Miguel de Estella



tuas-pilar por debajo de dos arcos, con las representaciones de los apóstoles, que son en la Nueva Ley lo que los profetas habían sido en la Antigua, testigos y difusores de la presencia de Cristo-Dios en el mundo. En los relieves laterales de la izquierda vemos a San Miguel venciendo al dragón-demonio, en lo que fue el principio de su participación en la historia de la Salvación, y pesando las almas junto al Seno de Abraham, que es a la vez el final de la intervención arcangélica y el final de la vida de los hombres (ulterior a la Segunda Parusía). Al otro lado, cerrando el discurso dogmático, la escena de las Tres Marías en el Sepulcro, con la inscripción que muestra lo sucedido: *Surrexit, non est hic*. La Resurrección aúna el testimonio de la divinidad de Jesucristo y el fin de su presencia en la Tierra, y fue representada en época románica casi siempre con la escena de la *Visitatio sepulcri*, conforme al testimonio evangélico.

Si en lo iconográfico el conjunto estellés impresiona, no es menos llamativa su materialidad desde el punto de vista formal, especialmente los relieves laterales con las inolvidables figuraciones de San Miguel y las Marías. Destaca asimismo la calidad del tímpano y de algunas de las arquivoltas, como las de los ángeles. En otras llama la atención la capacidad discursiva conseguida mediante la introducción de pequeñas variantes sobre composiciones muy comunes en el románico. Además de los dulces rostros y la esbeltez de las figuras reseñadas, sobresale la maestría en el tratamiento de los plegados, donde otra vez encontramos la impronta bizantina que nos recuerda por su monumentalidad los ciclos de mosaicos sicilianos (quizá no sea ocioso incidir en que se incluyó la figuración del martirio de Santa Ágata, de origen siciliano, poco frecuente en la escultura románica hispana). En otros casos las soluciones entroncan con recursos típicamente románicos, como el modo de exagerar las cabezas de las figuras de los capiteles. Sin duda estamos ante un taller compuesto por varios artistas bajo las pautas que dictaba el maestro principal.

Algunos componentes del taller de San Miguel intervinieron en templos cercanos. Por una parte advertimos la participación de un cincel exquisito en la terminación de la cabecera de Irache. Como sucedía en Sangüesa, habíamos dejado esta obra sin terminar. Un nuevo maestro con el bagaje propio del tardorrománico dirigió la labor de cierre de la capilla mayor, bajo cuyas cornisas desplegó un conjunto riquísimo de canecillos. No es la primera vez que nos sorprenden canes magníficos ejecutados para iglesias que carecen de grandes portadas historiadas (recordemos el caso de Navascués o, a menor escala, Villaveta). No siempre comprendemos los criterios que guiaban el esfuerzo de los artistas. ¿Por qué tanto esmero para obras marginales? Pero es una evidencia que dedicaron tiempo y lo mejor de sus capacidades a obras destinadas a ser vistas en la distancia. Las que aquí nos admiran son cabezas o torsos humanos (algunos portando los útiles del cantero, lo que ha llevado a especulaciones acerca de si se autorretrataron los propios creadores), la diestra del Señor, cabezas y cuerpos de diversos animales, alguno con vestiduras como si ilustraran narraciones fabulísticas, híbridos, etc., que pueblan esas hermosas arquerías lobuladas bajo la cornisa en los siete paños del ábside.

La terminación de Irache avanzó pausadamente. Para las naves optaron por los pilares hispano-languedocianos, esta vez con sus semicolumnas gemelas en las cuatro caras principales y columnas en los codillos preparadas para descargar los nervios. A partir del transepto todas las bóvedas fueron de crucería, con claves historiadas, lo que constituye un elemento reseñable por dos factores. Primero, por el propio hecho de incluir escultura figurativa en fechas tempranas, puesto que las claves siguen teniendo la forma aspada que veíamos en La Oliva (carecen del enmarque circular que triunfará en época gótica). Y en segundo lugar, porque desarrollaron un programa completo, más digno de mención en la medida en que prescindieron de la portada monumental. Encontramos al Pantocrátor rodeado de ángeles y acompañado del martirio de San Esteban y de la Diestra del Señor. No hemos terminado de comentar las bóvedas. En los inicios del uso de la crucería, frecuentemente los maestros trazaron arcos diagonales de medio punto, lo que ligaba altura de clave con altura de capiteles, no siempre coincidentes con los de fajones o formeros. La disposición de capiteles a diferentes alturas la encontramos también en



Interior de Santa María la Real de Irache

Santo Domingo de la Calzada. Además, en el muro septentrional de Irache fue ubicada una ventana de doble vano e interior en quilla, siguiendo el diseño que hemos visto en La Oliva procedente de la Calzada. Así que la impronta calceatense es evidente en este edificio (lo que resulta más fácil de explicar que en La Oliva, debido a que Irache y la Calzada son dos grandes templos unidos por el Camino de Santiago). No podemos detenernos aquí en pormenores de las portadas septentrional y occidental. Bastará con manifestar la inclusión de temas historiados y fantásticos, así como su relación con templos estelleses.

Retomamos las secuelas de San Miguel en el Valle de Yerri. El tallista de los capiteles de la parroquia estellesa fue contratado para dos portaditas: la de la iglesia parroquial de Lezáun, típico templo rural de reducidas dimensiones, y la de Eguiarte, algo más ambiciosa, en donde realizó un entrelazo muy cercano a la puerta occidental irachense. Es curioso ver cómo repite con pequeñas variaciones los mismos esquemas, aplicando una vez más el criterio de la *variatio* que constituye una de las constantes del románico. El tercer edificio a señalar es Santa Catalina de Azcona, actual ermita que pudo ser parroquia de un despoblado. Como en Irache, también aquí la riqueza escultórica se centra en excelentes canecillos que nos plantean un doble interrogante: ¿por qué esta obra en una iglesia tan poco importante?, ¿por qué en los canecillos en vez de en una portada? Carecemos de respuesta, pero no está de más apuntar una hipótesis. Sabemos que Irache se surtió de piedra en las inmediaciones de la ermita. ¿Acaso la ejecución de piezas esculpidas para la iglesita del pueblo formó parte de las condiciones de explotación de la cantera?

En Estella nos aguarda otro edificio singular: San Pedro de la Rúa. La planta resulta atípica, puesto que el ábside central incluye tres absidiolos de escasa profundidad. Este diseño tiene sus antecedentes en el Sur de Francia (Cahors, Agen), en tierras de donde vinieron francos a poblar los burgos navarros nacidos a lo largo del Camino de Santiago. Se ha supuesto que las capillas laterales fueron añadidas con posterioridad y que las obras siguieron con lentitud por los muros perimetrales y por los pilares, para terminar su construcción en época gótica. Como pasó en Tudela, no esperaron a la conclusión del templo para abordar lo que era una gran preocupación en la Estella del siglo XII, el ámbito de enterramiento de los parroquianos, que aquí generó un gran claustro (no hay que olvidar que San Pedro de la Rúa pertenecía a los benedictinos de San Juan de la Peña). La destrucción del cercano castillo en 1572 provocó el hundimiento de dos de las galerías claustrales. Los historiadores discuten acerca de si este hecho tuvo consecuencias sobre el orden de los capiteles que hoy se reparten de modo riguroso en dos galerías. La septentrional está dedicada a la vida de Cristo (Infancia, Pasión y Resurrección) y a temas hagiográficos (San Pedro, San Andrés y San Lorenzo) y la occidental a vegetales y animales fantásticos. La elección de motivos pudo haber sido guiada por el uso funerario que iba a tener el recinto. Las composiciones son mucho más toscas que las del claustro pamplo-nés, pero no faltan detalles curiosos (el martirio de San Andrés, su predicación desde la cruz, el castigo de Egeas), ni inscripciones que identifican los temas. Los especialistas no se ponen de acuerdo en la cronología de estas galerías, dentro del último tercio de la centuria.

El maestro que intervino en la galería occidental fue contratado para decorar el palacio situado ante la Plaza de San Martín. Estamos ante una de las construcciones civiles más importantes del románico español, de la que hemos conservado sólo los muros exteriores. Su planta dibuja una U, con fachada especialmente cuidada hacia la rúa de los peregrinos. Distribuida en dos niveles, en la parte baja cuatro grandes arcos de medio punto daban acceso a una logia quizá empleada como tribunal (también se ha dicho que pudo tener uso comercial). En el piso noble dispusieron cuatro ventanales, en su estado actual cada uno consta de cuatro arquillos, muy restaurados en el siglo XX. Es ahí donde reconocemos el trabajo del mismo taller que intervino en el ala occidental del claustro de San Pedro. Idénticos motivos de híbridos combinados con vegetales se alternan en algún caso con personajes (combate a pie). También hay ventanales en la fachada que da a la plaza, mientras que la situada frente al río incluía una torre y una galería de madera. El palacio es famoso por dos grandes capiteles que adornan la fachada de la rúa. Uno representa combates a pie y a caballo; una inscripción aclara que se trata del enfrentamiento entre Roldán y Ferragut, que introduce pequeñas diferencias con relación a la narración contenida en el Códice Calixtino. El otro presenta una escena infernal donde los condenados son conducidos y arrojados a una caldera; a los lados se reconocen alegorías de los pecados de avaricia, lujuria y pereza. La mezcla de temas religiosos y profanos es una constante en el arte románico y todavía resulta menos extraña en un edificio civil. El alero también incluye una amplia serie de canecillos. De ser encargo regio, encontraríamos en Sancho VI el Sabio a su promotor más verosímil, durante el último tercio del siglo XII.

El palacio nos da pie para comentar otras obras. Por una parte, las que desarrollan su mismo repertorio decorativo en Estella. Así tenemos Santa María Jus del Castillo, un templo edificado en dos fases en el solar donde había existido una sinagoga. Inicialmente alzaron un ábside con canecillos decorados (vegetales y geométricos) de elaboración bastante cuidada. Tras una interrupción de los trabajos, en una segunda campaña abordaron la terminación de la nave única. El edificio es algo mayor que las habituales parroquias rurales, pero inferior a las restantes parroquias estellesas. Su fábrica ofrece elementos de gran interés, como el eco de las naves de Irache que se distingue en las bóvedas nervadas y en los motivos que decoran las claves (una con el Pantocrátor rodeado por el Tetramorfos y otra con una imagen de la Virgen). El óculo lobulado emplazado sobre el arco de embocadura del ábside, hasta ahora no empleado en el románico navarro, probablemente llegó a través de obras como la catedral de Tarra-



*San Miguel
de Estella.
Capitel de
la portada*



*Santa María
de Egüarte.
Capitel de la
portada*

gona (en Irache ocupa distinta ubicación). En la misma línea ornamental hay que situar el ábside de la iglesia de Rocamador, con relieves relacionados también con el foco Irache-San Miguel.

El palacio estellés ha de ser comparado con dos localizados recientemente en Pamplona. Uno es el palacio real, en la Navarrería, hoy semioculto en el nuevo edificio del Archivo General de Navarra. Tenía planta en L con torreón de esquina. Disponía de una gran sala de unos 300 metros cuadrados, cubierta mediante arcos transversales con tejado de madera, y otra de estructura semejante, algo menor, en la que probablemente se ubicaban las dependencias privadas. La estancia semisubterránea abovedada con seis tramos de crucería de nervios cuadrangulares fue ideada probablemente para servir de almacén de impuestos en especie. Tuvo complementos de madera en forma de un pórtico en L abierto al patio interior y una galería sobre pilares en la fachada que da al río. Sorprendentemente carece de cualquier ornamentación esculpida, ni siquiera en las dos puertas principales relativamente bien conservadas. El único recurso ornamental que ha llegado a nuestros días es el rejuntado de sillares con cintas de mortero sobre las cuales se pincelaron líneas rojas, como en La Oliva. El palacio fue construido por Sancho VI el Sabio durante los últimos años de su reinado (†1194), en el marco de una reorganización completa de la monarquía.

Recientemente se ha descubierto que conservamos una parte muy significativa de la estructura del palacio episcopal de Pamplona, que igualmente contaba con planta en L pero sin torre de esquina. La gran sala, todavía mayor que la del palacio regio, disponía del mismo sistema de

Palacio románico de Estella



cubierta sobre potentes arcos transversales (quedó partida cuando construyeron un dormitorio alto en época gótica). El ala menor, dividida en dos niveles, contaba con una estancia alta dotada de miradores. Desconocemos cuándo se edificó, pero el diseño de las ménsulas apunta a que pudo ser en tiempos del obispo Pedro de París (1167-1193), al que también cabe atribuir la ejecución de la capilla de Jesucristo, una capilla privada de los prelados situada al sur del palacio y organizada en cabecera de remate recto y dos tramos de nave única, todo cubierto con bóvedas de crucería con nervios de sección circular.

Este género de nervios fue menos frecuente que el de sección cuadrada. Aparecen en la sala capitular de La Oliva, donde se recurre a un sistema particular que combina bóvedas completas con medias bóvedas, siguiendo un precedente de l'Escale Dieu, abadía "madre" de La Oliva. Nervios redondeados encontramos en el pórtico de Gazólaz, que vino a completar una iglesia rural de nave única en la que todavía hay ecos inerciales del repertorio de tradición languedociana. Es aleccionador ver cómo inventan o retoman temas estos artistas secundarios, por ejemplo en el capitel de los evangelistas, cuyos símbolos ocupan las caras principales con notable desproporción y rudeza, o en el del Prendimiento. Gazólaz es uno de los ejemplos más interesantes del románico de la Cuenca de Pamplona, donde se habían edificado algunas iglesias en el pleno románico (Esparza de Galar, de la que sólo ha llegado a nuestros días la nave). El tardorrománico alcanzará gran difusión en la comarca, con distintos tipos de templos entre los cuales resultan conocidos los que incluyen un pórtico (Sagüés, Larraya). Me gustaría llamar la atención sobre otros menos estudiados, como Ballariáin, que cuenta con un cuerpo elevado

Sala capitular de Santa María la Real de la Oliva



junto a la cabecera. El expediente nos recuerda a otros edificios de la misma tipología: no sólo Navascués, sino también Eusa (con pórtico, cerca de Pamplona pero al otro lado del monte Ezcaba). Construcciones de cierto empeño como la Virgen del Camino de Badostáin y San Miguel de Cizur Menor, decoradas con capiteles de repertorio tardorrománico muy repetitivo, se construyeron al mismo tiempo que otras algo más pequeñas, de las que a veces sólo conservamos la portada (Zariquegui), o que prescindieron totalmente del complemento escultórico (Imárcoain).

Revisar la variedad del tardorrománico navarro conlleva la amenaza de perdernos en subdivisiones tipológicas poco ilustrativas. Entre todas merece la pena tratar una muy particular, la de las iglesias funerarias. Hemos visto de qué manera la visión trascendente del mundo, característica de la sociedad cristiana de época románica, llevaba a los fieles a preocuparse por obtener la salvación en el más allá. Aunque los méritos habían de acumularse a lo largo de toda una vida de seguimiento de las enseñanzas de Jesucristo, los cristianos confiaban en que otros procedimientos ayudaran a garantizar la vida eterna. A lo largo de los siglos XI y XII fue ganando importancia la construcción de espacios privilegiados para enterramiento. Ya hemos visto cómo la familia regia navarra desde el siglo X había procurado encontrar sepultura en monasterios donde contaran con las oraciones de los monjes, que representaban en aquellos siglos el ideal de santidad. Igualmente los obispos escogieron espacios apropiados, bien en la sala capitular catedralicia, bien en monasterios que ellos mismos habían promovido, como Pedro de París sepultado en el cenobio cisterciense de Iranzu. También se constituyeron cofradías cuyos integrantes rezaban por los difuntos y les proporcionaban ámbitos sepulcrales muy deseados. En la segunda mitad del siglo XII, miembros de los principales linajes nobiliarios y de familias económicamente acomodadas empezaron a construir capillas específicamente destinadas a uso funerario, como hizo María de Lehet en Cofín, junto a Milagro. La proliferación de este género de espacios ponía en peligro la economía de las grandes instituciones religiosas del reino (catedral y principales abadías), por lo que el rey Sancho el Sabio las prohibió. Dentro de este movimiento se inserta la edificación de dos obras singulares: Torres del Río y Eunate.

Torres del Río es un edificio ejemplar por lo cuidado de su diseño y la perfección de la construcción (aunque los escultores no exhibieran gran maestría). Muy probablemente fue edificado para la orden del Santo Sepulcro de Jerusalén, a la que desde luego pertenecía a comienzos del siglo XIII. Su uso funerario está acreditado por las ricas sepulturas que existieron en su atrio y de las que dio cuenta Moret en el siglo XVII. ¿Qué mejor lugar de enterramiento que aquél que imitara el más santo de los sepulcros, donde Jesucristo resucitó para ascender a los cielos? La iglesia de Torres del Río, con su nave octogonal y su capilla absidal, con sus dos cuerpos decrecientes adornados con arcos y con sus continuas citas a Tierra Santa se concibió a semejanza de la más importante de las iglesias de Jerusalén. Allí trabajó un arquitecto de primera fila que cuidó su edificación hasta el mínimo detalle. Planta y alzados se trazaron a partir de figuras geométricas simples (círculos, cuadrados, triángulos) combinadas para obtener un diseño perfecto cargado de significado. Sobre todo llama la atención el empleo de una bóveda peculiar, constituida por cuatro parejas de nervios que se entrecruzan dejando libre el centro. Se trata de un procedimiento con antecedentes andalusíes, creado en Córdoba y reutilizado en Toledo, que probablemente fue empleada aquí por su aire oriental y por evocar el Santo Sepulcro de Jerusalén con su óculo central. También las celosías de las ventanas tienen un aire oriental, aunque sus motivos correspondan a patrones empleados en el románico languedociano. Las inscripciones con los nombres de los apóstoles asimismo remiten a la gran construcción hierosolimitana. Una vez más advertimos la colaboración de más de un escultor en el exorno. Uno de ellos empleaba fórmulas de tradición languedociana, muy arraigadas en el románico navarro; otro evidencia un conocimiento directo de los capiteles recién realizados para el templo de San Andrés de Armentia (Vitoria), iglesia promovida por el obispo de Calahorra Rodrigo de Cascante. Su emplazamiento en el Camino de Santiago llevó a pensar que el octógono de



*Bóveda del Santo
Sepulcro de Torres del Río
(Foto: Fundación para la
Conservación del Patrimonio
Histórico de Navarra)*

Torres constituía una iglesia-faro, o bien de una especie de linterna de muertos vinculada a la peregrinación jacobea. Su ubicación en una hondonada desmiente el uso como faro o señal de peregrinos (tampoco hay pruebas de que en el edículo superior encendieran fuego) y su tipología difiere claramente de las linternas de muertos tan habituales en el Oeste de Francia. En cambio, la comparación de su forma exterior con la representación esquemática del Santo Sepulcro de Jerusalén tal y como fue esculpida en el capitel interior de la Visita de las Tres Marías al Sepulcro avala la hipótesis de que, mediante su forma general y sus detalles constructivos y ornamentales, se persiguió una semejanza con la iglesia madre de los sepulcristas. No se han reconocido otros trabajos de este arquitecto singular en el románico hispano, aunque sí existen bóvedas semejantes en Almazán, Oloron y Hôpital-Saint-Blaise, edificios todos ellos relacionables de un modo u otro con el Santo Sepulcro de Jerusalén.

Otra obra singular del último tercio del siglo XII es el templo octogonal de Eunate. No alcanza las cotas de perfección en el diseño y la ejecución vistas en Torres, y sin embargo posee un atractivo irresistible para los amantes del mundo medieval, derivado de su emplazamiento, de sus formas arquitectónicas atípicas, de la peculiar arquería que envuelve la iglesia (en parte rehecha en el siglo XVII) y de cierto "primitivismo" en los motivos escultóricos (provocado por la torpeza de los maestros) que la dotan de un aura de misterio. Volvemos a encontrar un octógono acompañado de un ábside, pero hay claras diferencias con respecto a Torres del Río en las bóvedas que cubren el octógono (de nervios convergentes en la clave) y el ábside (con nervios confluyentes en el arco de embocadura, siguiendo la solución introducida en Navarra a través del monasterio

Santa María de Eunate



de La Oliva), en el alzado absidal (con arquería ciega), en el programa escultórico (que alude al Juicio Final) y en la calidad de ejecución, puesto que al frente de Eunate trabajó un arquitecto dubitativo y poco refinado, al que secundaron escultores de carácter rural. Situada en pleno Camino de Santiago, ninguna prueba acredita su pretendida pertenencia a los templarios, tantas veces supuesta sin argumentos. Pero la combinación de octógono con gran arquería sí recuerda a antecedentes de Tierra Santa, en concreto a edificios dedicados al culto de la Virgen María (también lo es Eunate). Sabemos por documentación que perteneció a una cofradía de carácter funerario y que en el siglo XVI todavía se recordaba a la "reina o noble dama" que supuestamente la habría edificado. Su puerta más cuidada se abre al norte, hacia la ruta jacobea, y adorna su chambrana con representaciones de vicios. Merece la pena señalar que esta puerta fue copiada casi hasta el mínimo detalle (lo que es muy raro en el románico, que prefiere las variaciones) en un templo cercano, el de Olcoz. Se ha especulado no sólo con que sean obra de la misma mano, lo que resulta evidente, sino incluso con un posible traslado desde Eunate.

Un tercer edificio de carácter funerario suele ponerse en relación con Torres y Eunate: la capilla del Espíritu Santo de Roncesvalles. Tienen las tres en común su vinculación con enterramientos y su ubicación en la Calzada, además del uso de plantas centrales. No obstante, su naturaleza difiere, ya que Roncesvalles es un carnario, conformado por un profundo pozo destinado a recibir cadáveres cuya sepultura era dificultosa en un lugar con alto índice de fallecimientos y rigurosas condiciones climáticas. Encima tenía una capilla cuadrada cubierta con bóveda de crucería sencilla.

El panorama de los edificios más significativos del tardorrománico navarro quedaría incompleto si no mencionáramos otros dos monasterios cistercienses cuyas soluciones originales causaron menor impacto en la arquitectura navarra que La Oliva. El de mayor monumentalidad es Fitero, que opta por una impresionante cabecera, con girola y capillas absidales, además de las abiertas al transepto. Es bien conocido que estas cabeceras complejas vinieron motivadas por el deseo de multiplicar el número de altares a fin de poder celebrar un elevado número de eucaristías cada día. Fitero ha sido objeto de polémica con relación a la antigüedad de la abadía y el mérito de constituir o no el primer establecimiento cisterciense de la península. Desde el punto de vista del arte, esta cuestión es menos importante que el análisis de su monumental arquitectura, con una cuidada gradación en lo ornamental dentro de la general austeridad. Así se emplean capiteles con decoración vegetal en la girola, que luego se abandonan en la capilla mayor y en las naves. También se da una inteligente diferenciación en el tratamiento de los vanos discernible cuando contemplamos la cabecera desde el exterior. Las soluciones adoptadas en los abovedamientos (arranques de arcos a distintas alturas, empleo de ménsulas) hacen de este edificio otro punto de interés a la hora de analizar la introducción de las bóvedas de crucería en el Valle del Ebro.

Iranzu es el más sencillo de los tres grandes cenobios cistercienses masculinos del reino. Presenta capilla mayor de cabecera recta flanqueada por otras dos laterales (alteradas a lo largo de los siglos). Su transepto no sobresale en planta y las naves, muy restauradas, resultan más pequeñas y menos monumentales. Quizá sintieran mayor interés por el tratamiento de la luz que por la riqueza de los elementos constructivos. Al menos el testero recibió un particular reparto de vanos, con tres lancetas y un óculo, que inundan el presbiterio con la luminosidad matutina. Un rasgo a destacar consiste en el uso de pilares de sección en T y ménsulas de rollos que nos recuerdan a las empleadas en el palacio episcopal pamplonés y capilla de Jesucristo. El hecho de que su promotor, el obispo Pedro de Artajona (que en 1176 había donado San Adrián de Iranzu a su hermano Nicolás, monje cisterciense en Curia Dei) pudiera ser enterrado en la cabecera tras su fallecimiento en 1193 prueba que las obras habían avanzado a buen ritmo.

Las realizaciones más significativas de la arquitectura tardorrománica ya han sido comentadas. La importancia de este período en el arte navarro quedaría insuficientemente reflejada si no hiciéramos mención del gran incremento de parroquias. Se mantiene la distinción ya esta-



Cabecera de Santa María la Real de Fitero

blecida desde el románico pleno, de forma que las plantas de tres naves se reservan para los grandes monasterios (cistercienses, terminación de Irache) así como para las parroquias urbanas (conclusión de Santa María de Sangüesa y San Pedro de Olite, en las que triunfan los pilares hispano-languedocianos; Santiago de Sangüesa, a la que se dará fin bajo la influencia de Roncesvalles; y San Nicolás de Pamplona, de considerables dimensiones pero inferior calidad constructiva y decorativa). Entre las de nave única existen varios tipos, según las plantas (las típicas absidadas, con dos, tres o cuatro tramos de nave, las elementales de cabecera recta, algunas más complejas como Yarte con exterior semicircular e interior poligonal, derivado de Irache de la que dependía como priorato, etc.), los modos de cubrición (abovedamiento completo o reservado sólo a la cabecera, acompañado por techumbre de madera en la nave), los soportes (pilastras, a veces con semicolumnas adosadas, o bien las difundidísimas ménsulas lobuladas que pueden prolongarse), la distribución de volúmenes (con torre a los pies o en el tramo ante la cabecera, o bien solo espadañas), etc. Algunas de estas variantes se distribuyeron preferentemente en determinados valles, creando invariantes cuya persistencia se prolonga en época gótica y aún renacentista. No es posible detallar aquí todas las soluciones, que constituyen un riquísimo elenco distribuido especialmente en la Cuenca de Pamplona y valles inmediatos, en Tierra Estella y en las estribaciones pirenaicas de la merindad sangüesina, como hemos reflejado en el mapa correspondiente.

En cuanto a la escultura monumental, su presencia en iglesias rurales a lo largo de la segunda mitad del siglo XII nos sitúa ante la perduración del repertorio languedociano en áreas con-

cretas y la introducción de novedades de diversas procedencias. La inercia del pleno románico llega a convivir con modos más tardíos. Ya se ha mencionado la omnipresencia de las grandes hojas lisas unidas por líneas combadas. El proceso de degradación en manos de maestros que olvidan los diseños iniciales es perfectamente reconocible en determinadas obras. Así, las volutas se convierten en "báculos" incisos y los bordes en curva llegan a transformarse en cintas onduladas que recorren los capiteles a media altura. Para un aficionado a seguir la historia de las formas supone un atractivo reto ir viendo cómo evolucionan motivos sencillos en los cinceles de artistas secundarios, que en muchos casos debieron de ser aprendices autóctonos, luego contratados para encargos de escasa relevancia. Si resulta venturosa la conservación de algún nombre o referencia cronológica fiable para las obras de mayor empeño, todavía lo es más cuando hablamos de estos templos rurales que constituyen el telón de fondo de nuestro románico. Por eso, la noticia de la consagración de Igúzquiza en 1185 o la inscripción *Petrus me fecit* en el bonito y abandonado templo de Guerguitiáin suponen islas en un océano de anonimato. Esa es la razón de que con tanta frecuencia acudamos a la expresión "hacia 1200" o "finales del XII, comienzos del XIII" a la hora de asignar dataciones. También se habrá advertido la escasez de portadas historiadas con temas reconocibles. Además de las grandes portadas antes glosadas, cabría recordar la de Santiago de Puente la Reina, sin tímpano y con pasajes bíblicos repartidos por las dovelas, que sigue la estela de arquivoltas muy decoradas inaugurada en la localidad pocas décadas antes en la puerta más modesta del Crucifijo. A veces encontramos capiteles cuya identificación y filiación son factibles, como el del soldado cristiano venciendo al dragón en un capitel de la entrada de San Pedro de Olite, derivado de Irache y cuyos antecedentes pueden rastrearse; pero lo normal es el predominio de las esquematizaciones vegetales, su combinación aleatoria y la aparición esporádica de animales reales o fantásticos. No existe un corte nítido entre el tardorrománico y la irrupción del gótico, salvo en las grandes construcciones. A nivel rural las mixturas fueron abundantes. Las plantas de nave única con cabecera absidada perduran a lo largo del siglo XIII y aún después. En algunos casos la aparición de motivos típicamente góticos, tanto en hojarasca como en el tratamiento de cabezas humanas o animales, nos ponen sobre aviso de que estamos ante realizaciones tardías, que mantienen composición y otros elementos románicos. La puerta occidental de Villamayor de Monjardín, las portadas de Cabanillas y Cirauqui, las iglesias de Úcar y Learza, y tantas otras ofrecen indudables muestras de ejecución en el segundo tercio de la decimotercera centuria dentro de tipologías arquitectónicas de inercia tardorrománica.

Aunque sea brevemente es preciso comentar obras de otros géneros que acompañan el esplendor de la arquitectura y escultura monumental románicas en Navarra. Llama la atención el gran número y la notable ejecución de imágenes marianas, que ocuparían el fondo de los presbiterios. Algunas se usaron como relicarios o en funciones litúrgicas teatralizadas (nos lo induce a pensar la inscripción que porta el Niño de Irache: *Puer natus est nobis venite adoremus. Ego sum alpha et omega, primus et novissimus Dominus*). La existencia de dos modelos de altísima calidad, como son la titular de la catedral de Pamplona y la del monasterio de Irache (hoy en Dicastillo), ambas enriquecidas con recubrimiento de plata, generó un amplio seguimiento. Para la de Irache existe una noticia documental indirecta que permite argumentar su ejecución por un orfebre extranjero, de nombre Rainalt, hacia 1145. La catedralicia ofrece el inconveniente de una intervención posmedieval cuyo alcance en cuanto al tratamiento de los plegados resulta difícil de calibrar. Y no es asunto menor, dado que las fórmulas empleadas en Santa María la Real de Pamplona son de tradición languedociana y formalmente anteriores a Irache, lo que llevaría a plantear como hipótesis de trabajo la posibilidad de que fuera realizada en fechas no muy alejadas de la consagración de 1127. El plegado de Irache, que parece menos modificado, estaba completamente al día con lo que a mediados de siglo se practicaba en la gran escultura del norte de Francia. Como pieza arquetípica del tardorrománico hay que citar la Virgen Blanca de la catedral de Tudela, impresionante obra pétrea de grandes dimensiones (190 cm) reali-

zada para la capilla mayor cuya consagración en 1188 ya ha sido comentada. Se atribuye a uno de los maestros que intervinieron en el claustro en los años finales del siglo XII. Otra obra de gran calidad es la Virgen de Ujué, con plegados en la tradición languedociana, cuyo mérito no nos sorprende en un santuario que contó con amplia devoción. Junto a estas obras excepcionales, hay que mencionar el nivel medio de las tallas de iglesias rurales, con producciones preciosas en las que el eco de los prototipos citados se combina con pequeñas variantes o con la introducción de novedades en vestiduras y actitudes. Se aprecia cierta evolución desde las imágenes en que la Madre no era sino el trono del Niño, al que flanqueaba con sus brazos, hacia aquellas en las que un leve gesto de contacto, protección o apoyo, expresado mediante la mano izquierda de María, evidencia la relación materno-filial.

Frente a la abundancia de imágenes marianas, las dedicadas al crucificado se ejecutaron en número muy inferior (o al menos apenas han llegado a nuestros días). También las hubo de calidad, como la del Santo Sepulcro de Estella (de tamaño medio, hoy en San Pedro de la Rúa), recientemente atribuida al autor de la virgen de Irache. De notable interés es también el Cristo del Santo Sepulcro de Torres del Río.

Igualmente singular es la calidad del denominado retablo de Aralar, producción excepcional de los talleres de esmaltadores meridionales. Aunque consta documentalmente la existencia de otros frontales de altar en edificios señalados (la señora de Orcoyen puso ante el altar de Leire una *tabula* de plata que existía en 1141), tales referencias no acreditan la labor de talleres permanentes de esmaltadores en el reino. Se considera ejecutado por un maestro itinerante, pero se duda acerca de su destino inicial. Quizá fue encargado para el propio santuario de San Miguel, donde hoy se encuentra y en el que no faltaron ni las obras a lo largo del románico ni la devoción de la familia regia. No obstante, se viene defendiendo que hubiera sido creado para la catedral pamplonesa en tiempos de Sancho el Sabio (su traslado a Aralar, templo que pertenecía a la dignidad de la chantría de la seo, se habría efectuado siglos después). Por el momento no se han aportado pruebas irrefutables ni en un sentido ni en otro. La rica iconografía centrada en una *Maestas Mariae* se complementa con la presencia del Tetramorfos, de parte del apostolado, de los Reyes Magos y de una más que probable Anunciación con San José. Las modificaciones sufridas en época posmedieval no han aminorado su atractivo, en el que sobresalen la calidad de las cabecitas, la minuciosidad del tratamiento lineal de las figuras, la esbeltez de los personajes, la diversidad y luminosidad de los colores, la riqueza de los fondos vermiculados y la equilibrada composición. La píxide de Esparza y la arqueta de Fitero son ejemplares de obras esmaltadas que no debieron de ser raras, destinadas a la reserva eucarística o a contener reliquias.

Y terminaremos con la miniatura. Apenas han llegado testimonios del pleno románico, salvo una curiosa representación de Job en el muladar acompañado de su mujer y el trío de amigos (catedral de Pamplona), de sencillo y hábil dibujo, y el limitado complemento figurativo del Becerro de Leire, con una escena no muy conseguida que acompaña a un privilegio papal, en la que vemos la entrega de un diploma por parte del pontífice Pascual II al abad Raimundo. Son tardorrománicas las obras de mayor empeño. Nos interesan especialmente por haber sido realizadas con total seguridad dentro del reino las llamadas Biblias de Pamplona (actualmente una en la Biblioteca Municipal de Amiens y otra en la Universitaria de Augsburg), que siguen una curiosa fórmula basada en ilustraciones a página entera. El colofón indica que la más antigua fue ejecutada por Fernando Pérez de Funes bajo mandato del rey Sancho el Fuerte y que quedó terminada en 1197. El autor había sido canciller regio y el encargo tuvo lugar poco después de que el monarca accediera al trono (1194). Su destinatario no era persona de letras, ya que los textos quedaron reducidos al mínimo (entre dos y cinco líneas), pero sí aficionado a las imágenes, que conforman una iconografía variada en cuanto a asuntos representados y pobre en lo referente a variantes compositivas, ya que un mismo patrón se aprovechó, por ejemplo, para diferentes vidas de santos. El colorido se concentra en vestidos y objetos, quedando las



*Detalle del retablo esmaltado
de San Miguel de Aralar
(Foto: Fundación para la
Conservación del Patrimonio
Histórico de Navarra)*

anatomías y los fondos sin tintar. Los tipos físicos, los esquemas de rostros, expresiones, gestos, plegados y anatomías se repitieron una y otra vez. Además de los pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento, se incluyeron escenas apocalípticas y más de ciento setenta vidas de santos, especialmente composiciones de martirio. Poco después de ejecutada la primera, el mismo taller recibió el encargo de una segunda obra, menos rica, probablemente para uso también personal de una hermana del monarca. En ella se copiaron muchas escenas de la primera, aunque aumenta el porcentaje de pasajes bíblicos. Se ha apreciado un cierto incremento de la calidad, que se ha explicado por la experiencia adquirida por el taller.

Otras dos obras a comentar son el llamado Beato Navarro (Biblioteca Nacional de París) y el Sacramentario de Fitero. El beato es de procedencia dudosa; recientemente se han aportado nuevos argumentos para defender su ejecución en Navarra. Su programa iconográfico se inserta en la derivación de la primera tradición pictórica del Comentario de Beato, por lo que se ha supuesto que el miniaturista copió un ejemplar conservado en el área navarro-riojana, aunque también pudo haber conocido algún Apocalipsis europeo. Pese a seguir en la mayor parte de las escenas los citados modelos, no renunció a introducir innovaciones de menor alcance. Llama la atención las constantes referencias visuales al Juicio Final y al Infierno, lo que ha llevado a plantear si a través de esta obra también se perseguía afirmar el dogma y refutar ciertas herejías de la época, intencionalidad que hemos constatado en las portadas. Fue realizado a finales del siglo XII, por lo que no sorprende la aparición de recursos estilísticos que aúnan la inercia de esquemas de plegados y rostros propios del pleno románico con otros más frecuentes en el tardorrománico. Llama la atención la gama de colores, con predominio de tonos saturados rojos, morados y pardos en objetos y fondos, mientras dejan que se vea el color natural del pergamino en las carnaciones. Por último, el Sacramentario de Fitero (Archivo General de Navarra) se caracteriza por el número de las miniaturas que adornan algunas de sus iniciales, más abundantes de lo habitual en este tipo de libros. En concreto son quince las dedicadas a la vida de Cristo, a la Virgen (con un inusitado protagonismo en seis escenas), a algunos santos (San Agustín, San Esteban) y a temas litúrgicos (misa). Fue ejecutado hacia 1200, quizá para el propio monasterio fiterano. Presenta dibujos sumarios que reiteran patrones de rostros inexpresivos con grandes ojos y atuendos elementales. Destacan, eso sí, la viveza de los gestos conseguida mediante la elocuencia de las manos y la luminosidad del colorido, gracias a los azules intensos de los fondos combinados con rojos, rosas, marfiles, verdes y también azules en los atuendos. Toques de dorado en nimbos, coronas y objetos sacros enriquecen la obra, que carece de gradación en las tonalidades y denota torpezas de ejecución.

La síntesis aquí propuesta no puede dar idea completa de la riqueza del románico navarro. Es su intención invitar al lector a que recorra las páginas que siguen y, sobre todo, animarlo a que se acerque en persona a conocer un patrimonio que nos deleita con sus formas y nos cuestiona por lo que de él ignoramos.