

## AYEGUI

El antiguo monasterio benedictino de Santa María la Real de Irache se sitúa en el término de Ayegui, a sólo 2 km de la ciudad de Estella y a unos 45 de Pamplona. Esa relación de vecindad ha determinado buena parte de su desarrollo. En la actualidad, su silueta es especialmente visible desde la A-12 o Autovía del Camino de Santiago, que pasa sólo unos metros al norte de su cerca perimetral.

### *Monasterio de Santa María la Real de Irache*

**S**ON NUMEROSOS LOS VALORES y elementos que Irache propone para el conocimiento del desarrollo del románico en el antiguo reino de Navarra. Asentado a la vera del Camino de Santiago, en una comarca especialmente rica en arte y vida jacobea, cuenta con una dilatada historia que extiende sus raíces hacia la alta edad media y

el inicio del desarrollo benedictino entre los reinos cristianos peninsulares. De su patrimonio artístico y arquitectónico conserva un enorme edificio sustancialmente renacentista y barroco, con dos claustros en curso ahora de adaptación a nuevos usos. Conserva también, y eso es lo que en este momento más nos interesa, una bella y pecu-

*Panorámica del monasterio*



liar iglesia abacial erigida sustancialmente durante el siglo XII. En su definición final se suceden tres fases constructivas con sus correspondientes propuestas y variaciones, así como al menos un repertorio escultórico propio para cada uno de los diferentes momentos constructivos. La primera recibe el eco de la catedral románica de Pamplona, encabizando la tendencia general que se observa en las iglesias construidas en Navarra durante el segundo tercio del siglo. La segunda, la más extensa tanto en lo arquitectónico como en lo escultórico, muestra toda la riqueza y complejidad del último románico, manifestando múltiples fuentes formativas asociadas a un maestro vanguardista y genial. Se integra también en un abanico de importantes edificios, tanto urbanos como monásticos, que se inician durante el último tercio del siglo. Finalmente la tercera fase, final y cierre de las obras, muestra ya acentuadas inercias en lo decorativo y un espíritu gótico en lo arquitectónico.

A pesar de que tradicionalmente se ha fijado la fundación del monasterio benedictino a principios del siglo VIII, su existencia no se documenta hasta mediado el X: en el 958 el abad Theudano recibe la primera donación conocida. Han de pasar todavía cien años para que se perciban signos de crecimiento y desarrollo. A mediados del XI, en tiempos del abad Munio, García el de Nájera, funda en el monasterio un hospital de peregrinos, que apuntala la presencia y protagonismo del cenobio en la vida del Camino de Santiago. El propio Camino era en esa época la ruta natural de comunicación entre Pamplona y Nájera, sede ésta de la corte navarra. Todas estas circunstancias culminan bajo el prolongado abaciado de San Veremundo, que rigió los destinos de la comunidad durante la segunda mitad del siglo XI. Dos donaciones firmadas en 1061 por el rey Sancho el de Peñalén están dedicadas a *Sancte Marie ad cuius honorem ecclesia edita est et monasterium quod dicitur Yraq*. Es la primera referencia documental a su iglesia. Años después, en 1121, se recupera en Logroño el tesoro del monasterio, que días antes había sido sustraído *super altare Sancte Marie*. Las características de este templo, erigido en el siglo XI, quedan para futuras excavaciones.

Esta situación geofuncional va a cambiar a partir del nacimiento de Estella, a finales del siglo XI. El crecimiento de la ciudad fue rápido, convirtiéndose mediado el siglo XII en un pujante centro urbano y económico, escala obligada del Camino de Santiago. El monasterio va a perder su función asistencial, radicada a partir de entonces en Estella. Sin embargo, desde el punto de vista patrimonial, el crecimiento de la ciudad será proporcional al crecimiento de las rentas irachenses. Como exponente de la implantación del monasterio en la ciudad se documenta la donación en 1187 por parte del rey Sancho el Sabio de la iglesia de San

Juan, sita en un nuevo burgo por él poblado. El monasterio de Irache debió alcanzar en el último tercio del siglo XII y la primera mitad del XIII un segundo florecimiento, sobre todo económico, que permitió concluir la actual iglesia abacial.

Lamentablemente no se ha conservado ningún documento que aluda directamente a la evolución de las obras. Todo lo que podemos deducir parte de informaciones indirectas o del análisis de la evolución patrimonial de la abadía. Comencemos por las primeras. Entre 1141-1143 Pedro el venerable, abad de Cluny realizó un largo viaje por Castilla. De vuelta hacia Borgoña siguió la ruta jacobea pasando por Burgos y Nájera. Allí conoció una entrañable historia sucedida en Estella. La recoge en *De Miraculis*. La ruta que siguió y la breve descripción que hace de la ciudad confirman que el abad de Cluny visitó Estella. Y si hizo el camino hasta allí, también pasó lógicamente por Irache. Aunque el cenobio estellés seguía la regla benedictina, no pertenecía al organigrama patrimonial de Cluny. No obstante, podemos suponer que la abadía borgoñona sería una referencia primordial en el imaginario monástico de la orden. Más o menos por entonces los abades de Irache y Leire aparecen como testigos de la donación de Vadoluengo a Cluny. Esta proximidad espiritual y contextual permite suponer que el abad cluniacense visitara el monasterio de Irache. Al fin y al cabo era el más importante de la comarca. Cluny III, recientemente terminada, era el mayor templo erigido hasta entonces en la cristiandad. El mismo Pedro se había mostrado, frente a las ideas rigoristas que desde el punto de vista estético propugnaba San Bernardo para los monasterios, partidario de utilizar el arte y las riquezas para honrar a Dios y mostrar su magnificencia; en palabras de Hugo de San Víctor, Dios también se manifiesta a través de la creación visible. ¿Fue la influencia del abad de Cluny uno de los argumentos que propiciaron la monumentalización del monasterio? Es una hipótesis sugerente. Después observaremos otros elementos del primer proyecto constructivo de la abacial estellesa que también nos remiten a Cluny.

En un instrumento irachense fechado en 1145 figuran como testigos Rainalt *aurifax*, Rogel Fure y Galter Milaz. Martínez de Aguirre ha relacionado al orfebre Rainalt con el artista que realizó la imagen titular de Santa María la Real. Su trato documental preferente, aparecen citados antes que los monjes, da idea de su importancia; los nombres propios certifican su procedencia ultrapirenaica. Ese sería el primer paso en el embellecimiento y monumentalización del antiguo cenobio benedictino. Ya entonces el monasterio contaba con los medios económicos necesarios para embarcarse en obras de calado. Como muestra,



*Cabecera de la iglesia a comienzos del siglo XX (Archivo de la Institución Príncipe de Viana, Fondo Comisión de Monumentos)*



*Exterior en la actualidad*

dos préstamos concedidos al rey García Ramírez: 12 kg de plata en 1135 y 2.400 sueldos en 1137. ¿Para qué querían esas riquezas más que para loar a Dios con la creación y financiación de obras valiosas y bellas? Otros documentos nos pueden dar alguna pista sobre el discurrir de las obras. En torno a 1175 se conservan dos confirmaciones de bienes. La petición de confirmación de bienes hacia las más altas instancias políticas y religiosas se solía ejercer, bien ante alguna usurpación o litigio administrativo, bien ante una empresa económica importante como la reforma o reconstrucción de sus dependencias. El primero es firmado por el papa Alejandro III en 1172; el segundo por Sancho el Sabio cuatro años después. En el marco del esfuerzo del cenobio por terminar el edificio pueden contextualizarse los cuarenta días de indulgencias que en 1211 concede el arzobispo de Tarragona Raimundo a todos los que ofrecieran limosnas al monasterio. Ciertamente sacudió las conciencias de los potenciales donantes: entre 1211 y 1212 se documentan el máximo de donaciones de la historia del cenobio.

La iglesia de Santa María se concibe en planta como un templo de tres naves, con crucero no destacado y cabecera con triple remate absidal, del que sobresale, por su gran amplitud, el hemiciclo central, reforzado por poderosos contrafuertes prismáticos. Los ábsides laterales son semicirculares, mientras que el central es poligonal al exterior y semicircular al interior. Esta peculiaridad de su diseño lo vincula a un grupo de edificios como San Martín de Unx, San Miguel de Cizur Menor o San Miguel de Aralar. Martínez de Aguirre ha fundamentado el origen común de todos ellos en el presbiterio de la desaparecida catedral románica de Pamplona. Según él Irache sería el principal exponente de la impronta que irradió en el viejo reino durante el siglo XII. Las naves son cortas, ya que únicamente presentan tres tramos, cuadrados para la nave central y rectangulares en las laterales.

Los soportes de la cabecera incluyen una semicolumna por cada cara del núcleo prismático. En las naves este diseño va a cambiar radicalmente, señalando la principal cesura cronoconstructiva que luego veremos detalladamente en los alzados. Como es habitual en los templos hispanos iniciados durante el último tercio del siglo XII, todos los soportes de las naves muestran semicolumnas pareadas en sus frentes, con otras menores en los codillos. El resultado es una rotunda apología columnaria, con doce respaldos asociadas a la cruz nuclear. Destaca su acentuado sobredimensionado: sus más de tres metros de grosor equivalen a un tercio de la anchura de la nave central, y prácticamente igualan la de las naves laterales; los muros son también tan gruesos que hacen innecesaria la presen-

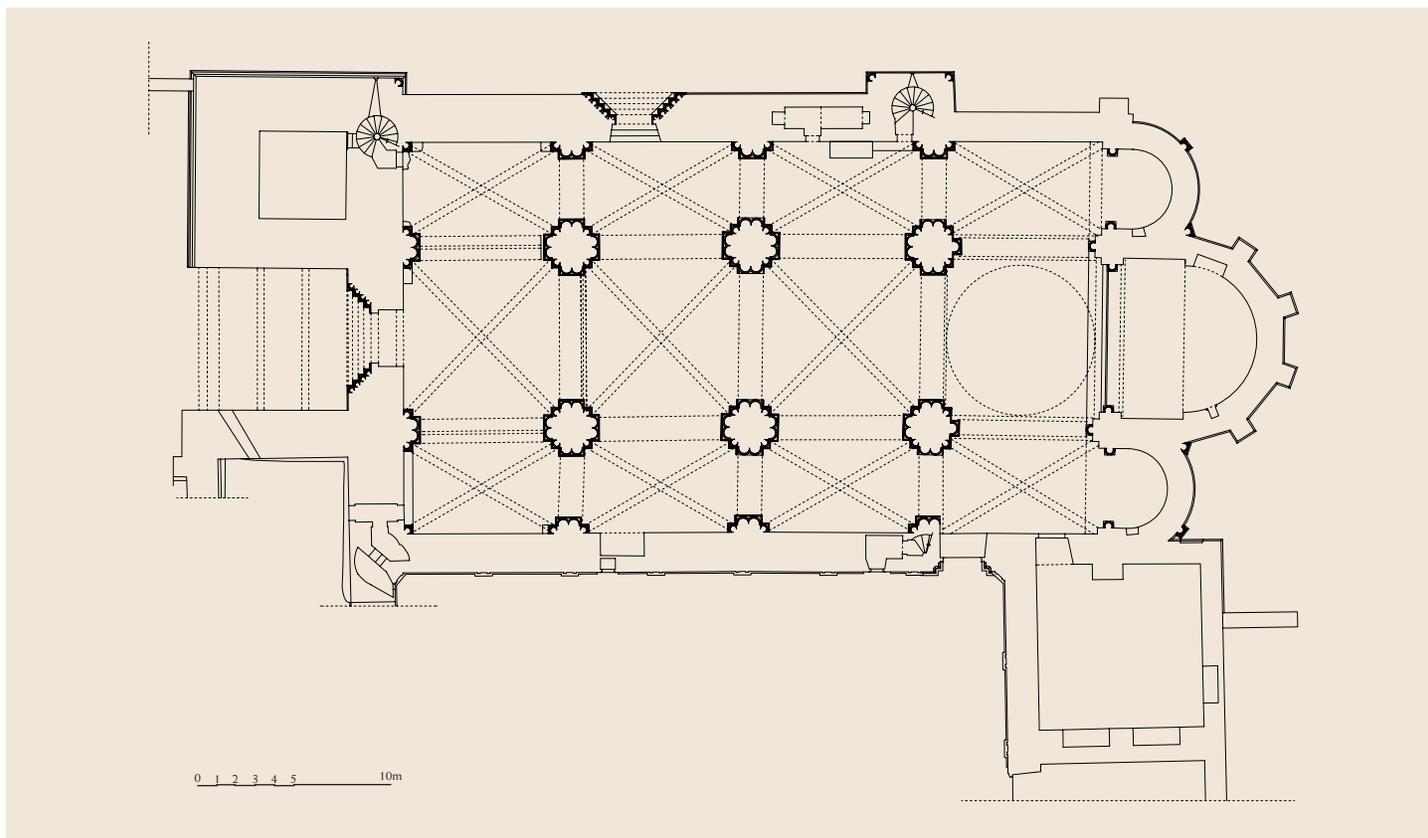
cia sistemática de contrafuertes externos. Estos, aunque aparecen en la cabecera románica, quedan enmascarados en el volumen general de los muros laterales de las naves.

A los pies de la iglesia destaca el nartex torreado, equivalente en longitud a un tramo de las naves. El proyecto ideal con dos torres se transformó en origen, convirtiendo la sur en inicio de las nuevas estancias monásticas, que también entonces se renovaron. Lamentablemente del monasterio medieval nada se ha conservado, más allá de muros perimetrales y algunos vanos que luego analizaremos en esta zona del cenobio. El conjunto se completa con un cimborrio sobre el tramo de intersección de nave mayor y crucero. Como veremos su aspecto interior fue transformado en el siglo XVI, cuando se añadió una cúpula de cascarón semiesférico.

El eje del templo se acerca a los 45 m de longitud, mientras que el crucero, al igual que la anchura total de las naves, se sitúa en torno a los 20. A la longitud total del interior del templo se añade el gran pórtico occidental con sus prácticamente 10 m de longitud. La planta destaca por lo homogéneo de su composición y proporciones. En consecuencia, podemos suponer que se conservó el desarrollo espacial propuesto para el primer proyecto constructivo. A la luz de estas cifras el Catálogo Monumental de Navarra observó la presencia de un módulo compositivo cuadrado de alrededor de 10 m de lado, que con sus múltiplos y divisores articula todo el edificio.

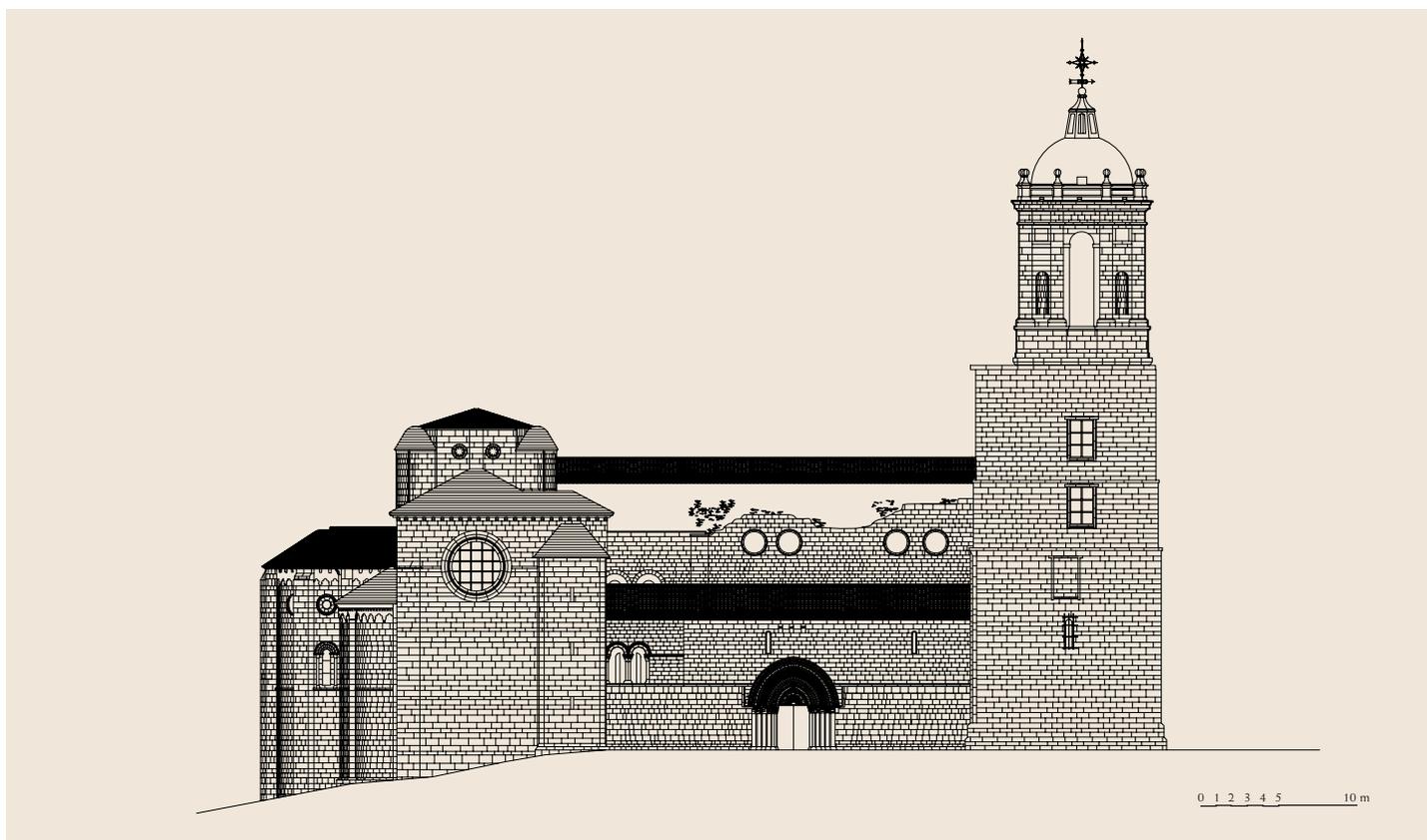
Si entramos a la iglesia a través de la portada de los pies, todo converge hacia la bellísima capilla mayor. Su cierre cilíndrico se organiza en tres niveles, separados por sendas impostas, la inferior con una faja de tacos y listel, la superior con roleos en círculos besantes. Una tercera imposta, esta con tres fajas de retículas triangulares, subraya el arranque de la monumental bóveda de horno apuntado que cierra el espacio. Su perfil continúa en el medio cañón del ábside, y va a coincidir ya con el del resto de los fajones de la nave mayor.

Lo más interesante de esta parte del edificio lo encontramos en la articulación de los muros que cierran el perímetro absidal. El nivel inferior queda liso. Sobre él se sitúa un segundo nivel articulado mediante una arquería que integra las tres ventanas del ábside central. Su conformación es compleja, enlazando con composiciones como la de Santa María de Zamarce, donde adquieren protagonismo como soportes de la arquería pilares y columnas. En Irache los tres vanos van enmarcados por pilares prismáticos a los que se acodillan las columnas de las ventanas por un lado y reciben el apeo de los arcos ciegos al otro. En ritmos binarios, una columna central completa su apeo. Esta articulación se repite en el nivel correspondiente del ante-



Planta

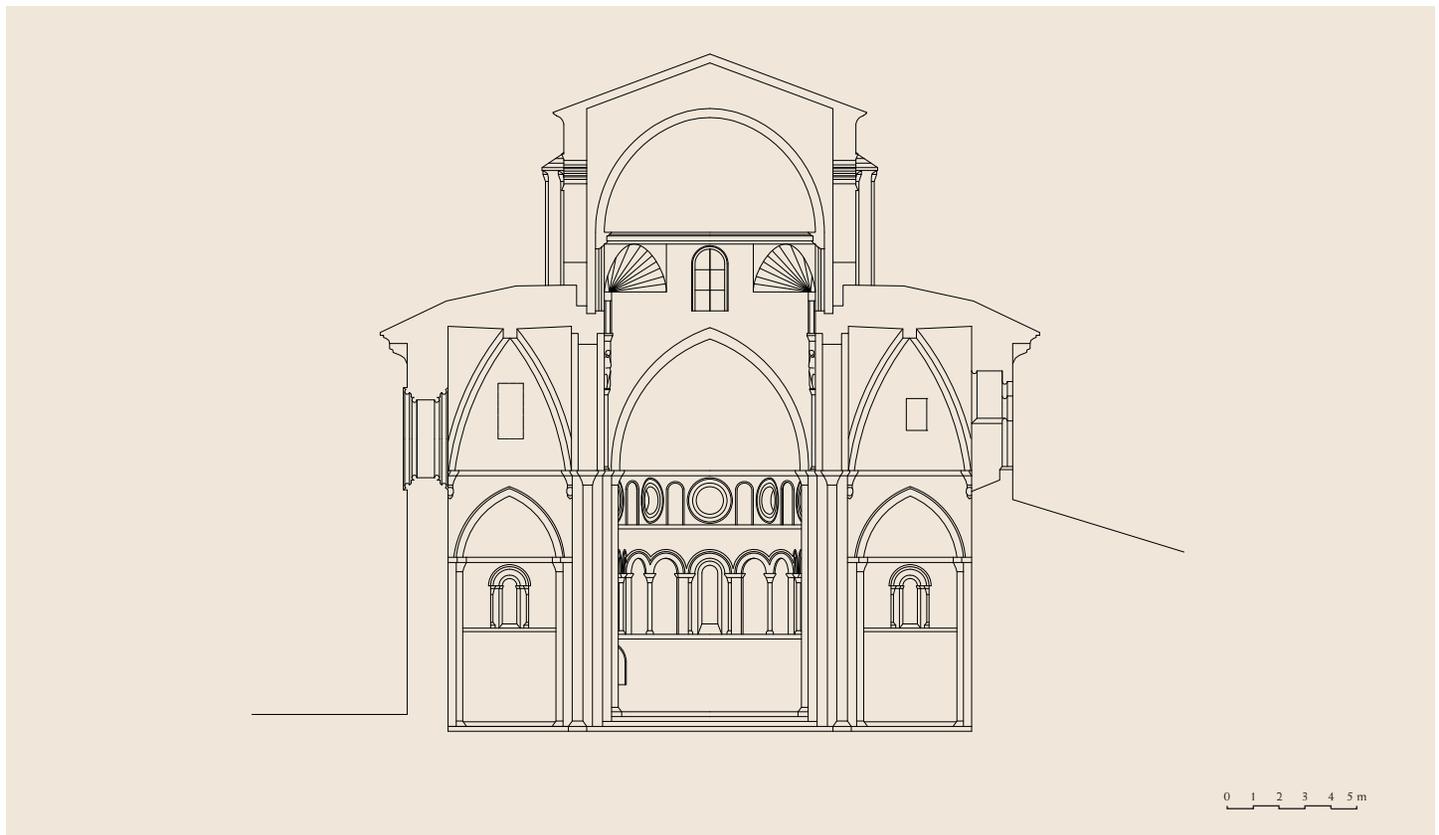
Alzado norte





*Sección longitudinal*

*Sección transversal*





Ábsides



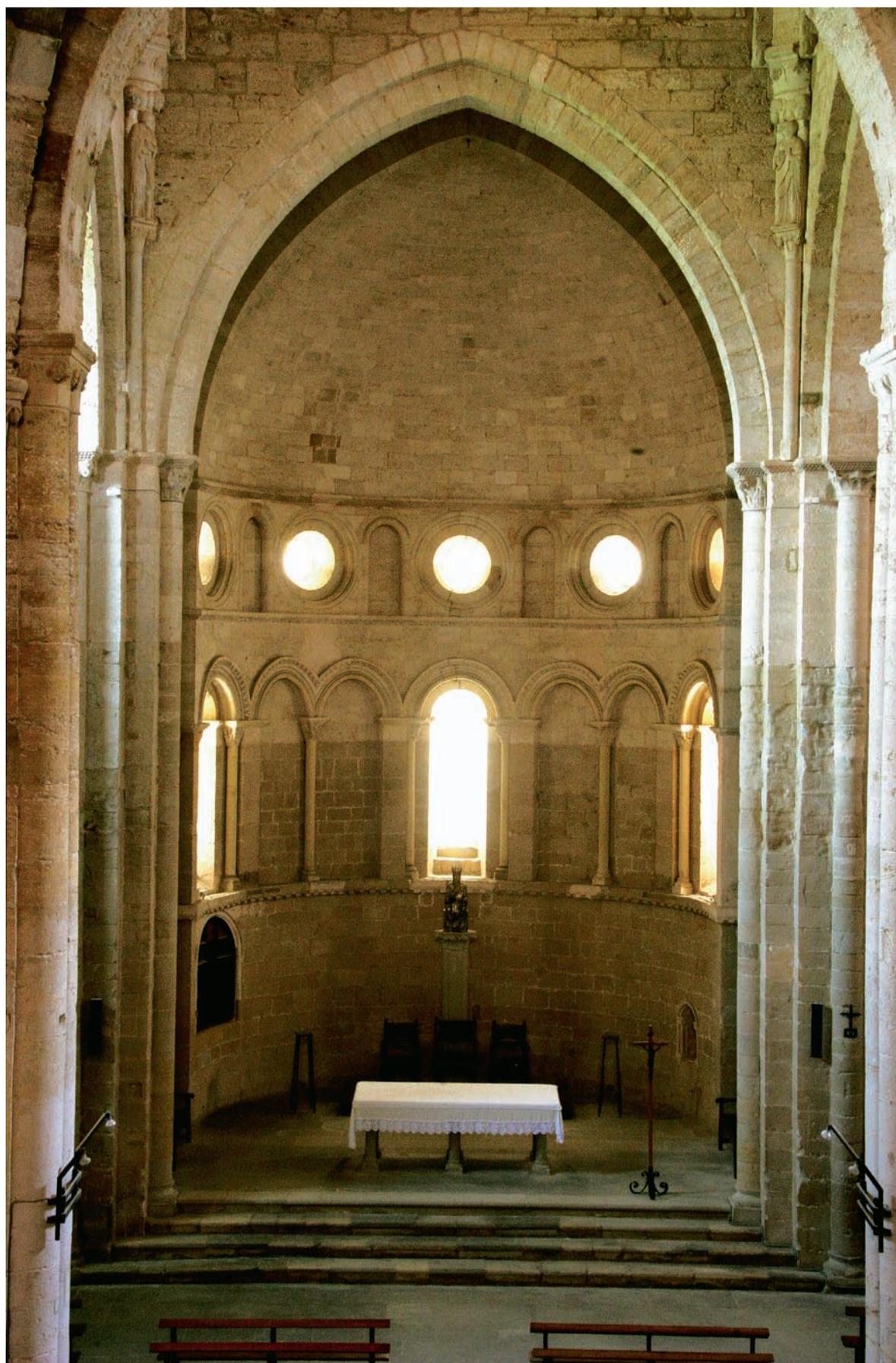
Capitel de una ventana absidal

ábside, de nuevo con pilares laterales y columna central. El resultado es un rítmico juego de 2-1-2-1-2-1-2, con arcos de perfiles semicirculares sobre airosas columnillas, molduraciones finas y elegantes, y dobles arcos ciegos a ambos lados de las ventanas. El tercer nivel lleva un segundo grupo de vanos, ahora cinco amplios óculos, que se horadan entre arcos ciegos de baquetón continuo. En los muros del anteábside se coloca un segundo nivel de dobles arcos ciegos sobre dobles columnillas centrales, cuyas rosas superiores fueron cercenadas para posibilitar la continuidad de la imposta superior.

Los ábsides laterales se organizan a partir de soluciones mucho más simplificadas: vano de medio punto sobre el eje, bóveda de horno con imposta de grandes tacos en el meridional y triple faja de retículas triangulares en el septentrional. El arco de embocadura de la capilla de la epístola muestra su dobladura achaflanada y decorada con faja de lazos entrecruzados y óvalos; completan la compo-

sición dos finos baquetones en los ángulos. No es frecuente encontrar en la Península arcos fajones o formeros con semejante composición. Se han conservado unos similares en la abacial de Paray Le Monial, erigida en el entorno geográfico y estilístico de Cluny III. También Conant, en sus reconstrucciones del interior de las naves de la abacial borgoñona, coloca formeros achaflanados con molduras decorativas parecidas.

Como veremos más adelante, una hilada por debajo de la línea de capiteles de la capilla mayor se produce un cambio en el tipo de arenisca de los sillares. De la nueva cantera se extraerá la mayor parte de la piedra que completa el templo. El cambio de una a otra será importante para concretar el límite de lo construido en la primera fase de las obras. Vamos a fijarnos detalladamente en los capiteles que acogen los repertorios decorativos de esta parte del templo. Comencemos por los diez que rematan las columnillas de la capilla mayor. A la izquierda una pareja de aves enfrentada con monstruos fantásticos en los laterales. Está muy lavado. Es el único de este nivel que conserva cimacio decorado con motivos de roleos y palmetas. Por el otro lado, el capitel es enteramente vegetal, con evidentes señales de trépanos profundos que, como el cimacio anterior, recuerdan a alguno de los capiteles vegetales procedentes del claustro pamplonés. Ya dentro del cilindro absidal, la variedad de temas y manos va a ser denominador común. Distinguimos el trabajo de al menos dos escultores muy distintos. El más pródigo labra figuras de cabezas grandes y canon corto. Otro, de estilo más fino y estilizado, hace sus figuras con cabezas sorprendentemente pequeñas y composiciones muy dibujadas y bien resueltas. Todos los cimacios van lisos, con estrías diagonales los de la arquería ciega. De nuevo iniciamos la descripción por los capiteles de la ventana septentrional. A la izquierda la cesta lleva cuatro hombres barbados, con una quinta cabeza en el ángulo superior. Muestran las principales características del escultor principal: cabezas grandes, canon corto, rasgos sumarios, grandes ojos en forma de lágrima, párpados dobles, actitudes estáticas, vestimentas sugeridas y muy poco detallismo. Dos de ellos llevan ramos de flores. Define a un maestro de reducido recorrido plástico, muy popular y tosco en la labra y la composición. El siguiente, de disposición algo más compleja, lleva por cada cara sirenas y humanos en simetría con el eje que sobre la arista se destaca con tallos, hojas y piñas. Las sirenas agarran sendos peces sobre el ángulo superior de la cesta. Las texturas, escamas, aletas, torsos, peces... están trabadas de forma minuciosa a través de simples líneas incisas. Ya bajo la arquería ciega, el capitel lleva tallos triples formando círculos y aspas, con remates en lises suma-



*Interior*

rias. Del centro de la hojarasca surge una cabecita de las características descritas. Lo más original es quizá el cimacio, decorado mediante secciones diagonales que nacen de las almenas del ábaco. Encaja sobre el muro de una forma curiosa, dando la impresión de que estaba diseñado para una semicolumna adosada, no para un fuste completo. El vano axial acoge por la izquierda a un centauro arquero disparando a una arpía, y por el otro lo que parecen avejillas picoteando frutos dentro de una espesa hojarasca. Este último está muy lavado. Por su parte centauro y arpía siguen las características ya reseñadas: cabezas grandes, labra sumaria, minuciosidad en las texturas a base de incisiones. La vegetación se sugiere mediante roleos triples y palmetas. La mano del otro maestro aparece en el capitel de los arcos ciegos intermedios del lado derecho. De nuevo su collarino semicircular parece sugerir que inicialmente estaba diseñado para rematar una semicolumna adosada. Lleva dos arpías entre roleos con cabecita monstruosa en el ángulo central. Las arpías son más estilizadas, sus cabezas pequeñas, y las colas muestran un acentuado gusto por la línea ondulante. También los capullos y hojas que rematan los roleos se hacen más carnosos. Ya en la ventana meridional se observan rasgos similares en el capitel mejor conservado del grupo: lleva el conocido tema del caballero alanceando al dragón; como ya observó Aragónés uno similar ornamenta también la portada de San Pedro de Olite. El eje de la composición se establece a partir de la lanza que el caballero clava en la boca del monstruo que yace a sus pies. Va armado con un escudo en forma de lágrima. Con su mano derecha, notablemente desproporcionada, empuja la lanza. El dragón se defiende lanzando un zarpazo sobre la cruz del escudo. Las alas picudas dejan ver los largos mechones avolutados de su torso; la cola se retuerce en una sinuosa curvatura junto al codillo. El escultor diferencia las texturas de las escamas, plumaje, pelo, cenefa del escudo, uñas, etc. El resultado es plástico y convincente. Frente a él, completa el marco del vano otro capitel con grifos entre roleos, cuyas características más rudas y esgrafiadas parecen remitirnos al primer maestro.

A la altura de los óculos desaparece la decoración escultórica para imponerse las molduras lisas y baquetonadas. Sólo en el anteábside, las arquerías ciegas que terminan por rematar allí el tercer nivel acogen, uno por cada lado, dos capiteles dobles. El izquierdo sigue las características del maestro principal. Dos figuras de canon corto se "embrazan" entre tallos que forman círculos y palmetas; frente a él, en su correspondiente del lado sur, predominan las superficies lisas con tallos y frutos apenas sugeridos. Recuerdan ya a modelos posteriores.

Al exterior los vanos llevan enmarques similares y capiteles con motivos que parten del mismo repertorio, todos vegetales. Algunos están muy deteriorados, especialmente por el lado norte. Los de la ventana axial han desaparecido. Por el lado meridional del presbiterio podemos ver el mejor conservado del conjunto. El arco repite la molduración interior, con el vierteaguas con tacos incluido. Ambos capiteles llevan dos niveles de hojas: el derecho lisas con picos avolutados en torno a frutos esféricos; el izquierdo, con hojas festoneadas y volutas angulares. Por el otro lado, de nuevo hojas trepanadas con venas perladas por la derecha y un elaborado juego de hojas dentadas y tallos entrelazados.

También los ábsides laterales llevan bóveda de horno apuntada, sobre una imposta decorada con dos secuencias de triángulos equiláteros unidos en forma de rombo. El vano axial nace de una imposta con grandes tacos, similar a la del central. La capilla septentrional muestra en los capiteles del enmarque de su ventana repertorios similares a los del ábside central. El derecho lleva tres niveles de hojas digitadas con unos característicos agujeritos alternos cerca del borde foliáceo. Los vasos centrales se realzan mediante perlados. El ábaco del capitel es almenado. Reproduce bastante bien otro del claustro románico de la catedral de Pamplona. El fajón de la embocadura de esta capilla, de perfil levemente apuntado, incluye dos capiteles que parecen relacionarse con repertorios similares. El derecho lleva en su copa un característico motivo de entrelazo con tallos múltiples que forman una especie de red. Se ha conservado constancia de su presencia en la antigua catedral románica de Pamplona, con un éxito notable en los repertorios esculpidos en el reino durante el segundo tercio del siglo. Los cimacios e impostas del pilar se decoran mediante dos fajas de triángulos que forman huecos centrales romboidales. Es muy plástica y decorativa. Coincide con cimacios similares del palacio real de Estella. No obstante la labra de los ángulos de los palaciegos aparece calada, mientras que los de Irache queda monolítica. Por el otro lado, el capitel lleva dos niveles de pencas digitadas y avolutadas, también propio de repertorios pamploneses.

La capilla meridional repite en el fajón de su embocadura el perfil apuntado. El arco está achaflanado, con una faja decorativa de entrelazos. Apea sobre dos capiteles cuyas copas portan fajas de rombos verticales y paralelas. Un cimacio de gruesos tacos, como el descrito en la capilla mayor, sirve de imposta para el arranque de la bóveda. La ventana parte de una imposta similar que divide el cilindro absidal a media altura y añade un enmarque de fisonomía y características sorprendentes. Como ya se observó

en el *Catálogo Monumental de Navarra*, sus capiteles no responden al repertorio descrito hasta aquí, sino que reproducen las cualidades decorativas que van a ornar el resto del templo. Fijémonos en su composición. Hoy vemos un enmarque realizado con sendas columnas acodilladas y cimacio liso. Frente al abocinamiento acentuado habitual, los huecos de las ventanas son amplios. A simple vista se observa un cambio de materiales en el cimacio, que no encaja con los arcos, de baquetón más fino. Todo da la impresión de haber sido agregado al vano original. Es probable que su fisonomía primitiva coincidiera con los huecos de San Martín de Unx. Ya hemos apuntado los vínculos planimétricos y fisonómicos que ambos templos guardan. Por el otro lado, las cosas no están tan claras. Por fuera, de nuevo enmarque y capiteles reproducen los esquemas y repertorios ya comentados, si bien su estado de conservación es sustancialmente peor. Destaca la

amplitud de los huecos. El del ábside sur lleva copa con fajas verticales de rombos, como los del fajón interior. Por el otro lado, se conserva muy lavado otro similar.

El análisis de los repertorios decorativos asociados a la primera fase constructiva se completa con los cuatro capiteles de los soportes de embocadura del presbiterio. Los dos que dan al ábside central son figurados, mientras que los que dan a crucero llevan motivos vegetales. El meridional está muy lavado, con el collarino burdamente reconstruido con cemento durante la limpieza realizada en los años cuarenta. Su correspondiente por el otro lado lleva roleos con palmetas de labra firme y profunda. Los tallos lisos se avolutan en los ángulos superiores; recuerda vivamente a ejemplos asociados al claustro románico de Pamplona. Los capiteles que apean el arco de embocadura llevan por la derecha una Epifanía con los reyes magos a caballo y por la izquierda una lucha de caballeros. Las

*Detalle de la capilla mayor*



características de ambos enlazan con las del caballero alanceando al dragón del cuerpo de ventanas. En el lado menor occidental del primero se sitúa la imagen de la Virgen y el Niño entronizados con la estrella; por la cara mayor se acercan dos reyes a caballo, con el tercero en la cara contraria. Los caballos están bien dibujados, con una particular línea helicoidal para marcar el volumen del los cuartos traseros. Varias palabras grabadas sobre las caras lisas de la copa identifican a cada uno de los personajes. Los caballeros del torneo llevan casco y escudo de lágrima con la cruz grabada. Se alancean. En las caras menores otros caballeros esperan su turno. Toda esta parte de la cabecera lleva una imposta con tres fajas de triángulos equiláteros en forma de celdillas.

¿Cuales son pues las características generales de este primer proyecto constructivo? Sus alzados concilian dos conceptos arquitectónicos diferentes: el más importante integra inercias regionales irradiadas desde la pérdida catedral románica de Pamplona; se perciben también elementos más puntuales que en último término evocan el eco de la magnífica desmesura de Cluny III. Comencemos por lo segundo. Efectivamente, el atrio occidental torreado y el cimborrio sobre trompas para el tramo central del crucero forman parte de una tradición constructiva bastante generalizada, que se inspira en la sintaxis general de Cluny III. Desde el punto de vista morfológico, mostrarían la misma inspiración la presencia muy temprana de perfiles apuntados en los arcos de embocadura de las capillas laterales y, la sección y molduras de la embocadura de la capilla meridional. No obstante, el proyecto general, con triple ábside en batería y transepto no destacado, parte de una profunda tradición hispana. La composición peculiar del presbiterio tendría su origen en el influjo de la capilla mayor de la antigua catedral pamplonesa, también patente en otros edificios contemporáneos. Similar sería la inspiración de su articulación interna. El resultado es un programa arquitectónico marcadamente regional: arquerías interiores parecidas se han conservado en iglesias menores navarras como Zamarce; ventanas y óculos en Santa María de Sangüesa; polígono exterior y potentes estribos prismáticos en San Martín de Unx; dobles columnas en las arquerías en Azuelo y en la misma Sangüesa; combinación de polígono exterior y semicírculo interior en San Miguel de Aralar, San Martín Unx o los hospitalarios de Cizur. En cuanto a los repertorios decorativos, Martínez de Aguirre también los vinculó con la decoración esculpida de la desaparecida catedral románica de Pamplona; destaca especialmente la presencia de temas y repertorios, eminentemente vegetales, conservados en los capiteles del claustro románico pamplonés. No obstante, el escultor principal, aunque

resuelven bien los temas vegetales muestra en los figurados composiciones resueltas de forma tosca. Más dotado parece el segundo escultor, cuya obra también aparecerá en la portada de San Pedro de Olite.

Como ya se ha citado, tanto en el exterior como en el interior del ábside central, se advierte un notorio cambio en la composición y origen mineral del sillar. En la capilla mayor éste se observa precisamente una hilada antes de los capiteles de los tres vanos de medio punto y la arquería ciega que los enmarca. Con este mismo material se erigieron los muros laterales del anteábside incluidas sus arquerías ciegas inferiores, los soportes de embocadura de la capilla mayor, hasta prácticamente sus tres cuartos de altura, así como la mayor parte de las capillas laterales, y una faja dentada vertical que, siguiendo los muros laterales de las capillas, iniciaba los hastiales del transepto. Sobre el hastial del brazo sur se advierte perfectamente el cambio de materiales y el final de la primera fase de obras. Tras la construcción del ángulo entre capilla y crucero, se continúa el muro unos 50 centímetros, trazando una línea dentada vertical que señala la previsión de enjarje con el resto del muro meridional del crucero, construido posteriormente. Algo parecido es también visible en el hastial del crucero norte.

Desde el punto de vista cronológico nos encontramos con numerosas datas, todas ellas coincidentes: el claustro de Pamplona se termina en 1135-1140; San Miguel de Aralar documenta una consagración en 1141, la hipotética visita del abad de Cluny a Estella se fecharía también en 1142-1143; el orfebre aparece como testigo en 1145; la parroquial de San Martín de Unx se consagra en 1156. Como ya propuso Martínez de Aguirre, de todas estas fechas podemos señalar la década de los 40 como el momento más propicio para el inicio de las obras de esta primera fase constructiva. Recordemos además que poco antes el monasterio había prestado importantes sumas al rey García Ramírez, y este había correspondido con la donación al monasterio del señorío sobre cinco villas navarras. Coincide también esta cronología con el prolongado abaciado de Pedro, documentado entre 1141 y 1157.

El segundo proyecto constructivo incorpora un nuevo léxico arquitectónico que supone un cambio total en la concepción de los alzados del templo, que incorporan ya el germen del gótico. También va a ser muy evolucionada y creativa su propuesta escultórica que avanza hacia modelos muy naturalistas. En la introducción histórica ya apuntamos la existencia de un templo anterior construido en el siglo XI. La nueva cabecera al este supone una ampliación de su parcela, siguiendo las mismas pautas que las excavaciones han confirmado para Leire o la catedral de Tudela.



*Capitel del ábside central*



*Capitel del ábside central*

*Capitel del ábside central*



*Capitel del arco triunfal*



En consecuencia, el templo preexistente no se derribaría durante la primera fase, siguiendo –como parece lógico pensar– en uso durante años. Nos encontramos pues ante una evolución peculiar de la obras, diferente por definición a las grades abaciales del Císter construidas *ex novo*. Es ahora, cuando se toma la difícil decisión de derribarlo para erigir las naves y el crucero de la nueva iglesia. En consecuencia la cimentación del nuevo perímetro mural y sus correspondientes soportes se realiza de una sola vez, conectando el nártex occidental, quizá ya iniciado, con la cabecera erigida en la fase anterior. Las marcas de cantería van a servir para confirmar esta evolución de los trabajos.

Los pilares torales occidentales junto a todos los demás de las naves y el perímetro mural incorporan columnillas menores en los codillos de su núcleo cruciforme. Esta incorporación supone que las bóvedas para el resto del templo eran ya de arcos cruzados con plementos independientes. Se sustituye la propuesta anterior de bóveda de cañón, por otra novedosa dentro del contexto estilístico del edificio. Bóvedas de este tipo se proponen, por ejemplo, a partir de los años 60 del siglo XII en Santo Domingo de la Calzada y la abacial de La Oliva. En las zonas del templo cuya formulación tectónica suponía la adopción de amplias bóvedas de cañón apuntado, estas se conservan; es el caso de la capilla mayor y del nártex occidental. Podemos suponer que fueron las primeras bóvedas erigidas durante esta fase. En el crucero, cuyos soportes occidentales ya estaban iniciados para acoger el apeo sólo de los fajones de una bóveda de cañón, se añaden ménsulas embutidas para los arcos cruzados. Por su parte los soportes del otro lado del crucero se diseñan ya desde el principio para soportar las nuevas bóvedas.

¿Podemos hacernos una idea aproximada de la evolución concreta de los trabajos? Imaginémos la situación de la parcela cuando se produce la primera interrupción de las obras. No podemos determinar si esta fue muy prolongada. Da la impresión de que las obras de la primera fase no avanzaron demasiado rápido. Las escasas marcas de cantería de esta parte del templo quizá sean síntoma de ello. Sea como fuere, se había erigido ya buena parte del cierre oriental del nuevo templo, al este de la antigua abacial. Los trabajos no interferían la vida monástica. No obstante, para continuar con la cimentación del templo y la construcción del crucero se hace necesario comenzar la demolición de la antigua abacial. Quizá la decisión se demorara; quizá el maestro constructor muriera. No hay razones ni históricas, ni patrimoniales que justifiquen la paralización de los trabajos. Sea como fuere las obras se detienen, dejando en logia buena parte de los capiteles decorativos de la capilla mayor, algunos de las partes altas,

despices variados de arcos, líneas de impostas decoradas, etc. Se colocaron después, variando en ocasiones el uso para el que estaban diseñadas.

La llegada de un nuevo maestro pone de nuevo en marcha los trabajos. La renovación de las marcas de cantería es total. La primera medida afecta a la procedencia de los materiales. La fábrica se abastece ahora de una nueva cantera, de arenisca más clara, que completará el resto del edificio. La actividad se concentra primero en la conclusión de los muros del ábside, los pilares torales y su bóveda. Para su conclusión se reutilizan materiales ya labrados, tanto para las arquerías ciegas, como para los pilares torales. Son muy pocos los capiteles que se tallan nuevos: quizá el de la arquería superior meridional del anteábside, y los embellecimientos de las ventanas de las capillas laterales. Sus capiteles siguen ya los repertorios que veremos en las naves. En cuanto al ábside central, se define el segundo cuerpo de vanos incorporando arcos ciegos alternos de medio punto. Su enmarque baquetonado continuo, recuerda a soluciones como las utilizadas en los vanos de las capillas de la girola de Fitero.

Más relevante desde el punto de vista artístico es la definición exterior que ahora se da al ábside central. La capilla mayor ha conservado en magnífico estado una espectacular colección de canecillos de calidad y belleza extraordinaria. Son, junto con la articulación decorativa y estructural del cimborrio, uno de los rasgos definitorios del edificio. Las cualidades técnicas y estilísticas de los más elaborados retratan a un escultor de primer orden, especialmente dotado para la labra decorativa. Otros canecillos muestran características más rutinarias, dentro siempre de un alto nivel creativo. Su bagaje formativo debe ser amplio, lo mismo que el éxito y repercusión de algunas de sus fórmulas, que más o menos directamente podemos rastrear desde el punto de vista estilístico en la vecina Estella o en lo tipológico en la basílica de Armentia en Álava. La historiografía relaciona mayoritariamente su formación al círculo creativo del segundo maestro de Silos. No obstante, no se conservan allí ejemplos directamente vinculados con sus cualidades plásticas. ¿De dónde vino? No sólo observamos importantes novedades en los valores escultóricos de los nuevos repertorios decorativos. También se dan en la propia reformulación arquitectónica del edificio y sus recursos estructurales. De nuevo la originalidad se va a imponer en un conjunto que no tiene demasiadas referencias peninsulares. Por cronología y propuestas Santo Domingo de la Calzada y La Oliva comparten soluciones arquitectónicas. Algo parecido sucede desde el punto de vista escultórico con el segundo taller de Silos. Ya Aragonés distinguió los vínculos que la escultura de Irache traza con San Miguel de



*Ventanal del muro norte*



*Capitel del ábside central*



*Canecillos del ábside central*

Estella y otros templos menores de la comarca; estas relaciones han sido recientemente concretadas por Fernández-Ladreda. No obstante, a día de hoy, con el corpus monumental conocido, no nos es posible establecer su filiación concreta. La interconexión con los edificios citados señalan como momento favorable para su llegada a Irache una fecha en torno a 1170-1175, asociada también a los documentos de confirmación de bienes citados en la introducción. Tras un periodo de cambios en la jerarquía monástica, el reinicio de las obras en esta segunda fase se vincularía al prolongado abaciado de Viviano, documentado entre 1168 y 1180.

Comencemos con el análisis de la colección de canecillos figurados. En total son treinta y ocho, de los que tres aparecen lisos. Se distribuyen simétricamente por los siete paramentos que componen el alzado del prisma poligonal del presbiterio. En los dos paños extremos se colocan cuatro; en los cinco centrales son seis los canecillos, siempre en dos niveles. La articulación del alero es sistemática y original. La hilera superior soporta directamente un tejazoz muy volado; los inferiores reciben el apeo de una bella arquería ciega lobulada. Los sillares son monolíticos, uno por arco hasta un total de veinticuatro. Están labrados con precisión y virtuosismo. Para la talla del arco, el sillar rec-

tangular se marcaba mediante una semicirculo central y dos líneas paralelas laterales que señalaban en el encuentro de los canecillos superior e inferior. Este dibujo geométrico permitía la labra seriada y homogénea de la pieza. Es un trabajo muy preciosista; se enriquece con arista achaflana-da y breves volutas en las puntas del lóbulo. Cada paramento acoge, de abajo a arriba, tres canecillos, cuatro piezas lobuladas, otros tres canecillos entre cuatro sillares prismáticos, tejazoz formado por cuatro piezas con medias cañas y la misma longitud que los lóbulos, y finalmente las lajas del alero propiamente dicho.

Como se ha apuntado repetidamente, el origen del arco lobulado es islámico. Aparece en edificios como el cristo de la luz de Toledo o la Alfajería de Zaragoza. También es frecuente verlo en las miniaturas y en la propia arquitectura románica, como en los ábsides de las iglesias Valgañón o San Vicentejo en Treviño. Su presencia en Irache puede asociarse a una acentuada permeabilidad a las formas de la frontera, especialmente presentes en el curso del camino de Santiago. Por el este lo podemos observar en el Santo Sepulcro de Torres; por el oeste en Eunat. También los ábsides laterales rematan su cilindro con arquerías lobuladas ciegas.



Canecillos del ábside central

Pero vayamos con los temas de los canecillos. Muestran una evidente tendencia hacia el naturalismo, casi realismo en ocasiones, así como un esmerado expresivismo que hace a las caras "vivir" y entablar comunicación, tanto entre ellas como hacia el espectador. Como sabemos, esta tendencia, característica de la escultura más avanzada del último tercio del siglo XII, anuncia ya nuevos conceptos plásticos a los que se acomodará más fácilmente la etiqueta de gótico. No obstante se observa un gusto por lo fantástico y lo simbólico, por la sugerencia y los repertorios tradicionales todavía muy marcado. La labra en los mejores es profunda y volumétrica, cuidando mucho las texturas y las superficies pulidas. La seguridad en los trazos, unida a la calidad de la arenisca que los recibió, muy sólida y compacta, hacen que algunos se conserven casi intactos. Las esculturas son, bien de cuerpo entero, bien sólo cabezas, que intentan siempre aprovechar el máximo volumen del sillar alcanzando resultados tan monolíticos como plásticos. El maestro de los canes es minucioso y detallista en las texturas, buscando posturas naturalistas y expresiones pícaras en los rostros.

Veamos los temas y tipos que aparecen. Para ello vamos a seguir un orden de lectura que se va a iniciar por

el sur, en la hilera superior del anteábside. Parcialmente perdida, vemos un ave con cabeza de gallo y alas de águila con cola segmentada en anillos. Ha perdido el pico. Ya muestra algunas de las características típicas del taller: las plumas de cobertura se resuelven mediante rombos muy geometrizados divididos en dos mitades por un vaso; una mitad queda lisa, la otra lleva líneas incisas paralelas. Las plumas remeras llevan un grueso vaso longitudinal y las mismas líneas incisas. Ya en el primer paramento del cierre poligonal vemos arriba cabeza de antílope, perro rascándose la cabeza con la pata trasera y hombre calvo con piqueta; abajo *dextera Dei* sobre cruz levemente florenzada, hombre con martillos y otro perro, ahora mordiendo la cola. El siguiente grupo sigue alternando lo fantástico con lo real: arriba dragón con caperuza y sin alas, cabeza de mujer, cabeza de hombre de rasgos negroides y en el nivel inferior grifo, toro con las patas delanteras flexionadas y perro con un conejo en su boca. Sobre el vano axial nos encontramos con cabeza de águila-grifo de labra espléndida, león de lomo curvado, arpía zigzagueante con cola anillada, dromedario, águila explayada, y cabeza de león estirándose las comisuras de las fauces con manos humanas. Ya por el lado meridional, siguiendo hacia el norte el

siguiente acoge cabeza de león frontal sacando la lengua, mitad superior de un macho cabrío, cabeza de toro; abajo felino, búho con cola anillada y par de cabezas de leones sonrientes. El último paramento del polígono lleva otra vez león sonriente frontal, cabeza monstruosa en diagonal y sonriente, cabeza de zorro o león, en diagonal contraria y con caperuza, y, en el nivel inferior, joven con capucha y tres piquetas, monstruo de dos cabezas y cola de anélido, y grifo. Completamos este recorrido circular con los cuatro canes del paramento septentrional del anteábside: llevan cabeza de joven y mono en cuclillas por arriba; monstruo y macho cabrío arpista en la inferior.

¿Se puede observar una intención alegórica en el repertorio representado? Como conjunto no advierto nada, ni posicional ni simbólico, que permita identificar un significado común en tan variado significante. Tanto los animales reales como los fantásticos parecen tener una función puramente decorativa. Pura *variatio*. Individualmente todos los motivos son susceptibles de contener una carga simbólica. Así los ha interpretado recientemente De Miguel Martínez. Más problemático es saber si el contenido que hoy les podemos dar coincide con el que le otorgaban sus creadores. Dos de los más peculiares han sido leídos por Aragonés como moralizantes: la cabeza de zorro tocada con cogulla monástica, representaría al demonio disfrazado de monje, o el macho cabrío tocando el arpa simbolizaría la pereza espiritual del moje asediado por las tentaciones. Esta justificación moralizante se puede relacionar también con el monje bebiendo, del exterior de la doble ventana de la nave norte.

Desde el punto de vista creativo destaca un inequívoco afán por la representación naturalista en los animales y realista en los rostros humanos. El carácter individualizado, especialmente a través de la risa pícara pero también del genio contenido, trasciende a las facciones tanto de humanos como de algunos animales. Desde el punto de vista técnico algunas creaciones son sobresalientes; otras más rutinarias y tradicionales, parecen obra de taller. El punto de partida, no obstante, se encuentra en repertorios de la primera mitad del siglo XII: águila explayada, grifo, arpías, leones, uno casi patilargo, y felinos, los perros. El tratamiento es en ocasiones naturalista hasta el virtuosismo: ver por ejemplo los perros rascándose y mordiéndose. El león patilargo coincide con los de los capiteles del coro de San Prudencio de Armentia. Entre las representaciones animales es especialmente atractiva la gran cabeza de águila-grifo, con un gesto entre concentrado e inquietante que la convierte en monstruosa. Los ojos, grandes y en forma de lágrima, labran iris inscritos, en lo que parece un rasgo de estilo. Las novedades más llamativas se obser-

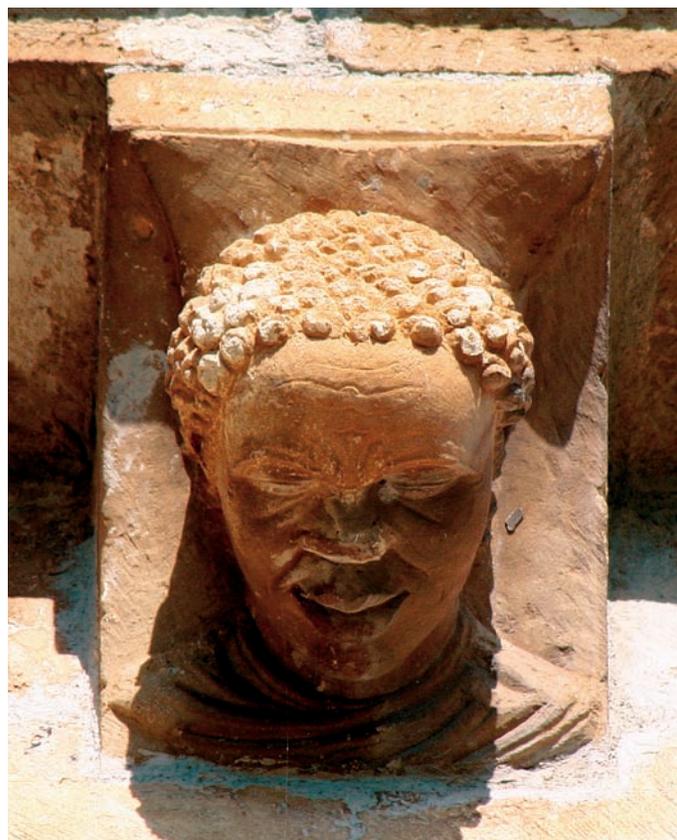
van en las grandes cabezas de leones y fieras sonrientes, y en la individualización de los rasgos de las cinco cabezas humanas. En cuanto a los primeros es especialmente curiosa la pareja de fieras, una encapuchada, que parecen “hablar” en la parte alta del paramento septentrional. En otros está patente el sentido del humor; esa parece la modalización de los dos leones que hacen muecas: uno sacando la lengua, el otro tirando hacia fuera de las comisuras de sus labios.

Vamos a extendernos un poco más en el catálogo de cabezas humanas que completan el conjunto. En total son seis personajes, tratados siempre con minuciosidad y detallismo. De nuevo comenzando por el sur podemos ver en el nivel superior un hombre con barba y amplia frente ‘despejada’, que lleva una escoda sobre el hombro. Sus rasgos están perfectamente individualizados. La pieza está labrada con precisión, minuciosidad y gusto por los detalles: incipientemente calvo, arrugas en la frente, patas de gallo junto a los ojos, ojeras, dientes prominentes, pómulos huesudos, ojos vivos... Como en el resto de las piezas, los convencionalismos se observan sobre todo en el tratamiento de barbas y cabellos. ¿Es un retrato? Todo indica que sí. Y si lo es, ¿lo podemos relacionar con uno de los escultores que labraban los canes? Melero lo consideró como una firma del artista que trabajó en este periodo de las obras. En los canes aparecen otras dos representaciones de maestros canteros. En el mismo paramento un hombre de pelo rizado y barba lleva también una piqueta en su mano derecha. Sus rasgos también están tratados desde un punto de vista individualizador: cara ancha, frente corta, gran nariz un tanto aguileña y ojos proporcionalmente pequeños. Por el otro lado un joven encapuchado, quizá un monje o un lego, lleva tres piquetas sobre su hombro izquierdo. ¿Un ayudante? Parece un joven imberbe, sonriente, de ojos pequeños.

Las otras tres cabezas representan a una mujer y dos hombres. Volviendo de nuevo al sur del polígono, ella lleva la cabeza cubierta por una toca o velo, de rasgos finos y nariz marcadamente aguileña. El velo le cubre la cabeza y cae formando pliegues sobre el cuello. Aragonés relacionó sus rasgos con los de la Virgen María del tímpano y la segunda dama del panel de la resurrección, ambas de San Miguel de Estella. En su mismo sector aparece un hombre de raza negra: labios muy gruesos, nariz ancha y corta, cejas estrechas y marcadas, entrecejo fruncido, ojeras, pendientes y pelo ensortijado. Su presencia era frecuente; aparece también en Azcona, asociado al mismo taller de Irache, y en Santo Domingo de la Calzada y Armentia. Por último, ya al norte, un joven de pelo largo y cabeza sobre acantos, muestra un rostro perfectamente idealizado.



*Canecillos del ábside central*



Completan el conjunto dos capiteles, ambos diseñados para rematar una semicolumna adosada. Su copa no es de esquina, sino similar a las que rematan los torales orientales. Da la impresión de que se colocaron antes que la arquería ciega de los canes. El meridional lleva un caballero y un centauro arquero de caza. Las figuras aparecen envueltas en una maraña de tallos y capullos, relacionables ya con el círculo del segundo maestro de silos y algunos de los relieves de la portada norte de San Miguel (Aragón). También con la puerta de San Pedro en Irache. Por lo demás son un tema muy frecuente en la escultura hispana del último tercio del siglo XII. Por el otro lado el capitel acoge grandes hojas lisas cuyos picos se avultan con piñas colgantes. Este diseño anuncia ya un nuevo repertorio vegetal que protagonizará, con labra algo más carnosa en las volutas, el resto de los capiteles de los soportes del interior.

Volvamos de nuevo al interior, a los tramos orientales de las naves. Como se ha apuntado, suponemos que al inicio de la segunda fase se llevó a cabo la demolición de la antigua iglesia abacial. Estudios arqueológicos bajo la iglesia terminarán por clarificar estos detalles que aquí se exponen sólo como hipótesis. Una vez despejada la parce-

la, las obras continuaron por el primer nivel de los muros y soportes, y el macizo occidental con su torre al norte y la nueva ala de dependencias al sur.

La única ventana primitiva en la nave meridional sigue algunas de las características que se proponían en la primera fase. El muro lleva dos impostas lisas: de la inferior, continuación de los cimacios de los codillos, nace el vano de abocinamiento liso y perfil semicircular; la segunda señala el arranque de su arco y dibuja sobre sus dovelas una breve chambrana con moldura vegetal completamente perdida. En relación a las propuestas anteriores el vano se simplifica, adquiriendo un único abocinamiento sin articulaciones de enmarque. Más original es la ventana del mismo tramo de la nave septentrional. De nuevo el paramento se divide en dos mitades prácticamente iguales a partir de la línea de cimacios. De la imposta lisa inferior nace el vano; la superior sigue la rosca del arco para convertirse en chambrana moldurada. El medio punto que dibuja la ventana es muy amplio. Apea sobre un par de finas columnillas acodilladas. En el centro, una tercera columnilla, a modo de parteluz conforma un doble abocinamiento. Al exterior el vano único se transforma en ventana doble con un bello enmarque: doble arco de medio



*Interior*



*Tetramorfos. San Mateo*



*Tetramorfos. San Lucas*

*Clave del brazo sur del transepto*



*Clave del tramo oriental de la nave norte*



punto moldurado y dos pares de columnillas en los codillos. A pesar de su innegable originalidad es una ventana de "éxito" en el contexto cronoconstructivo que nos ocupa. Podemos ver similares en las capillas laterales de La Oliva, en la cabecera de Santo Domingo de la Calzada, y, más lejos, en Santiago de Agüero y en la abacial de Valbuena. Ya Iñiguez consideró la de Irache como copia de las cistercienses. A nosotros, más que la paternidad del elemento, nos interesa ahora valorar que se estaba utilizando, en torno a en la década de los 60 del siglo XII, en dos edificios de referencia en un radio de 90 km.

Si seguimos caminando hacia el macizo occidental, enseguida nos topamos con la antigua puerta del cementerio o puerta de San Pedro. Su diseño general es de verdadero aparato, dado el derrame proporcional al grosor del muro. Lamentablemente su decoración esculpida, concentrada en los capiteles, está muy perdida. El diseño de su jambaje viene a coincidir con lo que luego veremos en la puerta occidental: dobles fustes en los montantes y cuatro pares de gruesas columnas para el resto; entre cada una de ellas se coloca un fino baquetón. Reproduce una composición parecida a la de las portadas de San Miguel y San Pedro de Estella. Sobre las jambas montan cinco elaboradas arquivoltas, con baquetones finos entre medias cañas y nacelas. Su perfil es ya apuntado. El guardalluvias parte de los cimacios hasta ascender y alcanzar la imposta horizontal que señala la continuidad del paramento.

Fijémonos ahora en la decoración de sus capiteles y cimacios. Lo primero que sorprende es que, a partir de los repertorios y técnicas ya observadas, los capiteles se unen conformando una efectista faja decorativa continua. La propuesta es novedosa, prefigurando soluciones que serán características de las portadas góticas. Curiosamente los cimacios del lado izquierdo llevan roleos y hojas; por el otro lado la molduración es lisa, reproduciendo la que veremos en el nártex y la que remata los capiteles de la nave. Dominan las escenas de lucha, bien con humanos bien con animales fantásticos, y los monstruos o animales emparejados. Muchos van asociados mediante una flora de roleos y lianas densa y prolija. La sensación de faja decorativa se consigue más que por la unidad o complementariedad de las escenas, por el abigarramiento general de la composición que llena todos los fondos. Un capitel vegetal del lado derecho es diferente a los demás, relacionándose directamente con los de la puerta occidental. Una decoración similar se observa también en los fondos de otros. Solo el capitel interior izquierdo muestra temas narrativos: dos escenas de la vida de San Martín.

Repasemos las escenas. Un jinete con cota de malla talar y escudo persigue a otro que monta sobre un dragón.

Le sucede una lucha de 'púgiles' con torsos descubiertos y calzones. Siguen dos arpías encapuchadas de rostros barbados; sus alas no llevan ya los rombos de los canes, sino plumas en forma de escamas, con vena central y líneas paralelas diagonales por ambos lados. Esta disposición de las plumas de recubrimiento son similares a las que luego veremos en el tetramorfos del cimborrio. Tras otros dos leones entre roleos y tallos, termina el jambaje izquierdo con San Martín recibiendo en sueños el mensaje del Señor y a caballo partiendo su capa. Por el otro lado, junto a la puerta van dos escenas de la lucha entre centauros arqueros y caballeros, jinetes por la izquierda, a pie por la derecha. Con formas algo más pesadas y desproporcionadas, sus características recuerdan al capitel del sagitario del ábside, al que parece imitar. Los capullos vegetales que se agolpan entre las cabezas recuerdan a los repertorios vegetales del interior. Después siguen una pareja de leones sentados que vuelven sus cabezas entre roleos y otros dos cuadrúpedos encaperuzados; los leones, de labra minuciosa y precisa, se aproximan mucho a los tipos de los canecillos. Termina el conjunto con un capitel vegetal de hojas hendidas y festoneadas con piñas y una última pareja de arpías luchando con espadas y escudos, como en San Miguel.

Ya sobre el pórtico occidental, la torre escurialense termina por definir el perfil monumental del edificio. Sin embargo, al menos su mitad inferior fue construida junto al nártex y el cuerpo de estancias monásticas que en lugar de segunda torre se erigió también entonces hacia el sur. Nos encontramos ante una estructura arquitectónica compleja y única en el panorama románico navarro. Comencemos por la torre. Se accede a ella desde una puerta con arquivolta sobre zapatas abierta sobre el muro occidental de la nave norte. En el interior del templo hay otras tres puertas similares: una simétrica a ésta por el lado sur; las otras dos flanquean el doble vano de la lateral norte, como acceso a las escaleras del cimborrio y las partes altas. Las cuatro parecen contemporáneas. En la torre, una escalera de caracol conduce de un piso a otro hasta alcanzar el cuerpo de campanas del siglo XVII. Sirve también para acceder a las galerías perimetrales erigidas durante la tercera fase. Tras un piso inferior sin articulación y forjado plano, alcanzamos una interesante sala cubierta con bóveda de cañón apuntado, e iluminada por dos vanos muy originales. Se abren sobre cada una de las dos caras curvas que integran la cubierta. Para no afectar a la tectónica de la bóveda, las tres líneas de sillares que integran su arquivolta son de gran longitud, salvando la luz del hueco. El del lado norte se refuerza en el centro mediante un tirante, a modo de parteluz, que sigue también la curva de la bóveda. Desde el tirante curvo interior al exterior recto del

vano queda un amplio espacio correspondiente a la enorme anchura de los muros. Sobre la cara occidental de la sala se observa un arco de medio punto rebajado, cuya función de descarga del muro puede asociarse tanto a un vano cegado como a una especie de altar interior. El tercer piso muestra ya los síntomas de la reforma barroca en su bóveda. Los muros y las pilastras angulares son medievales; también lo es un vano cegado que primitivamente se abría al muro occidental. Por el otro lado, en lugar de torre se construyó un ala para nuevas dependencias monásticas. Al oeste, como fachada del claustro nuevo, se conserva una plástica secuencia de arcos de medio punto de descarga que unen los gruesos pilares prismáticos, que recuerdan a los alzados que luego veremos en el tramo oriental de la nave mayor. Es muy elevada; en origen debía estar dividida en al menos tres pisos. Conserva, además de puertas con arquitrabe sobre zapatas, un vano de medio punto, con profundo abocinamiento que recuerda al descrito en la nave sur.

Entre la torre norte y el ala de dependencias, el nártex se cubre con tres tramos de cañón apuntado. A principios del siglo XVII se redecoró en su parte superior. La bóveda se refuerza con tres arcos fajones que apean sobre elabora-



*Capitel de la nave*

*Capitel de la nave*





Cimborrio

das ménsulas figuradas, dobles en la embocadura y simples las demás. De las primeras, la derecha lleva dos leones y dos grifos emparejados en torno a las esquinas; debajo dos atlantes tocan trompas. En frente su organización decorativa se simplifica, con doble capitel vegetal simplificado sobre zapata. Las demás van con atlantes abajo y capitel vegetal de repertorio asimilable a las naves. Algunos elementos concretos nos van a ayudar a situar estas esculturas en el conjunto de ornamental de la segunda fase. Si nos fijamos en el plumaje y en los mechones de los grifos volvemos a la forma de trabajar de los canecillos. Sin embargo las figuras humanas aparecen idealizadas, con los ropajes sugeridos por pliegues lineales, a menudo dobles. Los ojos son pequeños, las caras anchas, los mentones cuadrados, el pelo se labra a modo de casco con múltiples líneas incisas paralelas. Su definición parece una versión idealizada

de las del ábside. La más parecida a los canecillos es una bella cabeza de pelo rizado, labios carnosos y ojos grandes. Da la impresión de que son posteriores a los canecillos.

La portada principal presenta cinco robustas arquivoltas lisas y apuntadas de platabanda, que apean sobre cuatro pares de columnas acodilladas y pie derecho interior. El diseño y composición de guardalluvias y cimacios recuerda a los de la portada de San Pedro. La decoración, mucho más simplificada, se limita a motivos vegetales estilizados, minuciosos y planos. En los pilares de la arquivolta interior aparecen trabajos de entrelazo, incluyendo el derecho un *Agnus Dei* central. La simplicidad compositiva de la puerta parece indicar un leve avance cronológico frente a la de San Pedro, y un predominio de lo arquitectónico sobre lo decorativo. Más arriba se abren los ya cita-



*Puerta de San Pedro*

dos cinco pequeños vanos escalonados de medio punto y baquetón continuo.

Ya vamos avanzando en el análisis de lo erigido durante esta segunda parte de las obras. Tras analizar los canecillos del ábside, las dos portadas y el nártex, ingresamos de nuevo en el templo y avanzamos hasta el crucero. Nos vamos a concentrar primero en los repertorios decorativos de los capiteles de las naves, tallados y colocados ahora; después en la definición de las partes altas del crucero y del tramo más oriental de las naves. Es en los capiteles de las ménsulas, de los soportes del cimborrio y de los pilares de las naves, donde se aprecia mejor el cambio de orientación que sufre la decoración de la obra en esta segunda fase. La labra es más plana, y los motivos figurados son sustituidos por temas vegetales bastante simplificados. No obstante, aunque parten de las tradicionales cuatro hojas

lisas como fondo, las hojas de sus ángulos superiores tienden a ser carnosas y plásticas, a veces con piñitas; otros llevan frutos a partir de los tallos que dibujan la copa del capitel. Su fisonomía simplificada y austera no determina una reducción de la calidad de la labra; de hecho, conservan los valores plásticos de un taller escultórico de primera línea. A pesar de su notable unidad, no todos responden a las mismas características. Así el del muro del primer fajón de la nave del Evangelio, de labra más minuciosa y detallada, recuerda a los capiteles de la portada occidental. Además de los capiteles, sobre el muro oriental del crucero se embuten ahora cuatro cabezas en los codillos de cada tramo para soportar el apeo de los arcos cruzados que definen la bóveda. Por el sur dos hombres, uno imberbe y otro con barba cerrada, nos remiten a los tipos escultóricos de las ménsulas del nártex. Sobre ellos los capiteles siguen las



*Capiteles de la Puerta de San Pedro*

pautas de las naves. Por el otro lado del transepto se repiten los modelos.

Con el recuerdo del doble vano de la nave norte, el crucero muestra en su hastial meridional otro también muy peculiar. La enorme amplitud de la ventana se resuelve mediante un arco muy profundo de medio punto, moldurado con baquetón angular que sirve también de cimacio y origen de su tracería interna. De nuevo recuerda a La Oliva, ahora a las bovedillas sucesivas que siguen el desnivel de la escalera del dormitorio. La tracería dibuja una cruz mediante baquetones continuos. Hasta la última restauración conservó unas placas de celosías con estrellas de tradición mudéjar. Por el lado norte va un sencillo óculo baquetonado con una moldura de besantes que también veremos luego en el palacio de Estella y en San Pedro de la Rúa.

La originalidad ya apuntada en los vanos se repite en la definición externa de las partes altas del tramo oriental de la nave central. Tras la restauración de los últimos años del siglo pasado se rescató su definición septentrional; la meridional era visible desde el sobreclaustro. Según este proyecto, del que sólo se concluyó el tramo oriental de la nave mayor, cada tramo se armaba mediante dos arcos de perfil semicircular, asimilables en profundidad y dimensiones al vano del hastial sur. Por su parte, el muro del crucero muestra un poderoso semiarco de descarga, que contra el ángulo suroeste del cimborrio, contrapesaba perfectamente su empuje. El paramento es rematado por un tejazoz liso que corre sobre canes de similar diseño que los del resto del crucero. Uno conserva una flor de cuatro pétalos. Un estribo, ancho y relativamente poco profundo, flanquea el tramo por el oeste, mientras que otro menos resaltado refuerza el ángulo de nave y crucero. Por el lado meridional se sitúa la escalera que desde el primer tramo de la nave norte accedía al cimborrio. Si se hubiera completado el exterior de la nave en todos sus tramos, su aspecto hubiera sido parecido al del crucero y primer tramo de la nave de la abacial cisterciense de Huerta, o al tramo de los pies de la catedral de San Pedro de Angulema, o incluso a la definición externa del ala de dependencias erigida al sur del hastial occidental.

En cuanto a las bóvedas, en este momento se elevan al menos cinco tramos: los dos del crucero y los tres más orientales de las naves. Todos ellos muestran robustos arcos cruzados de sección cuadrada, sobre los que se alzan los cuatro plementos independientes que la cierran. En el punto de cruce aparecen ya "claves" decoradas; son probablemente las primeras erigidas en el reino de Navarra. Sus características estructurales son todavía muy primitivas, siguiendo su composición romboidal o en aspa el cruce de las líneas perpendiculares de los arcos. Coinciden por

ejemplo con los sillares de enlace del transepto y capillas laterales de La Oliva. La peculiaridad de las estellesas es su individualización decorativa.

En los brazos del crucero se colocan la lapidación de San Esteban, al sur, y el bautismo de Cristo al norte. Los tres tramos más occidentales de las naves parecen seguir una iconografía que integraría también el tetramorfos del cimborrio: en la nave central, Cristo en Majestad con mandorla, bendiciendo y flanqueado por dos ángeles turiferarios; en las laterales dos ángeles trompeteros con filacteria. En la más septentrional se lee (...) MORTUI/ IN XPO SUNT. NESUB-CENT PRIMI ("han muerto en Cristo. Resucitarán los primeros"). Como sabemos, Cristo en majestad, tetramorfos y ángeles trompeteros formaban parte de la lectura iconográfica habitual del Apocalipsis de San Juan. Este es por ejemplo el tema del tímpano de la portada norte de San Miguel de Estella. Las filacterias nos remiten a una bienaventuranza que también se puede relacionar con el Apocalipsis: "Bienaventurados los muertos, que mueren en el Señor. Ya desde ahora, dice el Espíritu, que descansen en sus trabajos, puesto que sus obras los acompañan" (Apocalipsis 14, 13). Desde el punto de vista estilístico estas claves son importantes para contextualizar al taller que las labró. Respecto a los canecillos, muestran una interpretación distinta de los plegados y los plumajes. Ambas coinciden con la puerta de San Pedro y sobre todo con las cuatro figuras del tetramorfos que nos disponemos a analizar ahora.

La decoración durante la segunda fase estuvo asociada a dos talleres, el primero y más genial dirigió el remate de la arquería del ábside central. Como apuntaron Uranga e Íñiguez y más recientemente han detallado Aragonés y Fernández-Ladreda, su huella se percibe también en la portada de San Miguel de Estella y en Santa Catalina de Azcona. Quizás relacionado con alguno de sus miembros surgen las ménsulas del nártex. El segundo taller, posterior aunque quizá vinculado también al primero por alguno de sus maestros, muestra nuevas formas de hacer, en un corpus más cuantitativo que cualitativo. El nivel de su trabajo es también alto, si bien ya no se observan los destellos de genialidad y originalidad de los canecillos. Labra las portadas, los capiteles interiores, las claves más orientales y el tetramorfos.

Sobre la cruz que definen presbiterio, crucero y los tramos orientales de las naves se inició después la construcción del cimborrio. Ahora vemos la media naranja sobre trompas aveneradas que sustituyó en el siglo XVI a la estructura original. Bajo estas trompas aparecen unos complejos soportes embutidos en los codillos, con varios elementos de los que destacan con principal protagonismo las monumentales figuras de los cuatro evangelistas. Sobre la imposta que sirve de cimacio a los capiteles torales, y ado-

sada al ángulo de los muros, asciende el fuste de una columnilla que remata en un capitel con las ya habituales hojas esquemáticas y volutas bulbosas. Estas sostienen a los evangelistas, que asoman sus pies sobre un saledizo que hace de cimacio. Sobre ellos, dos cabezas humanas, de rasgos también esquemáticos y redondeados, adaptan la sección rectangular del sillar de los evangelistas a la circular del gran capitel superior ornado con el repertorio vegetal ya descrito. Desde el punto de vista tipológico, que no estilístico, la propuesta coincide con la de Armentia. Embutidas violentamente en su cimacio aparecen otras dos cabecitas humanas, de rasgos parecidos a las anteriores y justificadas, como se verá, por la estructura de los arranques de los nervios de la bóveda medieval. Por esa razón las creemos añadidas durante la tercera fase de las obras.

Lógicamente lo más característico son las figuras de tamaño algo mayor del natural que representa al tetramorfos. Las cabezas simbólicas de los evangelistas individualizan los cuerpos alados de ángeles. Su composición es plana y frontal, adaptando su disposición al sillar prismático sobre el que se labran. Fernández-Ladreda ha reparado recientemente en que el escultor empleó sólo dos modelos en cuanto a la disposición de los plegados: uno define los cuerpos de San Juan y San Marcos; otro San Lucas y San Mateo. Buscan la volumetría por medio de óvalos y líneas incisas que se adaptan a ellos. Es la misma forma de tratar los ropajes de las claves. Las cabezas de los animales, aunque recuerdan a los repertorios del ábside, especialmente el águila, muestran menos personalidad. Las alas están trabajadas de diferente forma, coincidiendo con los plumajes ya descritos en las claves de los ángeles o en la portada de San Pedro. Quizá San Lucas, bastante deteriorado, sea el peor resuelto de los cuatro: es más estrecho, con las manos y la postura de los brazos mal dibujados, los pliegues rutinarios y geometrizados. Los otros tres son más proporcionados y naturalistas. Destaca el San Juan tanto por la definición de su cabeza como en el claroscuro de los plegados y en las propias manos. Los cuatro no pudieron ser labrados por el mismo cincel. El conjunto de capitel y de cabezas que sobre los evangelistas ocupa un sillar distinto, a pesar de mostrar una ejecución algo más basta y sumaria, en algunos de sus rasgos descubren el trabajo del mismo taller. En San Mateo se aprecian notables concomitancias entre el rostro del evangelista y la cara que en su misma posición aparece sobre él.

Hagamos otra recapitulación. Una vez terminada la segunda fase de obras, la iglesia estaba muy avanzada. Se habían concluido los ábsides, el nartex torreado, el perímetro mural con las dos portadas y la mayor parte de los soportes. Se habían cubierto los brazos del transepto y los tres tramos más orientales de las naves. Así mismo se había

iniciado el cimborrio con sus soportes. En este punto de las obras se observa un sustancial cambio en el diseño de alzados y bóvedas. Desde el punto de vista escultórico su trascendencia es menor. Lo ahora esculpido sigue las inercias anteriores. Lo he considerado la tercera fase. Más que a una paralización de las obras parece relacionarse con un cambio de maestro. Veamos cuáles son sus nuevas propuestas. Se incorpora un sistema constructivo, ya gótico, que dispone poderosos formeros para apeo lateral de los plementos y descarga de los muros perimetrales. Esta estructura más dinámica en cuanto a la relación de bóvedas, arcos y soportes permite aligerar el muro, abriendo galerías perimetrales internas tanto en la nave mayor como en las naves laterales. Esta propuesta, de múltiples usos prácticos, será adaptada también a las naves de San Miguel de Estella. Como cuerpo de luces elige pares de óculos que van a presidir tanto las partes altas de los tramos más occidentales de la nave mayor, como los cuatro paramentos superiores del cimborrio. Al exterior estas nuevas bóvedas se erigen trasdosadas, iniciado un tipo de articulación que también entonces caracterizará las naves de Santa María de Sangüesa, y, más tarde, las de un buen número de templos navarros del gótico pleno.

La luz llega a estos tramos occidentales también desde cinco grandes ventanas, simétricas y decrecientes, que horadan, entre dos estribos exteriores, prácticamente todo el cierre superior del hastial occidental. El central duplica la anchura de los laterales, todos son apuntados con dobles baquetones continuos como molduras. Comparados con los otros cinco vanos que rematan el paramento de la portada, al principio de la segunda fase, vemos palpablemente la distancia estilística y cronológica que los separa.

También ahora se realiza la definición interna y externa del cimborrio, con su característica monumentalización. La mayor parte de sus elementos interiores se conservan en el perímetro mural que oculta el cascarón de la actual cúpula. Están intactas las cuatro galerías perimetrales y los cuatro formeros que armaban el muro de cierre. Conservan restos de una interesante policromía bicromática con fajas de puntas triangulares. Si unimos estos restos con los arranques de triples arcos, el central cruzado y los laterales formeros, que se conservan sobre los evangelistas conservamos evidencias suficientes para reconstruir su aspecto primitivo. En síntesis era similar al alzado interior de la parte alta de uno de los dos tramos de la nave mayor ahora construido: gruesos formeros perimetrales, amplios arcos cruzados de sección cuadrada, galerías perimetrales y parejas de vanos semicirculares por paramento. Da la impresión que se añadieron algunos elementos para embellecerlo: vanos rasgados entre los óculos y canecillos con cabezas

que al interior debían soportar el breve alero que subrayaba la galería perimetral. Retirados probablemente durante la reforma barroca, se embutieron algunos sobre la portada de San Pedro. Como denominador común muestran doubles cabezas, unas humanas, otras monstruosas. Conectan con las otras cabezas que se encastraron zafiamente sobre los soportes de los evangelistas con el objetivo de acoger los formeros ahora propuestos. Este conjunto de cabezas integra, junto a las claves, la escultura de este momento, menor si la comparamos con las de otras fases, tanto desde el punto de vista cualitativo como cuantitativo.

Al exterior, el paso del cuadrado al octógono se produce a través de cuatro semicilindros que se adosan a sus caras diagonales. Estos dividen su alzado en tres sectores verticales mediante cuatro finas columnillas adosadas. Todas ellas nacen de una imposta lisa perimetral que remata un cuerpo inferior liso a modo de basamento. Sus capiteles acogen las ya conocidas composiciones esquemáticas y simplificadas, con volutas en los vértices superiores, similares a las descritas en los capiteles de las naves. Cada uno de los sectores cilíndricos muestra, al ras de la imposta, un pequeño vano, que, en total de doce, iluminan el pasadizo de comunicación de los cuatro cilindros angula-

res. Entre ellos, los paramentos paralelos y perpendiculares al eje de la iglesia llevan una faja de refuerzo central, al este con columnillas sobre sus aristas; el diámetro de sus fustes es similar a las de los cilindros. En el centro de la faja se abre un vano de medio punto muy rasgado por el este y portaditas arquitrabadas por el sur y el norte. A ambos lados se sitúan sendos óculos lobulados, que siguen la tradición ya iniciada por los del presbiterio y la nave mayor.

¿Cuales eran las referencias formativas de este nuevo maestro? Desde el punto de vista formal se pueden establecer varias hipótesis. Es probable que estuviera familiarizado con algunas obras contemporáneas del sudoeste francés. Si observamos los alzados de la catedral de Angers, siguen también una división en dos pisos en proporción 1:2. Como en Irache, y esto es más sintomático, los vanos se abren a un paramento con pasadizo sobre los formeros del piso inferior. Articulaciones similares se observan también en otros edificios que, debido al grosor de sus pilares y muros, y a su alzado en dos plantas, son susceptibles de acoger su reducido espacio de tránsito. En la Península es relativamente frecuente encontrar corredores parecidos a los estelleses en el segundo piso del hastial occidental de algunas construcciones del Duero Medio, Ciudad Rodrigo

*Nártex occidental*





*Ménsula del nártex occidental*

o Cuenca. Como ya observó Madrazo, la estructura exterior del cimborrio recuerda a fórmulas compositivas de aquellas, aunque sin su acentuada plasticidad ni ornato. En relación con los modelos del Duero, es posible que la definición externa de la bóveda, siguiendo lo propuesto en la nave central, fuera trasdosada. Desde el punto de vista cronológico, estas inercias y ecos estilísticos confluyen en los primeros años del siglo XIII, pudiéndose asociar en Irache a la concesión de indulgencias de 1211.

Por último queda una breve reflexión sobre las marcas de cantería que son frecuentes tanto al interior como al exterior del templo. En una cata inicial, he detectado unas sesenta señales diferentes, de las que la gran mayoría aparecen en lo que se ha considerado segunda y tercera fase de las obras. Su montante total va en consonancia con el propio tamaño del templo; coincide con San Miguel de Estella, pero supone la mitad y un tercio de las que aparecen respectivamente en Fitero y La Oliva. Las señales glifotográficas son en la primera fase de las obras menos frecuentes. Su definición es además más reducida en tamaño y menos significativa en diseño. De las cuatro detectadas, ninguna se repite en el resto del edificio, confirmando la paralización de la obra y el consiguiente cambio de canteros. Por contra, en lo erigido durante las dos fases siguientes se constata la presencia prácticamente en todos los elementos de al menos media docena de marcas. Esta continuidad, patente desde la parte alta del ábside central al cimborrio o la torre, confirma que entre ambas fases no hubo una ruptura temporal, sino sólo un cambio en los diseños, fruto probablemente de la presencia de un nuevo maestro al frente de la construcción. Hay otras marcas de

extensión menos generalizada que permiten establecer vínculos temporales entre diferentes elementos del templo. Así se confirma, por ejemplo, que la escalera norte o de acceso al cimborrio y la torre se construían a la vez; también que algunos canteros participaron en la parte alta del ábside central, las escaleras del cimborrio, el hastial occidental, el hastial norte y el muro de la nave subsiguiente. Esa simultaneidad se puede extender al conjunto del nártex y la parte inferior del cimborrio, confirmando otras relaciones estilísticas ya observadas en la escultura decorativa de ambos espacios. También hay señales que con su aparición/desaparición ayudan a establecer los ritmos de las obras; así de la parte alta del ábside más de la mitad de las detectadas no aparecen en el resto del templo; en las partes altas de cimborrio, escaleras y torre se incorporan un buen número de señales que no se detectan tampoco en el resto del edificio.

Texto y fotos: CMA - Planos: LCC/RHM

### *Bibliografía*

- ARAGONÉS ESTELLA, E., 1994c, pp. 49-60; ARAGONÉS ESTELLA, E., 1996a, pp. 74, 86-88 y 172; AZCÁRATE, J. M. de, 1974, p. 39 y ss.; AZCÁRATE, J. M. de, 1976, p. 148; AZCÁRATE, J. M. de, 1984, p. 17; AZCÁRATE, J. M. de, 1990, p. 16; BANGO TORVISO, I., 2000, pp. 11-150; BANGO TORVISO, I. (dir.), 2006, p. 679, 682 y 773; BIURRUN y SOTIL, T., 1936, pp. 227-292; BOTO, G., 2000, p. 278; BRUYNE, E. de, II, 1958, pp. 150-155; CLAVERÍA, J., 1941-1944, pp. 230-234; CMN, II\*, 1982, pp. 325-336; CROZET, R., 1971b, pp. 257-267; CROZET, R., 1964, pp. 329-330; MIGUEL MARTÍNEZ, A. de, 2003; DÍAZ DE CERIO, A., 1992, pp. 184-187; DURLIAT, M., 1990, pp. 374-395; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., 1989, pp. 83-96; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., 1991, pp. 121 y 138; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., 2002, pp. 130-134, 194-201 y 343-351; GARCÍA FERNÁNDEZ, E., 1989; GARCÍA MARTÍNEZ, P., 1993, pp. 100-109; GEN, voz "Irache", 1990, VI, pp. 158-160; GÓMEZ GÓMEZ, A., 1996, pp. 100-101; GUIDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J. A., 1948, p. 169; HÉLIOT, P., 1966, p. 221; HÉLIOT, P., 1969, p. 202; IBARRA, J., 1931; JOVER, M., 1994, pp. 81-86; LACARRA, J. M., 1945, pp. 171-184; LACARRA, J. M., 1965; LACARRA, J. M. y MARTÍN DUQUE, A. J., 1986; LACOSTE, J., 1977, p. 107; LAMBERT, E., 1982 (1931), p. 126; LAMPÉREZ, V., 1924, pp. 39-42; LAMPÉREZ, V., 1906 (1930), II, pp. 227-229; LOJENDIO, L. M. de, 1978, pp. 424-425; LÓPEZ DE OSCÁRIZ Y ALZOLA, J. J., 1988, p. 317 y ss.; MADRAZO, P. de, 1886, III, pp. 135-136; MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., en prensa; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., 1995-1996, pp. 45-50; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., 1996c, p. 294; MELERO MONEO, M. L., 1992a, p. 10; MELERO MONEO, M. L., 2000-2001, pp. 61-80; OCÓN ALONSO, D., 1990, pp. 501-509; OURSEL, R., 1987, pp. 298-299; NAVALLAS REBOLÉ, A. y LACARRA DUCAY, M. C., 1986, pp. 336-338; PLAZAOLA, J., 2002, p. 189; RINCÓN GARCÍA, W., II, 1992, pp. 245-255; ROCA LAYMON, J., 1978; RÜCKERT, C., 2004, pp. 72-74; RUIZ MALDONADO, M., 1991, p. 58; SIMÓN PÉREZ, A., 2002; URANGA GALDIANO, J. E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., 1973, II, p. 99-101 y III, pp. 203-206; URANGA, J. E., 1942, pp. 9 y 21; VÁZQUEZ DE PARCA, L., LACARRA, J. M. y URÍA RIU, J., 1948, II, pp. 144-146; YEPES, Fr. A. de, II, 1605-1618 (1960), pp. 6-32.