

AIBAR / OIBAR

La pintoresca villa de Aibar, arracimada en las estribaciones de la sierra de Izco, dista 44 km de Pamplona y 7 de Sangüesa, a un lado de la carretera comarcal NA-132, que comunica la localidad con Tafalla y Estella hacia el Oeste y con la N-240 y Navascués al Este. Como capital de Valdeibar aglutinó durante siglos un buen número de poblaciones y villas que conforman esta comarca histórica de la Merindad de Sangüesa. Limita al Norte con los valles de Ibargoiti y Urraúl Bajo en la Cuenca de Lumbier-Aoiz, al Este con Sangüesa, al Sur con el Bajo Aragón, y al Oeste con la Valdorba, San Martín de Unx y Ujué. Desde el punto de vista estrictamente geográfico, Valdeibar agrupa en la actualidad los Ayuntamientos de Aibar, Eslava, Ezprogui, Leache, Lerga y Sada.

La villa fue desde el siglo XI el centro de una importante tenencia del reino. Bajo la denominación de Valdeibar se incluyeron durante la Edad Media prácticamente todas las poblaciones de la zona, a excepción de Sangüesa. De hecho, a efectos fiscales el valle comprendía en el siglo XIII los lugares de Cáseda, Eslava, Gardaláin, Izco, Loya, Olaz, Subiza, Sangüesa la Vieja y Usumbelz. Ya en el siglo XIV incluyó además Gallipienzo, Sada, Lerga, Aldea, Abaiz, Leache, Moriones, Guetadar, Peña, Javier e incluso Yesa y Petilla. Desde el siglo XII integró, junto a Izagaondo, uno de los Arcedianatos del cabildo de la catedral de Pamplona.

Aibar consta en las crónicas ya desde el año 882; en esa data se sitúa la destrucción de su castillo a manos de las tropas de Muhammad ibn Lubb, uno de los últimos Banu Qasi de la Marca Superior. Desde entonces, y sobre todo en los siglos XI y XII, el valor militar y simbólico de su casillo es directamente proporcional a la categoría social y política de sus tenentes. En 1035 Sancho III el Mayor dona la tenencia de su castillo a su hijo Ramiro (futuro Ramiro I de Aragón). Después van a figurar como tenentes, entre otros, Jimeno Fortuñones (1073-1086), Sancho Ramírez, hijo del rey homólogo (1091-1100), el conde Ladrón (1135) y su hijo Vela Ladrón (1136-1147), García Almoravid (1153-1155), Sancho Ramírez de Oteiza (1171-1179 o Íñigo Almoravid (1184-1197). Además, el linaje de Aibar constituye la tercera baronía de los doce ricoshombre de Navarra, muy próxima en esta época a la monarquía navarra y a las principales tenencias del reino. Se documentan varios Fortuñones durante los siglos XI y XII (dos Jimenos, un Íñigo, y García), varios Gil en el XII y XIII y varios Jiménez (XIII), todos ellos vinculados al linaje originario. Como veremos más adelante, un García Fortuñones va a adquirir cierto protagonismo en la construcción de la iglesia de Santa María.

Su importancia tanto estratégica como poblacional es notable en la Edad Media. El censo de 1366 sitúa su población muy cerca de los cien fuegos, con un tercio de familias hidalgas. Doscientos años después eran ya ciento sesenta y tres las unidades familiares censadas. Como es habitual ese crecimiento de la población va a relacionarse directamente con la propia vida de la dotación parroquial principal de la villa.

Además de algunos edificios y casales de origen medieval, la villa ha conservado dos interesantes templos erigidos durante el siglo XII. En la cima del promontorio que define los viales de la población se yergue la parroquial de San Pedro; en la parte baja, junto a la carretera, la iglesia de Santa María.

Iglesia de San Pedro

EN LA LADERA DE LA SIERRA, la iglesia de San Pedro corona el apretado caserío que articula la urbanización medieval de la villa. Ya desde la distancia, su silueta irregular delata la convivencia de dos planes constructivos diferentes. Al Este, el amplio volumen de la cabecera renacentista prácticamente engulle el cuerpo de la iglesia románico. Sólo desde el Norte se puede valorar en sus justos términos la fisonomía del conjunto, con el escalonamiento jerárquico de las naves y los restos de una de las portadas del templo primitivo. Una vez dentro de la iglesia nos vamos a encontrar con un interesantísimo edificio, de características originales y casi únicas en Navarra.

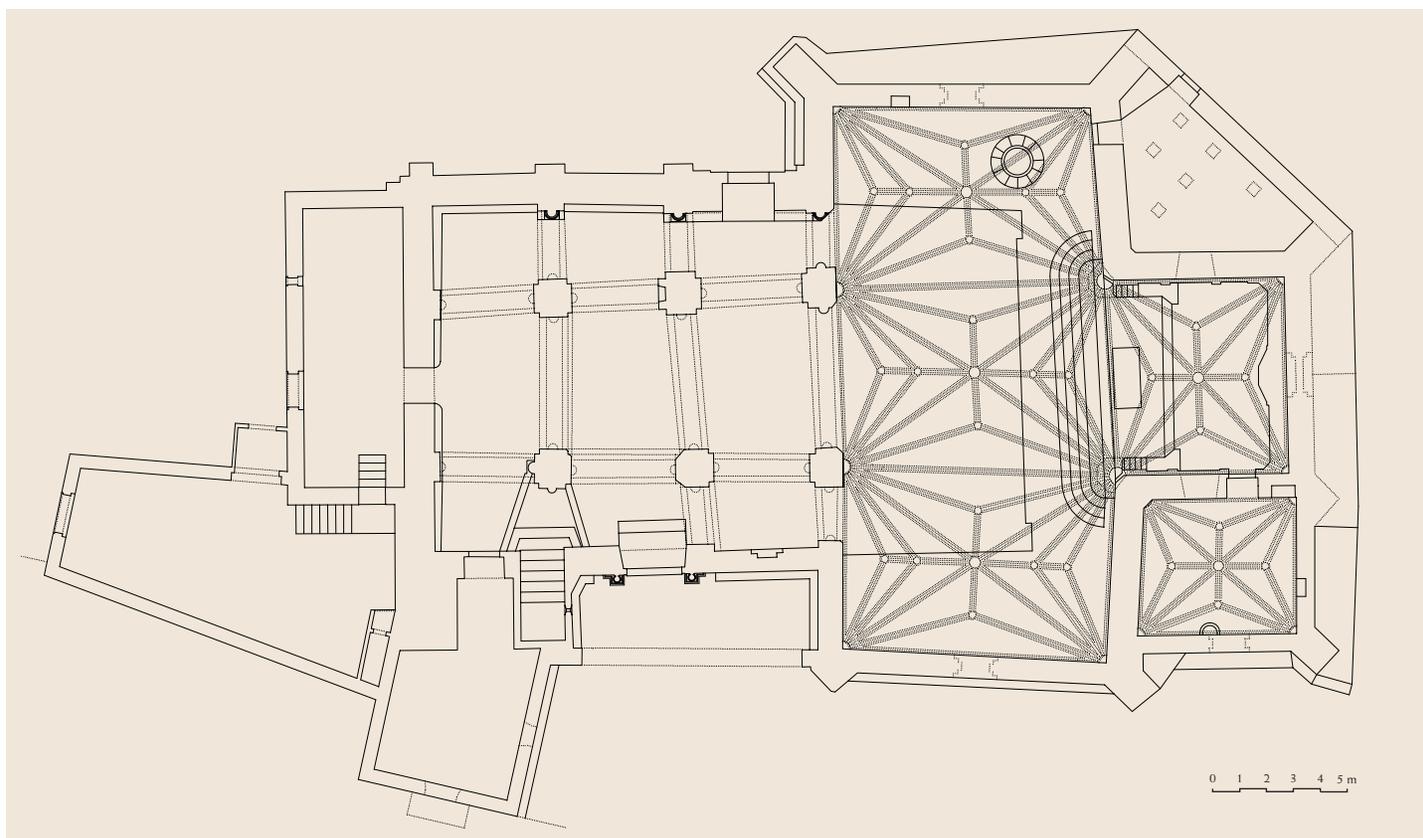
Empecemos por los documentos. Afortunadamente conservamos un instrumento que nos ayuda a situar en su contexto cronológico la construcción del templo. En 1146, Pedro, abad de Aibar, cambia unas propiedades con García Cristóbal, dedicando el beneficio de la operación para la obra de la iglesia de San Pedro: *Hec est carta de camio quem facio ego Garcia Christoforus cum dom̃no Petro, abbate de Aiuar, per ad opus de illa ecclesia de Sancto Petro de Aiuar*. Como veremos más adelante, tanto sus características arquitectó-

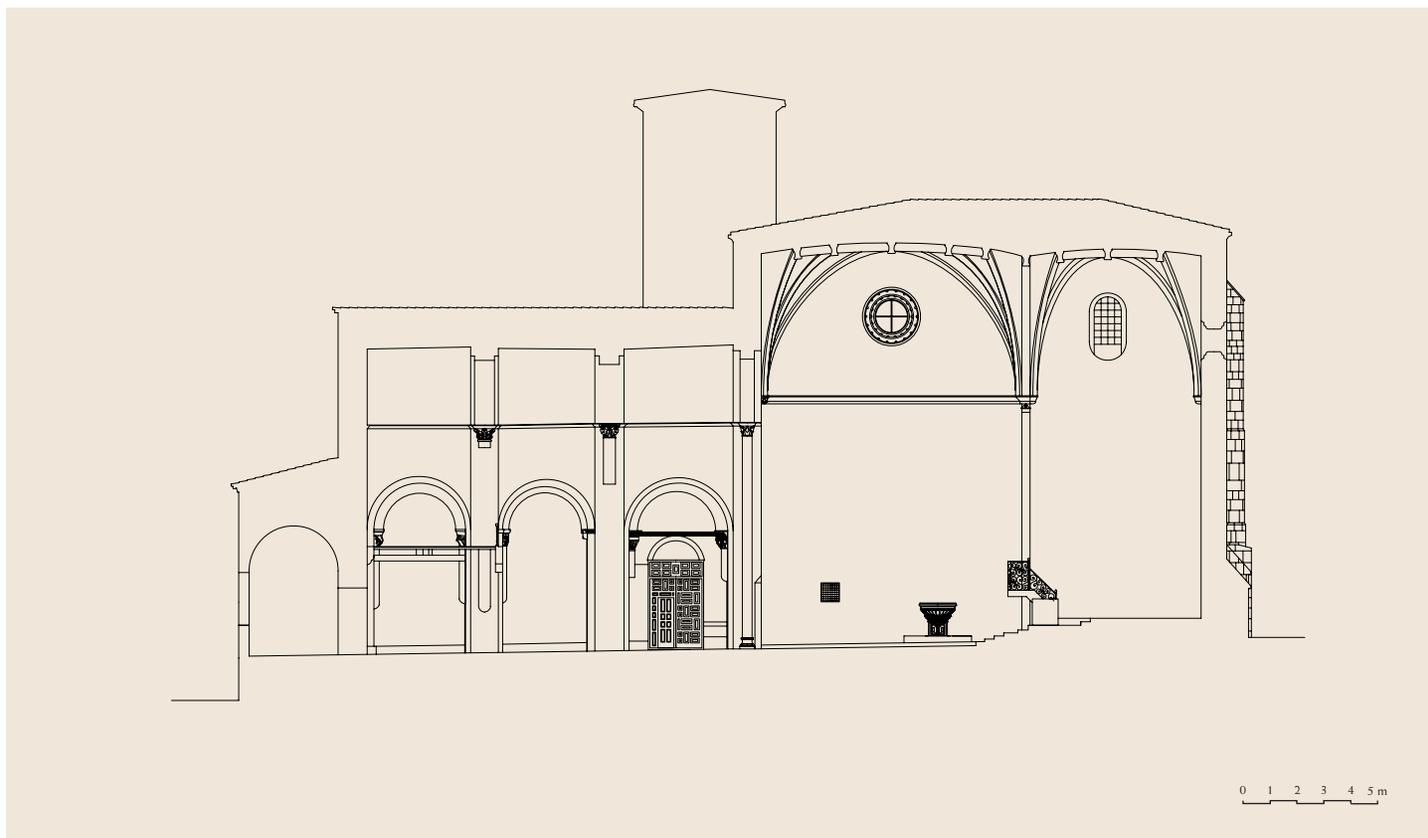
nicas como la fisonomía del riquísimo conjunto de capiteles interiores se inscriben perfectamente dentro del segundo tercio del siglo XII.

El resto de la documentación relativa a San Pedro ilustra el valor que su patrimonio tuvo desde siempre para sus poseedores, tanto seculares como religiosos. En 1370 Bernard de Folcaut, obispo de Pamplona, nombró beneficiado de San Pedro al presbítero García Acenarii de Ruesta, familiar suyo. Unos años después, en 1424, el papa Martín V, a instancias del rey Carlos III, hace patrimoniales los beneficios de Aibar, instituyendo que sean los hijos de la localidad los que los disfruten. Ya a fines del siglo XV, de nuevo un rey de Navarra, ahora Francisco Febo, termina por donar al cabildo de la catedral de Pamplona el patronato de la iglesia, confirmando su unión con la pitancería el propio papa Inocencio VIII en 1489.

El edificio, construido previsiblemente con transepto y cabecera de tres ábsides escalonados, ocupaba una reducida parcela nivelada sobre la inclinada ladera que acoge la población. Durante el siglo XVI la capacidad del templo debió de resultar insuficiente para una población en fran-

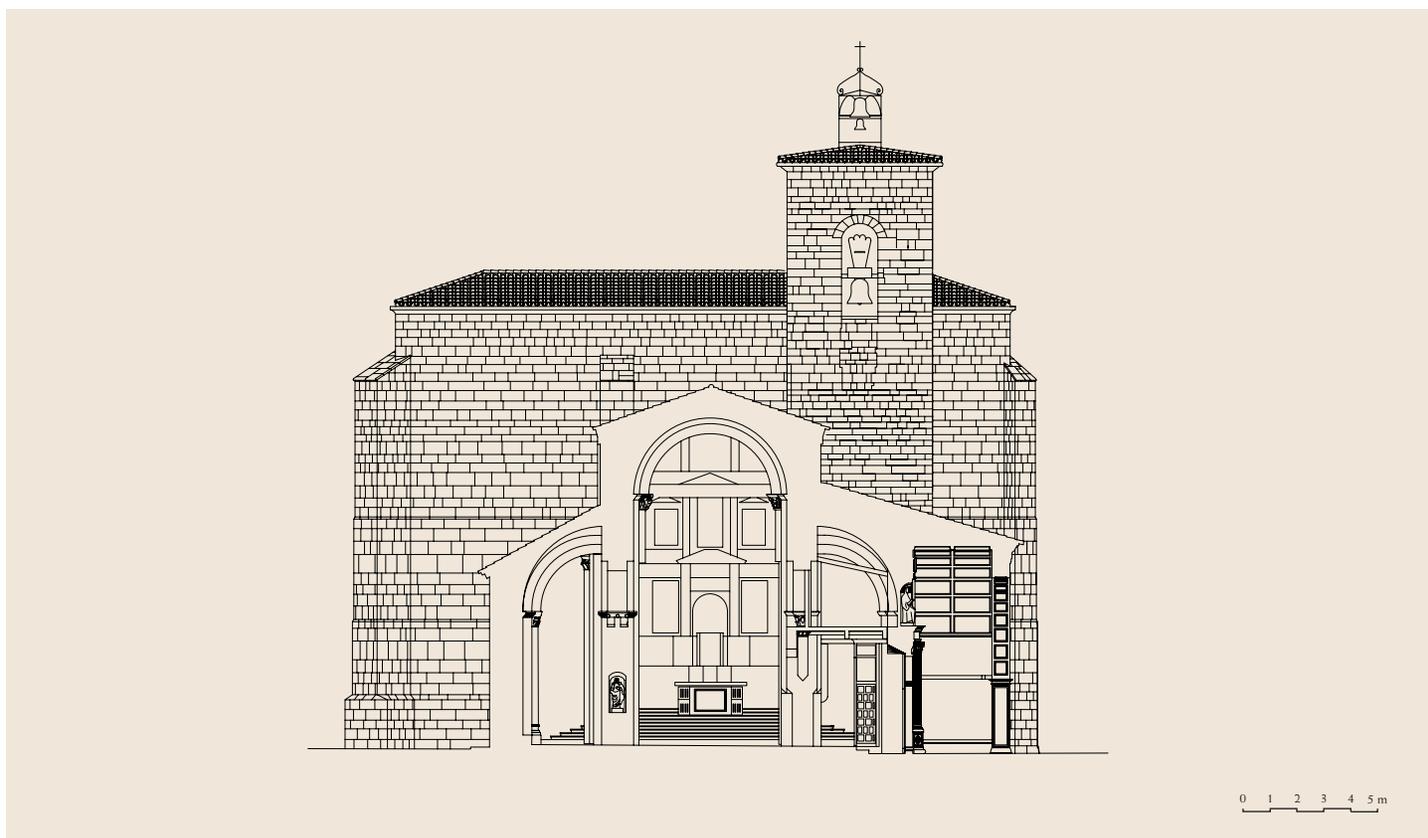
Planta





Sección longitudinal

Sección transversal



co crecimiento. Entonces se decide ampliar la iglesia por su parte oriental, excavando la ladera y sustituyendo crucero y cabecera primitivos por una diáfana estructura con amplio transepto y testero recto que duplica el volumen de las naves románicas.

Si atendemos a lo conservado, las naves medievales, divididas en tres tramos rectangulares, muestran la tradicional jerarquía de espacios entre la central, más ancha y alta, y las laterales. Cada uno de los tramos está determinado en planta por la retícula que dibujan de Este a Oeste muros, pilares y formeros, y de Sur a Norte contrafuertes pilares y fajones. Sobre todo la nave norte muestra acentuadas irregularidades que la estrechan hacia el Este; en consecuencia la embocadura de la nave mayor es por ese lado más ancha que por los pies. Los pilares centrales son cruciformes y se corresponden con pilastras prismáticas perimetrales; ambos elementos acogen semicolumnas adosadas. El perímetro mural se refuerza al exterior con estribos de escasa profundidad, prácticamente similar a la de las pilastras interiores.

En cuanto a sus dimensiones, podemos suponer que determinaban un templo relativamente pequeño. Aproximadamente la nave central alcanza los 6 m de anchura por 3,5 las laterales; hasta el crucero reconstruido no pasan de los 15 m, por unos 13 de anchura total. Los muros se acercan por término medio a los 120 cm de grosor, superando en las conjunciones de estribo y pilastra los dos metros. Tomando como referencia lo conservado, y añadiendo un tramo más para el crucero y otro como profundidad de la capilla mayor, la longitud total del edificio románico se situaría en torno a los 25 m.

Más allá de las cifras y los análisis geométricos de la planta, el interior, de luces contrastadas y bellos y proporcionados volúmenes, nos va a proporcionar gratas sorpresas, tanto desde el punto de vista arquitectónico como escultórico. Muros y pilares soportan una airosa bóveda de medio cañón para la nave mayor, flanqueada por sendas bóvedas de cuarto de cañón para las laterales. Esta articulación de evidente lógica tectónica permite a las laterales, sin necesidad de sobredimensionar muros y estribos, actuar como catalizador del empuje del medio cañón central a través de su incidencia sobre los pilares y el muro superior. El concepto tectónico responde al mismo principio que después desarrollará la arquitectura gótica, con la asociación de pilares, estribos y arbotantes. Todos los arcos fajones son doblados y muestran gruesas secciones cuadrangulares. Los soportes, homogéneos en disposición y características, se articulan mediante pilastra prismática para la dobladura y semicolumna adosada para el arco. Sus fustes se montan sobre basas altas con una escocia central, a modo de faja, que, como veremos más adelante, acoge en

ocasiones flores inscritas en besantes. Basa y fuste apean sobre un plinto prismático liso.

Desde el punto de vista compositivo, esta original relación de las bóvedas y soportes muestra un diseño perfectamente trabado. Todo el volumen construido se integra en un perímetro prácticamente cuadrado, con los 13 m de anchura total y los casi 12 de altura de la nave mayor. Las semicolumnas centrales son el doble de altas que las perimetrales. Si desde los capiteles de estas últimas lanzamos una línea que termine sobre el centro del fajón superior correspondiente, atraviesa por sus centros los capiteles laterales de los pilares y los superiores de la nave central. De hecho los capiteles perimetrales de las laterales están a unos 5 m de altura, a 7 sus correspondientes en los pilares centrales, a 9 los capiteles de la nave central y a unos 11 m de altura la dovela central de los fajones superiores; siguen por tanto una secuencia 5-7-9-11. Se constata así que, si bien la planta mostraba ciertas irregularidades en la plasmación de la cimentación y sus correspondientes respaldos, los alzados muestran una proporcionalidad cercana al 2:1, con una palpable linealidad triangular en progresión aritmética. Este grado de refinamiento compositivo subraya la propia singularidad del edificio y sus constructores.

Además, desde el punto de vista práctico y visual, la distancia entre el arranque de la bóveda mayor y el remate de las laterales permite erigir un breve muro al que se abren vanos para iluminar directamente la nave mayor. Estas ventanas, abiertas sólo por el lado sur, presentan un sencillo doble arco de perfiles prismáticos y lisos, sin molduras ni columnas. Otro vano similar se ha conservado en el primer tramo de la nave sur. El efecto focal y contrastado de estas fuentes directas de luz queda hoy roto por las transformaciones y cierre de la mayor parte de los vanos primitivos. Tal es así que las tres naves no reciben ninguna fuente de luz natural, quedando completamente a oscuras.

Lógicamente la propuesta arquitectónica descrita, aunque original, no es nueva. Las bóvedas de cuarto de cañón ya habían sido utilizadas en algunas grandes construcciones románicas como cubiertas de las tribunas laterales. Su función era la misma, si bien quedaban ocultas por las tribunas y los cerramientos de las naves laterales. También aparecen en algunos edificios menores siempre singulares, como en el priorato de Vilabertán en Cataluña. Los alzados de San Pedro de Aibar suponen, pues, una propuesta sumamente original y elaborada, cuyo origen probablemente nace tras una evidente simplificación de modelos estructuralmente más complejos.

Con una articulación general parecida, se debió de construir también en el segundo tercio del siglo XII la parroquia de San Nicolás de Sangüesa. Lamentablemente su de-

saparición a principios del siglo XX basa las posibles analogías en los testimonios que hemos conservado de quienes la conocieron. Todas las fuentes coinciden en destacar sus reducidas dimensiones, las características bóvedas de cuarto de cañón para las naves laterales y sus magníficos canes y capiteles, algunos de los cuales nos han llegado. Quizás, como legado tardío de estos dos ejemplos románicos, los santuarios de Musquilda de Ochagavía y San Miguel de Izaga muestren también bóvedas de cuarto de cañón en todos o en algunos de los tramos de sus naves laterales.

Pero si la propia estructura arquitectónica del edificio ya nos remitía a ejemplos mayores del románico de ambos lados de los Pirineos, el riquísimo conjunto de capiteles conservados se asocia directamente con la tradición románica languedociana, de la que toma tanto las composiciones generales como alguno de sus repertorios decorativos característicos. La simetría tiende a ser la organización básica, con volutas o cabezas en los ángulos y centros superiores, figuras que nacen de los collarinos, fisonomías precisas y estilizadas, y elaboradas molduras y cenefas a

Interior hacia los pies



base de roleos, serpientes, rosetas y animales diversos (principalmente águilas y leones). Si tenemos en cuenta que son seis los pilares conservados, sus correspondientes semicolumnas deberían acoger veintidós capiteles (los dos más orientales fueron retirados durante la ampliación), con otros ocho en sus respaldos perimetrales. Algunos ocultos o semiocultos por el coro y el órgano, otros perdidos o sustituidos por ménsulas, nos ha llegado una magnífica colección de veinticuatro capiteles decorados. Muchos de ellos muestran restos de policromía, principalmente roja, negra y azul.

Para su descripción vamos a comenzar por el pilar más oriental del lado norte y su correspondiente sobre el muro lateral. Seguiremos por los otros dos pilares de ese lado, y después los tres pilares meridionales ahora de Oeste a Este, siempre con sus imágenes perimetrales.

El pilar norte, adosado al crucero renacentista, acoge por el lado de la nave un capitel con tres niveles de vegetación simple y esquemática: los dos primeros de hojas lisas con caulículos longitudinales en los centros, y un tercero con los tradicionales de tallos diagonales que se avolutan en los ángulos con taco central. El del primer formero sigue el mismo esquema compositivo, pero notablemente enriquecido con arquerías vegetales que enmarcan abultadas piñas en los ángulos y centros. Como la mayor parte de los capiteles de las naves laterales, conserva un delicado cimacio con hojas entre roleos de triple tallo, que nacen de cabecitas monstruosas en los ángulos. El del fajón lateral lleva dos parejas de águilas que enfrentan sus picos en los ángulos superiores, con tallos diagonales y volutas con roseta central. Su plumaje está resuelto mediante escamas, largas líneas incisas para las alas, y otras menores y en grupos paralelos para las patas. Parecen comer, mientras sujetan sus patas a breves estacas en forma de botón. Remata el conjunto un cimacio de roleos y piñas con cabecitas en los ángulos. Para terminar este primer grupo, el fajón apea por el muro en otro capitel similar al primero. De nuevo nos encontramos con tres niveles de vegetación: los dos inferiores de hojas simétricas y el tercero con los tallos diagonales de volutas anguladas y tacos centrales. Las hojas no quedan lisas como en aquel, sino que se llevan los bordes y centros festoneados con hojitas menores. El cimacio vuelve a llevar tallos en forma de besantes, con lazos y cabezas en los ángulos. El cimacio está embutido sobre la imposta del pilar, con moldura taqueada. La basa acoge en su media caña central una elaborada decoración de margaritas en clipeos.

Avanzando hacia los pies por el lado norte, el siguiente pilar lleva para la nave mayor un interesante capitel con dos parejas de leones rampantes, que unen sus cabezas

sobre los ángulos superiores. La composición es similar a la de las aves del pilar anterior. No obstante, el escultor prescindió de las tradicionales volutas superiores, ocupando con la escena todo el capitel. En los centros superiores, otro león saca la lengua. La labra de las cabezas es plana y sumaria. Los mechones de sus melenas se organizan mediante grupos de líneas incisas paralelas. Sus garras se apoyan en bolas a modo de botón. Conserva uno de los pocos cimacios decorados de la nave central: una fina secuencia de roleos con triple tallo y hojas que nacen de las cabezas de dos pájaros picudos en los ángulos. Los otros tres capiteles del pilar están perdidos, bien sustituidos por piezas lisas, bien por ménsulas, bien por el encuentro directo con el pilar. Sólo han conservado los cimacios con bolas y entrelazos con cabecitas. El apeo del fajón por el muro lateral decora su capitel con tallos que se entrelazan formando flores y ramos, dentro de una composición general que sigue la división tradicional en tres niveles. El cimacio lleva roleos de triple tallo con vides y piñas.

El último pilar de este lado, ya en el tramo de los pies, presenta por el lado de la nave mayor una original composición en cuatro niveles, los tres inferiores con tallos que desde el collarino forman caracolas; el cuarto nivel lleva los conocidos tallos diagonales con volutas angulares y cabezas de felinos en los centros. El formero oriental vuelve a acoger el tema de los leones rampantes, sólo que ahora añade un contenido claramente narrativo. Lamentablemente, su estado de conservación es malo. De nuevo las figuras ocupan toda la cesta del capitel. Son cinco hombres y cuatro leones, ordenados en alternancia simétrica. Los cuatro leones, rampantes, se dan la 'garra', y por detrás de su espalda agarran amigablemente a dos figuras en los ángulos. En el centro del frente mayor un tercer hombre levanta una mano con gesto preocupado; los otros dos hombres, muy perdidos, parecen acompañar a los leones. ¿Cuál es su sentido? Probablemente ilustre una alegoría de la Iglesia, que domina el mal y protege a los creyentes. Tanto las facciones de los hombres, particularmente ojos, boca y nariz, como las propias expresiones de los leones, así como otros detalles menores (piececitos sobre el cimacio o los ropajes enriquecidos con cenefas de pedrería) nos remiten a los bellos capiteles figurados de la Asunción de Olleta. Curiosamente, uno de aquellos capiteles acoge un tema parecido, también con leones y hombres. Para terminar con las analogías asociadas al templo valdorbés, el cimacio lleva decoración animalística con mascarón central que muerde los cuartos traseros de dos leones. En Olleta eran leones que cazaban ciervos. No obstante, la labra en Aibar es más ruda. Mucho más simplificado, el del formero que da a los pies se organiza mediante dos niveles, el inferior de hojas lisas con bolas en los picos y tallos



Interior de la nave sur

cruzados con volutas hacia los ángulos. Es el más tosco y simplificado de los conservados. El siguiente por el lado del fajón lateral queda liso. Más interesantes son los dos últimos de la mitad norte de la iglesia: el del muro lateral acoge sirenas, el del hastial, águilas. Comencemos con el primero. Sobre una cesta, organizada con los habituales tallos con volutas angulares, una sirena de doble cola ocupa todo el frente largo. Lleva largos cabellos de líneas esgrafiadas paralelamente y boca abierta de aspecto monstruoso; con sus manos sujeta la doble cola de pez. La talla es sumaria y basta; para destacar los pechos, el escultor se ha contentado con dibujarlos a buril. En los de las esquinas y en las caras laterales, cabezas monstruosas comen por la cola grandes peces. El cimacio acoge ya la imposta taqueada que recorre la nave señalando el arranque de la bóveda de cuarto de cañón. El último, tapado por el órgano, es un bello capitel con hombre en el centro y águilas explanadas en las esquinas. Apoyan pies y garras en el collarino, ocupando todo el espacio hasta el cimacio de bolas. El escultor se preocupa más por minuciosidad de las simetrías, las seriaciones de plumas/escamas y los dobles plegados, que por los volúmenes de las figuras.

Bajo el coro, cruzamos la nave para iniciar la descripción de los pilares que soportan la fábrica por el Sur. El más occidental, por el lado de la nave mayor, lleva otras dos águilas explayadas en las esquinas, con mascarón felino flanqueado de volutas en la parte superior. Aunque parecidas a las anteriores, son más patilargas y estilizadas. El capitel del formero, casi oculto, lleva hojas lisas. Su correspondiente por el hastial, tres niveles vegetales también de hojas lisas. Mas elaborado, para el formero del otro lado se recurre de nuevo al tema de las águilas explayadas. Lamentablemente este magnífico capitel también está semioculto por un tirante pétreo entre los pilares. Las águilas se asemejan a las de la nave mayor, con las patas estilizadas, si bien quizás sean algo más voluminosas. El cimacio recurre de nuevo a la moldura taqueada.

El pilar siguiente muestra por la nave central una original composición, con cesta encorsetada por cadenas de círculos. Las esquinas superiores acogen piñas que penden de las habituales volutas. El cimacio vuelve a mostrar moldura de roleos, también con piñas en los ángulos. A la altura de la nave lateral y la portada sur, las sucesivas adiciones y reformas han deteriorado notablemente las piezas decorativas. Para el formero occidental, muy perdido, vuelven las hojas lisas. También roto para soportar una viga de madera, el del lado del muro sur mostraba una interesante composición parcialmente perdida. Veamos lo que podemos entender. La composición debía de seguir las habituales leyes de simetría, ocupando las esquinas parejas de leones rampantes que comparten sus cabezas. Con las fauces

abiertas, amenazan con devorar a un hombre, también en esquina, mientras que otras dos figuras humanas asisten a cada lado. Da la impresión de que de nuevo estamos ante la amenaza del león, la amenaza del pecado, ya descrita en la nave norte y relacionada entonces con Olleta. Ahora la representación del tema sería similar a la de la iglesia de la Valdorba.

Para terminar el recorrido, nos situamos de nuevo junto al transepto. Para la nave central se optó otra vez por la simplicidad de las hojas lisas en su sólo nivel. Por abajo, nos vamos a encontrar con otras dos interesantes composiciones. El formero reitera el tema de las águilas explayadas con hombre en el centro. La cesta se remata con los tradicionales tallos diagonales y avolutados y un bello cimacio con roleos y hojas que nacen de cabezas monstruosas. Las volutas superiores hacen que el canon de las figuras sea algo más corto. En cuanto a la labra, llama de nuevo la atención por la minuciosidad en los detalles, el gusto por los plegados sugeridos mediante dos líneas incisas paralelas, y los mantos con cenefas decorativas. Por el otro lado, el fajón apea sobre un nuevo capitel que lleva simios en los centros y cabezas monstruosas que devoran peces por la cola. La boca del simio frontal es similar a la de la sirena de la otra nave, mostrando así tanto su vinculación temática como estilística. El cimacio de nuevo lleva roleos y palmetas, con piñas angulares. Y por fin, el último capitel, ya sobre el muro sur y casi en ángulo con el crucero gótico, muestra dos niveles de billetes lisos.

Son varias las cuestiones que surgen tras este laborioso y arduo recorrido por las características y elementos de los veinticuatro capiteles de los que a día de hoy tenemos conocimiento. ¿Se puede reconocer algún un programa iconográfico unitario? Las imágenes románicas, con su afán expresivo y narrativo, incentivan nuestra imaginación y nos sugieren ideas e historias tan fascinantes como subjetivas. No obstante, como es habitual en el románico pleno, el conjunto de capiteles y cimacios de San Pedro de Aibar muestra más un afán decorativo que narrativo. Como denominador común, estamos ante una amena sucesión de cimacios vegetales con roleos y una ornamental variación del capitel languedociano de varios niveles y tallos diagonales con volutas angulares. En cuanto a los temas y técnicas, se pone el acento en la búsqueda de simetrías en los animales y en una minuciosidad repetitiva en el tratamiento de las texturas y los plegados. Todo nos habla de un afán por la *variatio*. Lógicamente, algunas composiciones parecen ilustrar alegorías de contenido religioso. Así, la sirena o los monos transmiten mensajes negativos, alusivos al pecado; en otros parecen leerse alegorías positivas del amparo de la iglesia frente a él, como en los dos de los leones rampantes.



Capiteles del interior

La segunda cuestión es la relativa a la autoría. Se observa el trabajo de al menos dos manos en la labra de los elementos decorativos. Una, más tradicional, trabaja sobre los repertorios decorativos característicos de la primera mitad del siglo, tallando con decisión y minuciosidad. Las águilas explayadas, los cimacios de roleos, los temas vegetales tradicionales se pueden relacionar con ella. Otra, de composiciones más complejas, aunque de formación técnica parecida, muestra un interés más marcado por lo narrativo. Los capiteles de los leones rampantes estarían en esta línea, que se relacionaría también con la escultura figurativa de la próxima iglesia de Olleta. Después quedan otros capiteles sustancialmente vegetales que no aportan elementos estilísticos suficientes.

Las fracturas y amputaciones que ha sufrido el templo son todavía más patentes al exterior. El enorme corpachón del crucero gótico convierte a las tres naves románicas en un edículo, oculto al Sur y al Oeste por diversos casales perimetrales. Sólo desde el Norte podemos hacernos una idea aproximada de las características de la construcción románica. Por este lado se conserva la perspectiva del escalonamiento de las naves, sus correspondientes aleros con canchillos y lo que queda visible de la antigua portada septentrional. En primer lugar llama la atención la perfección con la que están articulados los paramentos, con hileras homogéneas y continuas, y sillares perfectamente labrados y escuadrados.

Cada uno de los tramos señala su división interna mediante contrafuertes poco profundos, de una anchura similar a los pilares interiores. La portada, de notables dimensiones, se sitúa en el centro de un amplio paramento adelantado sobre el muro del tramo más oriental de la nave norte. Su hueco se redujo en el Barroco mediante un muro insertado a partir de la tercera arquivolta, de dintel moldurado y puerta de casetones, rasante al hueco original. El reaprovechamiento de la arquivolta, la posición adelantada de la puerta rehecha y su propio grosor parecen indicar que la reforma barroca sólo redujo el hueco, añadiendo nuevos elementos y sillares. Es muy posible que para esa intervención no fuera necesario transformar demasiado el vano románico, y que, por tanto, bajo las reformas añadidas se conserve sustancialmente completa la portada primitiva. Se conservan a la vista las tres arquivoltas que articulan su abocinamiento. Las dos exteriores son de platabanda, mientras que la interior se moldura mediante bocel angular. Entre las dos lisas corre una moldura de media caña con bolas. Todo el conjunto se enmarca con una moldura taqueada, a modo de guardalluvias, que apea en otra similar, a manera de cimacio, para las jambas e imposta del paramento. Es similar a la que, por el interior, corre sobre los muros de las naves laterales. La arquivolta

interior apearía sobre un par de columnas con sus correspondientes capiteles. ¿Están bajo los añadidos barrocos? Es muy probable. Un tejazoz sobre nueve canes, afeitados durante la reforma del hueco, remataba el paramento. Una articulación similar será la empleada en la iglesia de Santa María, también en Aibar. No obstante, para hacernos una idea fiel de cómo fue primitivamente esta portada, basta con visitar la cercana iglesia de San Adrián de Vadoluengo. Ambas son gemelas.

Desde el punto de vista decorativo y escultórico, el exterior del edificio debió de ser tan elaborado e interesante como el interior. No obstante, de su colección de canchillos sólo conservamos señales de escultura en una veintena, la mayor parte muy deteriorados. Si tenemos en cuenta que el mayor esfuerzo decorativo solía centrarse, no en el exterior de las naves, sino en la cabecera con sus tres ábsides, podemos hacernos una idea la amplitud y empeño que tuvo el edificio original. Por el Norte, el tejazoz de la nave central, comenzando desde el crucero, lleva pájaros de picos enfrentados, sogueado, tallos triples formando ondas y círculos, voluta con bola, flores, felino, rectángulos concéntricos, bolas arracimadas y flores (sólo conserva una similar al anterior). Para la nave lateral, bajo un tejazoz con ajedrezado, ampliado en los estribos (de nuevo como en Vadoluengo), tenemos animal monstruoso, otro animal, pájaro sobre rama, taqueado, pareja de arpías (?), taqueado, torso de felino, pájaro (?) y rollos. Los demás, o son lisos o están muy perdidos. Por el Sur también se pueden ver algunos de los canes de la nave mayor: de Este a Oeste, tallos en entrelazo, grifo, sirena, león en actitud de caza, ave con la cabeza entre las patas y flor.

En cuanto a la adscripción estilística del conjunto, tradicionalmente la historiografía se ha inclinado por filiaciones aragonesas o transpirenaicas; no obstante, las más recientes investigaciones han puesto el acento en la influencia y huella que la construcción de la catedral románica de Pamplona dejó en los maestros que trabajaron en Navarra en los dos primeros tercios del siglo XII. Así, inicialmente Gudiol destacó la inspiración de la escultura de San Andrés en modelos del otro lado de los Pirineos. Frente a esta orientación, J. E. Uranga concretó en Jaca la filiación de los capiteles interiores. Posteriormente, L. M^º. de Lojendio observó relaciones con Loarre y San Saturnino de Toulouse, dentro de un amplio ámbito artístico propio del camino de Santiago. Ya más recientemente, J. Martínez de Aguirre ha relacionado la escultura de Aibar con una derivación, más o menos lejana, del "taller de Esteban" y de la antigua portada de la catedral de Pamplona, algunos de cuyos repertorios están aquí efectivamente presentes.

Por fortuna, la documentación permite concretar la cronología de este importante edificio románico. Esta



Basa del interior

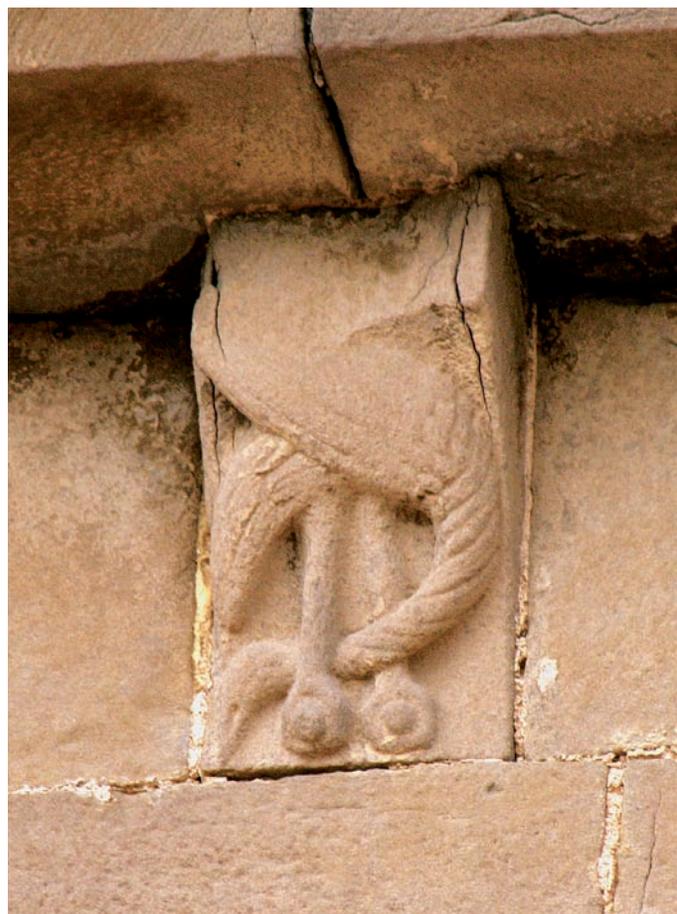
seguridad de data es relevante no sólo en cuanto a su propia evolución cronoconstructiva, sino también en atención a las múltiples interrelaciones que irradia a otros edificios de las comarcas próximas. El trueque citado en la introducción histórica especifica que San Andrés de Aibar estaba en construcción en 1144. Forma parte, por tanto, de un amplio catálogo de edificios, algunos lamentablemente no conservados, que se construyeron en Navarra durante el segundo tercio del siglo XII.

Texto y fotos: CMA - Planos: LET

Bibliografía

ARACONÉS ESTELLA, E., 1994, p. 75; ARACONÉS ESTELLA, E., 1996, p. 156; BANGO TORVISO, I. (Dir.), 2006, pp. 678-679; BIURRUN Y SOTIL, T., 1936, pp. 405-407; CARRASCO PÉREZ, J., 1973, pp. 493 y 452; CMN, IV*, 1989, pp. 13-16; DURLIAT, M., 1964 (1962), p. 158; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1991, p. 124; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., 2002, p. 146-147; GEN, voz "Aibar", 1990, I, pp. 165-166; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1965, docs. 238, 1454, 1704, 2017 y 2060; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1997, doc. 251; GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J.A., 1948, p. 145; LOJENDIO, L. M. de, 1978, p. 201; LOJENDIO, L. M. de, 1975, p. 13; MARTINENA RUIZ, J.J., 1977, p. 17; NAVALLAS REBOLE, A. y LACARRA DUCAY, M. C., 1986, p. 299; PLAZAOLA, J., 2002, p. 178; URANGA GALDIANO, J. E., 1962, pp. 501-504; URANGA GALDIANO, J. E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., 1973, II, p. 13, 197-200 y 330.

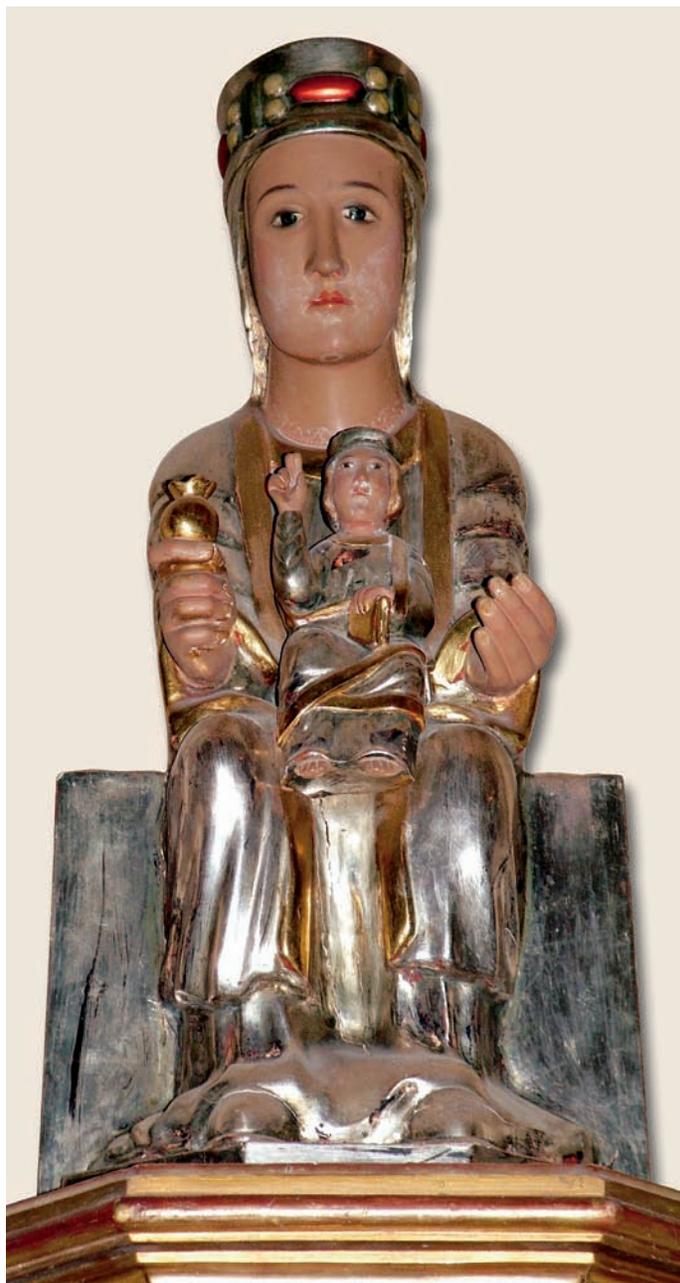
Canecillo



VIRGEN CON EL NIÑO 1

Está ubicada en la nave de la epístola, cerca del coro, concretamente, en una ventana cegada adaptada como hornacina. Esta talla, en función de su tipología y características, fue encuadrada por Fernández-Ladreda en el tercer grupo derivado de las imágenes de Pamplona-Irache, junto con las de Ujué, Jaurrieta y Miranda de Arga. La de Aibar recibió el influjo directo de la de Ujué, lo que quedó materializado principalmente en la similitud tipológica, fisonómica y estilística. Como justificación, Fernández-

Virgen con el Niño



Ladreda adujo la proximidad geográfica entre Aibar y Ujué, así como la devoción secular de los aibareses por el santuario ujuetarra.

La imagen, con 67,5 cm de altura, 24 de anchura y 34 de profundidad, constituye el ejemplar de menores dimensiones de todo el grupo, junto con la talla de Jaurrieta. Su disposición sigue el modelo de *Sedes Sapientiae*, sedente, frontal, rígida y simétrica con brazos y piernas en ángulo recto, lo que favorece, junto con la estrechez del cuerpo de María, la homogeneidad de ambas figuras y su apariencia de bloque compacto. Así, la Madre enmarca al Hijo, que se encuentra situado en el centro del regazo materno, al igual que ocurría en Ujué. Exhibe una gran similitud de rasgos faciales con esta talla, manifestados en una armonía de facciones que dan como resultado una notable dulzura: rostro alargado y ovalado, rematado por una barbilla delicada y curvada, y frente amplia y despejada que se puede apreciar en su totalidad gracias a un velo más corto que en Pamplona-Irache. Sin embargo, Jesús, a pesar de que guarda cierta similitud con su Madre, no resulta tan delicado y proporcionado. Debe indicarse que en las fotografías publicadas por Clavería en 1944 no aparece la imagen del Niño sino que se presenta sólo la talla de la Virgen. Cabe pensar si no habrá sido incorporada *ex novo* en la restauración efectuada posteriormente, o si puede ser realmente el original que ha sido repuesto tras permanecer temporalmente desprendido de su Madre.

María viste túnica, cuyos pliegues inferiores caen verticalmente de forma muy esquematizada. Una orla recorre tanto el cuello como el remate bajo de la túnica. Como tocado, luce un velo muy esquematizado y ceñido al rostro, a diferencia de Ujué, donde aparece la toca. En él ya no se dibuja ningún pliegue al caer sobre los laterales y descende, como en Jaurrieta, directamente sobre la espalda sin rozar los hombros. El barboquejo de la toca de Ujué ha sido asimilado en este caso con el cuello de la túnica. Sobre esta prenda se dispone el manto, abierto, que cubre por completo ambos brazos y descende de forma vertical sobre ambas rodillas y piernas, diferenciándose así de todas las tallas de su grupo y de los arquetipos y asemejándose a otros modelos. Sin embargo, conserva los pliegues circulares concéntricos sobre ambos brazos, adquiriendo un volumen muy similar al que se conseguía con las cubiertas metálicas. Los ropajes de Jesús son túnica y manto, que arropa su brazo y hombro izquierdos dejando libre el derecho, al igual que el Niño de Ujué posterior a la restauración. Su extremo inferior derecho queda dispuesto en terciado ascendente de derecha a izquierda. Y el izquierdo se pliega en horizontal por debajo del cabo derecho y de ambas rodillas. En ambos casos los remata una cenefa. La similitud del cruce de la pieza del tejido del

manto recuerda al que se contempla en el caso de la Virgen de Miranda de Arga, donde se dispone al revés.

Respecto a las posiciones de las manos y a los atributos de María y Jesús, en Aibar se restituyó erróneamente a María una granada en la mano derecha, durante una restauración efectuada con posterioridad a 1944. La mano izquierda fue restituida en la mencionada restauración, como también posiblemente la derecha, de características muy similares. El Niño imparte la bendición con la mano derecha, y con la izquierda sostiene un libro, con la particularidad de que lo apoya en posición apaisada, sobre su rodilla, sujetándolo desde el lomo y con la palma hacia abajo. Madre e Hijo portan coronas de aro. La de María fue retocada parcialmente, sobre todo en cuanto a su aderezo, al ser incluidas piezas en su frontal que imitan la pedrería de la efigie de Ujué. La talla está sentada en una banqueta en forma de paralelepípedo que ha sufrido, al igual que ambas figuras, un repinte con policromía plateada y dorada con el objeto de imitar la cubierta metálica de la Virgen de Ujué.

En cuanto a la cronología, la comparación con otras tallas de su mismo grupo como Jaurrieta o Miranda sería argumento para asignarle datación en el entorno de 1200, en lo que coincide el vuelo y la volumetría de los plegados del manto por delante de las piernas. En cambio, las bandas de los hombros obedecen a patrones más propios del pleno románico, que habrían sido adoptados por imitación del modelo ujetarra.

VIRGEN CON EL NIÑO 2

Estaba ubicada en la iglesia de San Pedro, aunque parece que podría haber pertenecido a Santa María o alguna

otra ermita de la comarca. No ha sido posible estudiarla directamente, por lo que las referencias siguientes están tomadas de la bibliografía. Se trata de una talla sedente del tipo *Sedes Sapientiae* (69 cm de altura, según Fernández-Ladreda, por 22 de anchura) frontal, simétrica y con brazos y piernas paralelos dispuestos en ángulo recto. El Niño, perdido, asentaba en el centro del regazo de su Madre. También a María le falta parte del brazo izquierdo, desde el codo, y ambas manos han sido repuestas. Viste túnica de cuello redondo con orla de motivos circulares y ceñidor de correa en la cintura. Se cubre con un manto, que arropa el brazo siniestro y deja libre el diestro. Su extremo derecho se coloca terciado en horizontal de derecha a izquierda, revistiendo ambas piernas, mientras que el izquierdo cae en vertical sobre el costado. Como tocado lleva un velo muy ajustado a la cabeza, que no deja ver el cabello. Sobre él, porta una corona de aro, serrada parcialmente. Además, cuenta con la particularidad de tener su dorso tallado, como la Virgen de Domeño. Presenta como asiento un trono policromado con brazos y vestigios de respaldo. El conjunto conserva restos de la policromía primitiva (sobre todo en trono y corona). Según Fernández-Ladreda podría datarse a finales del primer tercio del siglo XIII.

Texto y fotos: JBA

Bibliografía

ALTADILL, J, s. a. (1980), pp. 333-335; CLAVERÍA ARANGUA, J., 1944, I, pp. 287-290; CMN, IV*, 1989, pp. 13-30 y 24; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., 1989, pp. 76-83 y 342; JIMENO JURÍO, J. M., 1971b (TCP 111), p. 27; LOJENDIO, L. M. de, 1975 (TCP 85), p. 13; NAVALLAS REBOLÉ, A. y LACARRA DUCAY, M. C., 1986, p. 299; *Recorridos por Navarra*, 1992, II, fasc. 30, p. 469.

Iglesia de Santa María

EL SANTUARIO DE SANTA MARÍA se encuentra en la parte baja de la población, al pie de la carretera NA-132. Además de la parroquia, es el único templo que ha conservado la villa de las más de veinte ermitas que se citan como documentadas en los siglos XVI y XVII. Su emplazamiento en el barrio inferior se debe de corresponder con la ampliación medieval del primitivo recinto habitado, a la vera de la parroquia y el castillo. Lógicamente se debió de fundar como dotación litúrgica de la zona baja del pueblo. Aunque no se ha conservado ninguna referencia documental sobre su construcción, los sillares del tem-

plo conservan interesantes elementos que nos van a ayudar a fijar de manera aproximada tanto su cronología, como ciertas interrelaciones con otras construcciones relativamente próximas.

En planta presenta nave de cuatro tramos rectangulares casi iguales, y presbiterio semicircular. Sus dimensiones generales, con 18 m de longitud por algo más de 6 de anchura, se asemejan bien con el tipo característico de iglesia rural de nave única. Cada uno de los tramos está marcado al exterior por una serie de estribos de poco resalte y posición equidistante, que se corresponden con los

soportes interiores. Estribo y soportes forman un conjunto que se aproxima a los 2,5 m de grosor. Como elemento sustentante destaca la solidez de los muros, que por término medio sitúan su potencia en torno a 1,5 m. Como es habitual en este tipo de templos, la portada se abre al penúltimo tramo del muro sur.

El interior define un espacio bello, homogéneo y regular. Destaca lógicamente el ábside semicircular, con los tres vanos de medio punto abiertos simétricamente en su cilindro, y la amplia bóveda de horno apuntada que lo remata. Los vanos nacen de una imposta moldurada que recorre también, a media altura, el primer tramo de la nave. Muestran un profundo abocinamiento y articulación lisa. Sobre ellos, una segunda imposta decorada con roleos y palmetas, a la altura de los cimacios, señala el arranque de la bóveda, que para la nave es de cañón apuntado. Se refuerza mediante cuatro robustos arcos fajones de sección cuadrada y dobladura rectangular, en perfecta correspondencia con la secuencia de soportes que delimitan al interior los tramos de la nave. Conforman las tradicionales pilastras prismáticas con semicolumna adosada (alguna seccionada), asociando el capitel cuadrado con el arco y el pilar rectangular con su dobladura.

Los capiteles interiores muestran como factor común motivos vegetales, tratados de manera esquemática, plana y simplificada, con las hechuras propias de un maestro local muy poco dotado. En general se observa un acentuado protagonismo de las superficies lisas y las composiciones simétricas y populares. Si comenzamos su descripción desde el fajón más oriental, el del lado norte muestra grandes hojas lisas que se doblan en los vértices superiores y los centros para acoger bolas alargadas. Su cimacio continúa la secuencia de roleos y palmetas de la imposta del ábside. Tras el soporte se hace lisa. Su correspondiente en el muro sur parte de las composiciones de hojas en dos niveles, festoneadas y hendidas en la mitad inferior, y tallos que se avolutan en la superior. Este tipo decorativo, observado en numerosos ejemplos del románico pleno, está aquí tratado de forma plana esquemática. El cimacio sigue también por este lado la imposta absidal. La siguiente pareja de capiteles simplifica todavía más los repertorios decorativos. El septentrional lleva palmetas inscritas en besantes, uno por cara; su correspondiente por el sur, la silueta de hojas lisas que alcanzan con su curvatura las esquinas superiores. Ésta va a ser la tónica también del resto de los capiteles. El norte del tercer fajón añade a un fondo con leves incisiones verticales cabezas muy sumarias en las esquinas superiores, y piñas que cuelgan de los centros; por el otro lado, bastones avolutados y cabezas angulares. El fajón más occidental apea sobre uno similar al anterior, pero, en lugar de cabezas, muestra pájaros inge-

nuos y populares, y por el sur otro, con hojas festoneadas en los ángulos y rosetas en los centros. Todos los cimacios son lisos, continuando la imposta perimetral. Uno añade motivos geométricos incisos.

Las basas, de notable altura, montan sobre dobles plintos prismáticos, con bocel el interior y liso el superior. Dichas basas llevan amplio toro inferior con cabecitas o bolas en los ángulos del plinto, media caña y toro menor, siguiendo esquemas compositivos ya observados en San Pedro.

Al exterior, la iglesia de Santa María, completamente libre de edificios anejos y adiciones posteriores, muestra formas rotundas y depuradas. Desde el ábside adquiere su perspectiva más afortunada, de la que destacan el tejazoz, los canecillos volados y lisos, la portada y los contrafuertes. Estos últimos repiten la articulación y medidas de los pilares interiores. Son prismáticos, relativamente planos y alcanzan sin modulación alguna el tejazoz que remata el perímetro del templo. Su composición, proporciones y correspondencias interiores se vinculan con la vecina parroquia de San Pedro. Los que flanquean la portada quedan embutidos por su paramento adelantado; otras dos parejas refuerzan respectivamente el hastial occidental en sus cuartos intermedios y el cilindro absidal de la cabecera. Entre ellas se sitúan la reducida abertura de los vanos absidales, el central cegado. Otra ventana similar centra la parte alta del hastial.

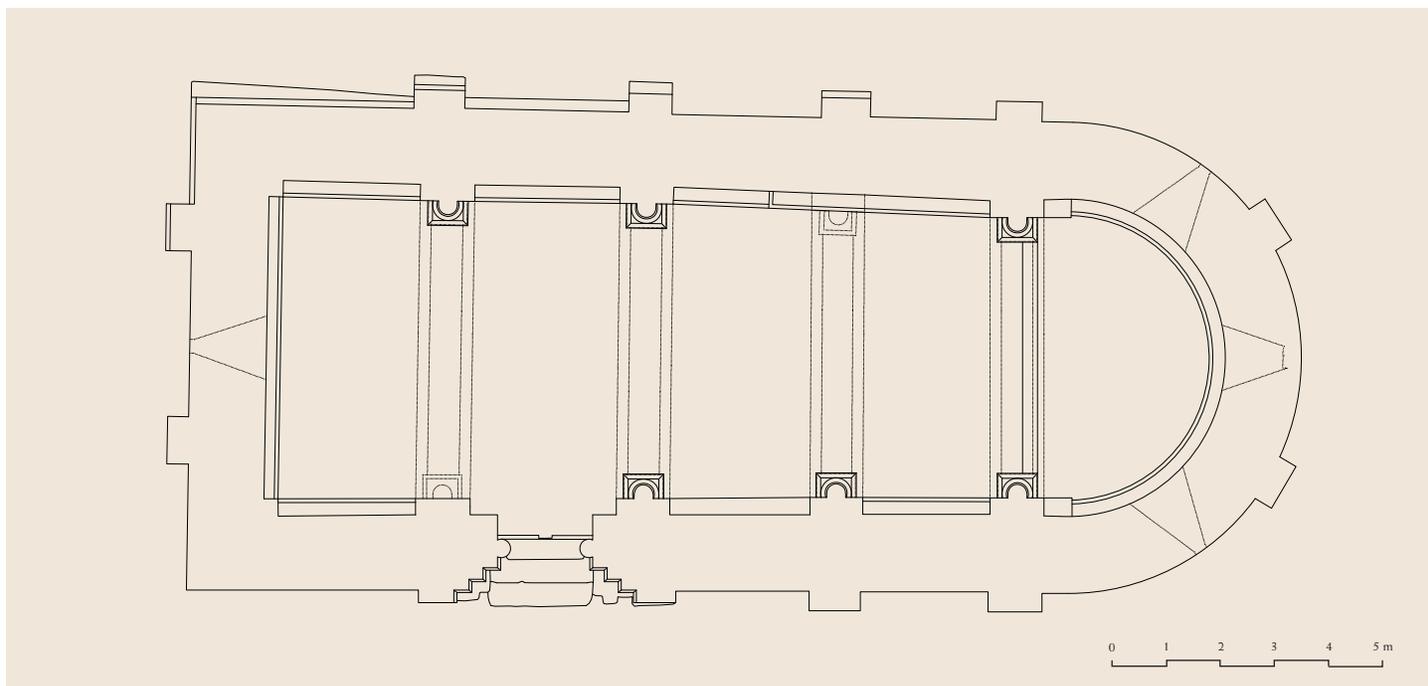
La portada, de génesis casi exclusivamente arquitectónica, se abre sobre un paramento adelantado a la altura de los estribos. El abocinamiento consiguiente se articula mediante cuatro arquivoltas de platabanda y poco resalte. Junto al vierteaguas exterior, apean sobre imposta lisa y pies derechos. El tímpano, también liso, se asienta sobre montantes semicilíndricos. El paramento alcanza el tejazoz, diferenciado del resto por su moldura taqueada, que de nuevo nos remite a la nave norte de San Pedro. Esta parte de la portada acoge los únicos elementos decorativos del exterior del edificio; una línea de nueve canes muy deteriorados entre los que, de Este a Oeste, se distinguen un felino, otro animal con la cabeza vuelta, una figura humana boca abajo, dos con rollos, una contorsionista (?), figura humana muy perdida, hoja festoneada y figura muy deteriorada.

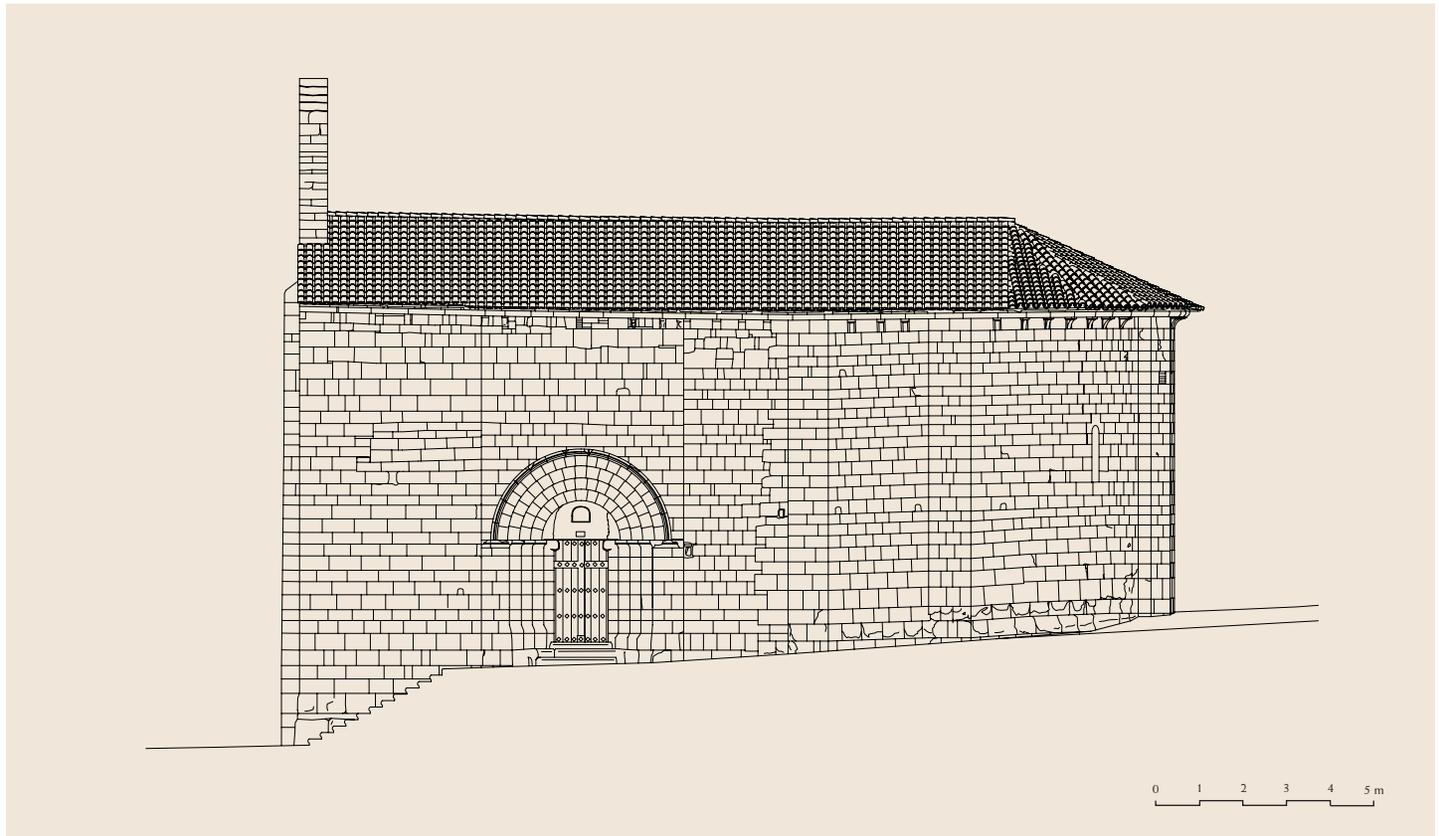
Tanto los capiteles interiores como la articulación general del edificio recuerdan a tipos muy extendidos en la arquitectura rural navarra. No obstante, la depuración de las formas, la simplificación de los repertorios decorativos hacia el esquematismo y los contrafuertes de poco resalte conectados con el tejazoz denuncian tanto lo tardío del templo como el eco que, como en otros edificios de la comarca, deja la abacial de la Oliva. A pesar de todo, el peso



Exterior

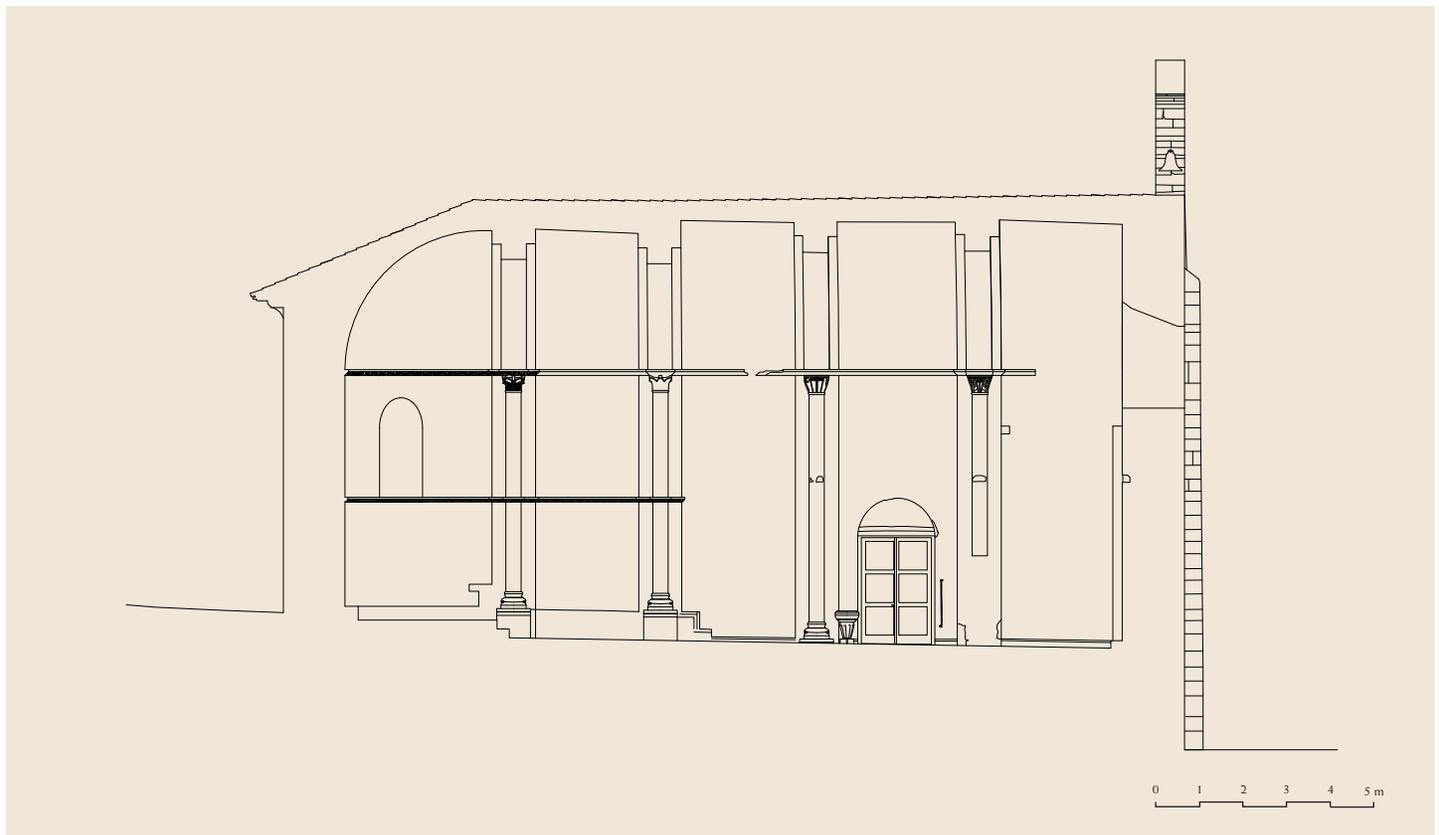
Planta





Alzado sur

Sección longitudinal





Portada



Interior

de la tradición, sobre todo en las basas y los capiteles en dos niveles de inspiración languedociana, tampoco parece posible traspasado el umbral del siglo XII. Una inscripción del interior del presbiterio y las marcas de cantería van a ayudar a concretar un poco más la posible cronología del templo.

A la izquierda del retablo, sobre la imposta que remata el cilindro del ábside, uno de los sillares acoge la siguiente inscripción: NONAS APRILIS/OBIT SENIOR/GARCIA FOR/TUNIONES. La inscripción no cita el año del fallecimiento, sólo que sucedió a principios del mes de abril. ¿Aparece este señor de Aibar en la documentación del contexto temporal y constructivo del edificio? Lamentablemente, García Fortuniones es un nombre relativamente frecuente; de hecho, en ocasiones se le añade un topónimo para terminar de especificar su propiedad. En la documentación medieval de Leire figuran cerca de treinta García o Garsia Fortuniones. Sin embargo, sabemos que el apellido Fortuniones fue tradicional en el solar y linaje de Aibar, especialmente en los siglos XI y XII,

documentándose varios tenentes, entre los que cabe señalar a Jimeno Fortuñones en el mismo Aibar (1073-1086), Iñigo Fotuñones en Salazar (1085-1104) y otro Jimeno Fortuñones en Petilla (1136-1141).

A partir de estos datos vamos a intentar precisar un tanto los contextos tanto geográficos como cronológicos en los que dicho personaje debió de vivir. La posición de la inscripción no nos remite a un enterramiento, sino a la referencia escueta del acontecimiento luctuoso. Siguiendo esta hipótesis, el texto recogería la noticia de la muerte de un *Senior* vinculado de alguna forma con la construcción del edificio. ¿Quizá su patrono? De ahí que no se cite el año. García Fortuniones sería un noble muy cercano a la construcción del templo, que murió cuando éste avanzada en su primer impulso constructivo. Lamentablemente no conocemos ningún instrumento que nos permita determinar la data de la muerte ni la filiación de tal personaje. En la donación para la obra de San Pedro se cita un *filio de Garcia Fortuniones*



Imposta del presbiterio



Capitel del interior

Inscripción del presbiterio



de radice Castello. Unos años después, en 1154, un García Fortuniones aparece como testigo de dos documentos, uno de Lope, obispo de Pamplona, y otro de Sancho el Sabio.

Algo más concreto va a resultar el estudio de las marcas de cantería. Tanto al exterior como al interior, su presencia es nutrida. Distribuidas de forma bastante regular, se han detectado doce diferentes. De las doce, ocho se observan también en el monasterio de La Oliva, especialmente el muro del hastial norte del crucero y en las dependencias del ala del capítulo. Ambos espacios arquitectónicos se vinculan con la primera fase constructiva del cenobio cisterciense, fechada en el último tercio del siglo XII. Los lazos lógicos con San Pedro de Aibar en cuanto a estribos, soportes, tejeros e inspiración del repertorio decorativo, tratados con un evidente espíritu reduccionista y seriado, otorgan a Santa María cierta distancia cronológica. Ambas líneas de ecos y afinidades confluyen, pues, en el último tercio del siglo. Ésa sería la cronología que proponemos para Santa María de Aibar.

Texto y fotos: CMA - Planos: LET

Bibliografía

ARAGONÉS ESTELLA, E., 1994, p. 75; BIURRÚN Y SOTIL, T., 1936, p. 405; CMN, IV*, 1989, p. 23; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., 2002, p. 201; GEN, voz "Aibar, linaje de", 1990, I, pp. 170-171; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1997, docs. 251, 274 y 275; LOJENDIO, L. M. de, 1978, p. 201; PÉREZ OLLO, F., 1983, p. 19-20; NAVALLAS REBOLÉ, A. y LACARRA DUCAY, M. C., 1986, p. 299; SUREDA PONS, J., 1985, p. 286.