

PAMPLONA / IRUÑA

Pamplona, capital que dio nombre al antiguo reino (luego llamado de Navarra), se halla enclavada a 449 m de altitud sobre una terraza escarpada, suavemente inclinada de Norte a Sur, que se asoma a los meandros del Arga. Constituye el centro de una fértil comarca, la Cuenca de Pamplona, limitada por las últimas estribaciones montañosas de la cordillera pirenaica y por una línea de sierras exteriores que superan los 1.000 m. A lo largo de los siglos ha sido encrucijada natural de comunicaciones entre ejes perpendiculares. Por un lado se encuentra el corredor Este-Oeste, formado por el valle del Araquil y las cuencas fluviales de Lumbier y Sangüesa. Por el otro, los situados en dirección Norte-Sur que atraviesan los collados de Velate e Ibañeta en dirección a los Pirineos y a Francia y que, en su ruta meridional, conducen hacia el Valle del Ebro atravesando la Zona Media y la Ribera.

Antes de comenzar con el desarrollo de la Pamplona de los siglos XI al XIII debe hacerse un breve resumen de sus antecedentes y de su configuración como núcleo urbano. Los primeros asentamientos humanos en su término datan del Paleolítico y han sido localizados en diversas áreas de las terrazas del Arga y el Elorz. El establecimiento de un poblado definitivo en la zona más alta de la meseta tuvo lugar a comienzos del primer milenio a. C. Las razones que llevaron a elegir este paraje como morada debieron de ser estratégicas y defensivas, apoyadas en el fuerte desnivel existente sobre el río en los costados este y norte. Este pequeño castro se transformó en un centro de poder económico y social en la Cuenca. Posiblemente fue en esta etapa cuando adquirió la denominación de *Iruña*, "la ciudad", una composición a partir del sustantivo

La catedral de Pamplona asomada sobre la terraza del río Arga



biri, "ciudad" (*biri* + *on* + *e*), que originó el topónimo *Iruñe(a)*, muy extendido en toda la geografía vasca, pudiéndose encontrar en otras localidades como la *Iruña* de tierras alavesas o el *Irún* guipuscoano.

Hacia los años 75-74 a. C., en el marco de la guerra entre el Senado y Sertorio, el general Pompeyo, en vista de las propicias condiciones naturales y defensivas del cerro y la acogida favorable de la población tras la suscripción de un pacto, se instala en este lugar constituyendo un campamento militar al que dio su nombre: *Pompaelo*. El ingreso en el mundo romano supuso para Pamplona una notable transformación administrativa y urbanística, que se centró en la misma zona donde se asentaba el castro anterior y aprovechó su plena inserción en las rutas viarias romanas que conectaban las diferentes provincias galas e hispanas. La convivencia de las culturas romana y vascona generó un nuevo desarrollo económico, cultural y religioso de la localidad y reforzó su papel como cabecera comarcal y comercial, beneficiando tanto a los campesinos de las aldeas próximas como a las gentes de la aristocracia y la burguesía locales. Este período de prosperidad se ha visto confirmado por numerosos hallazgos arqueológicos que han sacado a la luz abundantes vestigios materiales que ofrecen información sobre la vida cotidiana de la ciudad, tales como redes de alcantarillado, baños públicos y termas, mosaicos, viviendas, así como las calles principales.

Pamplona pasó a ser designada como *Pampilona* desde el siglo VI, en el marco del advenimiento de un nuevo orden político que sustituyó al extinto Imperio Romano, el reino hispanovisigodo de Toledo. Estos cambios políticos coincidieron con una serie de crisis de subsistencia en las montañas que llevaron al saqueo, por parte de ciertos grupos vascones, del grano y el ganado de las aldeas de la Cuenca y a una movilización armada contra los nuevos gobernantes. Los descendientes de la antigua aristocracia vasco-romana, dueños de la tierra y con participación política, por el contrario, se integraron entre las élites visigodas y ocuparon nuevamente puestos de gobierno, conformándose como piezas clave en el origen de la nobleza altomedieval.

La invasión musulmana de la Península Ibérica (711) también tuvo consecuencias sobre el solar navarro, cuya mitad sur fue sometida. Su rápida expansión por las llanuras meridionales y la Zona Media afectaron a Pamplona, que entre los años 714 a 718 permaneció bajo dominio musulmán tras haber capitulado. Este acto fue el germen de una nueva forma de gobierno basada en el pacto con los invasores y marcó los inicios del reino pamplonés. En 778 Pamplona sufrió el desmantelamiento de sus murallas por parte de Carlomagno al regreso de su expedición a Zaragoza, lo que no impidió una nueva ocupación de la ciudad por parte de los musulmanes (781) y la puesta en práctica de una nueva colaboración entre los dirigentes pamploneses –la familia Arista– y el Islam, por medio de alianzas matrimoniales con el linaje ribereño de los Banu Qasi, musulmanes conversos de origen visigodo. Sin embargo, la ascensión al gobierno pamplonés de un nuevo caudillo, Velasco, cambiará por unos años la orientación de la ciudad, que recurrirá a la tutela franca (812) ante los ataques musulmanes. Pero una feroz contraofensiva musulmana (816) y el regreso al poder de los Arista –que se perpetuarán en el poder a lo largo de todo el siglo IX– volvieron a orientar a Pamplona hacia una política de pactos y alianzas con Córdoba. Lo cual no fue óbice para que, en las centurias siguientes, la ciudad sufriese de nuevo incursiones y ataques musulmanes cuando se producían lances entre ambos bandos y posteriormente cuando declinó el poder de los Banu Qasi. Al mismo tiempo, el territorio cristiano se configuraba como una monarquía (*regnum Pampilonensis*) al mando de una nueva estirpe de gobernantes que serían proclamados reyes: la dinastía de los Jimeno. La inauguró Sancho Garcés I, en 905, quien mostró una nueva actitud luchando por extender sus dominios y hacer frente a las ofensivas musulmanas que volvieron a caer sobre Pamplona (en 924, campaña de Abd-al Rahman III, y en 998 y 1000 ataques de Almanzor).

Los siglos XI y XII fueron cruciales para la configuración de la ciudad, que sufrió una revolución en los ámbitos económico, social, cultural, urbanístico, político y religioso. Su vitalidad

afectó e impulsó, de modo definitivo, al resto del reino. El avance en la frontera contra los musulmanes significó una expansión territorial que rebasó el Valle del Ebro.

La proclamación del monarca aragonés, Sancho Ramírez, como rey de Pamplona en 1076, tendrá consecuencias inmediatas para la ciudad y el reino. Este soberano, dotado de una amplia visión política y comercial y conocedor de las nuevas tendencias ultrapirenaicas, ya había concedido a la ciudad de Jaca un privilegio por el cual otorgaba una serie de derechos específicos a sus nuevos pobladores. Su afán por potenciar el Camino de Santiago en Navarra y por la colonización de villas situadas estratégicamente en él (Sangüesa, Estella) tuvo su reflejo en Pamplona, a donde fueron trasladadas con posterioridad estas ideas repobladoras.

No obstante, el primer intento colonizador de la ciudad fue llevado a cabo por el obispo Pedro de Roda (1083) que trató de repoblar la *civitas* episcopal mediante la construcción de numerosas viviendas ante la iglesia de Santa Cecilia para que fuesen habitadas por sus "mezquinos" (labradores villanos). Esta actuación no debió de resultar efectiva a causa, precisamen-

Vista de Pamplona con la catedral al fondo



te, de este régimen de servidumbre al que estaban sometidos los vecinos. El prelado efectuó una segunda tentativa de repoblación siguiendo las directrices que se habían practicado ya en otros lugares del reino, y para ello convocó a nuevos colonos de origen franco, libres de todo régimen servil. La actuación se debió de llevar a cabo con gran efectividad y rapidez pues hacia 1100 ya se habían agrupado en el conocido como *Burgo Nuevo*, emplazado en torno a una iglesia construida bajo la advocación de San Saturnino y separado físicamente de la vieja *civitas* episcopal por un barranco. Para ello, el obispo no había dudado en ocupar algunos de los terrenos que le había cedido el monarca y que formaban parte del término de la villa, así como una heredad perteneciente al monasterio de Leire. Por ello, el recién nacido burgo quedó sometido a la autoridad episcopal, configurándose como un señorío particular que escapaba a la jurisdicción directa del rey. Ésta fue la principal razón por la que la monarquía no se decidió a actuar hasta el año 1129, cuando Alfonso I el Batallador les otorgó su propio fuero, que seguía los dictámenes básicos del Fuero de Jaca en cuanto a los derechos de pastos y montes, autonomía jurisdiccional y libertad de comercio, si bien añadía algunas características propias, como la delimitación del terreno en adelante urbanizable, o la exclusividad de vecindad para la población franca, vedándose la morada a clérigos y navarros. Este barrio, que contaba con dos parroquias-fortaleza ubicadas en los extremos (San Lorenzo y San Cernin), agrupaba a las profesiones más diversas. Destacaban, por un lado, las actividades de mayor renombre, como los cambistas y grandes comerciantes, ubicados en la Rúa Mayor que cruzaba longitudinalmente el Burgo y era vía de entrada en la ciudad y paso del Camino de Santiago. Por otro, el resto de oficios como carniceros, pellejeros, tecenderos (tejedores de telas finas), burelleros (tejedores de tejidos bastos) y cuchilleros, que se distribuían por el resto de las calles.

La pujanza que la creación de este burgo supuso para la villa fue causa directa de que el obispo concediese permiso en 1154 para que una comunidad judía –procedente de otras aljamas del reino y dedicada a las actividades comerciales y al crédito– se asentase en las inmediaciones del barrio catedralicio, y de que Sancho VI el Sabio confirmase nuevamente los fueros de San Saturnino en 1156 y 1158. También fue razón para que se decidiese construir otra nueva colonia en un terreno propiedad del arcediano de la Tabla ubicado al Sur del barrio franco, que pasó a denominarse *Burgo Viejo*. Nació la Población de San Nicolás, que giraba alrededor de la parroquia-fortaleza homónima y donde sí se permitió, desde un principio, la instalación de navarros y de francos, tal y como se venía haciendo en la fundación de los nuevos burgos de Estella. La concesión del Fuero de Jaca en la versión otorgada al burgo de San Saturnino pudo llegar poco antes del año 1184 de la mano de Sancho el Sabio. En este barrio se agruparon otras actividades económicas como tenderos, tecenderos, zapateros, herreros, carniceros y torneros.

El desarrollo urbano tocó su fin pocos años después, en 1189, con la supresión de la clavería real y sus gravámenes y la extensión del Fuero de Jaca –ya propiamente Fuero de Pamplona– a los habitantes de la Navarrería, donde se ubicaba el barrio de los canónigos catedralicios y sus servidores (fundamentalmente campesinos de origen navarro, así como otros profesionales, tales como pitanceros, mulateros, caldereros, carniceros y tejeros) y donde se había asentado la ciudad desde tiempos remotos. Este barrio sufrió durante estos años un significativo despoblamiento frente a la prosperidad que vivían los otros dos burgos recién fundados. Las causas podían hallarse en las continuas cargas fiscales que el obispo y el rey imponían a sus moradores, lo que contrastaba con la libertad de compra-venta de heredades y de censos que gozaban los otros dos barrios. Por este fuero de 1189 sus habitantes pasaban a depender exclusivamente del obispo en asuntos judiciales, y sólo él recibiría las penas pecuniarias, así como los impuestos sobre las fachadas de sus viviendas, patios y huertos. También derogó la prohibición establecida en 1129 por la cual se vetaba la edificación desde la iglesia de Santa Cecilia, en la Navarrería, hasta el Burgo de San Cernin y por la cual se mantuvieron físicamente separados; disposición que originaría futuros conflictos entre los tres burgos. Una



En primer término, torre del recinto amurallado de la Navarrería

consecuencia directa de este conjunto de medidas fue la repoblación de la zona y el nacimiento de un nuevo burgo inserto en el distrito de la Navarrería, el Burgo de San Miguel, que desaparecería en 1276 con la guerra de la Navarrería.

A pesar de que los tres núcleos ya disponían de las mismas leyes y estaban sometidos a la autoridad del obispo, nunca lucharon por una unidad común, sino que, en los siglos sucesivos y hasta el XV, se vieron envueltos en continuos enfrentamientos entre sí. Y es que el ambiente de exclusividad que envolvía al Burgo de San Cernin desde su creación, marcada incluso en la población que lo habitaba –con lengua y cultura propias–, en su trazado urbano –cerrado por dos iglesias-fortaleza–, en el disfrute de mercado propio –ubicado junto a San Lorenzo– y en el monopolio exclusivo de la venta de pan y vino a los peregrinos, subrayaba las inmensas diferencias existentes respecto a los otros dos burgos, especialmente con la Navarrería, de marcado carácter rural. Todo este contexto de suspicacias y rivalidades, unido al resentimiento de los vecinos de San Cernin al ver que sus privilegios se extendían al resto de la ciudad con todas sus consecuencias económicas y políticas, llevó a enfrentamientos cada vez más feroces. De hecho, los obispos tuvieron que intervenir en varias ocasiones para apaciguar a los barrios, como sucedió en 1213 cuando, fruto de la colaboración entre el obispo y el monarca, se formalizó una concordia para evitar homicidios, lesiones y peleas, entre otras actuaciones violentas. Esto no impidió que la iglesia de San Nicolás fuese asaltada y quemada por los de San Cernin en 1222, aprovechando la protección que les dispensaba Sancho VII el Fuerte.

En 1266 y bajo el patrocinio de Teobaldo II, se firmó una nueva concordia entre San Cernin, la Navarrería, San Nicolás y San Miguel para solucionar sus problemas. Pero nuevamente estalla el enfrentamiento abierto (Guerra de la Navarrería) en 1276, entre San Cernin-San Nicolás y la Navarrería en el marco de las disputas sobre la sucesión dinástica. El conflicto supuso la destrucción de este último barrio por parte de las tropas francesas con la complicidad de los otros dos burgos que, en adelante, firmaron diversos tratados conjuntos de conciliación. Sin embargo, la unión real y efectiva de todos los distritos de la ciudad bajo un mismo municipio no tuvo lugar hasta 1423, con el Privilegio de la Unión otorgado por Carlos III el Noble.

Así como en otras ciudades de Navarra se ha destacado su papel como sede regia, de Pamplona, sin excluirse también esta función, debe subrayarse su excepcional importancia como sede de la diócesis del reino. El origen de la misma ha de rastrearse entre los siglos IV y V en el marco de la expansión del cristianismo. Es probable que fuese en estas centurias cuando Pamplona se convirtió en *sedes episcopalis*, si bien los primeros testimonios documentales no aparecen hasta el siglo VI, cuando su obispo Liliolo compareció en los Concilios de Toledo (589) y II de Zaragoza (593). Durante las centurias VII y VIII la diócesis pamplonesa completa su desarrollo y organización, a pesar de lo cual continuaron persistiendo focos no cristianizados en el Norte. El afianzamiento de Pamplona como sede de la diócesis del reino posiblemente tuvo lugar en los reinados de Sancho Garcés II Abarca (970-994) o su nieto Sancho III el Mayor (1004-1035), con la transferencia jurisdiccional de la diócesis a su cátedra episcopal y la donación del palacio real y las tierras del término de la ciudad, así como de las competencias políticas, jurídicas y económicas, lo que, con posterioridad, originó serios conflictos entre la monarquía y el obispado.

La época más destacada de la diócesis tiene lugar durante el reinado del monarca aragonés Sancho Ramírez (1076-1094), con el nombramiento de Pedro de Roda (1083-1115) como obispo de Pamplona. Este personaje impulsó decisivamente la diócesis con diferentes medidas, como la implantación en el cabildo de la regla de San Agustín, la profunda reforma organizativa de los cargos que lo regirían en adelante, o la sustitución de la antigua liturgia mozárabe por la romana. Además, creó la escuela episcopal y edificó las dependencias conventuales de la seo. Posteriormente emprendió, hacia el año 1100, la construcción de una catedral al gusto de las tendencias europeas coetáneas, tomando los modelos artísticos franceses de los monas-

terios en los que había vivido o que había tenido la oportunidad de conocer antes de llegar a Pamplona (San Saturnino de Toulouse, Conques, Cluny) así como de Santiago de Compostela, con cuya catedral y clero mantenía una estrecha colaboración debido a su afán por potenciar en el reino pamplonés la ruta jacobea. La ciudad vivió con él y con los monarcas Sancho Ramírez y Alfonso I el Batallador (1104-1134) el impulso que necesitaba para incorporarse definitivamente a estas corrientes culturales, artísticas y económicas europeas mediante la repoblación de su territorio, y se convirtió en una próspera urbe comercial al servicio del Camino, al igual que habían hecho otros núcleos urbanos del reino.

Sin embargo, las relaciones entre la monarquía y el obispado sufrieron continuas oscilaciones. Fueron frecuentes durante los siglos XI y XII los conflictos derivados del dominio temporal de la diócesis y de Pamplona. Las relaciones más tensas tuvieron lugar más tarde, con la monarquía capeta, por causa de su apoyo a los burgos francos de Pamplona en perjuicio de la Navarrería, así como por las luchas entre ambos debido a los afanes de los reyes franceses por hacerse con el control del poder civil de la ciudad en detrimento de las prerrogativas que disfrutaban los obispos desde hacía varios siglos.

Pamplona fue una ciudad repleta de iglesias y conventos, distribuidos tanto en el interior de las murallas como extramuros, con la peculiaridad de que cada uno de ellos se adscribía a un burgo. De entre todos pueden destacarse, entre el siglo XI y comienzos del XIII, los siguientes: en la Navarrería, la catedral de Santa María (la románica se construyó sobre una iglesia

Exterior de la capilla de Jesucristo y flanco oriental del conjunto catedralicio



anterior arrasada por Almanzor y fue consagrada en 1127), Santa Cecilia (ya debía de existir antes de 1083), el convento de Predicadores de Santiago o San Jaime (de monjes dominicos establecidos en esta basílica –anteriormente dedicada a Santiago– desde antes de 1230), el convento de San Pedro de Ribas (monasterio extramuros ubicado en la ribera del Arga, al pie de las murallas y construido sobre una ermita anterior bajo la advocación de San Pedro), San Pedro (ya existente a mitad del siglo XII) y San Martín (conocida en 1214). En el Burgo de San Cernin, la parroquia del mismo nombre (quizás ya existente hacia 1100), la de San Lorenzo (construida hacia el primer tercio del siglo XIII) y los establecimientos extramurales siguientes: el Convento de San Francisco (1245), Santa Eulalia (convento de la Orden de la Merced, posiblemente fundado antes de 1231) y Santa Engracia (fundado en 1237, desde 1230 acogió una comunidad de clarisas). En La Población de San Nicolás, la parroquia homónima (la románica del siglo XII sufrió un incendio en 1222 y fue reconstruida en 1231).

Como ciudad del Camino de Santiago, Pamplona también contaba con una gran cantidad de establecimientos hospitalarios con funciones de acogida y atención al peregrino, pudiendo citarse, para la época que nos ocupa, en la Navarrería los de la Magdalena (iglesia y hospital de la Orden de San Lázaro, dedicado al cuidado de leprosos y que ya es citado desde 1174 aunque hay indicios de que pudiera existir desde el siglo XI), San Miguel (muy posiblemente fundado en 1084 por don Pedro de Roda junto a Santa Cecilia) y Santa Catalina (mediados del siglo XIII).

Para finalizar, en cuanto a la cuestión demográfica, debe señalarse que hacia 1266 Pamplona contaría con unos mil doscientos cuarenta y nueve fuegos, siendo el Burgo de San Cernin el más poblado (quinientos cuarenta hogares), seguido de San Nicolás (trescientos setenta) y situándose en tercer lugar la Navarrería (doscientos cuarenta y nueve). San Miguel contaría con unas cincuenta familias y la Rochapea, extramuros y ubicado junto al río, con quince hogares dedicados a las labores agrícolas, a todos los cuales se debían agregar veinticuatro fuegos de judíos. En el siglo XIV la población se habría reducido sustancialmente, al igual que en otras urbes del reino, pudiendo contarse en el año 1350 con 760 fuegos que ascendieron, según investigaciones de Carrasco, a 1.029 hogares (1.038 según García Arancón) en 1366 (452 familias en el Burgo de San Cernin, 349 en San Nicolás y 166 en la Navarrería). De este modo, Pamplona se convertiría en esta época en la ciudad más poblada del solar navarro, seguida muy cerca por Tudela (con 1.026 fuegos según Carrasco, 1.008 según García Arancón), seguida a cierta distancia por Estella (829/865) y Sangüesa (445/466). La recuperación demográfica comenzó ya a tener efecto en el primer tercio del siglo XV (en 1427 se registraron 1312 fuegos), si bien hasta mitades del siglo XVI (año 1553) no se hizo más patente, momento en que se alcanzaron las 1.974 familias.

Texto: JBA - Fotos: CMA

Bibliografía

- ALTADILL, J. s. a., II, pp. 909-1006; CARRASCO PÉREZ, J., 1973, pp. 406 y 538-551; FLORISTÁN SAMANES, A., 1995, I, pp. 196-197 y 227-256; FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J., 1986, pp. 72-74; FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J., 1993b, pp. 130-144; FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J., 1994, I, pp. 81-90; GARCÍA ARANCÓN, R., 1985a, pp. 91, 99; GEN, 1990, voz "Pamplona", VIII, pp. 416, 423-435 y voz "Pamplona, arzobispado de", VIII, pp. 499-502; IRURITA LUSARRETA, M. A., 1959, pp. 5-98; IRURITA LUSARRETA, M. A., 1988, pp. 505-509; JIMENO ARANGUREN, R. y MARTÍNEZ ARCE, M. D., 1998, pp. 15-32, 53-64, 83-93, 180-182; JIMENO JURÍO, J. M., 1975, pp. 11-185; JUSUÉ SIMONENA, C., MIRANDA GARCÍA, F. y RAMÍREZ VAQUERO, E., 2001, pp. 11 y 17-61; LACARRA, J. M. y MARTÍN DUQUE, A. J., 1975, pp. 17-71; MARTÍN DUQUE, A. J., 1994, I, pp. 72-80; MARTÍN DUQUE, A. J., 2002a, pp. 742-744; MARTINENA RUIZ, J. J., 1974, pp. 117-150, 226-254 y 305-315; MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., 1996d, pp. 316, 318-320 y 322; NAVALLAS REBOLÉ, A. y LACARRA DUCAY, M. C., 1986, pp. 242-243; *Recorridos por Navarra*, 1992, I, fasc. 9, pp. 132-133; *Rutas y Paseos por Navarra*, 2002, I, fasc. 30; YANGLAS Y MIRANDA, J., 1840 (2000), II, pp. 670-716, y III, pp. 1345-1346.

Urbanismo

LA ACTIVIDAD REPOBLADORA y fundacional de núcleos urbanos que tuvo lugar en el Norte de la península entre los siglos XI y XII afectó de manera peculiar a Pamplona. Aquí existía desde época romana una ciudad que se desarrolló aprovechando las buenas condiciones defensivas de los cabezos, bordeados por el río Arga, sobre los que se alzan hoy la catedral y el Archivo de Navarra, antiguo palacio de los reyes privativos.

Como era frecuente, la instalación de los nuevos pobladores, que iban llegando atraídos por las posibilidades de medrar que ofrecía el Camino de Santiago, no se hizo continuando la trama urbana de la antigua ciudad, conocida también como la Navarrería. Se optó por la fór-

mula de urbanizar terrenos extramuros y en principio desconectados de la ciudad existente, dando origen con ello a la etapa de la historia de la ciudad conocida como la Pamplona de los burgos. En efecto, es en este período cuando se crean el burgo de San Cernin y la población de San Nicolás. La fórmula de repoblación en núcleos diferenciados obedece a las distintas condiciones sociales y legales de sus habitantes entre sí y respecto de los del núcleo originario. Estos asentamientos humanos se organizarán y dispondrán conforme a la mentalidad románica que intenta el resurgir del poblamiento urbano, articulado de forma ordenada y mensurable, retomando la tradición de la ciudad romana.

Vista aérea (© Paisajes Españoles, S.A.)



El burgo de San Cernin se localizó al Oeste de la Navarrería, aprovechando la llanura de la terraza del Arga y beneficiándose también de la defensa natural que le brindaba al Norte el pronunciado cortado sobre el río. Era un terreno previamente poco poblado, atravesado por la ruta jacobea que constituiría su eje principal. Recientes excavaciones han localizado, en el área cercana a la iglesia de San Saturnino, un cementerio con enterramientos de época visigoda (se especula con la posibilidad de que en las inmediaciones se alzara un pequeño templo). Entre ambos núcleos urbanos quedó un amplio espacio deshabitado y sin construcciones, a manera de tierra de nadie, definido fundamentalmente por un profundo barranco (actual cuesta de Santo Domingo).

La formación de este burgo se ha puesto en relación con el obispo de Pamplona, Pedro de Roda, que ocupaba la mitra en las últimas décadas del siglo XI. Sin embargo fue en 1129, al concederle el rey Alfonso I el Batallador el fuero de Jaca, cuando quedó oficialmente reconocido. El burgo se orienta de Este a Oeste; urbanísticamente se organizó conforme a un hexágono irregular cuyo períme-

tro estuvo marcado por el recinto amurallado, luego sustituido por viales. Este trazado no tiene precedentes en el urbanismo de las poblaciones romanas en Navarra, pero sí pueden buscarse, aunque no sean idénticos, en otras de la Península Ibérica. Su ordenación presenta una variante más compleja de la clásica retícula, al diseñarse el comienzo y el final de la red viaria a modo de tridente. Así, del punto donde nace la calle Mayor, la cual marcó el eje del burgo y devino en camino de peregrinación, parten otras dos calles. La que toma dirección Noroeste –llamada en la Edad Media Pellejerías– se prolongaba hasta una segunda rúa situada más al fondo, conocida como Carnicerías del Burgo. La que se dirige hacia el Suroeste conducía a las denominadas Tecenderías y Cuchillería. Ambas dibujan en su recorrido distintos quiebros que definen el hexágono mencionado y, al confluir de nuevo al final de la calle Mayor (en el tramo llamado Corretería) conforman el tridente de cierre. Como vemos, son dos los viales paralelos a la calle Mayor en la zona septentrional, sensiblemente más extensa que la meridional, donde sólo hay uno. Una estrecha belena –hoy calle Eslava– divide por la mitad el

Pamplona. Calles de trazado medieval en las inmediaciones de la catedral





*Pamplona.
Calles de trazado
medieval en
la Población
de San Nicolás
(Zapatería y
Pozo Blanco)*



*Pamplona.
Calles de trazado
medieval en el
Burgo de
San Cernin
(calles Mayor
y Campana)*

núcleo urbano de Norte a Sur, facilitando así la comunicación y la movilidad.

El entramado de rúas delimita amplios terrenos en los que, debidamente parcelados, los pobladores del nuevo centro urbano levantaron sus viviendas (con corrales y huertos) y sus negocios. Todavía son reconocibles las dimensiones de buen número de solares, aunque la intensa utilización que ha tenido la ciudad pamplonesa ha hecho que desaparezcan casi todas las construcciones de viviendas medievales (las pocas que quedan son góticas). En la parte central de las manzanas se abrían amplios patios, algunos de ellos parcialmente conservados. Como era habitual en las poblaciones medievales, reservaron para los edificios de carácter religioso parcelas estratégicamente situadas, en este caso junto a las puertas principales: la de San Cernin al comienzo de la calle Mayor, frente a la Navarrería, y la de San Lorenzo al terminarla. Su ubicación propició que ambos templos dispusieran de poderosas torres con finalidad ofensiva y defensiva.

La enemistad manifiesta que desde el primer momento enfrentó a los nuevos pobladores con los habitantes de la Navarrería obligó a desplegar un cinturón de murallas. Resulta ilustrativo conocer los nombres de las catorce torres que protegían el burgo en 1276, durante la Guerra de la Navarrería, aunque quizá no todas ellas existieran en época románica. Según un detallado testimonio literario cada una tenía su nombre: la de la Galea, la de la Campana, la Nueva, la situada detrás de la Campana suspendida, la que tocaba sobre el chapitel de Johan Lombart, la de Johan Caritat ("que fue fecha antiguamente"), la de don Guirgori de Galar, la de la Hija del Hospital, la de la Rocha, la de la Poterna, la de la Teyllera, la Mirabla delante de San Lorenzo y las dos redondas contiguas al hospital de San Cernin. En la actualidad queda un cubo de una de las torres, en las traseras de la calle de San Saturnino orientadas hacia la Navarrería. Por otra parte, algunos lienzos de estas murallas han sido localizados en excavaciones de los últimos años, como el de la Plaza de San Francisco, en el límite meridional del burgo, que ha quedado parcialmente a la vista integrado en el aparcamiento subterráneo. Estaba constituido por dos paramentos externos de sillería que encerraban un relleno interior de cal y canto. Lo descubierto alcanzaba los 6 m de altura.

Las puertas principales abrían a la calle Mayor. Al Este, por el portal de la Galea, próximo a la iglesia de San Saturnino, accedían los peregrinos al burgo después de haber transitado por la Navarrería y visitado la Catedral. Por el portal de San Llorente, junto a esa parroquia, dejaban el burgo de San Cernin y continuaban el camino hacia Castilla. Las puertas secundarias se localizaban en los extremos de las belenas.

En el transcurso del siglo XII —existía ya en 1174— se crea un nuevo asentamiento, conocido como la población de San Nicolás. Se localizó al Sur del burgo de San Cernin, el cual por la proximidad de la nueva población perdió los amplios horizontes de los que disfrutaba en su vertiente meridional. Pero mucho más grave fue la amenaza que significó la nueva vecindad.

La creación de este núcleo urbano contó, al parecer, con la iniciativa del obispo de Pamplona y se erigió sobre terrenos pertenecientes al arcediano de la tabla de la Catedral. Aunque su urbanización rectilínea y geométrica sigue las pautas de las nuevas poblaciones del románico, tanto en superficie como en la complejidad del trazado es más sencillo que su vecino septentrional. Su urbanismo se ha puesto en relación con las bastidas francesas, ya que su ordenación vial consta de dos calles paralelas, orientadas de Este a Oeste (al igual que el burgo) y una mucho más corta (la rúa Chica), que terminaba en la cabecera de la iglesia parroquial. Cumplía la función de rúa mayor la calle septentrional, cuyos tramos se denominaban de la Zapatería, de la Ferrería y de las Tiendas. Al Sur y prácticamente en paralelo se trazó la calle Tecenderías continuada por Torredonda. Una belena en el centro, que venía a eje con la belena de San Cernin, y la rúa de la Carnicería, trazada en el extremo oriental y que comunicaba con la tierra de nadie que separaba los tres núcleos urbanos de Pamplona, eran las únicas vías de comunicación transversales. Mientras que el frente Sur de la población se abría a una extensa terraza, por el Norte sólo un estrecho y profundo foso la separaba del burgo de San Cernin.

La menor envergadura de la población de San Nicolás respecto al burgo queda patente en que en él sólo se construyó una parroquia, situada en el centro de su zona meridional, de suerte que el muro de su nave de la epístola marcaba el límite de la población. La parcelación y edificación de las viviendas se ajustó a los usos de la época. San Nicolás no obtuvo licencia real para fortificarse hasta entrado el siglo XIII, por lo que los nombres de las siete torres existentes en 1276 en este caso no son de nuestro interés.

A pesar de que estos dos núcleos medievales de Pamplona surgieron como independientes, su proximidad, el mantener la misma orientación y, sobre todo, la sintonía en el trazado de sus calles facilitó con el paso del tiempo su unificación.

En cuanto a la Navarrería, como se ha avanzado su trazado es en su mayor parte anterior a época románica, con sustanciales modificaciones de comienzos del siglo XIV. Evidentemente, en tiempos románicos se habría adaptado a las nuevas circunstancias de expansión social y se habría reformado su recinto amurallado, si bien los restos



Pamplona. Casa medieval de la Población de San Nicolás

que de él nos han llegado no corresponden al período aquí estudiado.

Hoy día lo más visible de esta importante ampliación que experimentó la antigua ciudad de Pamplona entre los siglos XI y XII es el trazado vial, a pesar de haber sido rectificado y modificado en siglos posteriores. Pero también reconocemos muestras en la parcelación de los solares, caracterizada por su estrecho frente (en torno a 6-7 m) y larga profundidad, aunque en el transcurso del tiempo fueron macizándose los espacios dedicados a huertas y corrales. En contraposición no queda ninguna construcción civil en los nuevos barrios contemporánea de esta renovación urbanística (concretar la datación de pozos y sótanos de probable origen medieval resulta generalmente muy difícil). No nos referimos, claro está, al Palacio Real tardorrománico, que fue emplazado en un ángulo de la antigua ciudad de la Navarrería, al igual que el Palacio Episcopal y la canónica, situados en las inmediaciones de la catedral. De los templos que se levantaron entonces, y sin incluir los vestigios románicos en la catedral y en la capilla de Jesucristo, sólo la parroquia de San Nicolás conserva algún elemento de la primera construcción. Por fortuna, algunos tes-

timonios documentales nos hablan de las estructuras de las casas, como las referencias a un mandato del episcopado de don Remiro de Navarra (1220-1228), según el cual los muros de las casas de la población de San Nicolás situadas frente al valladar de San Cernin sólo podían ser de piedra hasta una altura de tres codos, y de ahí hacia arriba habían de realizarse de madera, con un límite de altura de un asta de lanza de caballero, a fin de no suponer una amenaza.

Texto: AOS - Fotos: CMA

Bibliografía

- AA. VV. 2006a, pp. 16-18; ANELIER DE TOLOSA, G., 1995, II, pp. 289-292; CAÑADA PALACIO, F., 1999; CMN, V***, 1997, pp.447-449; IRURITA LUSARRETA, M. A., 1959, pp. 19-24; LACARRA, J. M., 1950, pp. 5 y ss; LARRAZA MICHELTORENA, M. M. (dir.), 2007, pp. 79-99; MARTINENA RUIZ, J. J., 1974, pp. 41-63; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., 1996c, I, p.318; NAVALLAS REBOLÉ A. y LACARRA DUCAY, M. C., 1986, pp. 242-243; ORBE SIVATTE, A., 1994, pp. 563-564; ORDEIG CORSINI, J. M., 1992, pp. 24-26; UNZU URMENETA, M., 1993-1994.

Catedral de Santa María

LAS INVESTIGACIONES REALIZADAS durante los últimos años vienen demostrando que en el románico navarro hay un antes y un después de la edificación de la catedral románica de Pamplona, un templo que no ha llegado a nuestros días debido a su hundimiento en 1391, pero cuya construcción resultó decisiva para la introducción de las nuevas formas artísticas en el reino. Tres son los caminos que nos aproximan a esa iglesia perdida: el análisis de los restos conservados, el estudio de la documentación con él relacionada y la revisión de todas aquellas fábricas que manifiestan su huella.

El primer camino, el del examen de sus restos, ha vivido dos períodos. Desde el hallazgo de los capiteles en el segundo tercio del siglo XIX, en circunstancias que describe Madrazo, y su posterior vinculación con el documento que mencionaba la intervención en la catedral pamplonesa del Maestro Esteban de Santiago de Compostela, se forjó en torno a este personaje una trayectoria artística exagerada, puesto que se le hacía responsable de una amplísima producción escultórica con obras desde Galicia hasta Aragón. El punto de partida para la caracterización de su estilo fueron los capiteles de la portada occidental de la catedral y que hoy conserva el Museo de Navarra. Semejanzas iconográficas y formales fueron detectadas en Leire y Sos del Rey Católico, que primero fueron atribuidas a un discípulo. Más tarde hubo quien propuso su identificación con el Maestro de Platerías, lo que llevó a extender su hipotética presencia hasta San Isidoro de León y otras iglesias castellano-leonesas. Como ha sucedido con otros artistas románicos, un examen más crítico sucedió a determinadas atribuciones un tanto desenfadadas. Por una parte se planteó cuál fue su verdadera dimensión creativa, ya que la documentación lo muestra como director de la obra, aunque no es descartable su actividad escultórica. Por otra, se analizó con más detenimiento el plantel de obras situadas en su órbita, de lo que derivó un conocimiento más riguroso y una disminución en las atribuciones. En la actualidad, parece aconsejable hablar de estas obras escultóricas como producto del "taller de Esteban", en la medida en que corresponderían al grupo de escultores que trabajaron en la dilatada campaña plurianual iniciada hacia 1100 bajo la dirección de Esteban, pero sin asignarlas a ningún individuo en concreto. Se consideran procedentes de la antigua portada catedralicia cinco capiteles de gran tamaño, dos ménsulas y tres relieves, de los cuales los que se encuentran en mejor estado forman parte de la exposición permanente del Museo de Navarra. Son analizados en el capítulo correspondiente a dicho museo de esta *Enciclopedia del Románico en Navarra*.

En el año 1990 la catedral pamplonesa fue cerrada para proceder a una completa intervención que incluía la excavación en extensión de su subsuelo. No era la primera vez que se exploraba bajo el pavimento catedralicio, si bien en anteriores ocasiones las deducciones relativas a la planta del edificio románico resultaron equivocadas. Las obras duraron hasta 1994. En los años 1992 y 1993 el equipo dirigido por M^a Ángeles Mezquíriz localizó la cabecera de la antigua catedral románica. Quedaron a la vista durante semanas varias hiladas del exterior de la capilla mayor, una cripta situada bajo el ábside meridional y la cimentación continua correspondiente a una iglesia basilical de tres naves con transepto de grandes dimensiones, poco menor que la catedral gótica. Los resultados fueron dados a conocer en una exposición, en la que se mostró una maqueta de los hallazgos y una serie de piezas labradas, alguna de ellas románica, todo ello reproducido y catalogado en una breve publicación. Lamentablemente, la memoria completa de la excavación todavía no ha sido dada a la imprenta, por lo que contamos con una información muy parcial acerca de lo encontrado. No obstante, como veremos, el análisis de la planta descubierta ha revolucionado lo que sabemos acerca del desarrollo del románico en Navarra.

El segundo camino, el del estudio de la documentación y referencias literarias, comenzó también siglos atrás, cuando en diferentes crónicas e historias de Navarra y de los obispos pamploneses de las más antiguas fueron incluidas noticias sobre el templo procedentes del archivo catedralicio y de inscripciones de la portada. También aquí hubo controversia, especialmente en lo relativo a las fechas de inicio y conclusión del templo románico. Los ajustados estudios de historiadores avezados, como Lacarra, Ubieta y Goñi Gaztambide fueron clarificando el panorama, que hoy podríamos resumir así: a finales del siglo XI (1097) se evidencia el interés por edificar un nuevo templo, especialmente en la exhortación que dirigió el papa Urbano II al rey Pedro I y sus súbditos *ad construendam nouam basilicam*. Quizá las obras arrancaran en 1100, como decía la inscripción de la puerta occidental. En el año 1101 el obispo Pedro de Roda hace una donación a Esteban, Maestro de Santiago, por los buenos servicios que había hecho e iba a hacer en el edificio de la seo (*in bedifitio supradicte ecclesie*). Este maestro es calificado de *opifex*, artífice o creador, tenía mujer e hijo y todavía recibía bienes en Pamplona en 1107. Se ha discutido mucho acerca de su papel en la dirección de la obra, de sus responsabilidades en la seo gallega y, sobre todo, de su hipotética labor como escultor, de la que tratamos en otro capítulo. Algu-

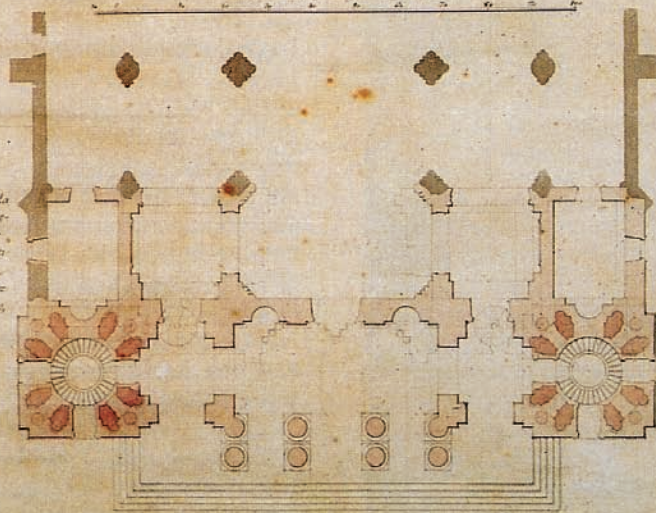
Dibujos que representan la Fachada que se há de construir en la S.^{ta} Iglesia Cathedral de Pamplona, executado por comision de su Alt.^{mo} Cabildo. Madrid, y Febrro. 5. de 1783.



Entrada de mano y pies por Castellana.

Ventura Rodríguez

Vista. El color escuro señala la fábrica vieja y el rojo la nueva, y queda en blanco la que se ha de demolir. Véase por las cruces y guías al. Véase de adelante el terreno respecto de hallarse elevado, por que al templo se debe entrar subiendo por el lado de la derecha.



Planta y alzado de la fachada proyectada por Ventura Rodríguez que incluye la planta de la primitiva fachada románica

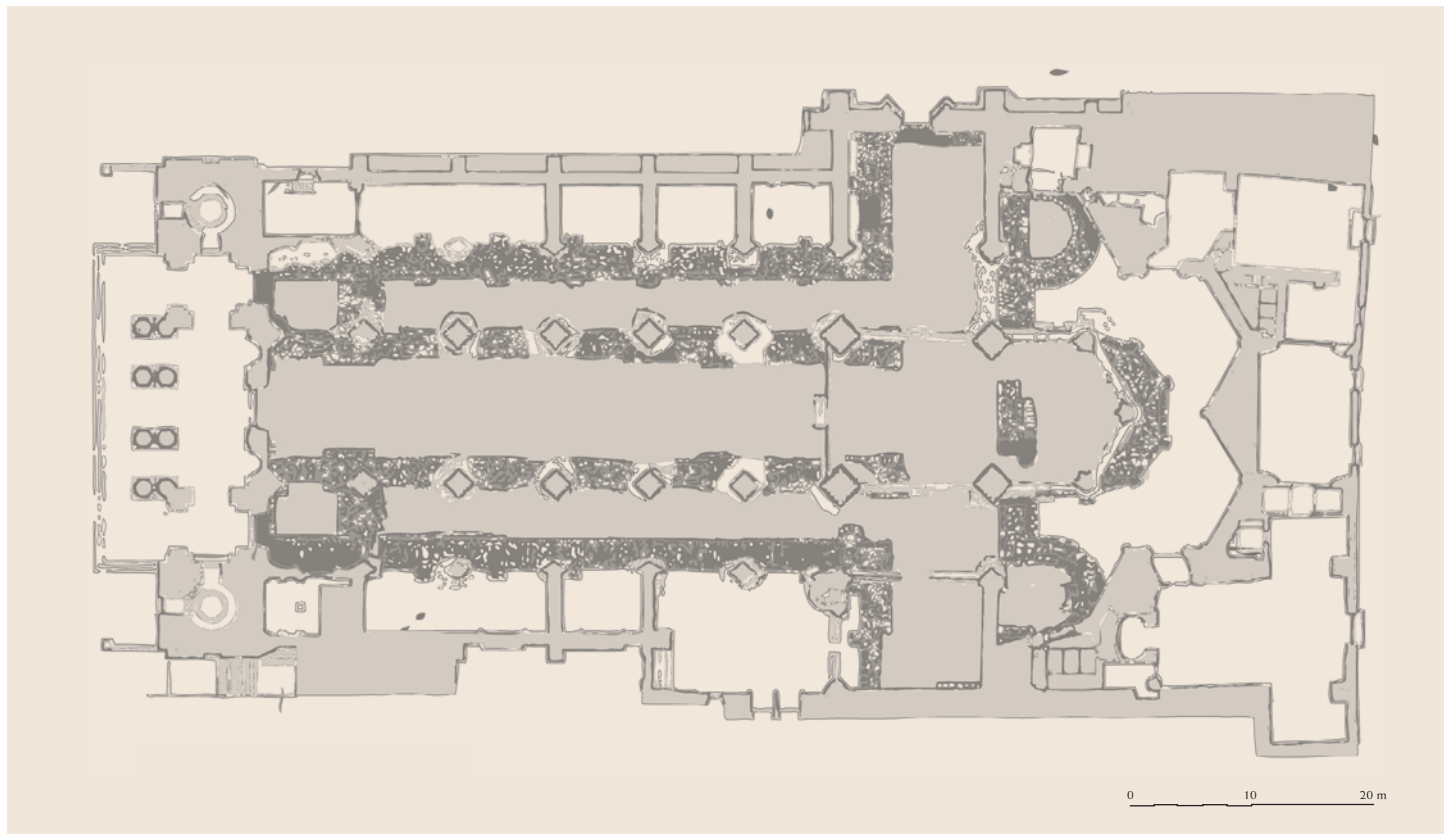
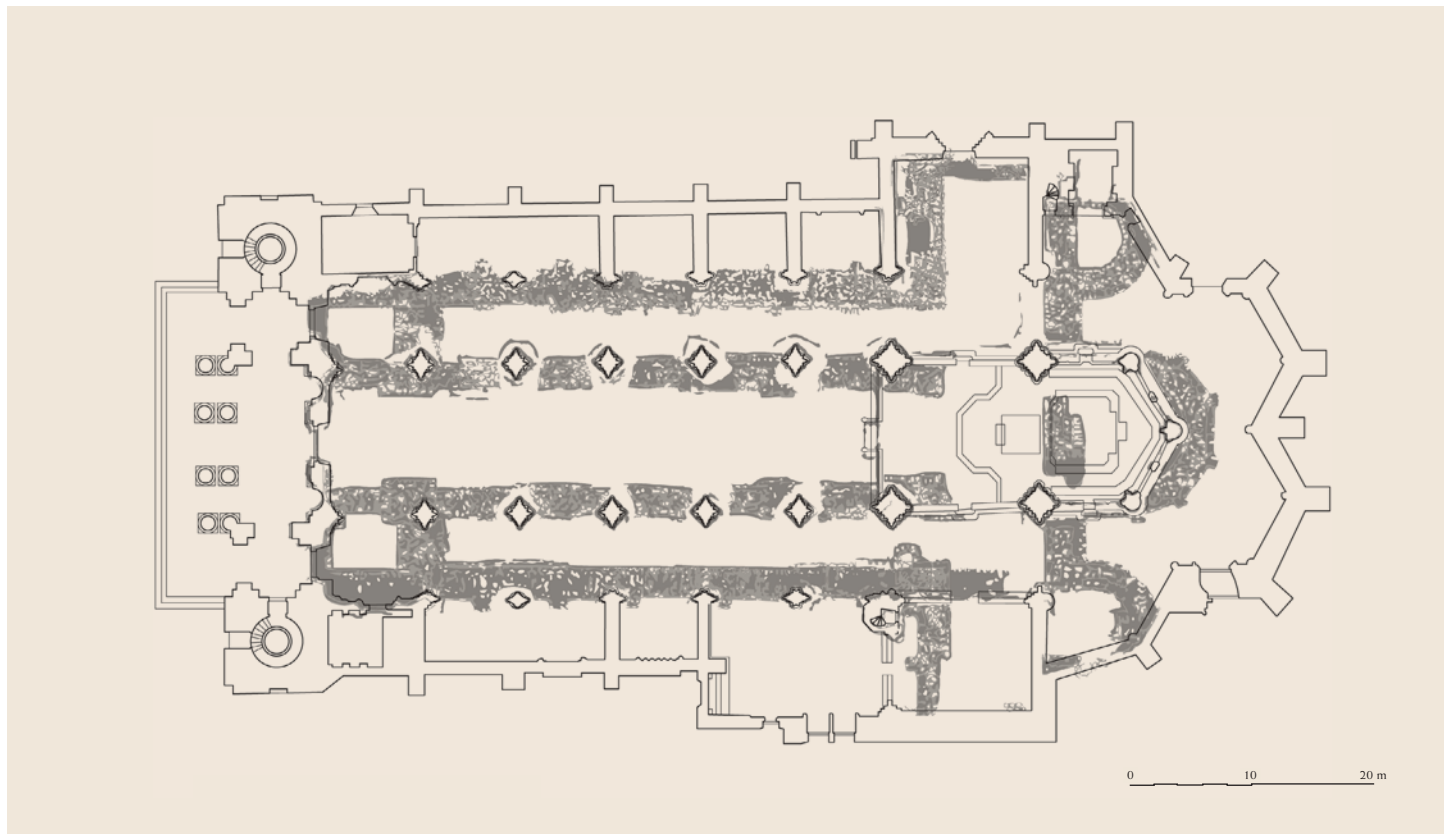
nos lo han supuesto hijo de Bernardo el Viejo, por lo que sería un continuador de los planes de su progenitor vinculado al obispo Peláez, otros lo consideran renovador de la fábrica, al servicio de Gelmírez. Incluso se ha hablado de un posible origen navarro o aragonés, lo que resulta sumamente problemático en función de su nombre, atípico en estas tierras. El examen atento de la documentación prueba que su suegra no era navarra, como a veces se ha afirmado. De lo que no hay duda es de las fuertes relaciones formales entre las soluciones empleadas en Pamplona y las compostelanas. Con el apoyo decidido de un obispo tan dinámico como don Pedro las obras avanzarían rápidamente. Quizá se vivió un momento difícil en 1114, fecha de una nueva exhortación papal, esta vez al rey Alfonso I, coincidente con la partida del obispo hacia Tierra Santa. El

obispo Guillermo Gastón (1115-1122) pavimentó el templo y dispuso verjas en siete capillas, que han sido identificadas por Carrero con las situadas en la cabecera. La consagración tuvo lugar en 1127, en tiempos del obispo Sancho de Larrosa. Pocos años después aumentan las noticias documentales sobre el claustro, lo que permite situar su ejecución en los años 1130-1140, lo que por otra parte hace pensar que la iglesia en sí ya estaba terminada.

Ha de considerarse estudio documental el examen de la planta de la fachada incluida en el proyecto que Ventura Rodríguez realizó a finales del siglo XVIII para la transformación del frontis occidental de la catedral. Una revisión superficial ya evidenciaba la relación con la Puerta de Platerías de Santiago de Compostela, puesto que aparecían también dos puertas y once columnas, de forma que

Vista aérea (© Paisajes Españoles, S.A.)





Plantas de la catedral románica de Pamplona hallada en las excavaciones de 1992-1993. Planos de MAAS a partir del de Mezquíriz, Tabar y Unzu.

cada puerta contaba con tres a cada lado, siendo común a ambas la central. Cálculos más detenidos han dado como fruto recientemente la restitución gráfica de la portada, que fue presentada en audiovisual en la exposición "La Edad de un Reyno" celebrada en Pamplona en 2006. Ha sido posible por una parte calcular el tamaño de la puerta con notable aproximación. Igualmente, la revisión exhaustiva de los capiteles del Museo, teniendo en cuenta sus dimensiones y su deterioro desigual en cada una de sus caras, ha permitido ofrecer una hipótesis de colocación de los capiteles y ménsulas antes citados.

El tercer camino de análisis ha consistido en la revisión del románico pleno navarro a fin de identificar aquellos rasgos más específicos y no explicables por la influencia del arte del entorno (castellano y aragonés especialmente), sino más bien por la presencia de elementos de origen compostelano (y lejanamente derivados de lo tolosano-languedociano). El análisis se ha llevado a cabo primando las fábricas que podían mostrar alguna conexión con elementos verificables en los restos de la propia catedral, bien fuera en su planta, bien en las piezas

escultóricas con tal origen. Este ensayo ha tenido como fruto la constatación de la abundancia en el arte navarro de cabeceras con exterior poligonal e interior semicircular, asociadas a capillas mayores con arquerías ciegas en su interior a la altura de los ventanales, utilización conjunta de ventana y óculo, etc. Conocidos los antecedentes y los consecuentes, resulta hasta cierto punto verosímil una restitución imaginaria del alzado catedralicio, aun sabiendo que ha de quedar en las grandes líneas, sin que sea factible concretar demasiados detalles.

Una vez expuestos estos tres procedimientos de aproximación al conocimiento de un edificio desaparecido, podemos pasar ya a describir la iglesia catedralicia y su entorno, empezando por el edificio que hoy se considera más antiguo.

LA CILLA (ANTIGUA CANÓNICA)

La idea de edificar un templo nuevo obedeció a la confluencia de nuevas circunstancias. No cabe defender su

Antigua canónica



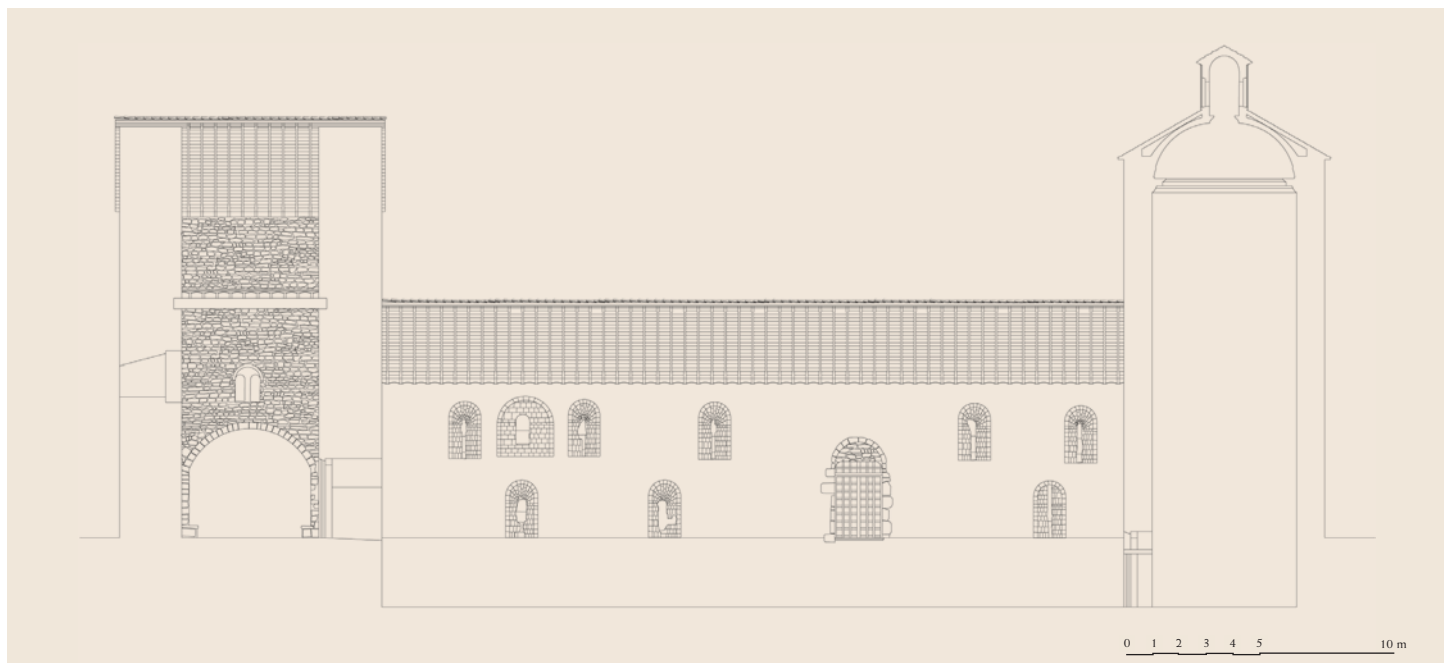
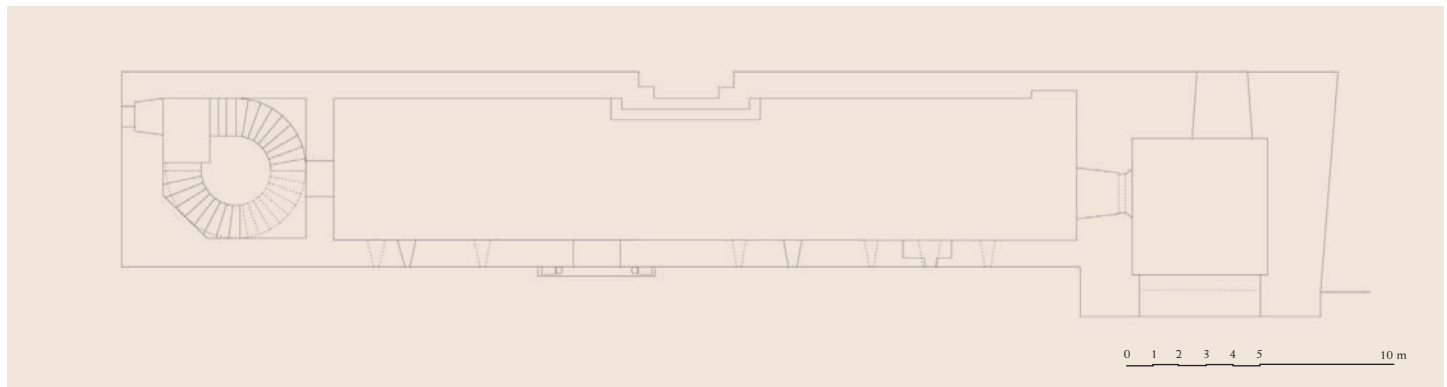
necesidad causada por la destrucción de la iglesia prerrománica a consecuencia de los ataques musulmanes, puesto que la última entrada triunfal de los andalusíes en Pamplona había tenido lugar casi cien años atrás. Si se hubiera producido una destrucción considerable, las reparaciones se hubieran acometido en el primer período de prosperidad, en tiempos de Sancho el Mayor. Fue la llegada de un nuevo obispo con aires reformadores, el francés Pedro de Roda (1083-1115), el factor que desencadenó una sucesión de acontecimientos conducentes a la renovación eclesial. Pedro de Roda era un antiguo monje de la abadía de Conques, donde los aires de la nueva arquitectura habían marcado los dos últimos tercios del siglo XI. Conques brilla como uno de los templos abanderados de un nuevo arte, el del románico pleno, en que coincide la monumentalidad con la experimentación de nuevos sistemas de abovedamiento y la inclusión de una escultura renovada. Dicho prelado emprendió la renovación diocesana con la introducción de la vida regular entre los canónigos, conforme a la regla de San Agustín. Ello implicaba la necesidad de espacios donde desarrollar la vida en común: dor-

mitorio, refectorio, etc. Así que se hizo preciso alzar una nueva construcción destinada a tal fin. Recientemente he propuesto identificar la denominada cilla o cillería con la canónica de finales del siglo, cuya terminación antes de 1097 queda probada por la felicitación del papa Urbano II ante la mejoría experimentada tanto en la religión de los clérigos de vida regular como en los edificios conducentes al servicio divino.

Se trata de una construcción cuyo núcleo principal lo constituye una nave de planta rectangular organizada en dos niveles. Desde las intervenciones de mediados del siglo XX queda a la vista su fachada meridional, antes oculta tras añadidos arquitectónicos, constituida por aparejo muy irregular y perforada a distancias regulares por dos niveles de ventanas estrechas muy deterioradas, con evidentes señales de haber padecido un incendio. Están colocadas al tresbolillo, dos debajo y tres arriba en el lado sur, y una abajo y dos arriba en el norte. Entre las dos superiores más meridionales fue abierto un ventanal algo más ancho, rematado en arco de medio punto. El tipo de aparejo, con mampostería y sillarejos apaisados, que confor-

Exterior de la antigua canónica





Planta, alzado y sección longitudinal



Sección transversal

man hiladas que raras veces superan los 20 cm de altura (hay también hiladas perdidas) se corresponde con fórmulas constructivas empleadas en Navarra y otros lugares antes de la recepción del románico pleno, de lo que deducimos la participación de mano de obra local. Las esquinas están reforzadas por sillares de proporciones muy superiores. Más o menos en el centro se sitúa una puerta en resalte. Se abre a un nivel intermedio entre los dos del interior de la estancia (marcados no sólo por las ventanas, sino también por un rebaje en el grosor del muro, procedimiento normal en la Edad Media para apoyar un forjado). Dicha puerta fue excesivamente restaurada en el segundo tercio del siglo XX, hasta el punto de haber modificado elementos importantes para discernir sus fases y su datación. Así, en la actualidad todo el cuerpo avanzado está realizado en sillares repuestos, mientras que en las fotografías antiguas se percibe la combinación de sillares con un aparejo semejante al del muro de fondo, lo que constituye un argumento de peso para considerar que fue dispuesta al mismo tiempo que el resto de la edificación. Además, muchos de los elementos tallados fueron rehechos.



Portada de la antigua canónica

La puerta está formada por una arquivolta moldurada, llevando como motivo central un bocel flanqueado por una media caña con adornos en relieve. Los restauradores reconstruyeron las dovelas con adornos de formas aristasdas, que recuerdan a las típicas puntas de clavo usuales en el tardorrománico, lo que apuntaría a una fecha mucho más tardía para la puerta. Sin embargo, fotografías antiguas conservadas en el Archivo de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra ofrecen una realidad bien diferente, ya que la media caña incluye motivos ornamentales diferentes, con capullos, cabecitas humanas y de animales, en la línea de la variedad que caracterizará, por ejemplo, la portada occidental de Leire. Ya Gómez Moreno advirtió la proximidad de la puerta de la cilla con "lo tolosano, tal como irradió a Moissac y Lescure, por ejemplo". Una chambrana con tres hileras de tacos al tresbolillo enmarca el conjunto. La arquivolta va sostenida por dos capiteles, de los cuales sólo uno es original (el otro está en el Museo de Navarra), el de la izquierda del observador, decorado con cuerpos de leones sentados sobre sus cuartos traseros y dispuestos por parejas con cierta torpeza, ya que se pro-



Portada de la antigua canónica. Capitel



Ventana-saetera de la antigua canónica

duce en la esquina una superposición de cuerpos poco conseguida. Parece posible afirmar un origen tolosano de este motivo, ya que aunque las parejas de leones con disposición vertical existen también en el románico hispano, la postura consistente en asentarse sobre los cuartos traseros es propia del foco languedociano (en España en lo que conozco las garras traseras se apoyan en el suelo). Es un motivo, por otra parte, frecuente a finales del siglo XI, que perdura con variantes a comienzos del XII y quedará obsoleto en el tardorrománico. El otro capitel muestra parejas de pájaros afrontados que unen cabezas y dorsos en las esquinas, en un diseño que igualmente cuenta con abundantísimos precedentes en el ámbito languedociano de las mismas fechas (y en el norte peninsular de él derivado).

El mismo hecho de que una portada de tal monumentalidad centre un edificio cuya ubicación con relación al claustro se corresponde con la propia de las cillas o almacenes ha de llevarnos a la reflexión. Este tipo de dependencias secundarias no suelen tener puerta central y ornamentada; por otra parte, el claustro no dispone de acceso hacia esta estancia, ni parece que lo hubiera en el antiguo

claustro románico si es que estuvo en el mismo emplazamiento que el gótico, asunto que trataremos más adelante.

La nave longitudinal se interrumpe de manera un tanto brusca en su extremo septentrional por el encuentro con una construcción de planta cuadrada que hoy aloja la hermosa escalera de caracol añadida a comienzos del siglo XVI para subir al sobreclaustro. El encuentro es de difícil valoración y probablemente hayamos perdido parte de las claves interpretativas cuando fueron desmontadas las construcciones anejas hace décadas. Fotografías antiguas presentan casas tanto por delante de la cilla como adyacentes a la nave lateral meridional de la iglesia catedralicia. La continuidad de un aparejo irregular parecido al de la cilla por la parte inferior de la torre que envuelve la escalera deja en el aire el interrogante de hasta dónde llegaba la construcción de finales del siglo XI. Por el otro lado, la nave se prolonga sin aparente cesura en un cuerpo torreado sobresaliente. Este cuerpo se encuentra hoy abierto por un gran arco rebajado, de gran potencia y elaborado con un aparejo diferente al resto del muro. Visto desde el interior, el cuerpo torreado presenta vanos y hornacinas en lo

que tuvo que haber sido un nivel superior (una ventana hacia el Oeste, un nicho hacia el Norte, mechinales a distintas alturas, acceso elevado a una escalera, etc.). Hasta el momento nadie ha realizado el estudio pormenorizado que esta torre merece. La puerta de comunicación interior a nivel de suelo hacia la nave de la cilla es de época gótica, lo mismo que el vano que conduce al claustro. Recientemente E. Carrero ha propuesto que la canónica románica debió de haber estado más desarrollada, de modo que al otro lado de dicha torre habrían existido un refectorio y una cocina. La ubicación del refectorio en esa zona es indudable. La dependencia ya existía en 1122 y un documento de 1273 habla del patio existente entre tal refectorio y el palacio episcopal que ha llegado a nuestros días. Una ventana abierta en el muro sur del cuerpo torreado evidencia que el refectorio no estuvo justamente al otro lado de dicho muro.

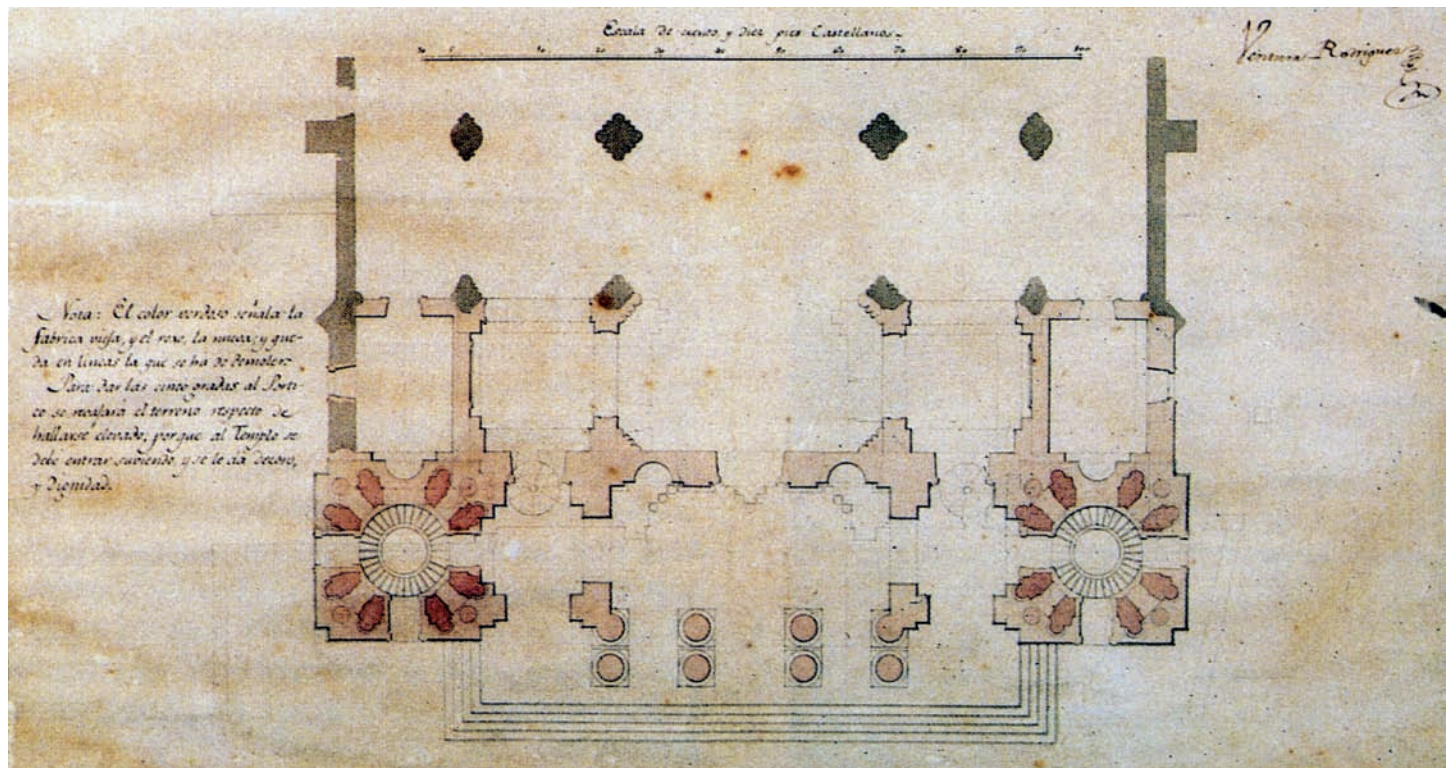
LA DESAPARECIDA IGLESIA CATEDRALICIA

En 1097 el papa Urbano II se felicitaba por lo hasta entonces conseguido y otorgaba indulgencias a cuantos se inscribieran en la cofradía de dicha iglesia (*quicumque in confraternitate eiusdem ecclesie adscripti fuerint*), con cuyos bienes se

atendería la ingente labor de edificar una nueva iglesia. Y realmente podía calificarse como *magnus labor* la encaminada a alzar desde sus cimientos la antigua catedral pamplonesa.

Dos elementos llamaron la atención de los investigadores cuando fue excavada y se dio a conocer la planta de la iglesia románica, que contaba con tres naves, transepto desarrollado y cabecera con dos capillas laterales flanqueando la central, abiertas más o menos en el centro de cada brazo del transepto, lo que las distanciaba de la central por medio de sendos tramos de muro que cabe suponer perforados por ventanales. En primer lugar, sus dimensiones muy superiores a lo habitual en la península por esas fechas (sin contar evidentemente la gran mole compostelana). Su longitud alcanzaba casi 70 m, lo que se valora con justicia si se compara con la catedral de Jaca (38. m desde el muro occidental hasta la embocadura de los ábsides) o con San Martín de Frómista (28 m). Era igualmente amplio el transepto, que rondaba 45 m. De hecho, estas medidas la convierten en el edificio más grande de su época en los reinos occidentales, siempre dejando aparte la seo jacobea. El segundo punto de atención fue la forma de su capilla mayor, que describía un polígono de siete lados hacia el exterior y semicírculo en el interior. Bajo la capilla meridional, una cripta salvaba el desnivel existente hacia el río. Toda la cabecera presentaba una construcción

Planta de la fachada proyectada por Ventura Rodríguez que incluye a su vez la planta de la románica a derruir





Cripta bajo la capilla meridional de la catedral románica descubierta en las excavaciones de 1992-1993

esmerada, de sillería regular relativamente grande (no tanto como Leire, pero sí superior a los restantes edificios del pleno románico navarros) muy bien trabajada, con esmeradas marcas de cantero (hasta una veintena diferentes), molduras biseladas y resaltes en los paramentos. Ambos aspectos tienen su antecedente en Santiago, de donde procedía el arquitecto. Se ha estudiado la proporción nave-transepto, comparable con la existente en la propia catedral jacobea. En cuanto a la combinación polígono-semicírculo, supone una variación sobre un tema compostelano, puesto que allí vemos este juego en las terminaciones de las capillas abiertas a la girola o en la combinación entre el cierre del presbiterio (claramente poligonal a nivel de tribunas) y el pasillo exterior del deambulatorio. Por supuesto, el templo gallego no es imitado en detalle, por ejemplo se prescinde de la girola, fórmula que escasea en el panorama del románico hispano.

Pasemos a un asunto que queda en el terreno de la hipótesis bien fundada, o al menos así lo creemos. Me refiero al alzado del edificio. Las excavaciones proporcionaron información sobre la cripta ubicada bajo la capilla lateral sur. Tenía columnas, por lo que cabe imaginar la presencia de bóvedas de aristas. Su construcción suponemos derivó de un condicionamiento topográfico, ya que quedaba muy próxima a la pendiente que conducía hacia el río (la percepción actual de todo ese espacio está muy modificada por la construcción de las grandes murallas abaluartadas a partir de finales del siglo XVI; con anterioridad en esa zona hubo una puerta romana que respondía al camino que bajaba hasta el puente medieval de la Magdalena). También pudimos ver el exterior de la capilla central, con aparejo muy cuidado, una banqueta a partir de la cual se elevaba el muro. Para imaginar qué hubo más arriba tenemos que acudir al eco que dejó la catedral en el románico navarro. Con-



Cimentación y arranque del muro meridional de la capilla mayor de la catedral románica descubiertos en las excavaciones de 1992-1993

cretamente son nuestros puntos de interés la cabecera de Irache, que presenta el mismo juego polígono-semicírculo en su ábside, y la de Santa María de Sangüesa (y en menor medida otras como San Martín de Unx, Zamarce, etc.). De ahí que podamos proponer que en el alzado de la capilla mayor se produjo una combinación arco-óculo, dado que la hay en las girolas de Santiago y San Saturnino de Tolosa, así como en Sangüesa e Irache. Los ventanales se habrían desplegado en un nivel intermedio, mientras los óculos quedarían por encima. En el interior, el nivel intermedio ofrecería una sucesión de arcos de los cuales algunos contenían ventanas y otros simplemente quedaban ciegos, como en los edificios antedichos. Esta teoría de arcos presentaría capiteles dobles y sencillos decorados con la primera flora románica languedociana y quizá con motivos como la lucha entre guerrero y dragón que aparece en Toulouse y se repite en Irache (y todavía se copia en San Pedro de Olite). Al terreno de la pura especulación pertenece saber cuántos óculos perforaban la capilla mayor, cómo eran los ábsides laterales (probablemente más sencillos) o si tenía o no cimborrio sobre el crucero (con él figura en un sello de la Navarrería de 1236).

En cuanto a las naves, la cimentación continua no da pistas acerca de los pilares, que imaginamos compuestos de sección cuadrada o cruciforme con semicolumnas adosadas, como en Aibar. En el terreno de lo puramente especulativo está el sistema de abovedamientos, puesto que pudo haber tenido cañón sobre fajones en la central y lo mismo o aristas o cuarto de cañón (también como en Aibar) en las laterales. Sin duda habría fajones, con los que se corresponderían los contrafuertes cuya cimentación apareció tanto en el muro norte como en el meridional. Ninguna tribuna en el románico navarro ayuda a defender su presencia en la catedral, aunque hemos de reconocer

que no sería rara, teniendo en cuenta la dimensión que alcanzó el edificio y su directa imitación de Santiago. Además, la atípica ubicación dentro de la actual catedral gótica de una escalera, que ocupa el emplazamiento que en la seo románica correspondería al encuentro entre el transepto y la nave de la epístola, justamente el lugar donde existe una gran escalera de acceso a tribunas en Compostela, es un argumento complementario para defender la existencia de estos espacios elevados sobre las colaterales.

Como se ha dicho, el templo se hundió en 1391. Cabe descargar a Esteban de la responsabilidad de una construcción deficiente que causara el colapso, porque posiblemente fue el debilitamiento de los pilares, a causa de unas obras encargadas por el rey Carlos III en memoria de su padre, lo que determinó la caída de la nave mayor. El rey Noble, el obispo y el cabildo prefirieron sustituir el edificio románico por el gótico que hoy contemplamos, edificado entre 1394 y 1500. Las obras se efectuaron en tres fases, sin que afectaran a la fachada occidental, con sus dos torres y su doble puerta. Los ilustrados pamploneses del siglo XVIII estimaron conveniente acometer la renovación del frontis occidental, que les resultaría vetusto y deteriorado. El

encargo recayó en el académico Ventura Rodríguez. Como se ha avanzado, conservamos el dibujo en que la planta proyectada de la nueva fachada se superpone a la antigua. Su análisis revela una directa derivación de la puerta de Platerías, en el brazo sur del transepto compostelano. La comparación con las medidas del edificio finalmente construido por Santos Ángel de Ochandátegui a partir del mencionado plano nos faculta para calcular las dimensiones de la puerta románica. El resalte de contrafuerte a contrafuerte alcanzaría casi 13 metros de frente; el hueco en que se emplazaban las dos series de arquivoltas superaría en poco los 10 m; y el vano de cada puerta sería algo mayor de 2 m. El estudio de los elementos que la integraron se efectúa en el capítulo dedicado al Museo de Navarra.

EN TORNO AL CLAUSTRO ROMÁNICO

No queremos terminar sin al menos presentar la problemática que afecta a la ubicación y dimensiones del desaparecido claustro románico, cuyos capiteles constituyen una de las obras más exquisitas del pleno románico en

Capiteles del claustro de la catedral



España (y se estudian igualmente en el capítulo dedicado al Museo de Navarra). Aunque existen referencias documentales al claustro en 1110 y 1114, parecen menos concluyentes con relación a la existencia de un espacio cerrado con galerías que las de 1141 y 1142, en cuyo texto se habla de enterramientos *infra claustro*. Por desgracia, carece de fecha el diploma de concesión de indulgencias que el obispo Sancho de Larrosa otorgó a quienes entregaran doce dineros para terminar la obra del claustro. Según Goñi Gaztambide sería poco posterior a la consagración de la iglesia en 1127. Aunque hubiera podido iniciarse antes, la mayoría de los estudiosos coincide en suponer que los capiteles hubieron de ser tallados en la década de 1130-1140.

Tampoco se da total coincidencia en cuanto al número de capiteles pertenecientes a aquella construcción, ni en los que han llegado a nuestros días ni en los que confor-

maron su desarrollo completo. En el Museo de Navarra se exponen siete sobre los que casi nadie plantea dudas: tres historiados (Job, Pasión y Resurrección) y cuatro vegetales, entre los que sobresale el de hojas en espiral; los siete van acompañados de otros tantos cimacios vegetales. En los fondos existen otros dos de dimensiones y factura semejantes, ambos con acantos (uno añade máscaras) que sólo están tallados por tres caras, por lo que tuvieron que estar unidos a un pilar. La mayor parte de los estudiosos aceptan que el medio capitel doble dedicado al Lavatorio y el otro medio con la Última Cena también formaron parte del grupo. Menos consenso hay a la hora de incluir el llamado "de San Cernin" y el fragmento con figuras humanas de tema desconocido. Para mí no ofrece dudas la pertenencia al grupo del llamado "de los ríos", hoy en paradero desconocido y perspicazmente identificado a partir de fotografías antiguas por Aragonés. En total, en el mejor

Capiteles del claustro y portada de Pamplona. Foto de J. Lacoste. Finales del siglo XIX (Archivo de la Institución Príncipe de Viana. Fondo Comisión de Monumentos)



de los casos, trece capiteles, dos de ellos de esquina, lo que permitiría elevar una arquería con doce arcos o dos medias con seis (suponiendo que en una situáramos los historiados y en otra los vegetales, conforme a la distribución que hoy vemos por ejemplo en San Pedro de la Rúa). Para hacernos una idea, la citada iglesia estellesa tiene nueve arcos por galería, la catedral de Tudela alterna dos lados de nueve arcos con otros dos de doce, galerías de diez y de siete vemos en San Pedro el Viejo de Huesca, de catorce y dieciséis en Silos, y trece tiene la galería antigua de San Pedro de Cardeña. No hace falta seguir el listado para advertir que sólo conservamos capiteles para una cuarta parte de lo que pudo haber sido un claustro acorde con las dimensiones de la iglesia antes analizada. ¿Y cuál es el motivo de que hayan llegado a nuestros días? En el caso de los capiteles de la portada, está claro que los tenemos por su tardía destrucción y por el cuidado que alguien puso en recogerlos. El magnífico estado de conservación de algunos de los claustrales lleva a concluir que por alguna razón se les dio uso hasta fechas cercanas, quizá también hasta comienzos del siglo XIX.

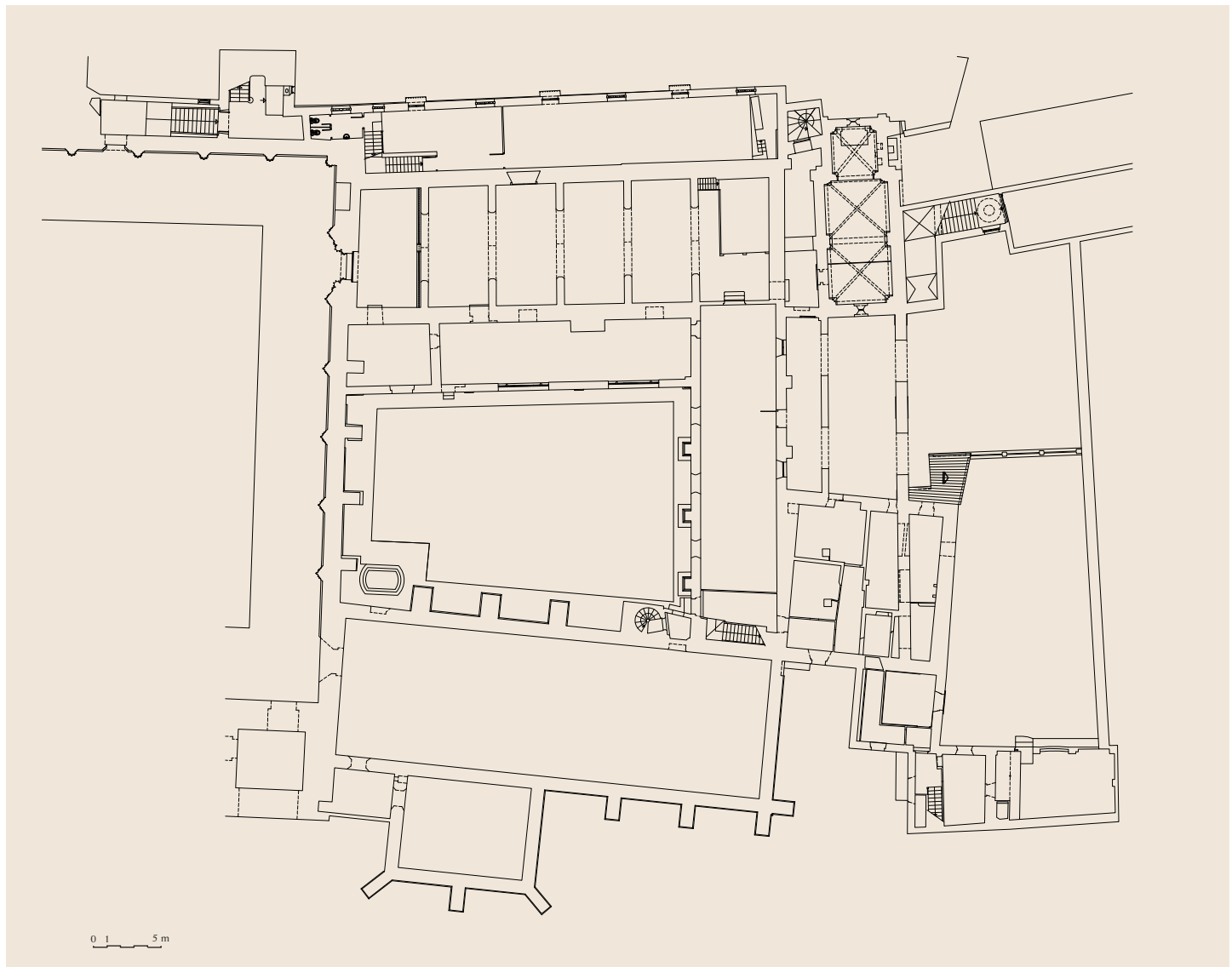
Aquí es donde entra en juego la sorprendente afirmación de Ponz, que ha hecho cavilar a los estudiosos. En el *Viaje fuera de España* (1785) afirma: "Se conserva parte de un Claustro pequeño de grandísima antigüedad; en cuyos capiteles de sus columnas pareadas se representan pasos de la Pasión de Christo, executados con rusticidad". ¿Pudo haberse inventado una afirmación así? ¿Vio sólo los capiteles y se permitió una licencia creativa con lo demás? A mi juicio, no. En tiempos de Ponz todavía había en pie una o más galerías que darían idea de un claustro viejo, que habría convivido durante siglos con el gótico. He propuesto alguna ubicación alternativa, imaginando que pudo haber sobrevivido una parte del claustro original en algún lugar, para lo que he examinado la planta de la catedral y su entorno tal y como podría estar en el XVIII. En la misma línea, otros investigadores han planteado distintos lugares donde pudo haber estado el claustro original, bien debajo del gótico o en otro sitio, por ejemplo al sur de las naves, dando o no crédito a lo escrito por Ponz. Considero que la hipótesis más convincente de las hasta ahora planteadas es la propuesta muy recientemente por Eduardo Carrero, según la cual el claustro que vio Ponz no era el original del siglo XII, sino que estaba formado con elementos del original. Se apoya en citas de un claustro viejo del que todavía se habla en el siglo XVI, recreado con elementos del original románico (capiteles, fustes, cimacios) cuando éste fue sustituido al construirse el gótico a partir de los últimos años del siglo XIII. Y habría estado emplazado en el patio del pozo al norte del refectorio. Es tan amplia la casuística

relativa al devenir de los restos medievales en el arte europeo que bien podría admitirse una reedificación de esta naturaleza, aunque sería atípica. Abundando en la materia, existen referencias documentales correspondientes a obras ejecutadas en la catedral en el entorno de 1800 que cabría vincular con el desmonte de una galería donde podrían haber sido reemplazados esos capiteles. La hipótesis da respuesta a algunos de los interrogantes, concretamente a cómo y por qué han llegado esos capiteles a nuestros días, y también a la veracidad del testimonio de Ponz, pero no de modo definitivo a la que ahora más nos preocupa: ¿dónde estaba y cómo era el claustro románico del siglo XII? La respuesta más probable lleva a pensar que ocuparía el emplazamiento del posterior claustro gótico y que sería algo menor. Y concretamente con relación a sus dimensiones entra en juego otra edificación románica: el palacio episcopal, que limitaba el conjunto claustral por el Sur.

PALACIO EPISCOPAL

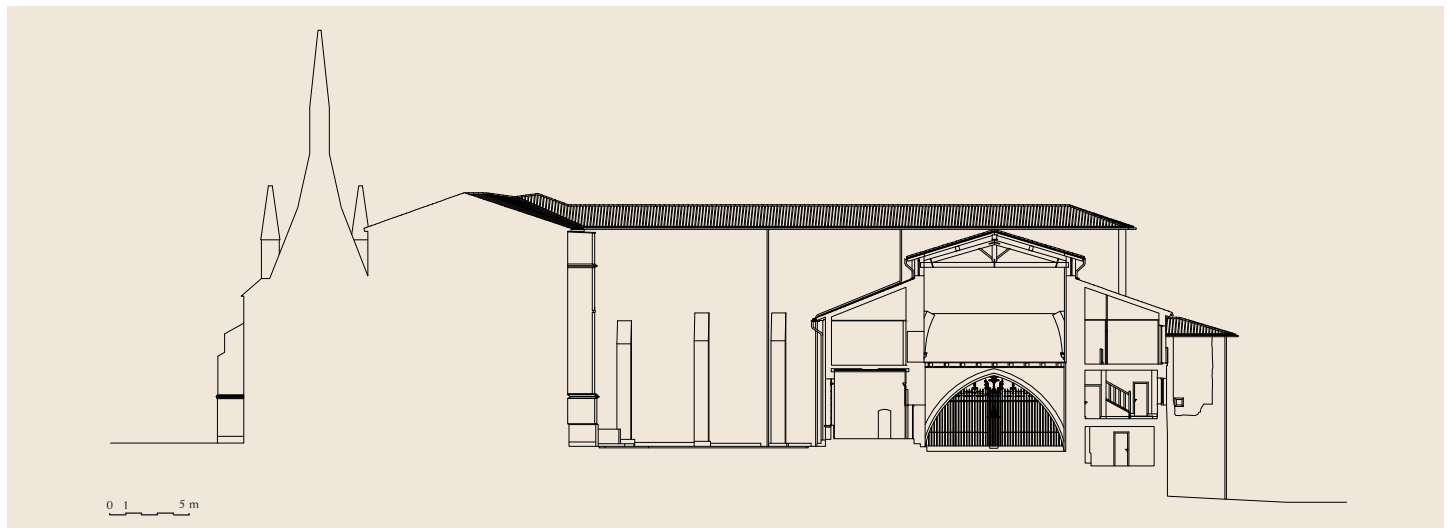
El descubrimiento del Palacio Real románico de Pamplona, en los años finales del siglo XX, ha proporcionado información y perspectivas novedosas que han llevado a identificar la práctica totalidad de los restos del palacio episcopal románico, situado al sur del claustro catedralicio y del que antiguamente sólo había sido reconocido un muro. El acceso a sus dependencias se puede realizar bien desde el propio claustro, a través de la Puerta Preciosa, que entra de lleno en lo que había sido la gran sala palaciega, bien desde la calle Dormitalería, a través de una puerta situada junto a la cabecera del refectorio gótico.

Las referencias documentales permiten reconstruir la historia del edificio. No consta el momento de edificación, pero sí que existía en la primera mitad del siglo XIII, en 1226 y también en 1235, cuando el obispo Pedro Ramírez de Piédrola lo dio al rey Teobaldo I en garantía por una deuda de 12.666 sueldos de sanchetes. Ya entonces era conocido como "palacios viejos", también llamados de la iglesia de Jesucristo, en referencia a la capilla de la que trataremos más adelante. Los obispos recuperaron la propiedad en tiempos de don Armingot, quien lo donó a los canónigos en 1273 para que lo destinaran a dormitorio, juntamente con un patio contiguo al refectorio (suponemos que es el del pozo) y unas huertas, que deben ser las emplazadas al sur de dicho palacio. En el preámbulo del diploma el prelado hablaba de la estrechez de las dependencias existentes por entonces en torno al claustro. El acondicionamiento del nuevo dormitorio ya se había planteado en 1270 y sería renovado, como veremos, en el siglo XV.



Planta de las dos naves y de la capilla de Jesucristo con edificaciones anejas (Arzobispado de Pamplona-Tudela / José Joaquín Garralda Guillem)

Sección transversal de la nave oriental con edificaciones anejas (Arzobispado de Pamplona-Tudela / José Joaquín Garralda Guillem)





Alzado de la fachada septentrional de la nave sur y sección transversal de la nave oriental con edificaciones anejas (Arzobispado de Pamplona-Tudela / José Joaquín Garralda Guillem)

Sección longitudinal de la nave oriental y transversal de la capilla de Jesucristo con edificaciones anejas (Arzobispado de Pamplona-Tudela / José Joaquín Garralda Guillem)



La mirada perspicaz de Lambert había advertido que el muro que cierra por el sur el patio del refectorio, presentaba aparejo y vanos románicos, lo que le llevó a considerarlo como resto visible del antiguo palacio de los obispos pamploneses, que dató por sus restos monumentales en la segunda mitad del siglo XII. Se trata de la única de las seis fachadas de la edificación original que hoy queda a la vista. No obstante, se ha podido constatar que dicho muro es sólo una parte, en concreto el cierre septentrional del ala que suponemos dedicada a las dependencias privadas, de una construcción mucho mayor, que tenía planta en L, en lo que se asemejaba al palacio real (al que había precedido en el tiempo), pero carecía de torre en esquina, elemento significativo desde el punto de vista simbólico y de uso de la sede regia. Liberado de multitud de elementos que dificultaban su visión, hoy es posible

reconocer, en el ala oriental, la gran sala, de planta rectangular y dispuesta conforme a un eje Norte-Sur. Confluía en ángulo recto con el ala meridional, otra estancia más estrecha y menos monumental. Curiosamente, mientras que la espacialidad original del ala oriental es visible en su parte superior, donde se localizan los correspondientes arranques de arcos transversales, el ala meridional, en cambio, sólo es reconocible con nitidez en su parte inferior, ya que la superior se vio muy alterada por añadidos de diversas épocas.

La gran sala presenta planta rectangular, mide aproximadamente 31,30 m de longitud por 9,15 m de anchura, siempre sin contar el grosor de los muros, que ronda 1,20 m (la superficie construida alcanza los 390 m²). En origen constaba de un único espacio de muy considerables dimensiones, pero desde la Baja Edad Media se encuentra

dividida a media altura en dos niveles. La parte inferior está muy modificada por la inclusión de los potentes arcos que a comienzos del siglo XV fueron añadidos para alzar el nuevo dormitorio, conforme a los deseos de don Lancelot, hijo del rey Carlos III y vicario general de la diócesis de Pamplona entre 1408 y 1420. Con ello pretendía resolver el grave problema de humedades que afectaba a dicha dependencia desde antiguo. Estos arcos, en número de cinco, quedaron distribuidos a distancias regulares sin tomar en consideración lo preexistente, de forma que el segundo obstruyó parcialmente la primitiva puerta principal del palacio episcopal, abierta en la fachada occidental. Esta puerta se aprecia con nitidez desde la estancia llamada Sala de la Pintura. El vano primitivo tenía una luz de 2,04 m y una altura de 3,20; su único adorno es una chambrana con sogueado.

En el piso alto es más fácil imaginar el aspecto original de la sala románica, ya que se conservan algunas ventanas y los arranques de los arcos. Concretamente la cubierta estuvo organizada mediante cuatro potentes arcos transversales, de unos 60 cm de frente, cuya altura original no es determinable con total certeza. De los ocho arranques de arcos vemos hoy en día tres del muro occidental (falta el meridional) y dos en el oriental (los dos extremos). En los orientales se reconocen marcas de cantero semejantes a una letra B mayúscula. Entre arco y arco hay una separación de 6,44 m. Frente a la sencillez de las ménsulas del palacio real, las del episcopal se organizan mediante dos baquetones horizontales separados por molduras angulosas.

El muro oriental, que daba a las inmediaciones de la muralla de la ciudad, carece de ventanas. En cambio, en el occidental por la parte interior se ven los abocinamientos de dos de ellas, ambas de medio punto, que curiosamente no están dispuestas exactamente en el centro de cada tramo. Dicho abocinamiento mide entre 92 y 94 cm de anchura. Además, en el exterior del tramo septentrional se localizaron empotrados en el muro restos de un capitel con su correspondiente fuste. Si algún día se interviene se podrá analizar con detalle su entorno. También en el hastial meridional se aprecia otra ventana, que debió de formar parte de un conjunto ya que está situada más o menos en el tercio oriental. Desde la logia situada ante la biblioteca se contempla el exterior del hastial meridional, con huellas de vanos y añadidos de ladrillo. Resultaría muy instructivo suprimir dicho revestimiento para indagar cuánto se conserva de la fachada de época románica, que pudo estar organizada con un gran ventanal axial, a semejanza del que iluminaba la sala del jardín del Palacio Real de Pamplona. En caso de descubrirse el piñón del antiguo

hastial tendríamos la altura de la cubierta lo que permitiría aproximar el trazado de los arcos diafragma de la gran sala.

Un gran arco apuntado de 5,50 m de luz abre este nivel alto de la sala oriental hacia la sala meridional. El arco está remetido en muros preexistentes, lo que lleva a pensar en que fue ejecutado al tiempo que se acondicionaba el dormitorio alto, en el siglo XV. Debido probablemente al adelgazamiento del muro, la parte alta de la sala oriental es algo mayor que la inferior: las medidas que hemos tomado nos dan 31,26 m de longitud por 9,30 de anchura. Los muros presentan aparejo de piedra hasta una altura aproximada de 3,40 m, que pudo ser la original. Fueron recercados en ladrillo a comienzos del siglo XX para disponer en este espacio una sala capitular nueva; como la construcción añadida no ofrecía garantías, fue finalmente demolida en 1926; si bien no existe documentación que detalle la intervención, una fotografía muestra sus gigantescas dimensiones, que elevaban su cubierta por encima de la de la Biblioteca. No es el único cambio importante de la estructura de la nave, ya que parece haber sido alterada por la edificación del claustro gótico. En esta parte alta se aprecia que el actual hastial septentrional no va trabado con los muros oriental y occidental, con los que tampoco cierra a escuadra, lo que abona el terreno para la especulación. Nos ha llamado la atención el hecho de que la puerta principal estuviera descentrada, lo que cabría explicar en razón de un acortamiento. De ser así, en origen la gran sala todavía hubiera sido mayor, pero no es posible aventurar cuánto, ya que según los planos de que disponemos la puerta tampoco se encuentra perfectamente centrada con relación a los arcos transversales. En este nivel alto que estamos describiendo existen puertas hacia la llamada sala de cortes y hacia una estancia situada encima de la Sala de la Pintura, derivadas de las modificaciones posmedievales. Aunque hoy vemos todo el espacio despejado, sabemos que cuando don Lancelot construyó el dormitorio alto, éste quedó compartimentado en celdas de madera que procuraban cierta privacidad a los canónigos.

El ala oriental carece de contrafuertes en su muro occidental y los del oriental no se corresponden ni con los arcos añadidos para ubicar el dormitorio alto del siglo XV ni con los cuatro grandes arcos transversales que aguantaban la cubierta románica. En la llamada Sala de la Pintura, que es la estancia cubierta situada en la planta baja al Oeste del ala oriental, existe un saliente del muro cuya finalidad nos es desconocida. Podemos aventurar un posible uso como chimenea, pero no es posible verificarlo mientras se mantenga el enlucido de los muros del llamado dormitorio bajo. Una puerta situada en la esquina sureste comunica con un paso detrás del cual se encuentra



Exterior. Muro norte del antiguo palacio episcopal



Otro aspecto del muro norte del antiguo palacio episcopal

Restos de la antigua sala del palacio episcopal



Arranque de arcos del antiguo palacio episcopal



la Capilla de Jesucristo. Las fachadas laterales del ala oriental sirvieron de muro de apoyo para otras dependencias: en la parte este, la llamada Sala de Cortes; y en la parte oeste, la Sala de la Pintura. Esta última está formada por el cerramiento acristalado de grandes arcos de piedra que parecen sustituir a un antiguo pórtico de madera, quizá existente desde el origen del palacio. Se conservan dos ménsulas al mismo nivel que las todavía visibles en la fachada del ala meridional que da al patio del pozo. Recordemos que el Palacio Real también tuvo un pórtico abierto al patio conformado por la L que dibuja su planta.

Esta sala mayor oriental estaba conectada con el ala meridional, más estrecha (en torno a 5,80 m) y más corta (aproximadamente 27 m), cerrada por muros de menor grosor (unos 80 cm). También aquí el muro de cierre occidental fue modificado por las dependencias añadidas en época gótica (el eje del refectorio gótico parece haber quedado desplazado con respecto a la perpendicular del claustro en razón de la preexistencia del palacio). Mientras

que el ala oriental parece haberse concebido como gran espacio único, es decir, una gran sala cubierta por los citados arcos transversales, el ala meridional pudo haber estado dividida en dos niveles desde el principio. Es la conclusión a la que llegamos al ver las hileras de ménsulas de piedra que hoy quedan por debajo del forjado, cuya altura parece estar condicionada por su conexión con el dormitorio alto. Muy probablemente, cuando don Lancelot mandó edificar el dormitorio alto, vieron la conveniencia de unificar los forjados para poder transitar cómodamente de uno a otro.

En la planta baja apenas quedan otros restos originales distintos de las ménsulas que soportaban el forjado, doce en el muro norte y diez en el sur. En su muro meridional se advierte el comienzo de un vano con arco de medio punto, que quizá corresponda a su puerta inicial. Habrá que esperar a que la futura rehabilitación lo confirme. Existen varias ventanas, ninguna original. A diferencia del ala oriental, esta meridional sí presenta contrafuertes



Antigua portada

en ambos muros largos, tanto hacia el patio del pozo como hacia la logia situada al Sur. Miden aproximadamente 95 cm de frente y están distanciados por 4,40 m. El grosor de muro muy inferior pudo aconsejar su construcción para responder a los arcos transversales que suponemos articularían la cubierta.

Como todo el nivel superior del ala está enlucido (hoy constituye el llamado "teatrillo", que durante un tiempo también sirvió como sala capitular) no es posible reconocer la ubicación de tales arcos, ni ver desde el interior las ventanas románicas que se aprecian desde el patio del pozo. No obstante, consta que cuando se ejecutaron obras hace pocos años para la apertura de una puerta que conectase hacia el nivel alto del ala oriental, en el muro sur apareció un mirador gótico con ajimez, lo que sirvió como pista para aventurar que en el nivel alto del ala meridional hubiera estado situada la "cámara de los miradores", también llamada *camera nova qui est supra dormitorium canonicorum* (incluso *in spectaculis dormitorii canonicorum pampilonensium ubi capitulum fieri consuevit*) tan citada en la documentación catedralicia a partir de 1295. Suponemos que este no es el único mirador, sino que hay varios más a la espera de su descubrimiento. Dicha cámara sirvió como sala capitular a partir del momento en que el antiguo claustro románico con su

correspondiente sala capitular fue demolido para el inicio de las obras del claustro gótico. Aunque luego fue proyectada para su uso como capitular la hoy llamada Capilla Barbazana, cuando estuvo en uso los canónigos prefirieron continuar con sus reuniones en la *camera spectaculorum* en vez de bajar a la Barbazana, fría y húmeda. Su ubicación aquí, en alto y abierta a Mediodía, garantizaba mejor temperatura para las reuniones del cabildo. Posteriormente, en 1580, los muros de la antigua nave meridional del palacio episcopal fueron recrecidos con la intención de disponer un segundo refectorio, conocido como menor, nuevo o de invierno, lo que no significó el cambio de uso del refectorio gótico, que quedó como refectorio de verano. La cubierta actual, con lunetos, es todavía posterior.

La fachada norte del ala meridional ofrece su apariencia románica a quien la contemple desde el patio. Construida con aparejo de tamaño mediano, destaca la presencia de dos ventanas de doble vano que tuvieron parteluz hoy perdido. Rematan en dos arquillos de medio punto labrados en una gran pieza semicircular a manera de tímpano. En la oriental se aprecia perfectamente que los alféizares estuvieron achaflanados. En la occidental, que ha perdido el tímpano, se ven restos de estantes como si durante un tiempo hubieran sido utilizados como anaque-

les, lo que exigiría que estuviera en un interior. Por debajo y por encima de estas ventanas corren dos hileras de ménsulas, quizá la inferior existió desde el principio para completar un posible pórtico en el patio; el uso de la superior desde el principio es más problemático, ya que limitaría la luminosidad de las ventanas. Recordemos lo dicho acerca de un posible claustro viejo en este patio, donde según la hipótesis de Carrero pudieron haber sido reemplazados los capiteles románicos del primitivo claustro románico. También se conserva casi en su totalidad la hilera de canes que soportaban la cornisa original, justamente por encima del final de los contrafuertes. Los recrecimientos del siglo XVI y posteriores han desvirtuado su apariencia.

En cambio, la fachada sur está oculta por elementos añadidos, principalmente el gran torreón cuadrado edificado al mismo tiempo que el refectorio (con el que está alineado), en la primera mitad del siglo XIV, y los muros que soportan la biblioteca alzada en el siglo XVIII. Además, los muros están enlucidos y pintados de blanco. Tampoco puede verse el hastial occidental, ya que la nave termina en una escalera por delante del muro del refectorio.

Por lo que respecta a la datación, no son muchos los elementos que proporcionen pistas. La decoración de la puerta, los bocelos de las ménsulas y los chaflanes de los alféizares llevan a pensar en un románico avanzado, de manera que poco más hay que añadir a la datación propuesta por Lambert en la segunda mitad del siglo XII. Como veremos enseguida, puede defenderse su construcción en el episcopado de Pedro de París (1167-1193).

CAPILLA DE JESUCRISTO

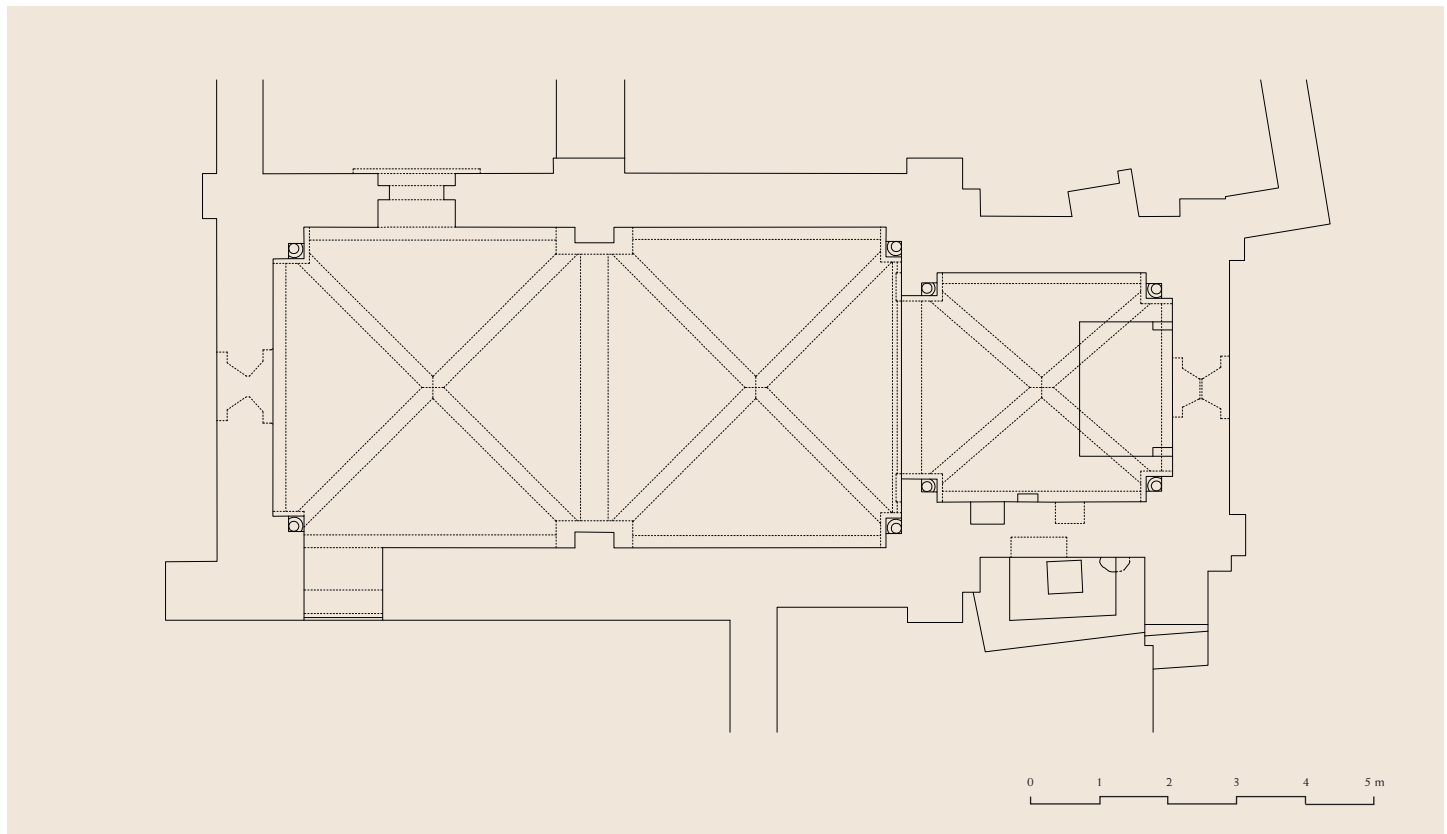
El conjunto canonical se completa con la llamada Capilla de Jesucristo, que parece haber sido propia del Palacio Episcopal románico. Una vez éste fue donado al cabildo, los capitulares la incluyeron en sus recorridos litúrgicos cotidianos.

Se trata de un pequeño templo que consta de presbiterio con testero recto y dos tramos de nave (el presbiterio es más estrecho que la nave). Ambos tramos de nave y el presbiterio, separados por fajones apuntados de sección cuadrangular, se cubren mediante bóvedas de crucería sencilla, con nervios de sección circular y entrecruzamientos tallados en piezas monolíticas aspadas, indicio de cierto avance cronológico y de dominio del abovedamiento. Constan de arcos formareles, lo que -como vio Crozet- prueba su ejecución en una segunda fase de introducción de las bóvedas sobre arcos cruzados. Los nervios apoyan en pilastras centrales y de esquina. Las centrales tienen un diseño peculiar,

puesto que combinan un resalte de sección rectangular adosado al muro con una culminación que recuerda a grandes ménsulas de triple rollo, no muy alejadas de las empleadas en la nave oriental del palacio episcopal; sus dimensiones vienen obligadas por la necesidad de apea los formareles. Las pilastras de esquina incluyen una columna en el codillo. Los capiteles de las cuatro columnas del presbiterio aparecen lisos. Los de las cuatro columnas en los extremos de la nave van decorados. Los inmediatos a la embocadura de la cabecera incluyen: uno, grandes hojas lisas separadas por listeles verticales y vueltas en volutas de las que cuelgan frutos o bolas; el otro, dos niveles de hojas, las inferiores picudas con bolas colgantes y las superiores superpuestas, vueltas en volutas o bolas. Los capiteles de las esquinas del hastial muestran: uno, superposición de hojas picudas de las que cuelgan bolas, alternando con hojas digitadas; y el otro, hojas lisas de rebordes marcados vueltas en volutas. Todos

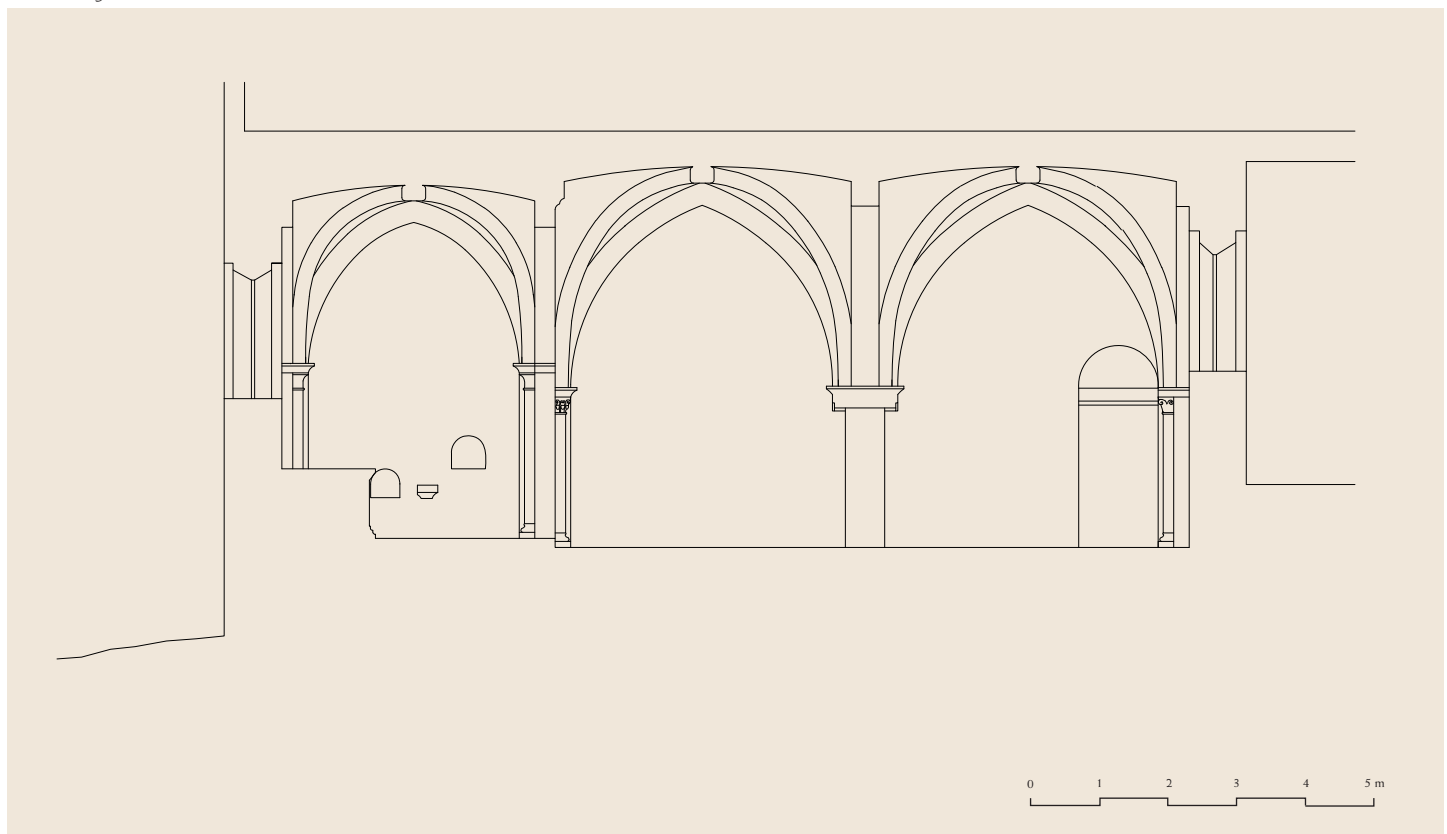
Exterior

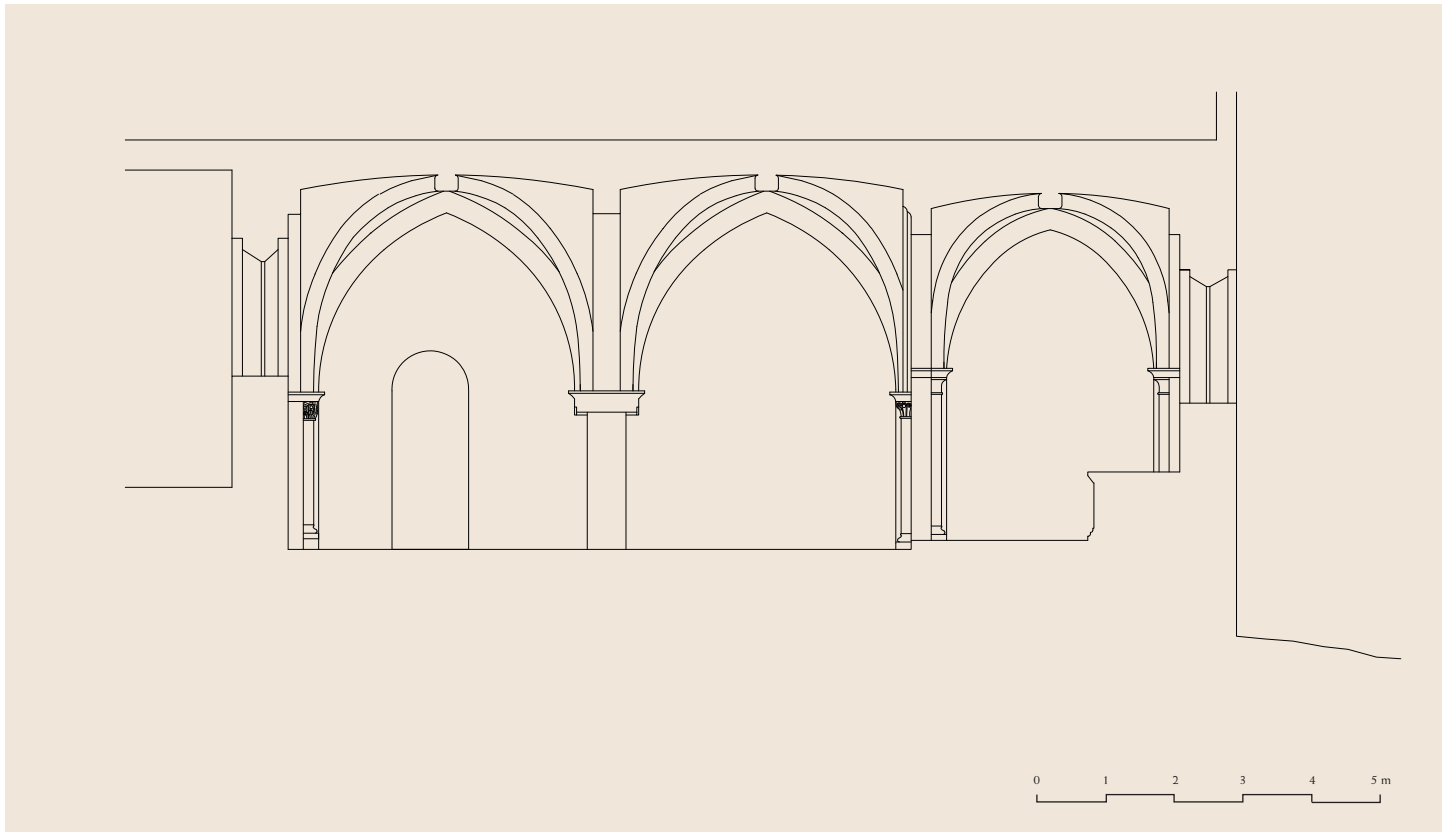




Planta

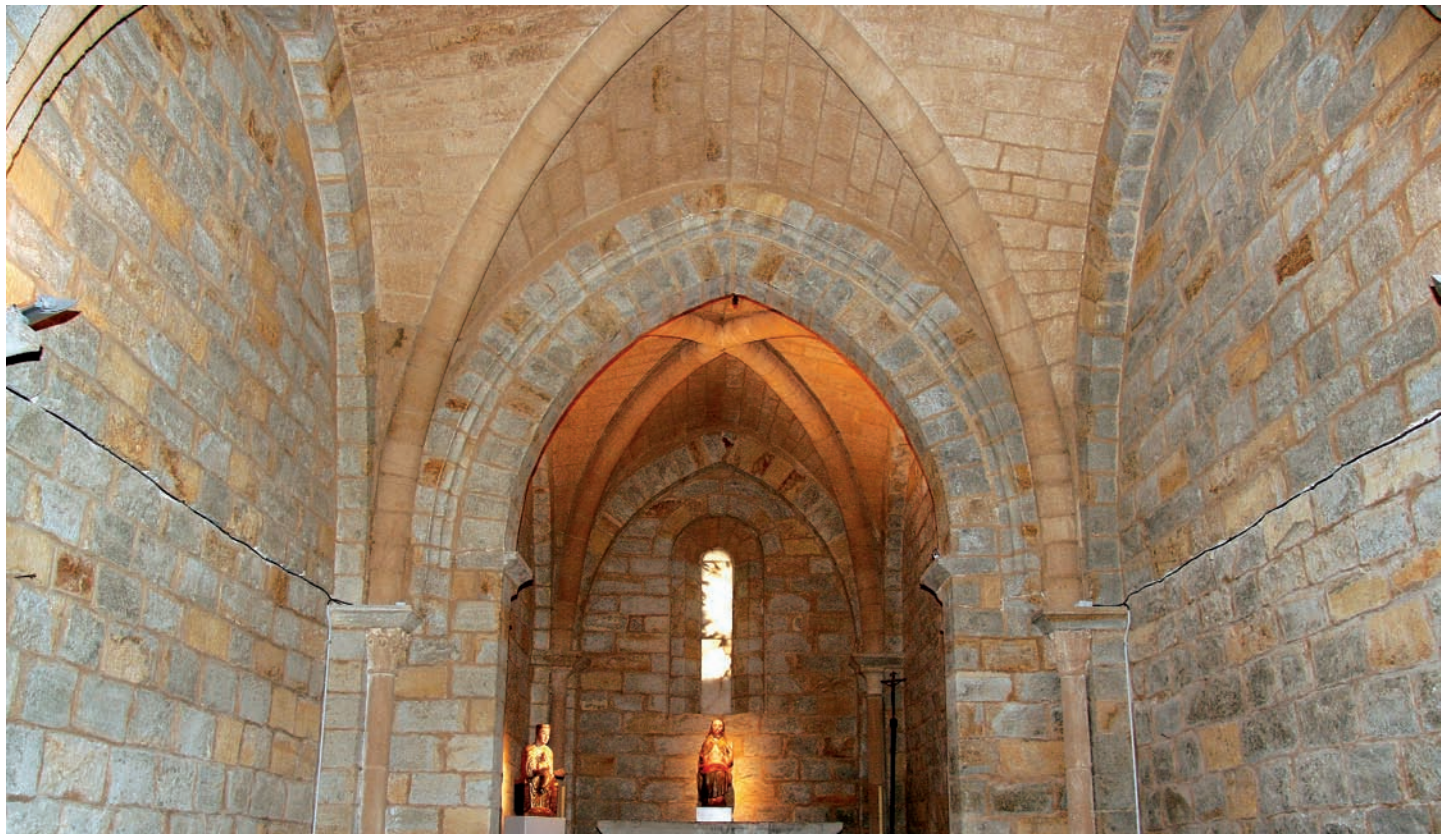
Sección longitudinal





Sección longitudinal

Interior





Capiteles del interior



estos diseños se repiten en iglesias rurales de la Cuenca de Pamplona en torno a 1200. Los capiteles que apean los nervios de la bóveda del presbiterio aparecen lisos. El arco de separación entre nave y presbiterio es apuntado y se adorna con doble moldura lisa.

La capilla dispone de dos puertas, una hacia el Norte y otra hacia el Sur. La meridional fue abierta junto al hastial y consta por su parte interna de arco de medio punto. El exterior está enlucido. La septentrional está más centrada y fue parcialmente rehecha en la restauración. Al interior culmina en arco semicircular y al exterior el vano se cierra mediante tímpano liso envuelto en arquivolta enmarcada por chambrana de sencilla molduración, la misma que se emplea bajo los salmeres a manera de cimacio. Apea en pies derechos. También vemos dos ventanas, una en el eje del testero, de remate semicircular y enmarque interior achaflanado, y otra en el hastial, restaurada siguiendo las mismas formas.

El exterior de la capilla queda disimulado por construcciones anejas. Desde la Ronda del Obispo Barbazán se ve el muro testero y el comienzo de la fachada meridional, que resultó muy alterado cuando siglos después dispusieron una estancia hoy convertida en estudio de pintor. Para ello lanzaron un arco en la parte de la cabecera y recrecieron directamente el muro sobre la cornisa de la nave, por lo que hoy ésta y los canecillos convexos que la soportan quedan embutidos. El testero está flanqueado por contrafuertes y centrado por una ventana sencilla, de remate semicircular y enmarque achaflanado, sin ornamentación escultórica. Su aparejo es de tamaño mediano y labra descuidada. El pasaje de conexión entre las dependencias catedralicias y el Palacio Episcopal oculta el resto. Por su parte, el muro occidental es visible desde el pórtico situa-

do junto a la subestructura de la biblioteca, pero como está enlucido y fue restaurado hace décadas poco es lo que podemos comentar, fuera de la presencia de una estrecha ventana. En cuanto al muro septentrional, la parte inmediata a la puerta fue reconstruida en la misma restauración.

La capilla está separada del palacio románico por un pasaje estrecho e irregular, que hoy termina en la escalera de acceso a la biblioteca, pero quizá antiguamente diera a un postigo de la muralla. En el muro occidental de este pasaje se ve un vano semicircular que puede ser románico tapiado. Permitiría la circulación desde la capilla hacia la huerta del palacio sin necesidad de entrar en la gran sala.

La cronología de la capilla puede aproximarse por las referencias documentales y por el análisis de sus elementos constructivos. La mención más antigua, que ya hemos comentado, data de 1235. Los capiteles se corresponden con lo que se hacía en templos poco importantes en el entorno de 1200, por lo que cabe suponer que imitarían las formas recién llegadas a la capital. La presencia de formales y el uso de nervios en bocel sitúan los abovedamientos en una fase posterior a los nervios cuadrangulares de encuentros mal resueltos que hemos visto en los años 1170-1180. Las ménsulas con baquetones horizontales nos recuerdan tanto al palacio episcopal como a la nave cisterciense de Santa María de Irizar. Esta conexión con Irizar nos lleva a plantear otra vía de datación. La capilla también se ha llamado de don Pedro de Roda, no sabemos desde cuándo, pero este prelado falleció a comienzos del siglo XII, lo que es incompatible con los elementos arquitectónicos del pequeño templo. Los siguientes obispos de nombre Pedro fueron Pedro de París o de Artajona (1167-1193) y Pedro Remírez de Piédrola (1230-1238), en cuyo tiempo el

palacio fue cedido como fianza al rey (lo que lleva a pensar que el obispo no le tenía el cariño propio de quien lo había construido). Es admisible pensar que una capilla atribuida por tradición a un obispo Pedro, una vez perdida la memoria de su promotor, fuera asignada al constructor de la catedral. Se da la circunstancia de que Iranzu fue donado por Pedro de París a su hermano Nicolás, monje cisterciense en Curia Dei, para que allí fuera edificado un monasterio bernardo que quedara bajo la obediencia del obispo de Pamplona. La iglesia fue construida con cierta rapidez, de modo que don Pedro pudo ser sepultado en ella a su muerte. Las relaciones formales entre Iranzu y la capilla de Jesucristo, así como su común carácter austero, podrían encontrar su nexo común en la personal del prelado. De modo que existen razones para pensar que la capilla de Jesucristo pudo ser edificada en los últimos años del episcopado de Pedro de París, hacia 1190.

Texto y fotos: JMA - Planos: MAAS/LJPG

Bibliografía

ALBIZU Y SÁINZ DE MURIETA, J., 1947, pp. 571-575; ARAGONÉS ESTELLA, E., 1994a, pp. 134-140; BANCO TORVISO, I. G., 1992, pp. 184-185; BANCO TORVISO, I. G. (dir.), 2006, pp. 835-839; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2006, pp. 856-866; BIURRUI Y SOTIL, T., 1936, pp. 110-112 y 446-463; BRUTAILS, J. A., 1889, p. 293; CAMPS CAZORLA, E., 1935 (1945), p. 121; CHUECA GOITIA, F., 1965, p. 206; CMN, V**, 1997, pp. 7-9, 30 y 61-62; CROZET, R., 1971, p. 261; DURLIAT, M., 1964, p. 71; DURLIAT, M., 1990, p. 41; DURLIAT, M., 1993, pp. 130-131; GÓMEZ MORENO, M., 1934, pp. 134-136; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1991, p. 109; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE ACUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., 2002, pp. 85-95, 117-118 y 291-292; GALBETE MARTINICORENA, V., 1976; *GEN*, voz "Pamplona", 1990, VIII, pp. 470-472; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1949; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1953, pp. 311-327; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1955, p. 142-146 y 153; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1965a, docs. 63, 86, 87, 104, 108, 109 y 145; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1979a, *passim*; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1996, pp. 101-102; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1997, docs. 66, 91, 94, 95, 114, 120, 125, 128, 161 y 585; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1999, pp. 423-458; GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J. A., 1948, p. 142; LACARRA, J. M., 1931; LAMBERT, E., 1951, pp. 9-17; LEMA PUEYO, J. A., 1990, p. 255; LLAGUNO Y AMÍROLA, E. y CEÁN BERMÚDEZ, J. A., 1829, I, p. 82; LOJENDIO, L. M. de, 1967, pp. 225-228; LOJENDIO, L. M. de, s. a. (TCP 85), pp. 6-7; MADOZ, P., 1845-1850 (1986), pp. 288-294; MADRAZO, P. de, 1886, II, p. 215; MARTÍNEZ DE ACUIRRE, J. y SANCHO, J., 2004, pp. 89-103; MARTÍNEZ DE ACUIRRE, J., 2006, II, 867 y 873-877; MELERO MONEO, M., 2003, pp. 221-222 y 240-243; MELERO MONEO, M., 2006, pp. 911-912; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1983, pp. 228; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1995, p. 140; OCAÑA EIROA, F. J., 2003, pp. 7-58; OMEÑACA SANZ, J. M., 1994a, pp. 194-206; OMEÑACA SANZ, J. M., 1994b, p. 146; OMEÑACA SANZ, J. M., 2000, p. 3; PONZ, A., 1785, II, p. 339; QUINTANILLA MARTÍNEZ, E., 1995, p. 176-185; SUREDA PONS, J., 1985, pp. 286-288; TORRES BALBÁS, L., 1934, p. 186; TORRES BALBÁS, L., 1946, p. 472; UBIETO ARTETA, A., 1950; URANGA GALDIANO, J. E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, 1973, II, *passim*; V G., 1948; VALLE PÉREZ, J. C., 1974-1991, XX, pp. 34-37.

IMAGEN DE SANTA MARÍA LA REAL DE PAMPLONA

La única y exclusiva dedicación que se le conoce a la catedral de Pamplona es la de Santa María. En los comienzos del siglo XI, tras la destrucción de la seo durante las razias musulmanas del siglo anterior, el rey Sancho III el Mayor restauró la sede episcopal del reino dedicada a Nuestra Señora de la Asunción. Nada sabemos de cómo era esa construcción, ni tampoco cómo era la figura de María que se veneraba en él, pero sí podemos afirmar que desde mediados del siglo XII la titular del templo es la imagen que, con distintas transformaciones, ha llegado a nosotros.

Santa María de Pamplona es una talla exenta de la Virgen con el Niño, que mide 93 cm de alto, 43 de ancho y 43 de profundidad. Se realizó en madera que se recubrió con chapas de plata, excepto el rostro, cuello y manos de ambos personajes. Creemos que este forro es contemporáneo a la escultura. Antes de pasar adelante en su estudio conviene recordar que las intervenciones del primer tercio del siglo XVII (cambio de Niño y nuevo trono para la Madre) alteraron en cierta medida su aspecto original. Por eso cuando se analiza la titular catedralicia siempre hay que referirse a la Virgen del monasterio de Irache, su hermana, más genuinamente conservada.

María se presenta sentada sobre una sede, hoy bajo-renacentista y majestuosa, que en origen debió de ser más sencilla, según delata el ejemplar de Irache. Su posición es rigurosamente frontal y sus brazos flexionados en ángulo recto se convierten en los brazos del asiento del Niño, de forma que la Madre asume el papel de trono del Hijo. Se ha discutido mucho sobre la posición original de Jesús, pues aunque actualmente la de Irache lo presente sentado sobre sus rodillas, Fernández-Ladreda opina que primitivamente estaba colocado sobre la rodilla izquierda de la Virgen, con un ligero giro. Por ello la misma autora supone que, aunque el Niño actual de Santa María de Pamplona es posterior, su colocación parece respetar la original. En cuanto a los gestos de las manos, la Madre, sin ningún objeto en ellas, las cierra un poco como protección del Hijo, pero sin llegar a tocarle. La actitud de Cristo bendiciendo puede repetir la del inicial. Aunque las coronas de la Virgen son tardías, del trabajo de su cabeza se deduce que se concibió desde el principio para llevar este atributo. Resulta más difícil afirmar lo mismo del Niño.

Entre los atractivos de la imagen destaca la riqueza y complejidad de su vestuario, formado por túnica o brial largo de mangas estrechas que no llega a cubrir los pies calzados, sobretúnica o pellizón de anchas bocamangas que deja libre media pierna. Y por último el cuerpo se cubre

con un manto cerrado. La cabeza, por su parte, está oculta por un velo dispuesto sobre el manto. En contraposición, el Niño sólo viste túnica y manto. El ajustar las telas a las líneas del cuerpo contribuye a que las formas queden remarcadas, rasgo muy del gusto de la escultura románica. Pero ante todo hay que resaltar la suntuosidad y elegancia con que el artista ha interpretado el ritmo de los tejidos, desde el movimiento ondular del manto sobre las piernas hasta las dibujos concéntricos de los brazos. El escultor optó por emplear plegados dispuestos en bandas superpuestas, con ordenación paralela; en las telas que cubren las piernas se ven líneas curvas interrumpidas que se alternan y, en las terminaciones, ritmos zigzagueantes. Todo ello coincide con obras de escultura pétreo del segundo tercio del siglo XII. Sin embargo, la máxima belleza se concentra en el tocado de delicados pliegues que se solucionan sobre la espalda en un precioso nudo con un largo cabo de tela. Además hay que señalar que el orfebre pretendió a través del modelado del metal, en el que combina la plata blanca y la sobredorada, reproducir las distintas calidades de las prendas, que se enriquecen con una orla labrada en la que se alternan pequeñas flores y formas de cabujón.

Poseer como titular una imagen de plata no era novedad, pues de hecho ya existía en Europa una larga tradición; sólo citaremos a Santa Fe de Conques por su gran popularidad. Pero también es cierto que en Navarra la imagen mariana forrada en plata alcanzó cierta profusión, con ejemplares tanto románicos como góticos. Sin duda a ello contribuyó la titular de la catedral. Con este recurso se buscaba el prestigio del templo, pues la plata era un material noble y costoso, pero a la vez poseía una carga simbólica, pues el brillo blanquecino de la imagen en un ambiente de penumbra irradiaba misterio, y el misterio conectaba con lo divino. Y, en definitiva, a través de estas imágenes se presentaba a Dios al fiel de una manera adecuada a su ser sobrenatural.

Desde el punto de vista iconográfico, Santa María de Pamplona responde al tipo de *Sedes Sapientiae*, en la que María no se representa en su papel de madre, sino que se prioriza la divinidad del Hijo. Esto se consigue presentando a María de forma abstracta, hierática y lejana, sin ningún rasgo que la humanice, tanto en su rostro como en su actitud respecto al Hijo, con el que no mantiene ningún contacto físico ni visual. La Virgen actúa como trono del Hijo-Dios, pero a ella corresponde mostrarlo al pueblo cristiano. Esta tipología era habitual en la época, pero también hay que subrayar que armoniza muy bien con una catedral, en la que el obispo, sucesor de los apóstoles, tiene su sede desde donde adoctrina y pastorea a su grey. La interpretación conceptual y abstracta de estas imágenes

no implica ausencia de belleza, y así lo comprobamos en esta misma talla en la que tanto el rostro circular de la Virgen con grandes ojos, como su cuerpo estable y seguro transmiten serenidad y perfección.

Está demostrado que ciertas imágenes marianas tenían un papel en algunas representaciones litúrgicas. Así, se sabe que algunas de estas *Sedes Sapientiae* se empleaban en la fiesta de Epifanía durante el *Officium Stellae*, en la que los clérigos ataviados como reyes ofrecían sus regalos al Niño-Dios, sentado en el trono de su Madre. De la Virgen catedralicia no podemos afirmar que tuviera esta función. Sin embargo, conviene recordar el fuerte arraigo y solemnidad con la que se celebra en ella la festividad de los Reyes Magos y, desde otro punto de vista, el protagonismo que tiene la representación de la Epifanía en el retablo de Aralar, obra que pensamos se realizó como frontal de la catedral. Refuerza esta hipótesis el hecho de que su hermana de Irache probablemente "actuara" en el *Officium Pastorum*. Tampoco se debe despreciar el argumento de que los monarcas prestaban juramento ante ella de respetar los Fueros.

Pero la titular de la seo de Pamplona se enriquece con otras funciones atestiguadas. Así desde el principio se ideó como imagen relicario, pues presenta un orificio en la cabeza donde se guardan reliquias. A este respecto se puede señalar que, según la doctrina de la Iglesia, a la Virgen se le puede considerar el relicario de Cristo e incluso se le tiene como primer sagrario vivo.

Ante esta representación de Santa María los reyes de Navarra, al tiempo de su coronación, juraban guardar y respetar las leyes del reino, tal y como lo recoge el *Fuero Antiguo*, por lo que se le tiene como Virgen juradera. Y por último mencionaremos su función procesional, pues desde antiguo se procesiona con ella el día de la Asunción, y también en ocasiones extraordinarias.

En su larga historia la imagen ha recibido distintas advocaciones. En la Edad Media era conocida como Santa María; en el siglo XVII se empezó a denominar como Virgen del Sagrario y en la actualidad se nombra como Santa María la Real. También se registran los nombres de Nuestra Señora de los Reyes y Santa María la Blanca.

Asunto importante es establecer su cronología. Tradicionalmente se ha tenido como obra del siglo XII, aunque algunos autores como Uranga e Iñiguez la sitúan en su segunda mitad. Pocos la retrasan a comienzos del siglo XIII, así lo hacen Cook y Guidiol, mientras que García Gainza y Heredia la fechan hacia 1200. Hoy día se puede ajustar más su cronología, no por procedimiento directo, pues no se ha encontrado ningún documento que ofrezca datos de su ejecución, pero sí indirectamente gracias a noticias referidas a su igual de Irache. En efecto, por un documento del



Santa María la Real

monasterio benedictino sabemos que en 1145 se encontraba en él el orfebre Rainalt, a quien se le atribuye la imagen de Irache. Si tenemos en cuenta que hoy se opina que el modelo de la familia de estas vírgenes es la de Irache, debido a su mayor calidad y belleza, se concluye que la de Pamplona es una segunda versión, en la que no se alcanza su perfección, y a la vez hay que situarla algo posterior en el tiempo, probablemente hacia mitad de la centuria. Respecto a su autor, se descarta al maestro Rainalt, debido al menor virtuosismo de la réplica. No obstante, hay que pensar en alguien próximo, quizá en Rogel Fure, cuya presencia en Irache queda constatada junto a la del primero. Aunque no consta específicamente su condición de orfebre, aparece citado en el mismo documento en que se señala el oficio de Rainalt y a continuación de éste. Desde luego, también era extranjero e itinerante, ya que no vuelve a figurar en la documentación irachense. Quiquiera que fuera su autor, posiblemente foráneo, dejó una digna obra de escultura mariana conforme a los postulados estéticos e iconográficos del románico pleno.

Si la catedral románica de Pamplona está ligada al obispo Pedro de Roda, el claustro al prelado Sancho de Larrosa, el frontal a Pedro de París, cabe pensar que la imagen titular coincide con el episcopado de Lope de Artajona.

Texto: AOS - Foto: FCPHN

Bibliografía

ALBIZU Y SAINZ DE MURIETA, J., 1947, pp. 558-560; ARIGITA LASA, M., 1910, pp. 5-7, 83-84 y 89; ARIGITA LASA, M., 1913, docs. 159 y 165; ARRAIZA FRAUCA, J., 1990, pp. 256-258; CLAVERÍA ARANGUA, J., 1941-1944, I, pp. 103-119; CMN, V***, 1997, p. 77; COOK, W. W. S. y GUIDIOL RICART, J., 1950, p. 353; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1988, pp. 44-46; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1989, pp. 42-59; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 2006, I, pp. 549-551 y 558; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C. y GARCÍA GAINZA, M. C., 1994, pp. 47-49; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., 2002, pp. 405-409; GARCÍA GAINZA, M. C. y HEREDIA MORENO, C., 1978, pp. 42; GÁRRIZ AYANZ, J., 1966, pp. 56-58; GIRONELLA FALCES, J., 1976, p. 12; MADRAZO, P. de, 1886, II, p. 218; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., 1995-1996, pp. 46-48; OCÓN ALONSO, D., 1996, p. 61; OMEÑACA SANZ, J. M., 2000, p. 21; ORBE SIVATTE, M., en prensa; URANGA GALDIANO J. E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., 1973, III, pp. 254-255.

MINIATURA DEL LIBRO DE JOB (*Biblioteca de la Catedral de Pamplona. Sign. Cod. 13*)

En el Archivo de la Catedral de Pamplona se conserva un códice manuscrito redactado con esmerada letra carolina del siglo XII que contiene una obra de Beda el

Venerable (*Super Septem Epistolas Canonicas*) y la traducción latina del Libro de Job, acompañada de una serie de glosas extractadas del comentario que sobre dicho texto escribió San Gregorio Magno. En esta segunda parte (bajo la columna de texto del folio 86) se localiza la única ilustración, un dibujo monocromo a pluma (7 x 8 cm) que representa el encuentro entre el patriarca, su mujer y sus tres amigos en el muladar al que se retiró a causa de su enfermedad. Con firmes y simples trazos aparece representado Job, cuyo cuerpo, completamente llagado ("desde la planta de los pies hasta la coronilla de la cabeza" dice el texto veterotestamentario), apenas cubre un manto abrochado sobre el hombro derecho (la prenda y el modo como queda sujeto son indicativos de una alta posición social). Con gesto de lamentación lleva su mano izquierda a la mejilla, mientras con la derecha empuña el tejón con que se rascaba y lo acerca a las inflamaciones de los muslos. El patriarca ocupa el lado izquierdo de la composición, su mujer el centro y los tres amigos funden sus cuerpos en la parte derecha y le dirigen la palabra mediante la elocuente elevación de una mano.

Entre los aspectos peculiares de la escena destaca la figura femenina, que evoca damas clásicas tanto por su indumentaria como por la especie de almohadón que le sirve de asiento, circular y con cojín cilíndrico posterior. Igualmente la capacidad de acomodar los gestos a la situación. De otra parte, cierta ingenuidad transmiten los amigos que comparten piernas y cuerpo en contraste con la individualización de las cabezas (de rasgos, eso sí, uniformes). Tanto la concepción esquemática de los cuerpos como el tratamiento de la indumentaria, de plegado ondulado y orlas con decoración geométrica, o los rostros abstractos y de grandes ojos, responden a fórmulas románicas habituales en la primera mitad del siglo XII, derivadas de composiciones más antiguas. Otro rasgo a subrayar de este dibujo es su formato en tronco de pirámide invertida, que recuerda la estructura de un capitel, por lo que tanto el tema como la composición se han relacionado con la célebre pieza dedicada a la historia de Job que formaba parte del claustro románico de la misma catedral.

Nada concreto se sabe de la filiación de su autor. Aunque en alguna ocasión se ha vinculado a talleres catalanes, los últimos estudios se decantan por emparentarlo con la miniatura francesa, particularmente con los talleres de Poitiers-Tours, en base fundamentalmente a la interpretación del rostro de Job. Se ha planteado que bien pudo llegar esta corriente por la directa práctica de un artista de esta procedencia o bien a través de la influencia artística que tuvo esta zona francesa en la pintura catalana y aragonesa, ésta última de especial interés a la hora de establecer posibles relacio-



Libro de Job



Job rascándose las llagas en compañía de su mujer y amigos

nes con el arte navarro. La miniatura se fecha entrada la primera mitad del siglo XII y no debe de ser mera coincidencia el interés que obispos pamploneses de ese período, como don Pedro de Roda, el iniciador de la catedral románica, demostraron por la figura de Job y los libros a él dedicados.

Texto: AOS - Fotos: FCPHN

Bibliografía

DOMÍNGUEZ BORDONA, J., 1933, II, p. 124 (lám. 525); FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C., 2002, pp. 127-128; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1979a, pp. 492-493; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1999, p. 80; ORRIOLS ALSINA, A., 2006, I, p. 414; SILVA Y VERÁSTEGUI, S., 1988a, pp. 105-109; SILVA Y VERÁSTEGUI, S., 1994, II, pp. 121-122.

Iglesia de San Nicolás

LA POBLACIÓN NUEVA o de San Nicolás, cuyo nombre derivó de la advocación de su iglesia parroquial, constituía el tercero de los núcleos urbanos que en la Edad Media configuraban la ciudad de Pamplona. Para la construcción del templo destinaron un solar en el cuadrante suroriental del terreno urbanizado, alineado con su cierre meridional, de manera que mientras la fachada sur

no se enfrentaba a ninguna zona habitada, el resto quedaba englobado entre el caserío y un espacio abierto inmediato, al norte, utilizado al menos parcialmente como cementerio. Esta parroquia es la única de las que existieron en la Pamplona medieval que conserva al menos parte de su fábrica románica. Como ocurría con muchas de estas construcciones religiosas, a su función de culto se sumaba

Exterior desde el lado sur



la de servir de punto fuerte, tanto para la defensa como para el ataque, en los enfrentamientos demasiado frecuentes con los barrios vecinos. En 1363 contaba con diecinueve clérigos.

Todo lo que hablemos sobre una primitiva construcción contemporánea de la fundación de la Población de San Nicolás, es decir, alzada conforme a las pautas del románico pleno de la primera mitad del siglo XII, responde a pura especulación, puesto que no se han identificado vestigios ni a la vista ni en excavaciones. El edificio que ha llegado a nuestros días comienza con una construcción del románico tardío, muy ambiciosa por sus dimensiones, realizada a finales del siglo XII y comienzos del siglo XIII, según algunos autores a partir de 1177, año al que corresponde la primera mención documental, cuando el obispo de Pamplona Pedro de París entregó a los canónigos de la catedral las rentas de la nueva Población. Todo lo que hoy vemos en pie es posterior. En 1222, con ocasión de los enfrentamientos entre las gentes de San Nicolás y las del inmediato burgo de San Cernin, la parroquial sufrió un

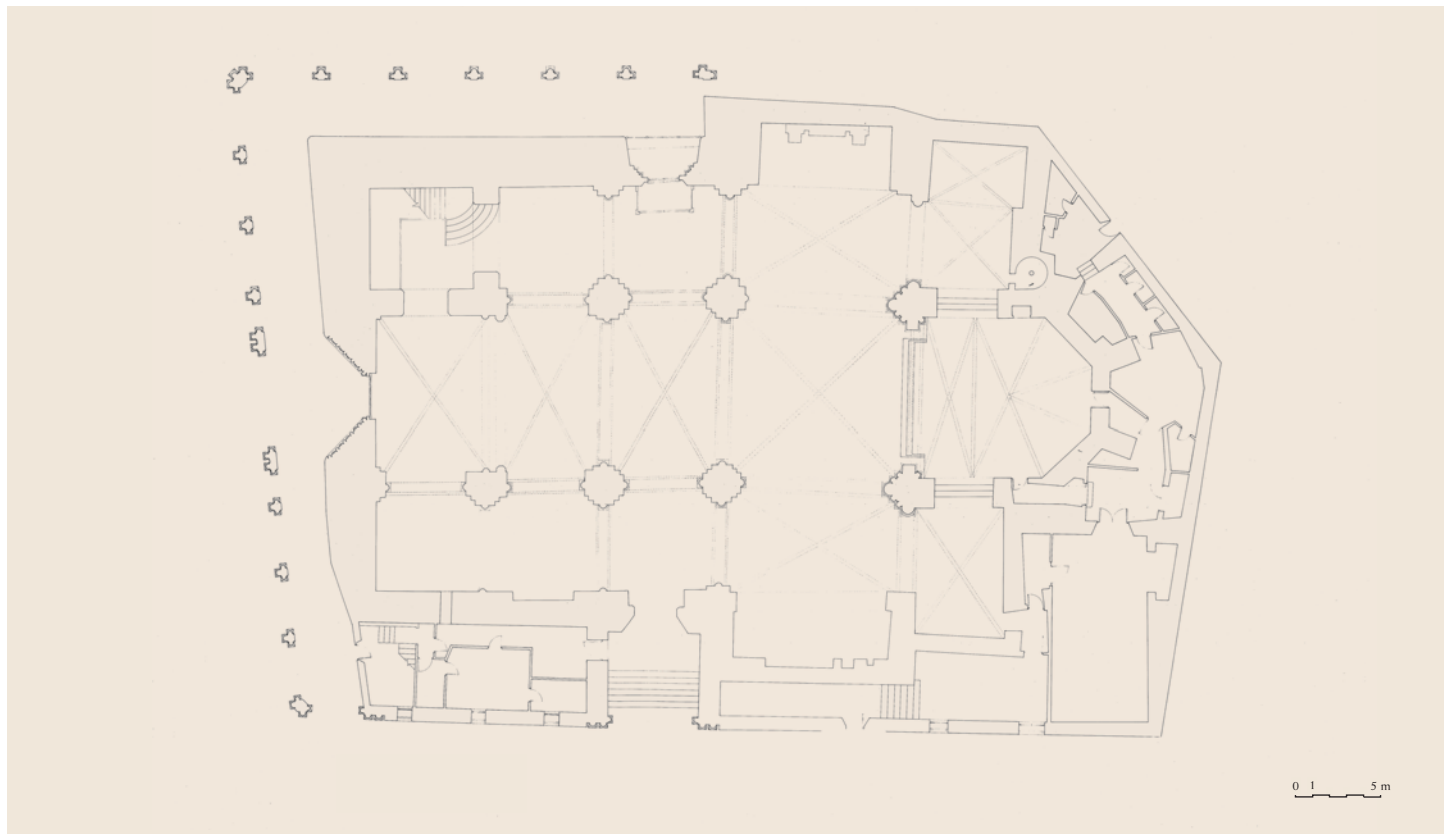
incendio y quedó muy dañada. En los años sucesivos continuaron los trabajos, probablemente introduciendo alguna modificación en los alzados para potenciar su papel militar, que todavía se acentuaría con la edificación de la gran torre hacia 1340-1346. En 1231, durante el reinado de Sancho VII el Fuerte, tuvo lugar su consagración presidida por el obispo de Burgos don Mauricio.

Los sucesivos avatares históricos, aunque no destruyeron completamente el templo, sí obligaron a realizar importantes intervenciones. Así el ábside central y las bóvedas del crucero y de la nave central se levantaron en el siglo XIV durante el reinado de Carlos III, aprovechando en parte los antiguos arcos o muros, al igual que el coro alto a los pies; más tarde se fueron desmochando y derribando algunas de las torres defensivas, mientras que a las profundas reformas llevadas a cabo entre los siglos XIX y XX debemos su imagen actual, al menos la del exterior.

En efecto, son escasos los elementos correspondientes a la fábrica tardorrománica visibles desde su entorno. Los más significativos son las dos puertas de acceso, una abier-

Exterior desde el lado noreste





Planta (Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra)

Sección longitudinal (Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra)



ta en el muro norte en el primer tramo de la nave lateral, y la segunda a los pies del templo. La primera es una sencilla portada de arco apuntado con dos arquivoltas, sin tímpano. Mide su vano 1,83 m de ancho y en total la puerta ocupa 3,96 de frente. Apoya en cuatro columnas elevadas sobre podium, con basas circulares muy deterioradas, fustes y cimacios lisos, y capiteles decorados con motivos propios del repertorio tardorrománico: grandes superficies lisas a manera de hojas de rebordes incisos y rematadas en las esquinas con volutas muy plásticas, salvo el interior de la derecha del espectador, que sustituye las volutas de la esquina por una piña. Varios muestran una hendidura vertical poco profunda en el eje angular. Sus formas nos recuerdan a obras tardorrománicas menores de la Cuenca de Pamplona.

Más amplia (2,29 m de luz y 9,12 de frente), compleja y elaborada, aunque de calidad artística muy semejante, resulta la portada principal, abierta a los pies de la nave central. Se diseñó apuntada y abocinada, sin tímpano y con una distribución que combina cinco arquivoltas propiamente dichas, sobre fustes monolíticos, alternadas con otras tantas pseudoarquivoltas, que descargan en baquetones despiezados, dentro de las cuales se incluye el vano

interior, de mayor desarrollo. Las arquivoltas propiamente dichas consisten en bocelos entre medias cañas, mientras que las pseudoarquivoltas incorporan decoración de motivos geométricos (hileras de ajedrezado o fila única de billetes) o simplemente molduración más minuciosa. El arco interno consta de doble bocel. Los únicos elementos figurativos se colocaron en dos claves, en las que se representan el crismón trinitario y el cordero místico. Como acabamos de avanzar, el sinuoso perfil de las jambas lo dibujan las seis columnas y los finos baquetones que se alternan a cada lado, en lo que es una clara muestra de fórmulas tardorrománicas que igualmente vemos en Santiago de Ponte la Reina y otros templos. Columnas monolíticas y baquetones se elevan sobre un podio continuo, plinto y basas, todo renovado. Los fustes están coronado por collarino, capiteles decorados y cimacios lisos, donde también apreciamos elementos sustituidos en las restauraciones. La ornamentación se concentra en los capiteles de columnas y baquetones, que alternan tamaños. Predominan en el lado izquierdo del observador palmas y piñas con cabrios intermedios, alternando con hojas lisas vueltas en florones y unidas por picos con cabrios, con hendidura vertical angular; asimismo encontramos hojas lisas rematadas en



Capiteles de la portada oeste



Capitel de la portada oeste



Capiteles de la portada norte

Interior de la nave septentrional



volutas con cabrios intermedios y bordes dentados, además de hendidura vertical, y toscas hojas de palma vueltas en fruto muy mal trabajado. En el lado derecho abundan las hojas lisas hendidas o no, rematadas en volutas o piñas y acompañadas de cabrios, sin que falte algún remedo de las palmas y piñas del otro lado. Técnicamente cabe destacar las profundas hendiduras con las que fueron trabajados algunos, particularmente los de la jamba izquierda. Sorprende su escasísima calidad, dado que fueron ejecutados para una iglesia de grandes dimensiones y situada en uno de los principales núcleos urbanos del reino. Como sucedía con la septentrional, también aquí encontramos semejanzas con algunas portadas toscas de parroquias rurales de la Cuenca de Pamplona.

Aunque muy enmascarados por las reformas realizadas en el siglo XIX y XX, son visibles al exterior algunos restos de la edificación tardorrománica, concretamente muros y ventanales, que también pueden apreciarse desde el interior de dependencias parroquiales. Concretamente, existe la posibilidad de acceder al cuerpo de ventanas septentrional, algunos de cuyos vanos todavía conservan restos de decoración policroma consistente en encintado rojo sobre el mortero color arena de las juntas. Este sistema de ornamentación se atestigua en varias construcciones navarras de finales del siglo XII, como son el Palacio Real de Pamplona o la tercera fase de la iglesia del monasterio de La Oliva, así como la sala capitular de dicho cenobio. De igual modo, es posible percibir el recrecimiento de los

muros tardorrománicos ejecutado para disponer las bóvedas góticas.

La construcción primitiva se vio muy modificada por la adición en los siglos XIII y XIV de recursos propios de su función defensiva, como la serie de saeteras y matacanes visibles en el muro norte encima de la portada del lado del evangelio, correspondientes a un muro que ocultó las ventanas septentrionales de la nave central. Estos elementos de fortificación se vinculan con la potente torre cúbica construida en época gótica en el ángulo noroeste y que se reedificó a comienzos del siglo XX. También sobre la portada de los pies, oculto en parte por el atrio decimonónico se aprecia un gran arco apuntado que cobijaba la portada principal, adoptando una solución similar a la de los monasterios contemporáneos de La Oliva e Iruña. Cuando fue proyectada la iglesia tardorrománica, el arquitecto dispuso un acceso a cubiertas en la esquina que forma el brazo norte del transepto con la nave del evangelio, para lo cual le fue preciso engrosar ese muro occidental del transepto norte, de manera que las dimensiones exteriores de dicho transepto difieren de un brazo a otro. Se trata de un emplazamiento frecuente en templos de esas fechas y tiene el precedente directo de la catedral románica de Pamplona, que al menos tuvo una escalera en la esquina que formaba el brazo sur del transepto con la nave del evangelio. La escalera que nos interesa fue dibujada en planos antiguos de la iglesia, pero no en los más recientes (como el del Catálogo Monumental), porque había quedado sin uso. Hoy en día no se puede acceder a ella desde el interior de la iglesia, como sucedía en origen, no sólo porque el vano quedó cegado hace tiempo, sino porque los revestimientos de mármoles de la capilla del Pilar tapan completamente el lugar donde estuvo la puerta. De todas formas, durante recientes intervenciones en el templo se pudo constatar la existencia del huso de la escalera, pero según las referencias de quienes pudieron verla estaba incompleta (no existían buena parte de los peldaños de piedra o de madera) y rellena de escombros, lo que hacía impracticable su uso.

La iglesia se construyó en un sillar bastante irregular procedente de canteras cercanas, que especialmente en el interior quedó muy afectado por las renovaciones llevadas a cabo en los siglos XIX y XX. El interior se planteó como una amplia iglesia de tres naves con transepto ligeramente acusado en planta. Cada nave consta de tres tramos. En las excavaciones de 1982 se dedujo que la cabecera terminaba en ábside semicircular, hecho que se ha confirmado en una muy reciente intervención. En efecto, tras la cabecera actual aparecieron los cimientos del primitivo ábside semicircular, con vestigios de tres contrafuertes, cuya situación



Capiteles del interior

y forma han quedado reflejadas en el pavimento conforme al proyecto del arquitecto Xavier Chérrez Bermejo. Sus dimensiones eran parecidas a la actual cabecera gótica. Las naves laterales en contraposición se cerraban con muro recto. Esta fórmula de cabecera puede relacionarse con otros edificios tardorrománicos como el monasterio de la Oliva. El conjunto quedó muy transformado en distintas intervenciones góticas, cuyo escalonamiento a lo largo de los siglos XIII a XVI queda patente en los sucesivos repertorios ornamentales empleados (capiteles, ménsulas, secciones de nervios, claves, etc.).

Un rasgo a destacar de la iglesia es la marcada diferencia entre la anchura, altura e iluminación de la nave central y las de las laterales, acentuada por la ausencia de ventanas en los muros perimetrales. La central se elevó lo suficiente como para abrir ventanas de medio punto. La nave central y el crucero se cubren con bóvedas de crucería gótica que pertenecen a las obras del siglo XIV, aunque pudieron sustituir a otras de crucería que respondieran a modelos del románico tardío. Por su parte las laterales presentan bóveda de medio cañón apuntado articulada con fajones. Existe una clara jerarquización en el uso de distintos tipos de soportes y de arcos a la hora de diferenciar lo propio de las naves laterales, de la central y de los accesos al transepto. Como soportes de la nave principal se levantaron potentes pilares de doble esquina con columnas adosadas en sus cuatro frentes (que sustentan los fajones y los arcos de separación entre naves), unificados en la parte inferior por un gran plinto redondo y cuyas basas circulares se adornan con garras. Las pilastras adosadas a los muros perimetrales son más sencillas, con resalte y semi-

columna, lo que hace pensar que para las colaterales nunca se pensó en las bóvedas de crucería. Este diferente tratamiento hizo que el eje de bóveda no coincidiera con las claves de los fajones. Los arcos de separación entre naves son apuntados doblados. El último tramo de la nave del evangelio se reforzó en el siglo XIV pues sobre él alzaron la gran torre defensiva. Una moldura recorre la nave principal justo por debajo de las ventanas.

Los temas elegidos para adornar los capiteles forman parte del mismo repertorio empleado en las portadas. Varios de ellos de derivación vegetal, todos recibieron un tratamiento muy simple y esbozado, conforme al gusto que dominaba entonces el románico rural. Los de la nave meridional, y algún otro, están muy deteriorados, incluso con huellas de haber sufrido incendio (¿el de 1222?). En los mejor conservados de las naves septentrional y central se distinguen palmas, palmetas, hojas lisas y en ocasiones hendidas, que en algún caso se completan con botones, los ángulos se solucionan con volutas, bolas o piñas. En capillas como la de Santa Ana y en el sotocoro advertimos motivos y tratamientos propios de época gótica.

Otro rasgo impuesto por su función militar son sus paramentos perimetrales completamente opacos. De las fuentes de iluminación original sólo se conservan las horadadas en la parte superior del muro de la nave central, de medio punto y los ojos de buey de los extremos del cruce-ro. Como conclusión se puede afirmar que en la construcción de san Nicolás de Pamplona primó su carácter defensivo dentro de la Población, ello explica su robustez, la fortaleza de sus elementos, su aspecto de fortín, y la escasa concesión a lo estilístico y ornamental.

La parroquia conserva una pila bautismal que apareció en las excavaciones. Es de piedra lisa, de gran capacidad, y asienta sobre una basa cuadrangular con bolas en las esquinas.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX la parroquia fue objeto de remodelaciones de carácter neomedieval que añadieron un pórtico en los lados norte y oeste, recrecieron la torre y la enriquecieron con matacanes de esquina y arquillos. La primera campaña dató de 1882 a 1887. Planteada por Ansoleaga, las obras fueron dirigidas por los arquitectos Iranzo y Goicoechea. La segunda, que se centró en "la restauración parcial de las torres y sus almenas" estuvo a cargo del arquitecto José Martínez de Ubago. En las últimas décadas han tenido lugar otras dos importantes intervenciones. La primera en la década de 1980 trató de recuperar la imagen medieval del templo, desembarazándolo del revestimiento decimonónico por el que había adquirido un aspecto historicista. La segunda, en los primeros años del siglo XXI, tuvo como objetivo devolverle los niveles originales y recuperar la altura primitiva; también se aprovechó para actualizar la iluminación. En el último año se han adecentado las dependencias interiores tras el ábside. En el año 2006 la parroquia fue declarada bien de interés cultural (BIC).

Texto: AOS - Fotos: LOJ

Bibliografía

BIURRILIN Y SOTIL, T., 1939, pp. 661-664; CARRASCO PÉREZ, J., 1973, p. 185; CMN, V***, 1997, pp. 145-152; ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1987b, pp. 711-755; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., 2002, pp. 265-270; *GEN*, voz "Pamplona", 1990, VIII, p. 462; IRURITA LUSARRETA, M. A., 1959, pp. 19-28; NAVALLAS REBOLÉ, A. y LACARRA DUCAY, M. C., 1986, p. 249; MADRAZO, P. de, 1886, II, p. 234; MARTINENA RUIZ, J. J., 1975, pp. 305-310; MARTINENA RUIZ, J. J., 1978, pp. 17-23; ORBE SIVATTE, A., 1985, pp. 184-188; PASTOR, R., 1991, p. 263.

Palacio Real

LA ACTUAL SEDE del Archivo Real y General de Navarra, diseñada por Rafael Moneo y edificada entre 1999 y 2003, encierra en su interior los restos del Palacio Real de Pamplona, que constituyen uno de los conjuntos de arquitectura civil más interesantes del románico español. Está situado en el ángulo noroccidental de la "ciudad" de la Navarrería, formando parte del núcleo más antiguo de población cuyos vestigios arqueológicos remontan hasta época romana. Su ubicación aprovecha el

espolón que asoma sobre el cauce del río Arga, constituido por barrancos naturales abruptos en dos de sus lados, lo que facilitaba la defensa. Hoy en día se yergue poderoso tanto si lo contemplamos desde el antiguo burgo de San Cernin, al otro lado de la vaguada convertida en Cuesta de Santo Domingo, como si lo hacemos desde la orilla del río, en la zona de la Rochapea, que ofrece el punto de vista óptimo para captar su fuerza constructiva. De todos modos, la presencia de restos románicos, camuflados en la



*Palacio Real.
Vista desde la
Rochafea*



*Archivo General
de Navarra que
contiene los restos
del antiguo
Palacio Real*

reforma reciente, sólo es evidente en la distancia corta, bien en el patio que ha conservado la parte baja de dos muros, bien en la Sala de Exposiciones. Es justamente éste el ámbito menos alterado a lo largo de los siglos, capaz de transmitir la fuerza y la rudeza con que se iniciaron en época tardorrománica los amplios abovedamientos de nervios cruzados. Desde el exterior el perfil ideado por Moneo evoca lejanamente el que tuvo en origen el palacio real, con dos cuerpos en L, torre de esquina y sucesión de contrafuertes. Pero no estamos ante un edificio medieval, sino ante uno contemporáneo, de comienzos del siglo XXI, en el que se han aumentado las alturas y variado las proporciones, se han forrado sus paramentos y han desaparecido algunos elementos de gran significado como el complemento lignario que a manera de galería exterior colgaba sobre el río. Para estudiar lo que conocemos de la fábrica tardorrománica trazaremos en primer lugar la trayectoria histórica del inmueble, con especial detenimiento en sus primeras décadas de existencia, para ocuparnos después de sus dependencias tal y como fueron en origen y tal y como han llegado a nuestros días.

Antes de la reciente intervención, la apariencia insulsa del gran caserón había despertado escaso interés entre los historiadores. Concretamente, la mayor parte de lo escrito antes de 2004 tenía que ver con el conflicto en torno a la propiedad del edificio, pretendida por monarcas y obispos casi desde sus orígenes. Autores antiguos como Sandoval y Moret (siglo XVII) y otros más recientes como Yanguas y Miranda (siglo XIX) y muy especialmente Goñi Gaztambide (siglo XX) han abordado esta polémica cuestión. Éste último autor es quien con mayor precisión y aporte documental ha señalado los pasos principales del inacabable pleito que enfrentó a las dos instancias principales de la historia medieval del reino navarro. En cuanto a la materialidad del palacio románico, han de reseñarse las aportaciones de Martinena y, sobre todo, de Martínez de Aguirre y Sancho, a quienes correspondió analizar los vestigios descubiertos a lo largo de la intervención en el edificio histórico llevada a cabo entre los años 1994 y 1998. Las circunstancias por las que ha pasado el inmueble, que fue sede de Capitanía General y del Gobierno Militar antes de su abandono y cierre definitivo a partir de 1972, así como su enmascaramiento por las radicales reformas sufridas a partir del siglo XVI, han colaborado a hacer de esta interesante construcción tardorrománica una obra casi desconocida antes de que le fuera consagrada una monografía en el año 2004, excepción hecha de las breves páginas del *Catálogo Monumental de Navarra*, en que se hacía balance de la intervención arqueológica y se describía lo entonces a la vista. El palacio fue declarado Bien de Interés Cultural en 1995.

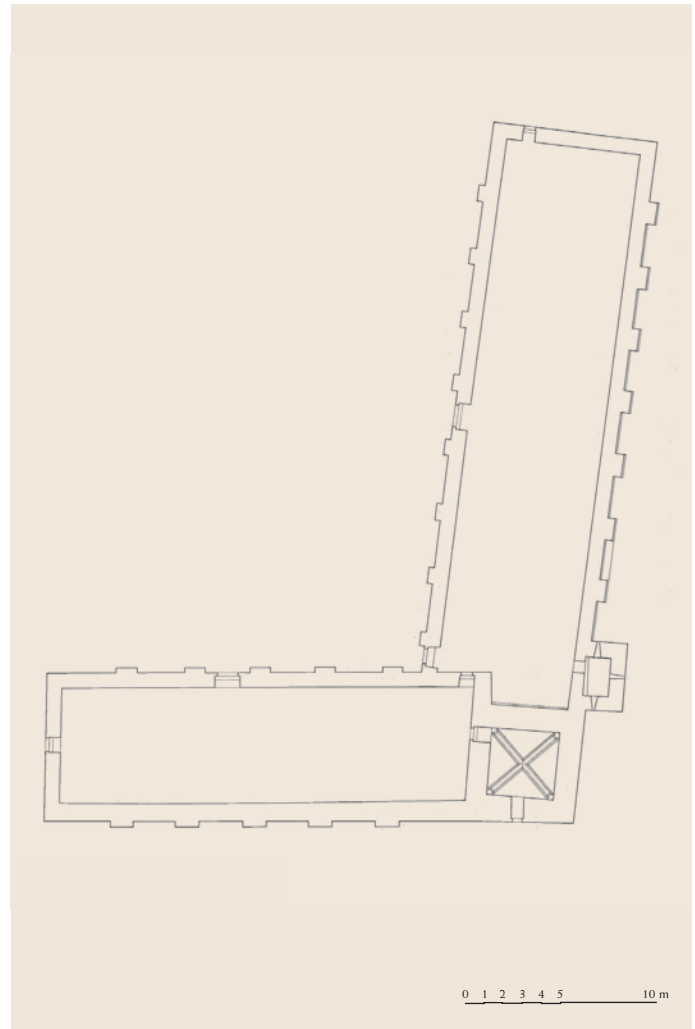
Resulta paradójico que los monarcas que se titularon reyes de Pamplona carecieran hasta la segunda mitad del siglo XII de una gran residencia monumental en la principal sede del reino. Es muy posible que previamente al siglo XI hubieran dispuesto de una propiedad en la pequeña ciudad, por entonces encerrada en los muros de origen romano que ceñían lo que luego se llamaría la Navarrería. Pero con los cambios sucedidos en época románica, se afirmó el señorío jurisdiccional que el obispo ejercía sobre Pamplona, de modo que hasta Sancho el Sabio (1150-1194), justamente el rey que cambió la intitulación regia de rey de Pamplona a rey de Navarra, no hay noticias de un palacio regio digno de ese nombre. Y lo que es más curioso, la primera noticia documental justamente da cuenta de la entrega del inmueble que nos ocupa, por la cual Sancho el Fuerte lo cedió en 1198 al obispo García Fernández, en reconocimiento de los múltiples servicios prestados y especialmente a causa de los 70.000 sueldos que el prelado le había prestado cuando los reyes de Castilla y Aragón amenazaron una vez más la integridad del reino navarro. En dicha donación se mencionan expresamente los "palacios de Pamplona con su capilla, su granero y despensa, con todas sus cubas y otras vasijas, y con las restantes pertenencias", que identificamos sin dificultad con la fábrica que aquí vamos a analizar.

La construcción del palacio se encuadra perfectamente en el programa de reestructuración del reino emprendido por Sancho el Sabio. Con él pretendía disponer de un centro de poder en el corazón del territorio. Durante su reinado, este monarca tan dado a las reformas también llevó a cabo la renovación del fisco, de la cancellería, del sistema de validación documental, etc. El deseo de manifestar el poder regio no implicaba dotar la construcción de ornamentación exquisita, ya fuera en forma de pintura mural, ya como exorno escultórico. Eso sí, la edificación resulta no sólo coetánea sino también próxima en cuanto a su ideología con relación a lo que hacían otros reyes europeos de su tiempo. En resumen, lo que perseguía el monarca con esta construcción era manifestar su poder mediante el simbolismo que en sí misma encierra toda gran construcción y mediante la obtención de espacios áulicos, como las grandes salas y la torre. Al mismo tiempo, obtuvo un lugar de residencia y un ámbito útil tanto para ubicar el todavía reducido aparato administrativo como para almacenar las rentas que por entonces todavía recibía frecuentemente en especie.

La donación de 1198 dio comienzo a un pleito que enfrentó a monarcas y obispos durante siglos, pero que no tuvo otras repercusiones sobre el edificio que las modificaciones introducidas por el uso alternativo de la familia

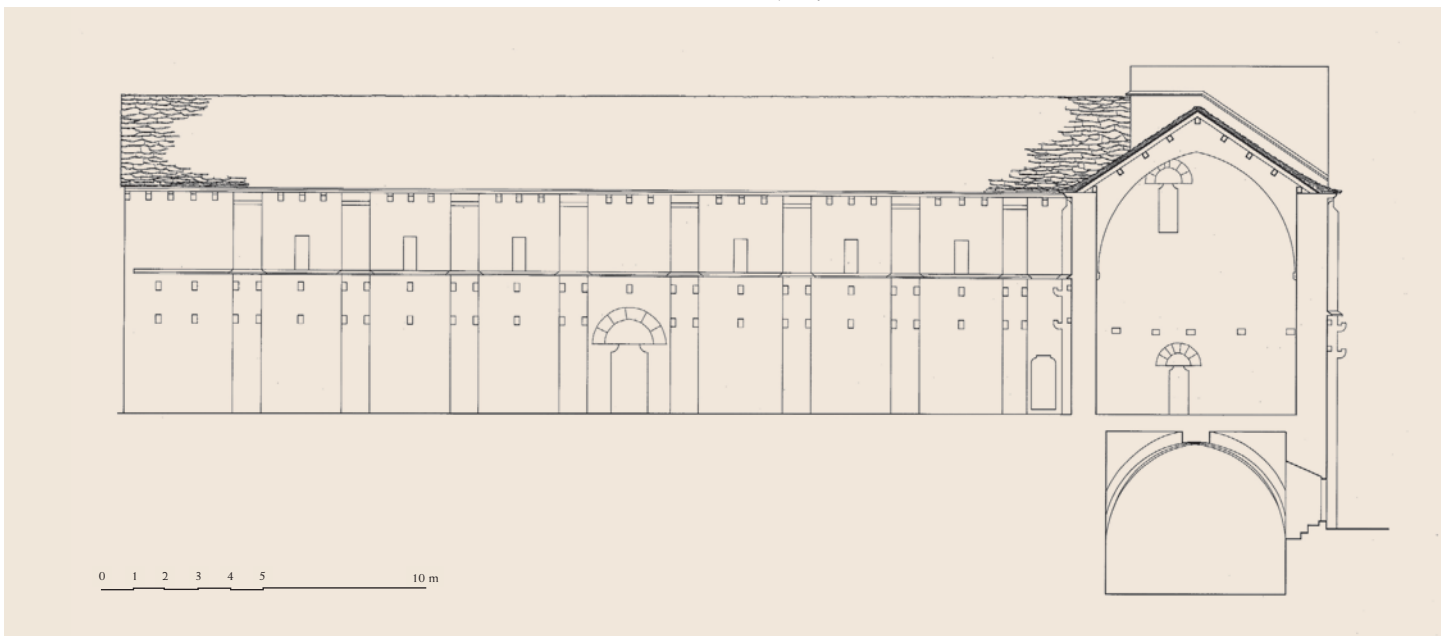


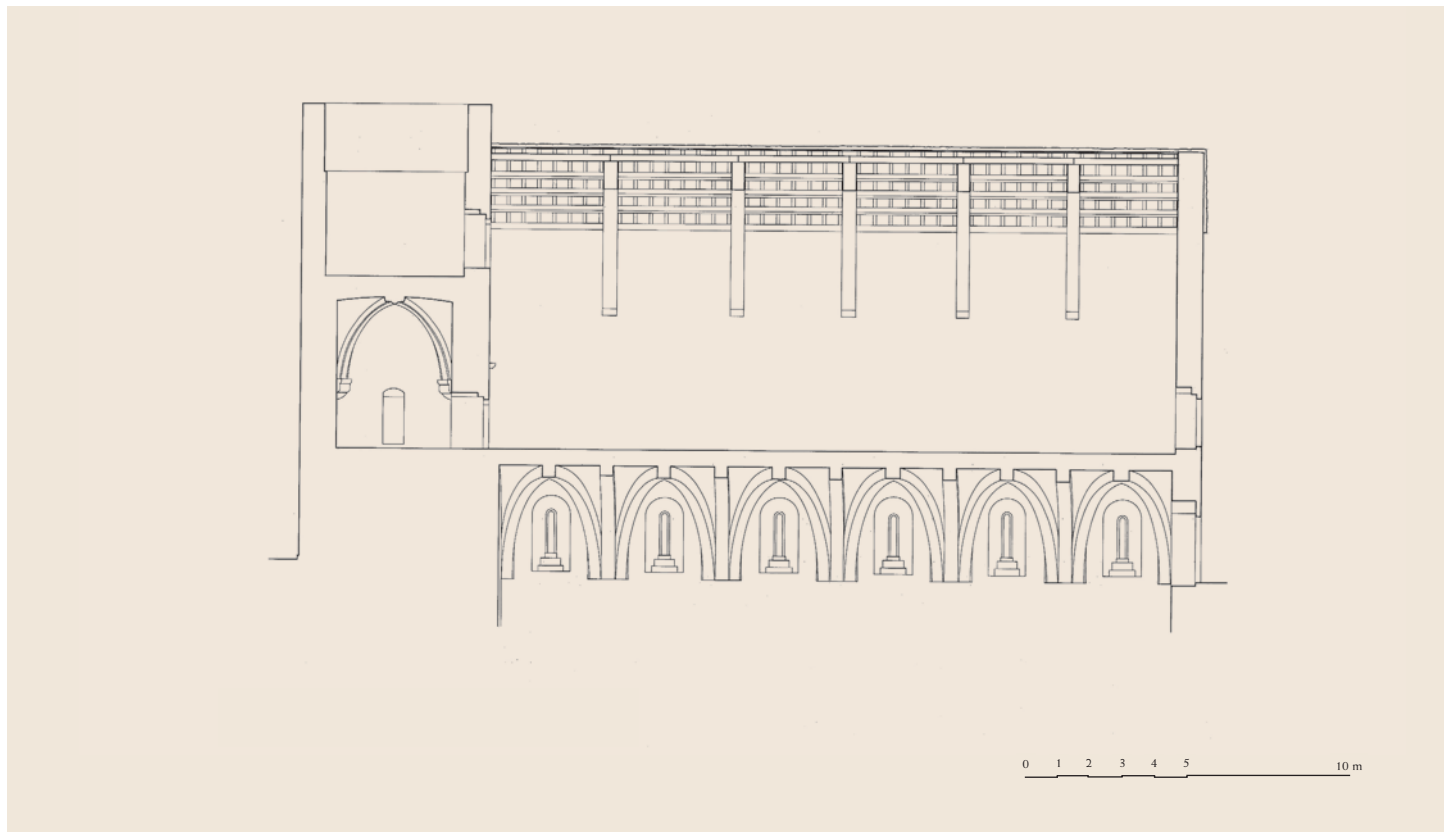
Palacio Real. Interior de la nave del jardín



Restitución gráfica de la planta del conjunto (IPV)

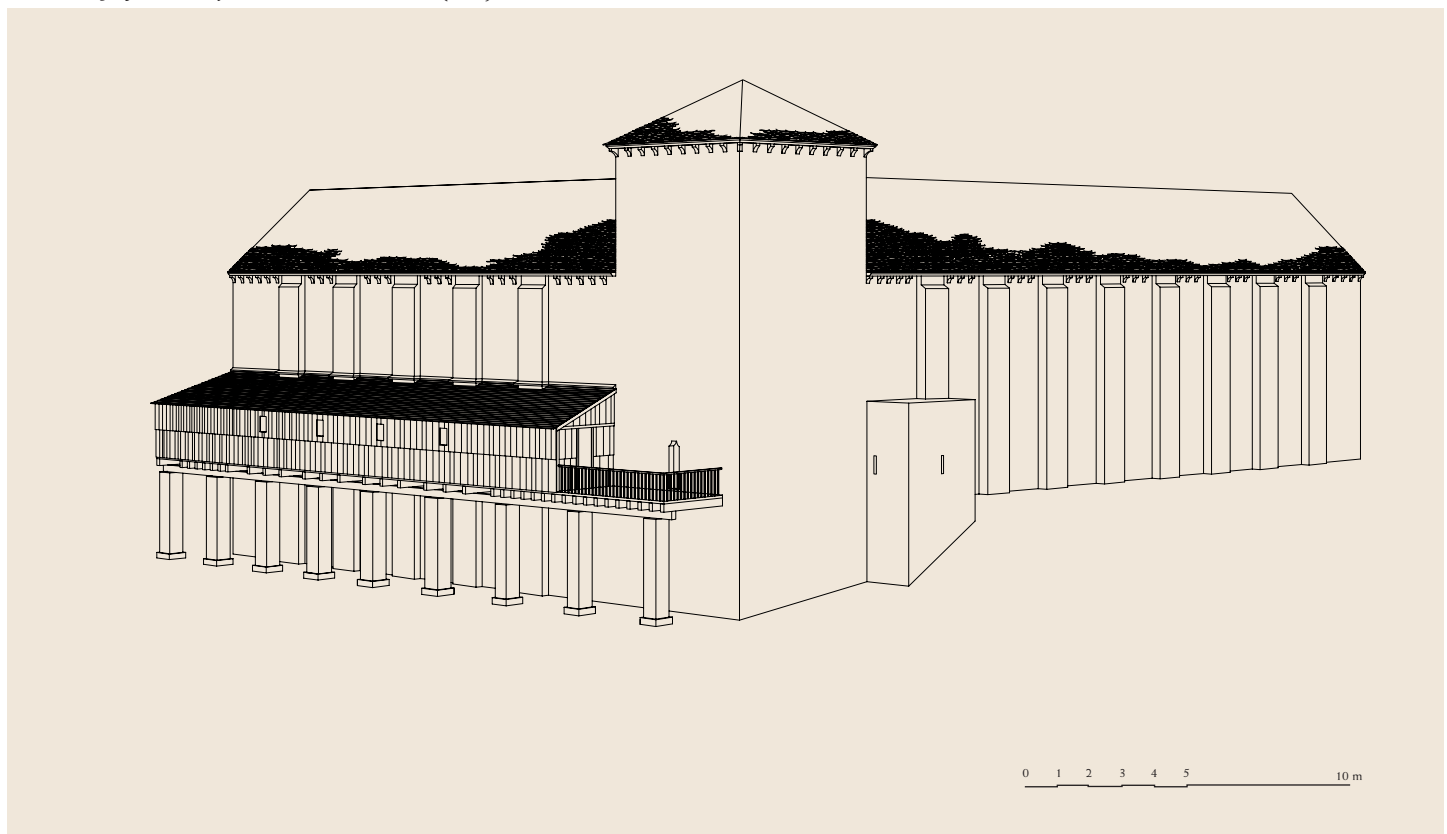
Restitución gráfica: sección transversal de la nave del río y alzado oriental de la nave del jardín (IPV)

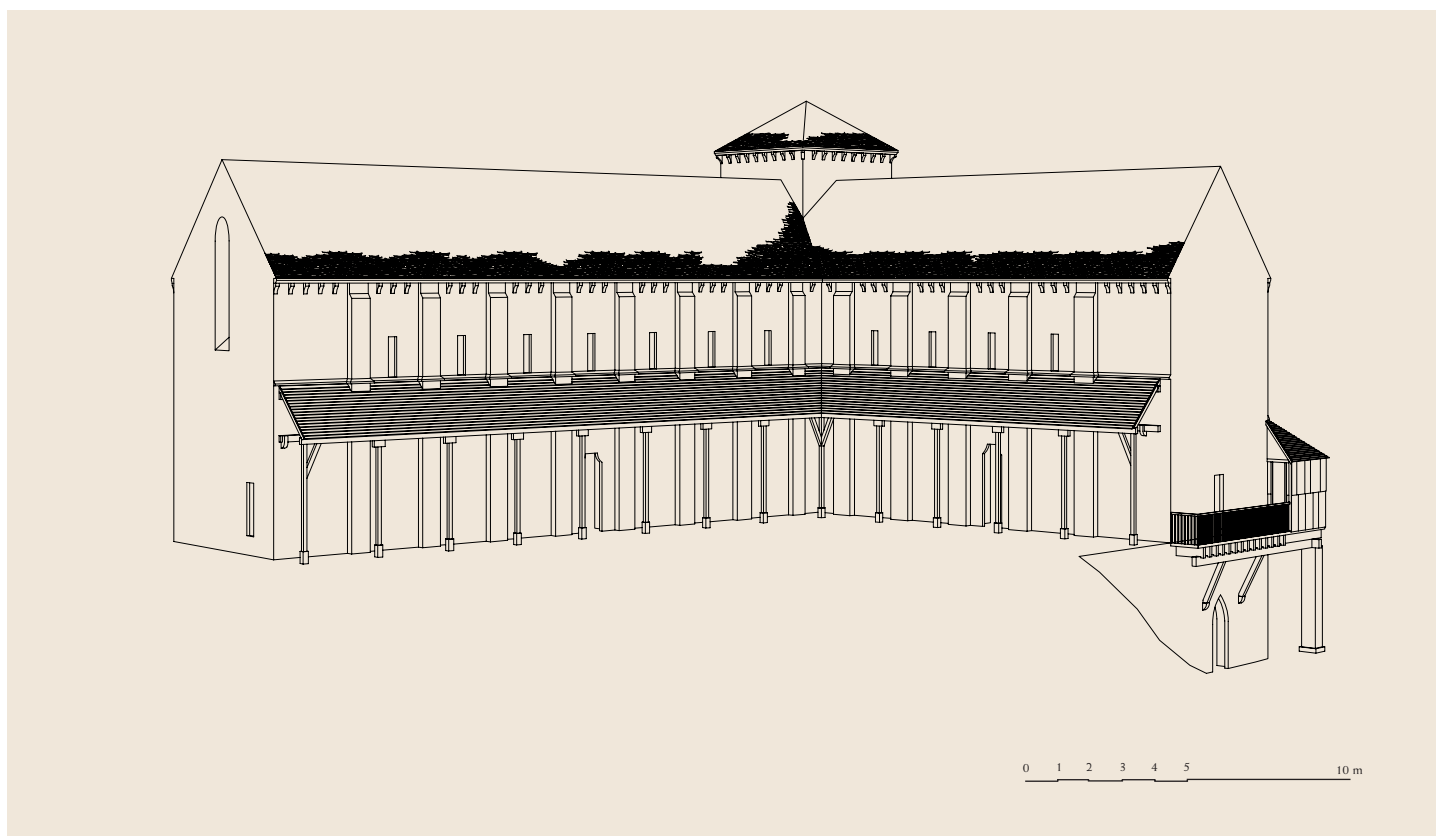




Restitución gráfica: sección de la torre y longitudinal del río (IPV)

Restitución gráfica del conjunto visto desde el noroeste (IPV)





Restitución gráfica del conjunto visto desde el sudeste (IPV)

regia y de los prelados. Dado que el palacio se ha visto muy alterado por otros usos todavía posteriores, estimamos que no merece la pena reseñar los cambios acaecidos en los siglos XIV, XV y XVI. Es preferible describir con mayor detalle cómo fue y qué queda de la obra emprendida por Sancho el Sabio, quien de acuerdo con su interés por consolidar la monarquía encargó una edificación en piedra de grandes espacios, sin otro paralelo que el palacio románico de Estella, cuya cronología resulta discutida aunque probablemente sea empeño del mismo monarca. Quizá el modelo seguido fue el palacio episcopal románico de Pamplona, que suponemos construido poco antes, en tiempos del obispo Pedro de París (1167-1193), en el que igualmente encontramos la planta en L, pero no la torre en esquina (el prelado disponía de su torre en otro lugar cercano).

Antes de que se iniciara la intervención de los años noventa del pasado siglo, nuestro palacio -entonces llamado de Capitanía o de los Virreyes- se mostraba como un enorme caserón con patio central cuadrangular y múltiples añadidos. Los trabajos previos a la reconversión en archivo, llevados a cabo por el Servicio de Patrimonio Histórico de la Institución Príncipe de Viana bajo la dirección de

Javier Sancho, consistieron en el desmontaje progresivo de todos estos elementos, como quien quita cuidadosamente las capas de una cebolla, a fin de localizar los restos más antiguos. Esto condujo al descubrimiento de la planta en L, formada por dos amplias naves (una septentrional, que llamaremos "del río", y otra occidental, denominada "del jardín") y una torre de esquina, todo de fuerte aparejo pétreo, completadas por un pórtico abierto al patio y una galería alta que daba al río, ambos de madera. El conjunto parece haber sido edificado en pocos años, con notable unidad y muy escaso complemento ornamental.

En época románica, la torre constituía el símbolo arquitectónico de poder por excelencia. La de nuestro palacio se situaba en la esquina donde confluían ambas naves, con perfecta continuidad de hiladas con los muros exteriores de ambas, lo que prueba que no se trataba de una construcción previa a la que se adosaran dichas naves, sino que todo fue edificado a un tiempo. Tiene dimensiones modestas, semejantes a otras torres románicas (7,50 x 7,25 m en planta, con unos 4,5 m de lado en el interior). Desconocemos su altura original, pero desde luego sobresalía con respecto a las naves, como todavía lo hace ahora (naves y torre han sido recrecidas). Como no alcanza la

misma anchura que las naves, fue posible circular entre estas sin necesidad de atravesar la torre, lo que facilitaba tanto la comunicación interna como la privacidad de los espacios que ocupaban la torre en altura.

Se reconocen al menos cuatro niveles. Del inferior, subterráneo, ignoramos tanto el acceso (probablemente con trampilla abierta en el forjado; carecía de puertas hacia las naves o el exterior) como el uso. Tuvo forjado de madera sobre vigas cuyos mechinales estuvieron unos meses a la vista. En la planta noble, a nivel del patio, se encontraba la estancia principal, cubierta con bóveda de crucería sobre ménsulas en cuarto bocel y cimacio sin molduración. De los arranques de los nervios han llegado dos hiladas constituidas por baquetón grueso flanqueado por otros dos más finos; asimismo delgados baquetones parecen corresponder a arcos formareles. A primera vista estas secciones llevarían a pensar bien en que la bóveda fue añadida a la primera fase del palacio, bien en que participó en las obras un maestro al tanto de abovedamientos más avanzados que los usuales en Navarra a finales del siglo XII. Desde luego, se cuidó especialmente la arquitectura de esta estancia, probablemente una de las principales del palacio. Por encima existió una cámara elevada, a la que se llegaba desde las construcciones de madera situadas en la zona occidental de la nave del río. La cámara alta parece identificable con la denominada "susana" en la documentación del siglo XIV. Fue utilizada como estancia privada del monarca. La altura de la torre permite la existencia de un cuarto nivel bajo cubierta, del que no es posible recabar más datos. Las noticias sobre reparaciones de vigas y tejas en la torre durante el siglo XIV llevan a pensar que tuvo cubierta lignaria, suponemos que desde el principio.

La torre tenía tres puertas románicas, dos de ellas en planta baja. La primera, deteriorada, daba a la nave del río, y la otra, en arco apuntado exterior y semicircular interior, comunicaba con una galería de madera dispuesta en el exterior del muro septentrional de dicha nave del río. La tercera puerta, de medio punto, conectaba con dependencias realizadas también en madera en la nave del río. Como se ve, carecía de acceso a la nave del jardín. Hay razones para pensar que en la torre existió bien una capilla, bien una estancia importante, por ejemplo la cámara del rey o quizá la cancillería. En tiempos de los monarcas Evreux la cámara alta cumplió funciones residenciales privadas.

La nave del río ofrece las soluciones arquitectónicas más esmeradas. Consta de dos niveles: una gran sala abovedada semisubterránea y otra sala quizá subdividida. La sala abovedada en semisótano (26,80 x 7,10 y unos 6 m de altura) se cubre mediante seis tramos de bóvedas de crucería sencilla, con nervios de perfil cuadrangular (de 50 cm

de frente) que arrancan desde el interior de los muros, sin apoyar en ménsulas, y describen su curvatura hasta el entrecruzamiento, resuelto de modo irregular, es decir, sin claves y en cada tramo de distinta manera, aunque se advierte cierto perfeccionamiento conforme avanzaban las obras desde la torre hacia el Este. En cada tramo del muro septentrional se abre una estrecha ventana abocinada, que no coincide con el centro de los espacios entre contrafuertes. El acceso se sitúa en el hastial oriental, mediante una puerta de arco apuntado sin clave; una vez flanqueada, es preciso bajar unas gradas para llegar al pavimento. La situación en semisótano, la apertura de ventanas al Norte así como las referencias a cubas y otros recipientes en la donación de Sancho el Fuerte permiten suponer que esta gran sala, de poderosa arquitectura, se dedicó a bodega o almacenamiento, lo que nos hace reflexionar acerca de nuestra valoración de las distintas soluciones arquitectónicas con relación al esmero de su arquitectura. Encontramos otras bodegas medievales navarras abovedadas con vanos hacia el Norte en el castillo de Tiebas y en el palacio de Olite. Es posible que el nuevo sistema de pechas tasadas que se recogían en moneda o en especie, implantado por Sancho VI el Sabio, aconsejara la construcción de un depósito apropiado en el complejo palaciego regio.

Por encima de la sala abovedada y al mismo nivel que el patio se encontraba una nave conformada por cuatro muros y cubierta con techumbre de madera sobre grandes arcos transversales, sistema muy frecuentemente empleado en arquitectura civil y en dependencias religiosas secundarias (son famosos los dormitorios monacales de esta tipología, que también se empleó, por ejemplo, en hospitales). Testimonio de este sistema son las ménsulas que durante la intervención aparecieron en los muros, cuya ubicación coincidía con la de los contrafuertes, de lo que se deduce la existencia de cinco arcos diafragma. La altura del piñón en el hastial oriental, reconocible durante la intervención de los años 90, permite conocer la altura total del edificio. Otro elemento original eran las ventanas, de vano rectangular y poco pronunciado abocinamiento. Había una por tramo entre arcos diafragma y sólo en el muro meridional, lo que no desentona de lo habitual en la arquitectura religiosa coetánea, en la que escasean los vanos en las fachadas septentrionales. En distintos lugares del paramento interno de los muros se localizaron restos del procedimiento ornamental primitivo: un encintado irregular de color crema recubría las juntas de los sillares y sobre dicho encintado se habían pintado líneas rojas que resaltaban el despiece. El mismo procedimiento sencillo de ornamentación se ha localizado en construcciones tardorrománicas navarras como el monasterio de La Oliva.



*Obras en el
Palacio Real
(1995)*



*Palacio Real.
Vista de las dos
naves desde el patio*

Muy posiblemente la nave del río estuvo compartimentada desde su inicio. Apareció una hilera de ménsulas en el muro de la torre, que probablemente sostenía una estructura de madera, mediante la cual se accedía a la puerta de la cámara "susana". Durante la intervención de los años 90 se descubrió un gran muro transversal de piedra que dividía la nave del jardín en dos, pero dicho muro no trababa con la obra original, por lo que tenía que ser un añadido que quizá consolidaba una separación inicial de madera. Disponía la nave del río de cuatro puertas: una ya descrita accedía a la torre, otra semejante daba a la nave del jardín, la tercera, de factura muy parecida, abría a la terraza o construcción de madera sobre la puerta de la bodega (se conservan los mechinales *ad hoc*) y la cuarta era la puerta principal. Las tres primeras presentan a lo largo del grueso del muro un arco exterior, un dintel y un arco rebajado. La principal se situaba más o menos en el centro del muro meridional y constaba de un vano rectangular cerrado en su parte superior por poderosas ménsulas. Quedaba el hueco apropiado para un tímpano semicircular, trasdosado en una arquivolta del mismo diseño. El tímpano ha sido repuesto en la restauración, siguiendo las pautas de la puerta similar que existía completa en la otra nave.

En la fachada de la nave que da al río se encontraron mechinales en muro y contrafuertes a tres alturas, preparados para sostener una galería cubierta y probablemente cerrada a la que se llegaba tanto desde la puerta exterior de la torre como desde la terraza delante del hastial oriental. Cuando se excavó la parte norte, se localizaron los arranques de potentes pilares de piedra que debieron de servir para sostener dicha galería, que permite suponer que ésta tenía al menos 3,70 m de anchura. Cabe identificarla con la "galería ental río" que menciona la documentación bajomedieval. No vemos otro uso para esta galería que la contemplación del hermoso paisaje de la Cuenca de Pamplona y los meandros del río Arga, en lo que el palacio pamplonés se parecería a otros románicos que disponían de ventanas o galerías pensadas para la observación del entorno, como estudió Meyer Schapiro. En la fachada del patio también se localizaron restos de ménsulas y mechinales correspondientes a un pórtico que se abría al patio creado por las dos naves en L.

En cuanto al uso, la nave del río parece haber estado destinada a la zona privada del monarca, con compartimentaciones tanto en lo horizontal como en lo vertical. El problema es que salvo las ménsulas señaladas, que suponemos de época románica, los restantes elementos visibles antes de la intervención parecían corresponder a remodelaciones acometidas a lo largo de los siglos, por lo que resulta imposible imaginar su estado original.

La nave de mayores dimensiones es la que hemos llamado del jardín, por comunicar en su parte occidental con un área ajardinada ampliada en el siglo XIV. Es la mayor, puesto que alcanza los 39,25 x 11 m, lo que nos da una superficie construida superior a los 425 m². Pese a que llegó a finales del siglo XX distribuida en cuatro niveles, parece que en origen se trataba de un espacio amplísimo, que terminaba en la zona de cocinas, aljibe y botellería junto a la torre. Su sistema de cubierta era semejante al de la nave del río, con grandes arcos de piedra transversales sobre ménsulas sencillas. En este caso, los contrafuertes evidencian que hubo ocho arcos de este tipo, apuntados. Como elemento anejo presenta una torrecilla destinada a aljibe muy próxima a la torre y a la que se accedía desde la zona que suponemos de cocina. Creemos correcto identificarla con la "torre chica" de que habla la documentación bajomedieval. Como no traba con el resto de la fábrica es probable su condición de elemento añadido en época desconocida.

La nave del jardín disponía de tres puertas originales y dos góticas añadidas en el siglo XIV. Las originales se situaban una en el muro que la separaba de la nave del río y ya ha sido descrita. Otra parecida pero dintelada hacia el exterior se emplazaba en el hastial meridional y ha sido recientemente tapiada. La tercera era la principal, en todo semejante a la principal de la nave del río, pero con la circunstancia de que había conservado el tímpano original. De las puertas góticas la más interesante era la que daba al jardín, con arco apuntado y escudo en la clave en que se intuyen restos de las armas del obispo Barbazán (1318-1355). Las ventanas eran muy parecidas a las de la nave del río, una por tramo excepto sobre la puerta. Varias de ellas llegaron en perfecto estado a la reciente intervención pero no han sido conservadas. Contaba también con un gran ventanal rematado en arco semicircular en el hastial meridional, que ha sido rehecho en su mitad inferior.

El pórtico abierto al patio que hemos señalado en la nave del río se prolongaba ante la fachada oriental de la del jardín. Pueden verse todavía restos de ménsulas y mechinales. No sabemos que profundidad tenía porque en las excavaciones no fue posible localizar vestigios de los soportes originales.

Suponemos que la nave del jardín se empleó como gran sala de reunión. Los textos de la época nos hablan de espacios de este tipo en otros palacios europeos empleados para banquetes, para reuniones solemnes, para impartición de justicia e incluso como dormitorio colectivo en circunstancias extraordinarias. Ha sido posible localizar una de las grandes chimeneas embutidas en el muro que hubieron de servir para caldear las frías jornadas invernales. Restos de hollín permiten suponer que otra chimenea

existió junto a la torre. Como allí cerca se ubica la torre-aljibe, cabe suponer que en esa zona estuvo la cocina.

Con todas las informaciones extraídas del monumento durante los años 1997 y 1998, unidas al estudio de casos comparables en otros ámbitos europeos, ha sido posible llevar a cabo una restitución gráfica de un hipotético aspecto del palacio en la época en que se edificó. Dibujada por Inés Cía a partir de los datos tomados in situ y del estudio llevado a cabo por Martínez de Aguirre y Sancho, la propuesta incluye una planimetría completa de fachadas y secciones, así como dos vistas generales, una desde el exterior y otra desde el interior del edificio. La restitución vino acompañada de una completa relación de los criterios seguidos, en la que se diferenciaba aquello conservado de lo hipotético.

Esta restitución es doblemente interesante debido a que la intervención de Rafael Moneo ha modificado irremediamente lo que quedaba de la construcción original. Se ha mantenido cierta idea del perfil inicial, con torre de esquina, pero tanto las naves como la torre han sido sobreelevadas y perforadas por vanos conforme a la con-

veniencia del nuevo uso (hay que advertir que los muros tardorrománicos habían sufrido numerosas aperturas y cierres de vanos de manera absolutamente desordenada a lo largo de los siglos, por lo que en este concreto detalle Moneo no ha hecho sino seguir las pautas históricas). Los muros exteriores han sido revestidos con material pétreo que mantiene sólo en esencia las pautas originales. Por la parte interior, se conserva la idea de patio, pero cerrado por sus cuatro lados. Los muros de ambas naves hacia el patio constituyen el conjunto que mejor ha mantenido su aspecto antiguo, al igual que la sala abovedada, empleada en la actualidad como sala de exposiciones en la que es posible reconocer casi a la perfección la apariencia original. La gran sala de la nave del jardín ha sido transformada para ubicar en su interior un salón de actos y en la nave del río ha sido dispuesta la sala de consulta de documentación. Ambas naves han sido compartimentadas en altura, por lo que en ningún lugar es posible reconocer las dimensiones monumentales que al menos hubo de tener el enorme espacio de la nave del jardín. Han desaparecido las

Palacio Real. Interior de la sala abovedada semisubterránea (nave del río)



ventanas originales y se han conservado las dos puertas principales. El patio ha sido acristalado y ha recuperado los pilares octogonales que debe de tener desde el siglo XVI. En la visión lejana, el perfil del palacio se ve muy alterado por la presencia de la gran torre dedicada a depósito, verdadero tesoro de documentación medieval y posmedieval que encierra la memoria histórica del reino de Navarra.

En su conjunto, tanto la monumentalidad del edificio como su acusada austeridad (carece de escultura y el revestimiento pictórico parece haber quedado limitado al encintado descrito en la nave del río) y la posibilidad de situarlo en un concreto reinado, el del Sancho VI el Sabio, reorganizador de la monarquía navarra, contribuyen a que el palacio real románico pamplonés se manifieste como una de las edificaciones civiles de mayor interés en el panorama del románico español.

Texto y fotos: JMA - Planos: IPV

Bibliografía

ALTADILL, J., 1934-1936, III, pp. 105-123; CMN, V***, 1997, pp. 479-482; CARO BAROJA, J., 1971, pp. 367-382; EWIG, E., 1963, p. 25; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., 2002, pp. 288-293; FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J., 1982, pp. 525-532; FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, L. J. (dir.), 1991, pp. 62-67; GARDELLES, J., 1976, p. 119; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1953, pp. 311-315; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1979a, *passim*; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1996, pp. 120-123; IDOATE IRACUI, F., 1979, pp. 78-81; MADRAZO, P. de, 1886, II, pp. 228-229; MARICHALAR, C., 1934, doc. XVI; MARTÍN DUQUE, A. J., 1982, pp. 283-295; MARTINENA RUIZ, J. J., 1975, pp. 150-154; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., 1987, pp. 198-202; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., 1996, p. 342; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y SANCHO, J., 2004, pp. 11-139; MESQUI, J., 1993, II, p. 128; MEZQUÍRIZ IRUJO, M. A. y TABAR SARRÍAS, M. I., 1995-1996, pp. 333-337; MOLINS MUGUETA, J. L., 1979; MORET, J. de, 1684 (1890), IV, pp. 106-107; SANDOVAL, P. de, 1614, pp. 86, 100, 104 y 105; SCHAPIRO, M., 1984, p. 24; YANGUAS Y MIRANDA, J., 1840 (1960), II, p. 672.

Museo de Navarra

EN EL MUSEO DE NAVARRA se conservan cierto número de piezas procedentes de la catedral de Pamplona, que integraron básicamente tres conjuntos: por una parte, las que proceden de la portada occidental; por otra, varias tallas sueltas aparecidas en distintos lugares durante las excavaciones de los años 90 del siglo pasado, en su mayor parte prerrománicas; y por último, un grupo de capiteles de excepcional calidad cuyas características llevan a pensar que integraron en origen un claustro románico. A continuación analizaremos los dos primeros grupos. Los capiteles del claustro serán estudiados por David Simon y el resto de las piezas románicas del Museo serán abordadas por Carlos Martínez Álava.

PIEZAS PROCEDENTES DE LA PORTADA DE LA CATEDRAL ROMÁNICA DE PAMPLONA

De la portada principal catedralicia, situada a los pies del templo, vienen cinco capiteles, dos ménsulas y tres relieves. Sin ninguna duda las dos ménsulas formaron parte de la puerta, porque la inscripción que figura en una de ellas fue publicada por Sandoval cuando todavía estaba *in situ*. Todo el conjunto permaneció en su destino original hasta que en la segunda mitad del siglo XVIII decidieron sustituir la antigua fachada románica por otra más acorde con los tiempos.

Por fortuna, pero sin que sepamos con qué criterio, varias de las piezas esculpidas fueron guardadas, al parecer sobre la bóveda de la capilla Barbazana, junto con los capiteles dobles del claustro. Cuenta Madoz que fue Villamil quien apreció su valor y quiso llevarlos a Madrid, a lo que se opusieron los canónigos. El gobierno envió orden de que los expusieran en sitio a propósito, por lo que ocho capiteles románicos fueron ubicados en un sepulcro en arcosolio de la capilla de Santa Catalina, donde sólo podían ser vistos por una cara. Allí los contempló Madrazo en el viaje preparatorio de su publicación de 1886. Años después fueron trasladados a un arco del claustro, el más cercano a la puerta preciosa, muy posiblemente por el canónigo Manuel Mercader, cuidadoso conocedor y guardián de los tesoros medievales de la seo pamplonesa. En ese lugar los vieron Larumbe y Biurrun. Finalmente la Diputación Foral de Navarra los adquirió con destino al futuro Museo de Navarra. Durante varios años estuvieron expuestos en la sala IV y tras la remodelación de finales del siglo XX los mejor conservados pasaron a su actual ubicación, en la sala 1.7. Hoy forman parte de la colección permanente los dos capiteles en mejor estado, las ménsulas y los relieves, mientras que los tres capiteles más deteriorados se conservan en el depósito del Museo. Fotografías antiguas muestran los cinco capiteles, ambas ménsulas y el relieve con la mula y el buey (faltan por tanto el relieve de la figura sedente y el zapatero).



Primera ménsula, con cabeza de león

Su calidad llamó la atención de diversos historiadores, como Gaillard y Torres Balbás, quienes captaron la relación de las ménsulas y capiteles con obras señaladas del Camino de Santiago, Leire y otros lugares de románico peninsular. Onofre Larumbe en 1928 proporcionó la clave documental para vincular estas piezas de la portada con los documentos que hablan del trabajo de Maestro Esteban en la seo pamplonesa. En 1931 José María Lacarra publicaba otro documento de la misma fecha que venía a confirmar la presencia de Esteban en Pamplona. El dato inmediatamente fue utilizado por estudiosos locales, caso de Biurrun, y por historiadores de la talla de Gómez Moreno. Por un abuso historiográfico posterior estas piezas sirvieron para atribuir a un único maestro, Esteban, un gran número de labras románicas de la ruta compostelana. En las últimas décadas se viene ajustando mucho mejor la existencia de diversos talleres con participación de artistas diferenciados en todos estos lugares.

Empezaremos por las ménsulas, por ser las piezas cuya procedencia resulta más segura. Ambas presentan deterioro en sus superficies, pero no les falta ninguno de sus elementos definitorios. El llamado monstruo andrógago ha perdido parte del cuerpo de la víctima, y ofrece superficies dañadas, mientras que la cabeza leonina devora algo roto en ambos extremos, por lo que no podemos confirmar que se trate de una figura humana. No son obras finas, pero sí expresivas, lo que se consigue por la exageración de los arcos supraciliares, el hundimiento de los ojos o las dimensiones exageradas de las mandíbulas. En ambas se recurre a elementos usuales en la tradición representativa languedociana, como los mechones en cordón triple terminados en curvas (como los del cordero del famoso relieve tolosano con los signos del zodiaco o algunos leones de la Puerta Miègeville).

La primera ménsula sostenía la parte derecha de un tímpano (la inscripción indica cuál de sus caras daba al frente). En su parte inferior aparece una cabeza monstruosa de ojos grandes, con los globos oculares sobresalientes y cuencas y cejas muy plásticas. Vemos su hocico redondeado con dos orificios, otros orificios en el lugar de las orejas, pómulos muy marcados y gran boca en forma de pajarita que hará escuela en el románico navarro, enmarcada por un grueso cordón a modo de labios. Se ve a ambos lados de la boca el inicio de algo irreconocible, que tenía introducido en sus fauces. Por debajo de la boca surgen dos garras de tres dedos y largas uñas, desproporcionadas con respecto a la cabezota. A manera de melena y barba, una sucesión de mechones tripartitos se curvan en rizos. Flanquean la cabeza enmarques moldurados en triple esquina, en cuyo frente leemos la inscripción EX INCARNATI DE VIRGINE TE(m)P(o)RE XP(is)TI que formaba parte de una más larga en la que se

redactó, según Sandoval, la fecha de comienzo de las obras del templo: *Virginis Ecclesiam Praesul sanctissimus olim / Hanc rexit, Sedem Petrus in ista fecit, et aedem / Ex quo sancta piae domus est incepta Mariae / Tempus protentum fert annos milique centum, / Ex incarnati de Virgine tempore Christi*. Fue traducida por Goñi Gaztambide en 1949: "En otro tiempo rigió esta Iglesia un obispo santísimo, Pedro, que hizo esta sede y el edificio. Desde que se comenzó la santa casa de la piadosa María han pasado mil cien años desde el tiempo de la encarnación de Cristo en una Virgen".

La segunda ménsula ofrece igualmente una figura monstruosa, con algunas diferencias. Tiene más marcadas las cejas y el hundimiento de los ojos. Las enormes fauces envueltas en labios con forma de grueso cordón dejan ver una fila de grandes dientes triangulares que se clavan sin piedad sobre el cuerpo convulso de un hombre. Las incisiones en el pecho del varón revelan la profundidad de la mordedura. Dos patas un tanto desproporcionadas y que parecen salir de su cuello, talladas con el habitual recurso de la doble incisión longitudinal, terminan en garras triples que aprisionan el cuerpo. Vemos las dos piernas del hombre, así como su brazo izquierdo bajo las patas mientras la mano derecha se agarra al comienzo de la extremidad del monstruo. La cabecita de la víctima ofrece rasgos semejantes al zapatero que pronto comentaremos, con la diferencia de que abre la boca expresando su dolor. El escultor, pese a no ser muy hábil, ha optado por una postura muy compleja, que muy probablemente ha copiado de un precedente clásico, ya que existen en lugares muy alejados como Italia otras figuras románicas devoradas por fieras andrógagas que parecen inspiradas en obras romanas. En este sentido, la ménsula que nos ocupa contrasta por la complejidad de la postura del hombre con muchas otras representaciones más sencillas de monstruos devoradores en portadas románicas navarras. La moldura que enmarca la cabezota es distinta de la anterior, ya que en este caso traza un cuarto de círculo. De ahí deducimos que esta ménsula formaba parte de la otra puerta. La diferenciación de enmarques es un detalle que se relaciona con Platerías. Monstruos andrógagos aparecen en numerosas portadas románicas navarras (Sangüesa, Gazólaz, San Miguel de Estella, etc.), muy probablemente por derivación de las que nos ocupan. Fue un tema estudiado por Aragonés, quien ve en él o bien una figuración infernal, incluido en las portadas como "aviso de los terrores de la condenación eterna y de los suplicios que cabía esperar de una vida pecadora", o bien como imagen protectora del santuario, en cuanto que los monstruos "devoraban al que fuera indigno de entrar en el lugar sagrado".



Segunda ménsula, con monstruo andrófago



Otra vista de la segunda ménsula del monstruo andrófago

Los cinco capiteles que presumiblemente integraron la portada (hay uno más que quizá tenga el mismo origen en el Museo Diocesano) presentan tamaños diversos, entre 45 y 61 cm de altura. Sus motivos ornamentales pertenecen al repertorio empleado tanto en Platerías como en otras puertas de la misma tradición languedociana del Norte de España y varios de ellos se repitieron en portadas navarras de tres arquivoltas. También los capiteles de Platerías ofrecen dimensiones dispares, lo que afecta no sólo al central, que ha de ser mayor para recibir a un tiempo y armoniosamente las arquivoltas exteriores de las dos puertas, sino a los diez restantes. Mayores problemas con relación a su ubicación plantean los tres relieves. Es defendible su integración en una gran portada con tímpano y enjutas decoradas (como Platerías o Leire) y, por el contrario, resulta comprometida su ubicación en cualquier otro lugar del desaparecido templo románico. La talla

curva del dorso del zapatero ha hecho suponer que pudo integrar una arquivolta. De ser así, tendríamos aquí una muestra temprana de decoración figurativa de arquivoltas que tanto éxito alcanzará en el románico navarro. Sin embargo, la curvatura es poco pronunciada, lo que hace esta ubicación hipotética.

El primer capitel, el más conocido (55 x 45 x 40 cm), tiene como motivo principal cuatro aves que se picotean las patas. Dos ocupan el frente principal, simétricamente dispuestas uniendo sus cuellos y separando las cabezas. Otras dos aves las siguen, una en cada lateral. Son animales vigorosos y musculosos, de largas patas y cuello estirado (Larumbe las creyó avestruces). Sus plumas fueron talladas mediante fórmulas diferentes, lanceoladas y ovaladas pero siempre con el cañón en resalte. Las cabezas resultan muy elegantes gracias al juego de líneas sinuosas de los ojos y los picos, que abren para morder sus respectivas

patas avanzadas, en una postura que tiene precedentes lejanos en la miniatura y más cercanos bajo el relieve de Abraham de Platerías y en una ménsula de la puerta Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse. La reiteración y evolución de este motivo en el románico navarro y aragonés relacionado con la catedral de Pamplona (Leire, Sos del Rey Católico, Navascués, Esparza, etc.) ha despertado el interés de historiadores como Lojendio, Uranga e Íñiguez, Cortés Arrese, Aragonés, Ocaña, etc. Los cuerpos destacan sobre un fondo repleto de hojas lisas en lanceta, enmarcadas por dos tallos rematados en volutas acaracoladas; en el centro de la parte alta sobresale un elemento adornado por una hoja festoneada hendida. El escultor demuestra especial interés por el volumen en el modo como sobresalen los

cuerpos de las aves, cuyos dorsos se unen a las volutas mediante vástagos que veremos muy repetidos en el románico de la Valdorba y otras obras derivadas. Su tratamiento preciosista se evidencia en el modo como fueron representadas las colas, cuyos remates aparecen curiosamente trenzados. Estudiosos como Íñiguez han pensado que las aves tenían un significado simbólico, en concreto representarían almas-pájaro que desean liberarse de las ataduras terrenales. Pero los argumentos aportados en esta línea explicativa quedan lejos de ser definitivos. El hecho de que en el grupo de la portada el tema se combine con otros puramente ornamentales y el que fueran copiados en entornos muy variados avalan la idea de que la intención de estas figuras era exclusivamente ornamental.

Primer capitel, con aves





Otra vista del primer capitel, con aves

El segundo capitel expuesto en la colección permanente del Museo de Navarra tiene como motivo principal entrelazos combinados con otros temas (57 x 47 x 39 cm). Predomina en él una red trenzada constituida por tallos triples que comienzan y terminan en abanicos (con remates en botón) o bien en hojas triples vueltas, en la parte superior del capitel, tras recorrer un camino sinuoso a lo largo de toda la cara, primero hacia abajo y luego hacia arriba, de suerte que alternan dos óvalos amplios con dos cruces prietos. Se crean así tres niveles al tresbolillo. Los dos inferiores dejan ver por detrás medias margaritas, mientras que por el superior asoman vegetales digitados entreabiertos. Ocupan las esquinas superiores cabecitas monstruosas de cuyas bocas brotan tallos. Como en los restantes capiteles de la portada, el escultor demuestra gran pericia a la hora de trabajar los volúmenes: tallos y adornos vegetales aparecen muy por delante del plano de fondo, con lo que se crean interesantes juegos plásticos. Como vio Gaillard, su precedente compostelano se encuentra en el exterior de la capilla de Santa Fe. Los motivos de este capitel fueron copiados y re combinados por separado en numerosas obras del románico navarro (Zamarce, Gazólaz, Irache, etc.), pero nunca con la complejidad que aquí vemos.

El tercer capitel, de mayor tamaño (61 x 52 x 42 cm), presenta sus superficies muy deterioradas, por lo que se

guarda en el depósito del Museo. De nuevo vemos en él un tema de superficie y otro de fondo. El de superficie volvía a ser un entrelazo de tallos triples, que se entrecruzaban en la parte inferior formando posiblemente círculos prolongados que se iban curvando hacia arriba hasta terminar en palmetas o semipalmetas. De tema de fondo volvemos a ver hojas festoneadas lisas. En las esquinas surgen cabezas de aves que, vueltas sobre sí mismas, aprisionan dichos tallos con su pico. El escultor ha combinado elementos procedentes de distintos capiteles y relieves de Platerías (que también se ven en algunos del interior compostelano). Los tallos triples entrelazados a diferentes alturas aparecen en seis de los once capiteles de la portada gallega, las palmetas de hojas lisas en dos y las cabezas de aves que brotan de tallos triples que ellas mismas picotean están bajo el magnífico relieve de Abraham. Aves que picotean tallos figuran en otras obras hispanas de tradición languedociana, como San Isidoro de León.

El cuarto capitel, más pequeño (45 x 42 x 40 cm), se encuentra severamente dañado, pero aun en su estado resulta reconocible un diseño copiadísimo en el románico navarro (especialmente en Tierra Estella), producto de un escultor muy consciente de los valores volumétricos susceptibles de ser desarrollados en las composiciones vegetales. Grandes hojas hendidas y festoneadas ocupan los extremos y el centro de cada cara. Granadas y volutas



Segundo capitel, con motivos de entrelazos

completan la ornamentación. Se trata de un tipo de hojas muy difundido en el románico languedociano (Saint-Sernin de Toulouse) y del norte de la península. Sus precedentes más cercanos son el capitel central de Platerías, con un tratamiento rico y protuberante de hojas hendidas y volutas, y uno del brazo norte del transepto de la misma seo jacobea que combina con menor plasticidad hojas y granadas.

El quinto capitel, de dimensiones idénticas al anterior (45 x 42 x 40 cm) se ornamenta con otro tema de gran repercusión en el románico navarro: por su mitad inferior desfilan leones de largas patas, cuellos cortos, garras prominentes, cabezas voluminosas y fauces entreabiertas. En la mitad superior se alternan torsos de animales en las esquinas bajo volutas con tallos entrelazados tras envolver los lomos de los leones. Está severamente dañado, al punto de que no podemos reconocer los detalles que permitirían

un análisis formal más pormenorizado. No obstante, lo visible es suficiente para relacionarlos con otros leones de tipo languedociano, en la línea de los de la portada occidental de Saint-Sernin de Toulouse, Platerías y otras obras de sus respectivos entornos. El desfile de leones patilargos aparece en muchos capiteles navarros y castellanos de la misma tradición, formalmente más cercanos cuanto mayor es la proximidad al taller pamplonés, como se aprecia en la portada de Leire o en una pieza procedente de San Nicolás de Sangüesa.

Pasemos ya a los relieves. El primero incluye una figura descabezada sedente ante una columna. Hasta el momento no ha sido identificada con ningún personaje en concreto. Son numerosos los candidatos cuya iconografía se corresponde con la de alguien sentado junto a una arquitectura. Los hay, por ejemplo, en escenas de la Natividad del románico pleno, como en las pinturas de San Isi-



*Cuarto capitel,
con motivos vegetales*



Quinto capitel, con leones

doro de León. Parece haber tenido aplicaciones insertas en el cuello, lo que en unión de la postura sedente ha llevado a pensar que se trata de la representación de un personaje de cierta relevancia. Sus dimensiones son semejantes a las del relieve del zapatero (37 x 62 x 16 cm). Pudo haber formado parte de uno de los tímpanos o de las enjutas de la portada catedralicia. El cuerpo muestra evidente aplanamiento. La decoración de las orlas del vestido y las soluciones de plegados, muy simples, con incisiones lineales al lado de palas que concluyen en zigzag y triángulos hendididos invertidos, lo sitúan en la tradición languedociana. Desde luego no estamos ante la obra de un maestro consumado.

La imagen del zapatero sedente cosiendo una bota quizá formara parte de un contexto de figuraciones de oficios. Mide 25 x 62 x 24 cm. El dorso del relieve sigue una curvatura uniforme, por lo que se ha pensado que pudo haber formado parte de una arquivolta. Pero dicha curvatura no es muy pronunciada, por lo que quizá estuvo en la parte alta de algún muro, ligeramente inclinada hacia abajo, simplemente acomodada al espacio que lo iba a recibir. Las representaciones de oficios tuvieron cierto desarrollo en el románico navarro-aragonés. Las vemos en las arquivoltas de Santa María de Sangüesa y en las iglesias de Uncastillo, así como en canecillos tudelanos. Pero en dichos casos emplazamiento y composición son distintos. A la hora de establecer su filiación estilística, observamos en el pecho del zapatero las amplias curvas que tan frecuentes resultan en el área hispano-languedociana. El atuendo, con galón de prolongación recta en el cuello, se sitúa en la misma tradición.

De los tres los relieves figurados que suponemos procedentes de la portada, el más fácil de ubicar en una iconografía conocida es el que reúne las cabezas de un équido y un bóvido comiendo de un pesebre decorado con cuadrifolios, puesto que se corresponde con las representaciones de la Natividad en que figuran la mula y el buey de los que hablan los apócrifos a partir de la profecía de Isaías 1, 3. Sin embargo, la iconografía más habitual (y así sucede en las restantes figuraciones románicas navarras) coloca a ambos animales sobre el pesebre con el Niño Jesús, no simplemente comiendo como en este caso. Esta concreta iconografía no es desconocida en época románica. Tiene su origen en el arte paleocristiano. Aparece en ciclos que incluyen bien el baño del Niño, bien la Virgen amamantando o llevando en brazos al recién nacido, bien la adoración de los Magos o la de Jesús en el suelo, circunstancias todas ellas que justifican el pesebre vacío, como en las pinturas de Sigüenza. En algún caso los animales muerden los pañales, composición que pudo inspirar la



Primer relieve. Figura sedente

Segundo relieve. Figura de zapatero



de Pamplona. No está de más recordar que en tales escenas puede figurar San José sedente junto a una esquematización arquitectónica. Existen adoraciones de los Magos en tímpanos del románico pleno (Platerías, Saint-Bertrand de Comminges), por lo que este relieve podría haber formado parte de uno de los de nuestra seo. Las dimensiones de la pieza (78 x 47 x 15 cm) no impiden esta ubicación. Las formas empleadas en las cabezas de los animales nos recuerdan a otras de tradición languedociana (San Isidoro de León).

Con respecto al orden de colocación de todos estos elementos, la forma de la parte inferior de los capiteles indica que unos encabezaban semicolumnas (el de entrelazos, el de aves y el central) y otros columnas (los dos del mismo tamaño, con leones y hojas hendidas). Como coincide que los mayores remataban semicolumnas, suponemos su emplazamiento bajo las dos arquivoltas exteriores, situado uno en el centro (el mayor) y los otros en los extremos. La comparación con las dimensiones y distribución

de temas de Platerías, así como el mayor o menor deterioro de las caras (hay que suponer que las más expuestas han de estar más estropeadas) avala la siguiente distribución, contando de uno a once desde el lado izquierdo del observador: 1: entrelazos; 2 y 3: perdidos; 4: hojas hendidas; 5: perdido; 6: el mayor, con entrelazo y hojas lisas; 7: leones; 8, 9 y 10: perdidos; 11: aves. Las dos ménsulas ocuparían la parte derecha de sus vanos respectivos, primero el león andrógago y en el extremo derecho (meridional) la cabeza leonina. Los relieves irían en enjutas o tímpanos (mula y buey, acompañando a una Natividad) y quizá el zapatero formó parte de una arquivolta.

En cuanto a su cronología, evidentemente hubo de ejecutarse con posterioridad al comienzo de la catedral hacia 1100. La edificación de un gran templo no solía comenzar por su portada occidental. En el caso pamplonés ésta muy posiblemente existía ya cuando se celebró la ceremonia de consagración en 1127. Las estrechas semejanzas con Platerías conducen a una duda: ¿cuál imita a

Fragmento del tercer relieve, con cabezas de mula y buey



cuál? La respuesta depende de la cronología que asignemos a la puerta compostelana, cuestión que no podemos debatir aquí con detalle. Pamplona y el estado actual de Platerías coinciden en una peculiar distribución de columnas en planta. ¿Pamplona imita la remodelación de Platerías o acaso en Santiago decidieron adoptar un diseño ensayado inicialmente en la seo navarra? Dos argumentos llevan a pensar que la composición con once columnas fue pensada inicialmente para la gallega. En primer lugar, la colocación de un número impar de soportes es atípica, por lo que resulta más fácilmente explicable por condicionamientos locales que como resultado de un proyecto armonioso "sobre el papel". Son muchos los estudiosos que defienden, con argumentos de peso, que la actual presentación de Platerías responde a la modificación de un proyecto inicial en que los tímpanos tenían menor tamaño. En la composición definitiva se buscó dotar a la puerta de mayor monumentalidad, pero el maestro de la obra tuvo que adaptarse a los condicionamientos arquitectónicos derivados del tamaño de transepto, cuya fachada norte ya estaba concluida (con una puerta más sencilla, como prueba un antiguo plano). La peculiaridad de la columna central que recoge de manera un tanto forzada las dos arquivoltas exteriores quedaría así justificada en Compostela, mientras que sería un "capricho" sin explicación en el caso de haber sido inicialmente diseñada para Pamplona. Por otra parte, las fechas barajadas por los historiadores coinciden siempre en una ejecución de Platerías anterior a las revueltas de 1117. Una inscripción con el año 1103 ha sido esgrimida para afirmar que en esa fecha ya estaba terminada, mientras que otros defienden su conclusión antes de 1112. Como decimos, no es algo que aquí tengamos que dirimir, porque en cualquier caso parece demostrable la antelación de Platerías. De esta manera, la datación más probable de la portada pamplonesa ha de situarse en la segunda y tercera décadas del siglo XII. En esas fechas probablemente seguirían trabajando en la seo iruñesa los canteros y escultores que la iniciaron bajo la dirección de Esteban, por lo que cabe denominarlos "taller de Esteban".

Durante las excavaciones llevadas a cabo en 1992 y 1993 fueron encontradas bajo el pavimento del interior catedralicio piezas escultóricas de indudable interés. Todavía no ha sido publicada la memoria completa de los trabajos, por lo que debemos conformarnos con la escueta información suministrada durante la exposición celebrada en el Museo de Navarra en 1993-1994. Una de ellas pertenece a un repertorio románico perfectamente identificable. Se trata de un capitel de esquina ornamentado en los ángulos y en el centro de cada cara con hojas picudas vueltas de las que penden bolas. Estamos ante uno de los dise-

ños más sencillos dentro de las fórmulas del pleno románico desarrollado en el sur de Francia y en el norte de la península, es decir, en la época de construcción de la catedral de Pamplona. Fue empleado repetidamente en los brazos del transepto de Santiago de Compostela. Por sus dimensiones (21 x 25 x 17 cm) podría ser un capitel de ventana (una pieza parecida fue localizada en la cripta que existió bajo el ábside meridional). Está tallado con menor cuidado en su parte alta, de manera que pudo pertenecer a un vano elevado. Sus proporciones parecen algo alteradas por la restauración para su presentación en la mencionada exposición. El fuste pétreo carece de elementos de interés. Tanto el diámetro del fuste como el de la parte inferior del capitel se aproximan mucho a los de los fustes que sostuvieron la arquería claustral de la seo pamplonesa.

Texto: JMA - Fotos: FCPHN

Bibliografía

- ARAGONÉS ESTELLA, E., 1994a, pp. 141-147; AZCÁRATE, J. M. de, 1976, pp. 145-146; BANGO TORVISO, I. G., 1992, pp. 184; BIURRUN Y SOTIL, T., 1936, pp. 110-112 y 446-463; BRUTAILS, J. A., 1889, p. 293; CAMPS CAZORLA, E., 1935 (1945), p. 121; CMN, V**, 1997, p. 9; DURLIAT, M., 1990, p. 41 y 312; DURLIAT, M., 1993, p. 130; GÓMEZ MORENO, M., 1934, pp. 135; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., 2002, pp. 90-95; GAILLARD, G., 1938, pp. 223; GAILLARD, G., 1964, p. 183; GÓMEZ GÓMEZ, A., 1996, pp. 86-89; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1949; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1965a, docs. 86 y 87; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1997, docs. 94, 95 y 114; GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J. A., 1948, p. 142; ÍÑIGUEZ ALMECH, F., 1967, p. 271; LACARRA, J. M., 1931; LARUMBE, J. O., 1928, pp. 94-99; LOJENDIO, L. M. de, 1967, pp. 229-230; LOJENDIO, L. M. de, s. a. (TCP 85), pp. 6-8; MADRAZO, P. de, 1886, II, p. 215; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., 2006c, II, 875-897; MELERO MONEO, M., 1992a, p. 7; MEZQUÍRIZ DE CATALÁN, M. A., 1956 (1963), pp. 25-29; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1983, pp. 228; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1995, p. 140; OCAÑA EIROA, F. J., 2003, pp. 7-58; PÉREZ GOYENA, A., 1953, pp. 385-386; SANDOVAL, P. de, 1614, pp. 72-73; SERRANO FATIGATI, E., 1901a, pp. 18-19; TORRES BALBÁS, L., 1926, pp. 153-155; TORRES BALBÁS, L., 1946b, p. 472; URANGA GALDIANO, J. E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, 1973, II, pp. 85-87; VALLE PÉREZ, J. C., 1974-1991, XX, pp. 34-37.

CAPITELES DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA

Pamplona, localizada casualmente en la orilla izquierda del río Arga, fue, según la tradición, sede episcopal desde fecha tan temprana como el siglo III, aunque la primera referencia documentada al obispo de Pamplona no aparece hasta el año 589, en el contexto del Tercer Concilio de Toledo. Según parece, durante el siglo VIII la ciudad fue invadida por los musulmanes; a continuación sus murallas fueron destruidas por las fuerzas cristianas de Carlo-

magno (en el año 778), para caer de nuevo en poder de los musulmanes invasores (en el 781). De hecho, hasta el siglo XI (en 1023) no sería reinstituída la sede de Pamplona con la intervención del rey Sancho el Mayor; aun así, la sede del episcopado se mantuvo en el cercano monasterio de San Salvador de Leire, donde los obispos locales se habían refugiado durante el siglo noveno. Bajo el rey Sancho Ramírez (1076-1094) la sede fue restaurada en Pamplona y en aquel momento, el obispo Pedro de Roda, un monje de Saint-Pons de Thomières, inició la construcción de una nueva catedral y estableció un cabildo de canónigos bajo la regla de San Agustín. Documentos que mencionan la construcción de la catedral de 1097, 1110 y 1114 sugieren que la fecha de consagración de 1127 podría corresponder a un momento en que el edificio estaba en su mayor parte terminado. Y, como parece lógico, fue al final de la construcción de la catedral cuando pudieron haber comenzado los trabajos en el claustro. Goñi data el inicio de las obras en 1122. La mayor parte de los estudiosos interpretan que los documentos de 1141 a 1142 alusivos a enterramientos en el interior del claustro suponen un *terminus ante quem* para el claustro, aunque Goñi propuso la fecha de 1137. Los análisis más convincentes fechan la escultura del claustro en los años finales de la década 1120-1130 y a lo largo de la mayor parte o la totalidad de la siguiente.

Las excavaciones arqueológicas de la catedral y su recinto, como consecuencia de una reciente restauración del edificio terminada en 1994, han proporcionado una planta precisa de la iglesia románica, que fue sustituida por un edificio gótico al que añadieron una fachada de estilo neoclásico en el siglo XVIII. Sin embargo, estas excavaciones no han proporcionado evidencias para la exacta localización del claustro románico. Debido a la presencia de otras dependencias catedralicias y a las limitaciones del emplazamiento, generalmente se ha asumido que el claustro del siglo XII estuvo localizado en las inmediaciones de la ubicación del actual claustro gótico. De todos modos, la cuestión del emplazamiento del claustro se complica por el hecho de que descripciones del siglo XVIII sugieren que una parte de él todavía estaba en pie en aquel momento y parece que hasta el siglo XIX no fue demolido de hecho. El modo como pudo haberse relacionado el claustro original con el gótico, que permanece todavía en pie, es una cuestión abierta. A partir de un diseño inciso en la parte superior de uno de los cimacios del claustro, Íñiguez y otros estudiosos dedujeron que la estructura estuvo compuesta por dos niveles de arquerías, conforme a la disposición similar de Silos. Ciertamente, esta forma sería inusual a mediados del siglo XII y debería tenerse en cuenta que el segundo piso del claustro silense fue una adición tardía a

lo que originalmente había sido una estructura de un único nivel. De cualquier modo, es altamente improbable que el claustro de Pamplona hubiese sido tan grandioso en extensión como el de Silos, particularmente dada la descripción del claustro de Pamplona como "pequeño" efectuada en 1785 por Antonio Ponz. Como indica Melero, el claustro de Pamplona fue con toda probabilidad una construcción de un piso.

La escultura del claustro llegada a nuestros días ha sufrido las vicisitudes que se podría esperar, dado el hecho de que el claustro románico fue destruido y su escultura se dispersó. En el siglo XIX esculturas que en la actualidad se asignan al claustro fueron vistas almacenadas en el interior del recinto de la catedral; más tarde fueron colocadas en la capilla de Santa Catalina y a comienzos del siglo XX fueron expuestas en arcosolios en el interior del claustro gótico. En 1947 pasaron a la Diputación Foral de Navarra y a consecuencia de ello quedaron depositadas en el Museo de Navarra, donde en la actualidad están expuestas en su mayor parte, mientras el resto se conserva en los fondos.

El conjunto de esculturas comprende un grupo de doce capiteles y cierto número de cimacios. Un capitel adicional tradicionalmente se considera procedente de la iglesia de San Cernin de Pamplona, si bien Martínez de Aguirre propuso que hubiera formado parte del grupo del claustro. Otro capitel, que aparecía en fotografías antiguas de los capiteles cuando estaban expuestos en el claustro gótico y que, tomando en consideración su estilo, está claramente relacionado con ellos, se encuentra en paradero desconocido. Todas las piezas son capiteles dobles, si bien un capitel parece haber sido dividido en dos por algún lugar. El capitel doble es, en efecto, el tipo más común para los claustros, aunque por supuesto se conocen algunos con capiteles individuales y combinados. Los capiteles presentan proporciones lógicas y la mayor parte se encuentran tallados por sus cuatro caras. De cualquier modo, dos de los capiteles están trabajados sólo en tres caras, lo que sugiere que estaban anejos a un pilar o situados flanqueando una entrada. Dejando de lado cuestiones de estilo, existe una escala en la calidad de ejecución. Mientras varios estudiosos atribuyen los capiteles a un único maestro, parece más probable que sean resultado del trabajo de cierto número de talleres, cada uno compuesto de diversos escultores.

Cinco de los capiteles son historiados; los siete u ocho restantes (si se incluye la reciente atribución de Martínez de Aguirre) tienen decoración vegetal, a veces poblada de animales, figuras o máscaras. Se conserva cierto número de cimacios; están decorados con follaje y roleos y algún animal. Aunque resulta imposible determinar qué

cimacio estuvo originalmente emparejado con cada capitel, los ábacos son claramente producto de los mismos artistas que tallaron los capiteles y sus dimensiones constantes, concordantes con las de los capiteles del claustro, indican que son parte del mismo programa decorativo.

Los capiteles historiados se encuentran ricamente compuestos con escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento. Las cuatro caras de un capitel están dedicadas a historias del Libro de Job. El capitel doble actualmente dividido representa escenas de la Última Cena y el Lavatorio de los pies, mientras otro capitel contiene escenas del Beso de Judas y del Arresto y Crucifixión de Cristo, y otro muestra el Descendimiento de la Cruz, el Santo Entierro, la Visita de las Tres Marías y a la Magdalena anunciando la Resurrección a los apóstoles. Un fragmento de capitel con escenas que, conforme aquí sugeriremos, quizá representen la Natividad de Cristo resulta difícil de restituir a su forma original, esto es, a fin de decidir si fue inicialmente un capitel doble que ha quedado fragmentado. La atribución de este capitel al claustro fue propuesta por Martínez de Aguirre y provisionalmente aceptada por Melero, aunque la cuestión de su procedencia permanece abierta.

Los capiteles historiados son dignos de mención por la elegancia de sus composiciones, la concentración de gestos expresivos y el interés en detalles anecdóticos que enriquecen la narración. Los escultores se tomaron licencias a la hora de presentar las historias bíblicas, quizá

como mecanismo para intensificar el impacto dramático de las escenas. Los escultores entendieron claramente la estructura arquitectónica de los capiteles que estaban decorando, si bien evitaron someter las figuras o la narración a la forma del capitel. Aunque los capiteles estén atestados de figuras, un firme control compositivo evita que las escenas se muestren caóticas. Las representaciones son al mismo tiempo dramáticas y contenidas.

Por ejemplo, la escena de Job sentado a la mesa, rodeado por su mujer y sus diez hijos, con la cual empieza la secuencia narrativa del capitel de Job, no está específicamente descrita en la Biblia como algo que sucediera al inicio de la narración. El texto contiene referencias a los hijos de Job festejando entre sí (Jb 1, 4 y 1, 13); no obstante, la familia completa banquetea junta solamente tras la resolución de los problemas de Job, cuando ha recuperado sus posesiones y buena fortuna, y su familia se reúne con él alrededor de la mesa (Jb 52, 11). De este modo, la escena puede ser interpretada como referencia a la situación feliz antes y después de los sucesos representados en las otras caras del capitel. Por encima de la escena de fiesta, una figura coronada de Dios está enmarcada por una mandorla enjoyada sostenida por ángeles, la cual se encuentra, a su vez, encerrada por una banda ondeada decorada con estrellas y la luna, indudablemente indicativa de la esfera celeste donde reside Dios. Dios hace un ademán hacia Job, situado bajo él, y hacia el diablo, a su derecha. El momen-



Capitel de Job (JMA)



Capitel de Job. La muerte de los hijos de Job

to representado es por tanto crucial, cuando Dios acepta permitir que el diablo ponga a prueba la fe de Job privándole de todas sus riquezas y causándole degradación. El encantador gesto de las manos de Dios, con la izquierda apuntando hacia la derecha y la derecha apuntando hacia la izquierda, como si estuviera al revés, constituye el centro físico y psicológico de la composición. En la cara adyacente del capitel, los bueyes, asnos, ovejas y camellos de Job son masacrados o robados (Jb 1, 14-17), mientras en la zona superior, Job y su mujer reciben las noticias de estos acontecimientos por parte de los servidores mencionados en la redacción bíblica. Job está representado rasgando sus vestiduras y cortando sus cabellos (Jb 1, 20), y aparece una segunda vez como orante (Jb 1, 20) delante de un altar en forma de una iglesia en miniatura. Melero apunta que los animales están situados bajo una arquería, que interpreta como un establo, aunque el relato bíblico sitúa el suceso en el exterior donde los animales estaban pastando. De cualquier modo, en Jb 1, 10 el diablo pregunta a Dios: "¿No has levantado tú una valla en torno a él, a su casa y a todas sus posesiones? Has bendecido la obra de sus manos y sus rebaños hormigean por el país". Las arcadas, soportadas y flanqueadas por muros de piedra son indudablemente la valla del relato bíblico. De hecho, las arcadas son continuación de las que enmarcan la escena previa de Job y su familia en la mesa, que Vázquez de Parga describió decorada con inscripciones seudocáficas, de modo que las arquerías se extienden alrededor de dos caras del capitel. En la Biblia de Roda (París, B. N., ms. Lat. 6, fol. 63) y en la Biblia de Farfa (Bibl. Vat. Ms lat. 5729, fol. 162v y 163) ambas del siglo XI y elaboradas en Cataluña, Job está representado en el interior de un recinto arqueado de muros pétreos enriquecido por torres, algunas de las cuales no difieren de la pequeña torre que aparece sobre la arquería derecha en la escena del banquete de Job. En la ilustración de la Biblia de Farfa relativa a la escena donde Job es informado por sus sirvientes de la pérdida de sus rebaños, está representado en una estructura larga arqueada, no diferente de una basílica y que recuerda a la arquería del capitel de Pamplona. No se trata de postular una influencia directa entre estas ilustraciones de manuscritos y el capitel del claustro, sino de sugerir que el escultor tenía la voluntad de considerar estrategias diversas con el fin de intensificar el efecto narrativo. En la ilustración pamplonesa de esta escena, dado que Job y las figuras que le acompañan están representados sólo de cintura hacia arriba, se produce un efecto como si Job estuviera a la vez dentro y por encima del espacio arqueado.

En la siguiente cara del capitel, los hijos de Job mueren, de acuerdo con el relato bíblico (Jb 1, 18-19), cuando

un viento violento provoca que la casa en la que están comiendo se derrumbe sobre ellos. Un diablo utiliza un fuelle para provocar vientos capaces de destruir la casa. El edificio arqueado recuerda a la estructura de la escena previa, pero ahora los arcos no están decorados y el edificio flota en el aire. Desde una perspectiva narrativa, el dispositivo sirve para recordar la composición de la escena previa, si bien distingue una escena de la otra; de este modo, el escultor acentúa diferentes escenarios de la narración incluso cuando establece continuidad entre escenas. La composición de esta cara está ordenada en una fuerte diagonal, que incrementa el efecto de acción y tensión.

En la última cara del capitel, Job está representado dos veces, ambas mostrando la enfermedad ulcerosa que Satán le provocó "desde la planta de los pies hasta la coronilla de la cabeza" (Jb 2, 7). Job está sentado sobre un montón de estiércol y sujeta la tejoleta con la que rascaba su piel (Jb 2, 8). Se ve confortado por su mujer y tres amigos, que aparecen en el lado izquierdo de esta cara (Jb 2, 9-13). Dios, con nimbo crucífero, desciende de una nube mientras aparecen flanqueándolo a izquierda y derecha ángeles con nimbos decorados con pétalos. El ángel de la izquierda, cuyo nimbo es reconocible de manera fragmentaria, ha sido confundido a menudo con uno de los amigos de Job; la narración bíblica deja claro que los amigos de Job eran tres y en el capitel están representados con barba. Esta escena relata los acontecimientos del final del libro de Job (42, 10-17) cuando Dios reconoció su penitencia, curó sus infortunios y lo recompensó con posesiones todavía mayores que las que había disfrutado previamente. Martínez de Aguirre ha advertido cómo el Job situado más a la derecha está en proceso de curación: las llagas de su rostro y cuello están disminuyendo, lo que se acusa mediante su representación en relieve menos resaltado que las que todavía afligen su cuerpo. De nuevo el artista está explorando estrategias para acentuar la continuidad narrativa. En la parte derecha de esta escena, detrás de Job, hay una pared de piedra que conduce hacia una arquería, que forma parte de la estructura arqueada que continúa en la cara contigua del capitel, esto es, donde comienza la narración de la historia. Ya nos hemos referido a la posibilidad de que el festejo representado en esa cara pueda referirse al mencionado en Jb 62, 11. Este procedimiento permite concluir la narración volviendo a su principio, a una escena en la cual ahora podemos apreciar cómo incluye elementos anunciadores mediante la selección y disposición de rasgos característicos allí representados. El procedimiento formal consistente en disponer una escena alrededor de la esquina del capitel anticipa el modo de componer los capiteles en claustros más tardíos de la región,



Capitel de Job.
Los animales de Job son
robados o masacrados



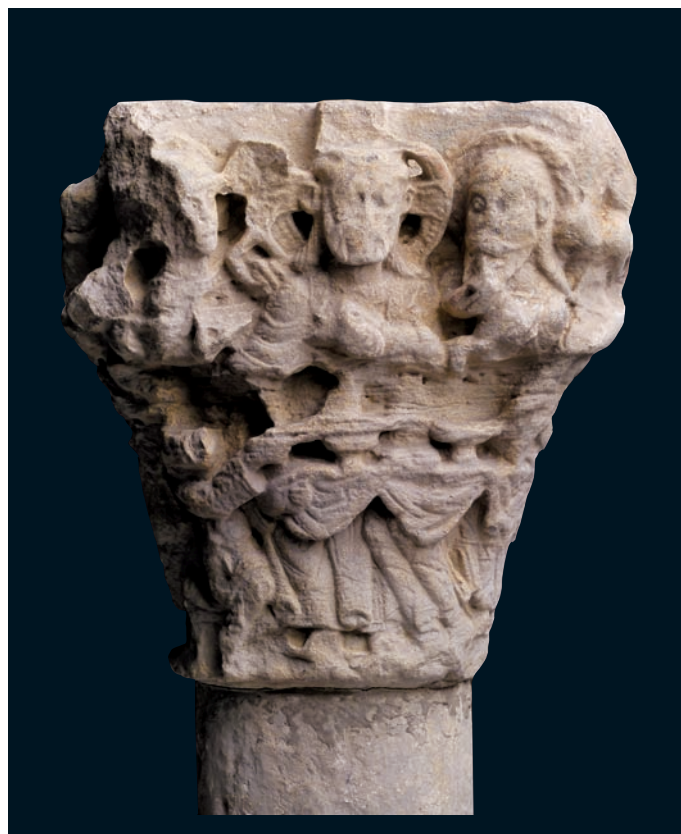
Capitel de Job.
Dios cura y
recompensa a Job

como en San Juan de la Peña y Tudela, donde Patton describe composiciones en las cuales los elementos representados en las esquinas son significativos con relación a la progresión de la narración.

El capitel de Job está diseñado para acentuar las continuidades narrativas, pero al mismo tiempo, cada cara puede ser vista como una composición, completa y coherente en sí misma. El modo como está trasladada la narración de una manera lógica y continua alrededor del capitel es muy diferente, de hecho, con respecto a los focos narrativos de los capiteles de otros claustros, como por ejemplo en La Daurade y Moissac, donde, como han señalado Kathryn Horste y Leah Rutchick respectivamente, la secuencia de una narración alrededor del capitel a menudo tuvo importancia secundaria, lo que supone indudablemente una reflexión sobre el hecho de que los capiteles en los claustros no puedan ser vistos desde todas las caras sin ciertas maniobras, dado que, ya sea desde el patio o desde las galerías, resulta imposible ver las cuatro caras de un capitel en un mismo momento. La composición de otros capiteles claustrales, como veremos, reconoce la dificultad a la hora de leer una narración continua en el contexto del claustro.

Como ha sido señalado, la última Cena y el Lavatorio de los pies aparecen en un capitel doble, hoy dividido en dos. La talla está fuertemente deteriorada, pero los detalles conservados son suficientes para sugerir que este capitel es de mano diferente al de Job. De cualquier forma, la inclinación hacia el detalle anecdótico y la tendencia a acumular figuras en la composición son una constante en ambas obras. En una cara del capitel, Cristo, con nimbo crucífero y rodeado de sus apóstoles, se sienta a la mesa, decorada con cuencos, platos y cálices. Al otro lado de la mesa, una pequeña figura, bien sea la representación de Judas o la de un sirviente, alcanza una vasija, mientras San Juan se apoya sobre el hombro de Cristo. En la escena del Lavatorio de los pies, Cristo se arrodilla para lavar el pie de San Pedro en una cara, mientras en un lado contiguo del capitel otros apóstoles están en línea. Debido especialmente al pobre estado de conservación, otras figuras en ambas escenas son difíciles de interpretar.

La sucesión narrativa continúa con un capitel que incluye escenas de la Traición de Judas, el Prendimiento de Cristo y su Crucifixión. El drama de la Traición de Cristo está capturado en la cara corta de este capitel doble. Además de los dos protagonistas, la escena está atestada con cinco figuras en una composición animada por la disposición en zigzag de las piernas de Cristo y su vestido arremolinado, y los voluminosos pliegues de los ropajes de todas las figuras, representados mediante variedad de raya-



Capitel de la Última Cena y el Lavatorio. Detalle de la Última Cena



Capitel de la Última Cena y el Lavatorio. Detalle del Lavatorio

dos: sombreados, entrecruzados, triángulos y estrías, unos y otras en relieve o incisos. La bolsa del dinero suspendida alrededor del cuello de Judas sirve para identificarlo y, como recalcan Aragonés y Melero, también evoca las representaciones de la avaricia; Melero sugiere que pudo haberse entendido una lectura antisemítica de este capitel durante el siglo XII, debido tanto a la bolsa de dinero de Judas como al hecho de que una de las figuras, a la izquierda de Cristo, que coloca su mano sobre el hombro del Señor, lleva un gorro de un tipo a menudo asociado con los judíos. Cristo porta en la mano un rollo, que no puede justificarse de acuerdo a los relatos bíblicos, pero sugiere un

atributo en contraste con la bolsa de dinero que identifica a Judas y distingue que las dos figuras mayores son de diferente carácter. Cierta número de figuras empuñan espadas; pueden representar tanto a los soldados que han venido a arrestar a Cristo, o, como propone Martínez de Aguirre, a apóstoles que, de acuerdo con Jn 22, 49 y Lc 22, 50, están preparados para emplear sus espadas en su defensa.

A diferencia de la narración del capitel de Job, los relatos aquí representados no se desarrollan a lo largo de las cuatro superficies del capitel en una disposición a manera de friso continuo. La escena siguiente cronológicamente hablando es la de Pedro cortando la oreja de

Capitel del Prendimiento y Crucifixión. Traición de Judas y Prendimiento de Cristo



Malco, el sirviente del Sumo Sacerdote, que figura en una cara contigua del capitel, pero parece estar fuera del orden de lectura, ya que está representada en la cara de la izquierda de la de la Traición y Prendimiento de Cristo. En la cara opuesta, contigua también a las escenas de Traición y Arresto, pero a su derecha, está el siguiente acontecimiento en la historia de la Pasión de Cristo. Jesús está enmarcado por el arco de entrada del palacio del Sumo Sacerdote, Caifás. El sacerdote, identificado por el exótico sombrero que lleva, está representado a la izquierda del arco, con una mano apuntado a Cristo y la otra sobre su hombro; a la derecha del arco hay dos figuras, una de las

cuales gesticula hacia Cristo con una mano, mientras la otra figura lo agarra, como si estuviera a punto de conducir a Cristo fuera de la casa del Sumo Sacerdote. Son indudablemente los dos testigos que ofrecen testimonio contra Cristo, descritos en Mateo 26, 60-61.

En la cara corta del capitel que falta por comentar está la Crucifixión de Cristo. La emoción del acontecimiento está acentuada tanto por las diagonales que apuntan al rostro del Señor como por las curvas hacia abajo y los gestos descendentes de los ángeles, situados flanqueado la cruz en la parte alta del capitel. Una abrumadora sensación de tristeza está acentuada por las posturas de Juan y María,

Capitel del Prendimiento y Crucifixión. Pedro cortando la oreja de Malco y el mal ladrón





*Capitel del
Prendimiento y
Crucifixión. Cristo
ante Caifás y
crucifixión del
buen ladrón*



*Capitel del
Prendimiento y
Crucifixión.
Crucifixión*

estratégicamente situadas a ambos lados de la cruz, en las esquinas del capitel.

En las caras contiguas a la Crucifixión están, a la izquierda, la crucifixión del buen ladrón, compartiendo así esta escena la cara del capitel con la representación de Cristo en la casa de Caifás, y a la derecha la crucifixión del mal ladrón, que es adyacente a la escena en que Pedro corta la oreja de Malco. El buen ladrón está identificado por su postura recatada, su cabeza reclinada, sus manos enlazadas en oración y sus piernas cruzadas sobre los tobillos. El mal ladrón, por el contrario, mira directamente al espectador, mientras sus manos y piernas están siendo atadas al tiempo que los diablos lo atormentan; la sensación de actividad frenética de estos acontecimientos produce una composición agitada.

La narración del capitel de la Pasión se desarrolla de una manera intrigante. La composición reconoce, de modo distinto al caso del capitel de Job, que en la situación de un claustro es virtualmente imposible ver las cuatro caras de un capitel de manera secuencial. Así, las dos escenas mayores ocupan las caras cortas del capitel, esto es, las que encaran la galería claustral y el patio. Estas escenas son la increíble y cargada de emoción del beso de Judas, con la que comienzan los acontecimientos de la Pasión de Cristo, y la Crucifixión en sí misma. La composición del capitel enriquece la experiencia del espectador, ofreciendo una narración extendida hacia ambas caras: la Crucifixión de Cristo está flanqueada por las de los ladrones, mientras la Traición está acompañada por representaciones de Pedro cortando la oreja de Malco y Cristo conducido desde el palacio del Sumo Sacerdote. Cada secuencia de la narración es a la vez completa y visualmente satisfactoria.

Se desarrolla una continuidad compositiva y narrativa entre este capitel, con imágenes de la Pasión de Cristo, y el capitel que presenta escenas del Descendimiento de la Cruz, el Entierro de Cristo, las Marías en el Sepulcro y el Anuncio de Magdalena a los apóstoles de la Resurrección de Cristo. El primer episodio, el Descendimiento, está figurado en la cara corta del capitel doble, de modo paralelo a la escena de la Crucifixión, que decora también una cara corta de su capitel. No resulta difícil imaginarnos en el claustro viendo estos dos capiteles adyacentes uno a otro, con estas dos escenas dispuestas de modo que fueran contempladas en secuencia. Por supuesto, dado que no hay descripciones del antiguo claustro que especifiquen la ubicación de los capiteles, cualquier sugerencia sobre la disposición original es puramente especulativa. De cualquier modo, la composición del Descendimiento se lee de un modo tan semejante a la de la Crucifixión que es difícil

no pensar en ambas escenas como *pendants*: cruces idénticas están flanqueadas por figuras de pie en la parte baja y ángeles en la alta. En el capitel del Descendimiento, María y Juan están representados en el mismo lado de la cruz, a la derecha de Cristo, María desvaneciéndose y Juan sosteniéndola. Aquí, los ángeles portan imágenes del sol y de la luna. Nicodemo extrae el clavo mientras José de Arimatea sostiene el cuerpo de Cristo. La alineación de formas ondulantes establece patrones rítmicos a lo largo de la superficie, confiriendo una sensación de suave emoción, mientras la forma curva del cuerpo de Nicodemo resulta tan tensa como un arco a punto de ser disparado. Los ropajes de las figuras, particularmente los de José y Nicodemo, oscilan en sus bordes como si estuvieran agitados. De nuevo el artista acentúa el contenido emocional sin caer en lo trivial.

La escena que viene a continuación, representada en la cara larga de este capitel doble, es el Entierro de Cristo. Envuelto en un sudario, José y Nicodemo lo depositan en un sarcófago cubierto con colgaduras, que descansa en cuatro columnas cortas y está situado bajo un arco envuelto en telas. El arco crea sensación de arcosolio, esto es, la forma arquitectónica usada por los primeros cristianos para contener tumbas, pero que continuó siendo usado para tales propósitos a lo largo de la Edad Media y aún después. La estructura arquitectónica es vista como una especie de relicario o sarcófago (nada extraño en el período románico) que permitiría a los fieles pasar por debajo y así comunicarse por contacto con las sagradas reliquias de su interior, como por ejemplo se veía, entre muchos otros lugares, en Roda de Isábena (Huesca), donde las reliquias de San Ramón estaban alojadas de esta manera.

La siguiente escena en el relato cronológico está situada en el otro lado largo del capitel, que se encuentra, en efecto, opuesto al Entierro. En esta cara las Tres Marías situadas a la izquierda se acercan a la tumba, portan botes de perfume, mientras los soldados dormidos, ataviados con armaduras medievales, están apilados uno sobre otro creando una composición desorganizada, con sus armas cayendo entre ellos y a su alrededor. En la parte derecha del capitel, y ocupando casi la mitad de esta cara, un ángel levanta la tapa sobre la tumba de Cristo con una mano y con la otra señala hacia el sepulcro, indicando el sorprendente hecho de su vacuidad.

La escena final está situada en una cara corta y muestra el relato de la apresurada carrera de María Magdalena para anunciar las noticias de la Resurrección a los apóstoles. Pedro, identificado por su llave, está situado bajo un arco, mientras otros dos apóstoles miran atentos. El artista sugiere un escenario para los acontecimientos mediante el



Capitel del Descendimiento y Resurrección. Descendimiento



Capitel del
Descendimiento y
Resurrección.
Entierro de Cristo



Capitel del
Descendimiento y
Resurrección. Las Tres
Marías ante el sepulcro



Capitel del Descendimiento y Resurrección. María Magdalena anunciando la Resurrección de Cristo a los apóstoles

follaje rizado a los pies de la Magdalena, que se envuelve sobre sí mismo alrededor de los soportes del arco a manera de vides. Como sucede en el capitel de la Pasión, el artista concibe este capitel no como un campo continuo para una composición de figuras a manera de friso, sino introduciendo en el relato la capacidad del observador para leer sólo tres caras del capitel en un momento dado. De este modo, las escenas cruciales del entierro de Cristo y la aparición de la tumba vacía pueden ser vistas tanto desde el patio como desde la galería.

Un fragmento de otro capitel historiado ha sido atribuido al claustro con precaución por Martínez de Aguirre; siguiendo sus pasos, Melero fue más específica a la hora de establecer paralelos entre el ropaje del capitel y los del capitel de la Pasión del claustro, aunque señala que la gran escala de dos figuras, una llevando un objeto detrás y la otra sosteniendo algo delante, no es característica de los capiteles de Pamplona y que el capitel parece único, en vez de doble, que es la forma de todos los restantes capiteles asignados al claustro. De este modo, manifiesta que

la cuestión de la atribución tiene que permanecer abierta. Tallada en una cara del capitel se ve una composición de ropajes plegados que caen sobre lo que Melero describe como "una mesa o lecho" y sobre esta composición cubierta hay otro objeto rectangular más pequeño que está también cubierto con tela. Resulta ciertamente difícil descifrar los temas representados en este capitel, aunque personalmente sugeriría la posibilidad de que los objetos cubiertos con telas sean los restos de una Virgen con el Niño de una escena de la Natividad. Una composición de este tipo para la Natividad es usual en las representaciones medievales, y puede verse una en un capitel del claustro procedente de la catedral de Jaca, que hoy se encuentra en una colección privada en dicha ciudad. Uno se pregunta si las dos figuras de pie podrían ser pastores, dado que las túnicas cortas y las botas atadas son típicas de las representaciones de pastores. Además, el objeto que sujeta una de las figuras podría ser un cordero, también típico en ilustraciones románicas de esta escena. Evidentemente, la posibilidad de que este capitel represente escenas de la Natividad es sólo una hipótesis, tan provisional y cauta como pueda serlo, pues debe señalarse que cualquier intento de ver los capiteles del claustro llegados a nuestros días como parte de un programa unificado ha de reconocer que los capiteles his-

torizados que conservamos del programa claustral han de ser sólo una fracción de lo que allí aparecía originalmente. Lo que falta podría ser tan importante como lo que ha sobrevivido a la hora de buscar sentido al significado de los temas representados para la comunidad episcopal de Pamplona.

Esta cuestión de hasta qué punto los capiteles supervivientes son prueba de un diseño programático coherente para el claustro resulta acuciante. Jover considera que el capitel de Job es parte de un programa que incluye los capiteles de la Pasión y ciertamente existe soporte en los escritos exegéticos medievales para ver las pruebas de Job y sus padecimientos como prefiguración de los propios sufrimientos de Cristo y su sacrificio final. Investigaciones recientes sobre programas claustrales, incluyendo los trabajos de Linda Seidel, Kathryn Horste, Pamela Patton e Ilene Forsyth, entre otros, demuestran la necesidad de examinar los programas claustrales a la luz de las condiciones específicas de las comunidades que los encargaron y se ocuparon de ellos. E, igual que sucede con varios programas en el sur de Francia y norte de España estudiados por estos autores, no es imposible que los canónigos agustinianos de Pamplona hubieran experimentado una respuesta empática e inspiradora hacia escenas específicas represen-

Dos vistas de un capitel con personajes no identificados



tadas en los capiteles del claustro. Aragonés acertó probablemente al identificar un capitel, ahora desaparecido pero visible en antiguas fotografías de los capiteles del claustro, como una escena de los Cuatro Ríos del Paraíso, un tema que apareció en Cluny y otros lugares de Borgoña, incluyendo Vézelay y Autun, igual que en La Daurade, esto es, en monumentos situados en el ámbito de influencia de Cluny. Ha quedado probado que en Cluny el capitel es una alegoría de la vida de una comunidad religiosa y de su belleza espiritual. Más todavía, representaciones como la de la humildad de Job, Cristo lavando los pies de sus compañeros y la Última Cena son expresiones de la clase de valores y costumbres que hermanos tales como los canónigos agustinos de Pamplona valoraban y que los distinguían cuando eligieron vivir juntos en una comunidad y renunciar a la posesión particular de propiedades. Martínez de Aguirre sugiere que la concentración de interés en escenas en las cuales es protagonista San Pedro enfatiza la importancia del papado y la primacía del poder de la iglesia de Roma, cuestiones que podrían haber concernido particularmente a una comunidad que sólo recientemente había aceptado la reforma gregoriana, promulgada en Pamplona por el obispo Pedro de Roda a finales del siglo XI al mismo tiempo que su establecimiento en el episcopado allí. Tan intrigante como sea ver algunos temas de capiteles como reflexión acerca de la situación histórica de la catedral de Pamplona, igualmente significativa es la posibilidad de que los temas elegidos hubieran servido para institucionalizar la memoria social de una comunidad cristiana.

Dado que sobreviven sólo unos pocos capiteles del claustro original y de ellos más de la mitad son vegetales, no tenemos manera de conocer cuántos capiteles historiados adicionales pudo haber contenido el claustro originalmente. Melero postula para Pamplona un programa claustral original que hubiera incluido representaciones de la infancia de Cristo y acontecimientos posteriores a la Resurrección, similar a la ordenación en el cercano de Tudela; la identificación aquí propuesta de un fragmento de capitel como una escena de Natividad añade argumentos a su propuesta. Aun así, tenemos que reconocer que nuestra capacidad para considerar el significado programático de capiteles individuales está lastrada por el carácter incompleto de los datos disponibles.

Además del grupo de capiteles historiados existen series de capiteles vegetales, algunos de los cuales incluyen figuras, animales o máscaras. De igual modo que los capiteles historiados, varían en estilo y calidad. Uno de los capiteles contiene una variedad de animales entre y sobre acantos en espiral, incluyendo un león, una liebre, una cabra, pájaros y ciervo, y también figuras humanas en las

esquinas. Probablemente debido a que una de las figuras parece estar escribiendo, el capitel ha sido identificado como figuración de los cuatro evangelistas, aunque hay, de hecho, escasa justificación para tal atribución. El escultor o escultores de este capitel emplearon el trépano, que generó un patrón repetido de perforaciones que fue combinado con talla profunda para crear una sensación de follaje orgánico y exuberante. La profundidad de la labra produce una zona sombreada detrás de la flora que, en combinación con la luz brillante y los pasajes sombreados del claustro, tiene que haber generado una sensación de oquedad o al menos de profundo espacio por detrás de la flora. Una greca aparece sobre el equino de este capitel, un rasgo distintivo de diseño único entre los capiteles del claustro y que acentúa su individualidad. Otros dos capiteles también muestran evidencias del uso del trépano sobre hojas que recuerdan a las del capitel que acabamos de comentar. De cualquier modo, las hojas son más gruesas, falta el organicismo dramático del capitel anterior y están apiladas como estratos verticales. Entre las volutas en la parte alta de uno de estos capiteles hay máscaras animales que ostentan lenguas salientes.

Dos capiteles adicionales, uno con palmetas y el otro decorado con leones mordiendo sus propias garras y pájaros en medio de viñas entrelazadas, ambos en pobre estado de conservación, son difíciles de asignar con certeza al claustro, dado que parecen ser significativamente más pequeños que los restantes capiteles claustrales, como ha señalado Melero. Otros dos capiteles vegetales, en los que el uso del trépano está ausente, muestran roleos planos que enfatizan la solidez de la cesta. Piñas y zarcillos curvos se contraponen, estableciendo un patrón decorativo animado a través de la superficie del capitel. Hojas gruesas con un nervio central elevado aparecen en la parte alta de estos capiteles, como si estuvieran detrás de vides decorativas.

La decoración de los cimacios conservados de los capiteles del claustro se relaciona cercanamente con los motivos desarrollados en los capiteles vegetales. Varios muestran follaje carnoso y acanalado, no diferente del capitel de palmetas. La decoración de otros resulta más cercana a los capiteles de roleos donde vides, entremezcladas con piñas y zarcillos rizados corren en una banda continua. Otros tienen roleos cuyas vides encierran follaje frondoso formando círculos virtuales, unos cerrados y otros dando vueltas en espiral, alrededor de hojas. Un cimacio, fragmentado y roto en dos piezas, está grabado en su superficie inferior con un dibujo de una arquera. Como se ha mencionado antes, este dibujo ha llevado a algunos a concluir que el claustro tuvo dos pisos, disposición que aparece muy raramente. Como sucede con los



Capitel vegetal
con animales
y cuatro personajes



Detalle del mismo
capitel (JMA)



Capitel doble adosado con hojas de acanto y volutas



Capitel doble adosado con hojas de acanto y máscaras



Capitel con palmetas



Capitel animales y entrelazos



Capitel con hojas y entrelazos



Capitel con tallos y volutas

capiteles, la calidad de las tallas de los cimacios varía en gran medida.

La escultura del claustro de Pamplona incluye algunas de las más magníficas labras del período románico en términos de calidad de diseño, riqueza iconográfica y presencia escultórica. A pesar de la extraordinaria calidad de los mejores capiteles, el escultor o escultores responsables de ellos no han sido identificados en ningún otro lugar, lo que supone una destacable falta. Aunque uno se imagina que los escultores del claustro tienen que haber practicado previamente su oficio en otros lugares a fin de desarrollar tan ricos ensayos en narración y diseño, las fuentes de su estilo han sido analizadas sólo en términos generales. Ya en 1936, Tomás Biurrún señaló su incapacidad para fijar una fuente específica para el estilo de los capiteles del claustro, citando la posibilidad de orígenes tanto franceses como navarros para su estilo. Más todavía, mientras la influencia del taller del claustro de la catedral ha sido vista ampliamente, especialmente en Navarra y Aragón, no hay seguridad con relación a un lugar específico donde los artistas pudieran haber trabajado una vez terminada la escultura del claustro.

Gaillard sostuvo que el estilo del claustro de Pamplona derivaba de fuentes aragonesas, particularmente Jaca y San Juan de la Peña, lo que han negado con justificación investigadores recientes. Melero y Yarza defienden que los paralelos más cercanos del estilo de los capiteles del claustro de Pamplona se encuentran en la escultura del portal de Saint-Pierre de Moissac, y, según Melero, en obras cercanamente relacionadas con Moissac, como Souillac y Oloron-Sainte-Marie, la última de las cuales, sin embargo, bien podría ser posterior a Pamplona. En términos de tipos faciales y expresiones, así como de posturas y actitudes de las figuras, las conexiones con Moissac son en efecto acusadas. Admitiendo conexiones con Moissac, Martínez de Aguirre, acentúa las relaciones con Toulouse, particularmente con el último taller del claustro de La Daurade y el de Saint-Sernin. En efecto, varios de los capiteles y cimacios vegetales se parecen a esculturas de estas fuentes languedocianas. Algunas de las conexiones parecen bastantes generales y no carece de importancia que el tipo de hojarasca y roleos visibles en Pamplona pueda ser visto en gran parte de Aquitania, Languedoc y más allá en un sector del sur de Francia, incluyendo Provenza. Particularmente sugerente es la indicación de Martínez de Aguirre relativa a las conexiones del obispo Sancho de Larrosa con Toulouse, ya que fue indudablemente bajo su episcopado cuando la escultura del claustro fue concebida y ejecutada. Quizá debamos reconocer que a falta de nuevos descubrimientos resulta imposible averiguar una localización específica donde se formaran los escultores del claustro y que

lo más cercanos que podamos estar de identificar las fuentes sea reconocer semejanzas generales con trabajos producidos en el sur de Francia. La propuesta de Horste de que fueron impulsos cluniacenses en el sur de Francia, iniciados en Moissac y extendidos en un área extensa del Midi, incluyendo Toulouse, los que justificaron el desarrollo de claustros compuestos por capiteles historiados es particularmente relevante para un examen del claustro románico de la catedral de Pamplona, debido a que las conexiones estilísticas más fuertes se aprecian precisamente con escultura de esta región.

La búsqueda de fuentes para las representaciones específicas de los capiteles historiados se ha mostrado igualmente esquiva. La tentativa llevada a cabo por investigadores de una generación anterior, consistente en localizar fuentes temáticas para los capiteles historiados en el claustro de La Daurade de Toulouse, hoy ampliamente rechazada, estuvo basada en la presencia allí de capiteles con la representación de Job, así como de la Pasión y la Resurrección de Cristo. Se pensó que esta conformidad de temas era significativa, dado que las representaciones de Job son inusuales en la escultura románica. Pero, como constató Gaillard, las diferencias en los modos de representación son, de hecho, más significativas que sus semejanzas. Melero y Martínez de Aguirre mencionan pinturas románicas, tanto manuscritos como pinturas murales, como posibles fuentes para varios motivos de los capiteles, y resulta significativa con respecto a esta cuestión la popularidad durante la Edad Media de los *Moralia in Job* de Gregorio Magno, que incluyen un comentario del Libro de Job, según demuestran las ilustraciones de las Biblias de Roda y Farfa mencionadas más arriba. Conocemos la existencia en Pamplona de dos ejemplares del tratado, uno de los cuales fue entregado por Pedro de Roda a Conques y el otro está todavía en Pamplona en la actualidad. La sugerencia de Martínez de Aguirre de semejanzas estilísticas específicas entre el manuscrito de Job conservado en Pamplona y el capitel del claustro del mismo tema es, no obstante, poco convincente. El método narrativo del capitel del claustro es concordante con el creciente interés en lo narrativo y en lo anecdótico visto en las pinturas murales y la iluminación de manuscritos, así como en programas escultóricos de la época.

Íñiguez sugirió, con más intuición que pruebas, que las arcadas decoradas y envueltas que enmarcan algunas escenas reflejan escenarios teatrales del tipo de los que acompañarían la representación de autos teatrales. Y Jover, respaldada por Melero, ha mantenido que otros detalles que fomentan la intensidad dramática de los acontecimientos podrían igualmente reflejar los dramas litúrgicos.



Capitel de Job. Detalle (JMA)

No resulta sorprendente que varios investigadores, incluyendo Íñiguez, hayan comparado la profunda talla de varios capiteles vegetales con el tipo manifiesto en los marfiles islámicos del siglo X procedentes de Córdoba, y no carece de interés el hecho de que la arqueta de Leire, una de las mejores del género, estuviera entre las posesiones del episcopado de Pamplona durante el siglo XII. Ciertos detalles, como las piñas y hojas entrelazadas, también recuerdan a varias de esas tallas. Pero parece poco necesario defender una fuente específica para estos rasgos característicos, ya que la talla profunda y los tipos de decoración vegetal que aparecen en estos capiteles estuvieron bastante generalizados en el segundo cuarto del siglo XII, localizándose tanto en Francia como en España. Más todavía, la apropiación de motivos y formas islámicas, incluso

en áreas donde el contacto con gentes y objetos musulmanes fueron menos frecuentes de lo que pudieron haber sido en Navarra, ha sido ampliamente señalada.

Aunque el estilo del claustro de Pamplona resultó importante para el posterior desarrollo del arte de Navarra, no ha sido posible identificar en ningún ejemplo un lugar donde continuaran trabajando los escultores después de haber dejado el claustro de Pamplona. Martínez de Aguirre y Melero están de acuerdo en que la escultura del portal de San Martín de Artaiz refleja muy cercanamente formas procedentes de Pamplona, si bien el escultor de Artaiz, incluso si pudiera demostrarse que trabajó en Pamplona, no estaba entre los mejores maestros del claustro. Entre dichos lugares con asociaciones menos específicas con Pamplona, Martínez de Aguirre incluye las iglesias de Santa María de Irache, San Martín de Unx, Santa María de Zamarce, Santa María de Arce, el Crucifijo de Puente la Reina, todos en Navarra, y Santa María de Uncastillo en Aragón. Patton ha sostenido que el escultor del claustro de San Juan de la Peña estuvo fuertemente influenciado por Pamplona. De este modo, el mayor legado de los escultores del claustro de Pamplona es el trabajo del claustro en sí mismo, los magníficos capiteles y cimacios tallados alojados hoy en el Museo de Navarra, que expresan tan convincentemente mensajes y valores que definen el arte románico del segundo cuarto del siglo XII.

Texto: DLS - Fotos: FCPHN

Bibliografía

- AA. VV., 1989, pp. 74-83; ALTADILL, J., s. a., VII, pp. 770-771; ARAGONÉS ESTELLA, E., 1994a, pp. 148-161; ARAGONÉS ESTELLA, E., 1996a, *passim*; ARAGONÉS ESTELLA, E., 1996c; BANGO TORVISO, I. G., 1992, pp. 184-185; BIURRIN Y SOTIL, T., 1936, pp. 455-463; CMN, V***, pp. 30-32; DURAND, J., 1984; DURLIAT, M., 1964, p. 71; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1983, pp. 25-50; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., 2002, pp. 117-129; FORSYTH, I. H., 1986; GAILLARD, G., 1960; GAILLARD, G., 1964a; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1949; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1964; GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J. A., 1948, p. 166; HORSTE, K., 1982; HORSTE, K., 1992, *passim*; ÍÑIGUEZ ALMECH, F., 1968, pp. 182-200; ITURRALDE Y SUIT, J., 1895; JOVER HERNANDO, M., 1987, pp. 10-22; LAMBERT, E., 1951; LOJENDIO, L. M. de, 1967, pp. 219-235; LOJENDIO, L. M. de, 1975, pp. 7-10; LLACUNO Y AMÍROLA, E. y CEÁN-BERMÚDEZ, J. A., 1829, I, p. 82; MADRAZO, P. de, 1886, II, pp. 214-215; MELERO MONEO, M. L., 1992a, pp. 6-15; MELERO MONEO, M. L., 1992c; MELERO MONEO, M. L., 2003, pp. 240-243; MELERO MONEO, M., 2006b; MESPLÉ, P., 1963; MEZQUÍRIZ DE CATALÁN, M. A., 1956 (1963), pp. 28-29; MEZQUÍRIZ IRUJO, M. A. y TABAR SARRÍAS, M. I., 1993-1994; PALOL, P. de y HIRMER, M., 1967, pp. 110-111; PATTON, P., 1994; PATTON, P., 2004a; PONZ, A., 1785, II, p. 339; RUTCHICK, L., 1991; SEIDEL, L., 1986; SERRANO FATIGATI, E., 1901a, pp. 163-171; SIMON, D. L., 1994; UBIETO ARTETA, A., 1950; URANGA GALDIANO, J. E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., 1973, II, pp. 263-291; VÁZQUEZ DE PARGA, L., 1941; VÁZQUEZ DE PARGA, L., 1947; YARZA LUACES, J., 1979 (1984), p. 217.

OTRAS PIEZAS ROMÁNICAS

Las salas y almacenes del Museo de Navarra guardan numerosos capiteles, piezas y fragmentos de origen románico con procedencias muy diversas. Sus lugares de origen, cuando nos han llegado, responden a los principales focos artísticos del siglo XII: básicamente Estella, Sangüesa y Tudela. Como es lógico, también es muy variado y diverso su valor estilístico y empeño artístico. En este capítulo vamos a analizar casi cuarenta registros, la mayor parte de ellos localizados en sus almacenes.

Desde el punto de vista del arte medieval, dos fueron los polos aglutinadores que finalmente conformaron esta parte de la colección del Museo. Desde los años 60 del siglo XIX, la Comisión de Monumentos de Navarra comenzó a recoger piezas y elementos provenientes de edificios desaparecidos, arruinados o restaurados. El resultado de su labor conformó un pequeño museo que se inauguró en el edificio de la Cámara de Comptos de Pamplona en 1911. También fue destacada la labor que durante la primera mitad del siglo XX realizó Francisco Escalada desde el castillo de Javier, focalizada principalmente en la comarca de Sangüesa. Ambas colecciones, la segunda notablemente menos significativa, junto a valiosísimas piezas custodiadas en la catedral de Pamplona, se integraron, a partir de los años 50 del siglo XX, en los fondos medievales del recién fundado Museo de Navarra.

Este origen también variado y antiguo dificulta en ocasiones la labor de catalogación y ordenación de las piezas. Para cuando muchas de ellas ingresaron definitivamente en el Museo de Navarra, bien se desconocía su origen e historia, bien se tenían dudas sobre su identificación tradicional. La documentación antigua es muy escasa, lo mismo que las fotografías que servirían para agrupar y ordenar con seguridad los fondos.

Los conjuntos más significativos son tratados con detalle en otros lugares de esta publicación: destacan principalmente los diversos elementos procedentes de la antigua catedral románica de Pamplona; también los restos de la iglesia de San Nicolás de Sangüesa. La mayor parte de las piezas que vamos a describir y catalogar a continuación se encuentran, como hemos dicho, depositadas en los almacenes del museo. Las hemos agrupado bien por su origen, bien por sus características, bien por su tipología.

Piezas procedentes de Sangüesa

Son varias las fuentes de las que pueden proceder estos restos escultóricos que hemos asociado bajo el epígrafe de su origen geográfico. Además de los ya referidos

fragmentos de la iglesia de San Nicolás, otras piezas vendrían bien de las obras de restauración de la iglesia de Santa María durante los años treinta del siglo pasado, bien de otras iglesias desaparecidas, tanto en la propia ciudad como en su entorno.

Las dos más interesantes conservan, muy parcialmente, restos de figuras de características reconocibles. De mayores dimensiones, la tercera es un capitel de soporte interior; dos canecillos figurados completan el grupo.

El registrado como nº 7 del almacén del Museo está parcialmente roto por su parte superior, de tal forma que la mayor parte de las cabezas de los personajes que lo integran quedan perdidas o cortadas. Debió de servir para rematar un fuste doble adosado al muro, tal y como se dispone, por ejemplo, la arquería que articula el ábside central de Santa María de Sangüesa, de cuya decoración es probable que formara parte. De las cuatro figuras que lo integran, destaca un hombre que parece mesarse una larga barba triangular. Llama la atención el desinterés que muestra el escultor en cuanto a las proporciones de las figuras, de canon muy corto y gran cabezota. No obstante, la inclinación por los detalles queda perfectamente manifiesta en el tratamiento de los ropajes; otra figura lateral, perdida en sus dos tercios superiores, lleva túnica festoneada y plegados minuciosos y simétricos. Su estilo, de progeie languedociana, quizá se pudiera relacionar con la intervención del taller de Leodegario.

El otro capitel figurado presenta a dos guerreros luchando (nº 51). Sobre el centro de la cara exterior de la copa, chocan sus dos grandes escudos normandos. A la vez ambos caballeros, vestidos con cota de malla completa, se refugian tras ellos blandiendo mazas. Sólo uno ha conservado la cabeza, también desproporcionada, con grandes ojos saltones. Destaca de nuevo la minuciosidad del tratamiento de las superficies: las cotas se labran mediante zigzag paralelo inciso; los escudos se individualizan, con retícula de rombos, uno, y fajas diagonales el otro. Al parecer fue encontrado durante las obras de restauración de la iglesia de Santa María de Sangüesa. Uranga e Íñiguez lo asociaron estilística e iconográficamente con un capitel de composición parecida sito en la puerta de la iglesia de Santiago de Agüero. En esa línea estilística se relacionaría con la participación en Santa María del Maestro de San Juan de la Peña. En cuanto a su interpretación, Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal suponen que figura una escena de combate judicial entre villanos portadores de escudos con decoración heráldica (losanjeado y bandado de seis respectivamente). Dicha decoración fue especialmente habitual en los talleres románicos aragoneses de Biota y Agüero, además de en Tudela, conformando un grupo muy



Capiteles de Sangüesa (nº 7 y 51)

significativo en lo que respecta a la introducción de los emblemas heráldicos en las artes figurativas. Los escudos de piezas son propios de las representaciones de personajes anónimos, a diferencia de los escudos blocados, mucho más lujosos.

El capitel mejor conservado es uno vegetal de buen tamaño (nº 28). Mientras que las múltiples roturas y erosiones de los anteriores no permiten hacernos una idea de cuál era su posición en el edificio, éste que ahora analizamos debió de rematar el fuste de una columna que, adosada al muro interior del edificio, serviría de soporte. La conservación de algunos tambores de diámetro parecido, asociados a la iglesia de San Nicolás, bien podrían vincular este capitel a su interior. No obstante, nada sabemos de su origen concreto, más allá de situarse en el entorno de Sangüesa. Simplifica un modo de componer la copa del capitel muy exitoso y frecuente durante la primera mitad del siglo XII: dos niveles de hojas, las inferiores lisas y amplias, ocupan las esquinas curvándose en bolas; sobre ellas, tallos diagonales que rematan en volutas sobre los ángulos.

Dos canecillos figurados cierran esta breve nómina de piezas bajo el origen común de Sangüesa. Uno lleva en su frente el esbozo de lo que parece una figura humana (nº 72), definida sólo por una cabezota que nace de un torso liso. De labra absolutamente sumaria y popular, es también el segundo (nº 101) que parece mostrar el tema frecuente del hombre atado a un barril.

Capiteles de la portada de la antigua encomienda de Leache

Este conjunto integrado por cuatro capiteles llegó al castillo de Javier procedente de la puerta de la antigua encomienda de la Orden de los Hospitalarios de San Juan de Jerusalén de Leache. Hoy conocemos bastantes elementos de esta iglesia arruinada y prácticamente desaparecida. De hecho, ocupa un capítulo de esta obra. Allí se refieren detalles de la disposición y contexto que los acogía, y se aproxima su cronología. Tras la ruina del edificio y el reaprovechamiento de parte de la puerta como fuente pública, los cuatro capiteles fueron trasladados al castillo de Javier. *In situ* se conservan las basas y primeras hiladas del jambaje; empotrados sobre el muro sur de la parroquia de la localidad quedan las arquivoltas y el tímpano con un peculiar crismón. Vayamos ahora con la descripción de los capiteles.

Como el resto de elementos escultóricos conservados, los capiteles de la portada siguen los repertorios tradicionales, si bien tratados de una manera sumaria y esquemática. Se labran sobre un ángulo de poderosos sillares pris-

máticos con una talla poco profunda y resultado monolítico. Da la impresión de que los diseños geométricos de las fajas del falso cimacio nos pueden orientar en cuanto a su hipotético emparejamiento sobre el jambaje de la portada: por un lado irían el nº 6 y el nº 23, por otro el 11 y el 41.

El nº 6 lleva una pareja de aves que unen sus cabezas en el ángulo superior de la copa y se dan la pata ya cerca del collarino. Las plumas se detallan mediante líneas incisas que dibujan rombos y líneas paralelas. Sobre ambas, dos tallos avolutados suponen el eco lejano de las articulaciones languedocianas en dos niveles. El sillar se remata, a modo de breve cimacio, con una faja reticulada de cuadrados aspados. La misma retícula remata el nº 23, si bien su copa resulta algo más compleja y elaborada. El inferior lleva billetes que nacen del collarino con volutas; el intermedio con billetes lisos, y el superior con un tallo en forma de serpiente ordenado en ondas simétricas, tres por cara.

Capiteles de la antigua encomienda de Leache (nº 6 y 11)



El nº 11 sustituye los cuadrados aspados del falso cimacio por dientes de sierra. Su copa acoge un sencillo tallo triple, que forma ondas simétricas en dos niveles. También resulta basto y popular el último de los capiteles. La copa muestra dos niveles vegetales: el inferior con tres hojas festoneadas que nacen del collarino; el superior con pares de tallos cruzados y avolutados en sus extremos.

Tímpano del desaparecido hospital de San Lázaro en Estella

Esta imponente pieza (nº 4.330) se exhibe en la sala 1.7 del Museo, junto a los capiteles figurados de San Nicolás de Sangüesa y los restos románicos de la catedral de Pamplona. Según los datos conocidos, procedía del antiguo hospital de San Lázaro, situado a la entrada de Estella, a la derecha del Camino de Santiago. Aparece en la documentación a finales del siglo XII, en una donación *ad infirmos Sancti Lazari*. Dependía del concejo de la ciudad, y su principal finalidad era asistir a los peregrinos leprosos. En documento de 1302 se apuntaba que *la casa es bedificada en el camino françes por do passan muchos pelegrinos et muchos bonos christianos que van a seymnor Santiago, de los quoales son y albergados muytos romeros majados daqueilla enfermedat quando y acabaçen, et a los que non traben espensas proveenles del comer et del beber et danles aquello que han mester segunt el su poder*.

La pieza es de buen tamaño; tiene forma trapezoidal con 126 cm en su base mayor, 76 en la menor, 71 de altura y 16 de grosor. En el centro destaca un cuadrado rehundido en el que se inscribe el tondo de un estilizado crismón trinitario, con radios dobles y amplia corona. Domingo Iturgáiz lo considera el mejor conservado de entre los crismones navarros.

Más allá de su excelencia artística, lógicamente limitada a su correspondiente adscripción tipológica, destaca la trascendencia histórica y documental de las inscripciones que parcialmente ha conservado. Sobre la corona del crismón se lee IN [NOMI]NE PATRIS ET FILII ET (SPIRITUI) S[AN]CTI AMEN ALDEBERTUS ME FECIT. Tradicionalmente se ha interpretado como la firma del cantero que labró el crismón. Aunque se conservan varias firmas de maestros del románico navarro, desde el Leodegarius de Sangüesa al Sancius de Azuelo, pasando por el Martinus de Logroño en la misma Estella, la presente inscripción muestra una serie de peculiaridades que no debemos pasar por alto. Si atendemos a los ejemplos citados, las firmas acompañan obras escultóricas de indudable empeño y virtuosismo; son lacónicas y no atienden a más citas o texto. Aquí no deja de llamar la atención el tamaño y protagonismo de la "firma" con relación a su continente. De hecho, sorprende el notable tamaño y claridad del texto, asociado además a

la preeminencia de su colocación sobre el clípeo del crismón. Lamentablemente hemos perdido también el valor contextual del edificio en el que la pieza se conservaba. ¿Es Aldeberto el escultor de la pieza tal y como habitualmente se ha supuesto, o es más bien el noble o eclesiástico que promocionó la obra en cuestión? Quizá esta segunda interpretación justifique mejor tanto su protagonismo, como su asociación con la dedicación de la obra "en el nombre del Padre..." Lamentablemente nada sabemos sobre el tal Aldeberto, ni sobre su papel en el rico entorno creativo de Estella.

Esta posibilidad casa también mejor con la segunda inscripción, ahora sobre una banda de la base mayor del trapecio: IN DEI NOMINE AMEN: GARCIA REX DEDIT ISTAN VINEAN PRO SUA ANIMA. El conjunto epigráfico se completa con una tercera inscripción, incompleta y semiborrada a la izquierda del crismón: VM/ADS~ CMLA~AR; Biurrun la interpretó como AD SANCTUM MICHAELM ARCHANGELUM. Como ha apuntado recientemente Rückert creemos que sería más correcto leer AD S(an)C(tu)M LAZAR/UM. Según nuestra interpretación, el monasterio sería construido por la iniciativa de Aldeberto, en su dotación inicial fue favorecido por el propio rey García, que dotó al hospital con una viña donada a San Lázaro.

Capiteles de arenisca amarilla

Ya vamos observando que la heterogeneidad, como no podía ser de otra manera, es uno de los denominadores comunes de los fondos románicos del Museo de Navarra. Tanto la variedad de los orígenes geográficos y estilísticos, como el diferente grado de conservación hacen difícil agrupar piezas sin filiación segura. No obstante, tras una primera observación del cerca del centenar que se guardan en su almacén, llama la atención la aparente uniformidad de un grupo de siete capiteles, cuya génesis lítica y estilística parece responder a un mismo origen decorativo. Sin más datos que los puramente visuales hemos optado por analizarlos dentro del presente epígrafe. Formaron parte del legado de la Comisión de Monumentos de Navarra y a día de hoy ignoramos cualquier dato sobre su procedencia y fecha de ingreso en los fondos de la Comisión. Su denominador común es el uso de una arenisca entre amarilla y naranja muy blanda, el predominio de los capiteles de soportes interiores de iglesia y la presencia de un repertorio vegetal que, a partir de las formas tradicionales de la primera mitad del XII, incorpora elementos característicos de su último tercio.

Comencemos con los cuatro monumentales que remataban columnas adosadas al espacio interno de una

iglesia. El nº 14 lleva un único nivel de grandes hojas festoneadas con dientes de sierra y hendidas en los ángulos. Comban sus picos en volutas y con piñas muy perdidas en los ángulos exteriores. La cara principal lleva además dos medias hojas similares en un segundo plano de muy poco resalte. El nº 24 sigue pautas similares, si bien las superficies lisas pasan a ser dominantes. De nuevo un sólo nivel de grandes hojas que nacen del collarino y curvan sus picos en torno a discos. El nº 34 es quizá el más decorativo del grupo. De nuevo son cuatro las hojas que nacen de la base de la copa del capitel. Hendidas y festoneadas, llevan en sus picos curvados volutas con lises centrales muy perdidas. Sobre la cara central, en el plano liso que dejan las dos hojas anguladas, se labra un tallo en forma de hoja pinnada que nos remite ya a especies vegetales concebidas de forma incipientemente naturalista. Otro capitel de similares dimensiones, el nº 20, vuelve a utilizar las lises tanto en los ángulos superiores como en el centro de su cara principal. No obstante el tratamiento de las hojas, muy esquemático y liso, incorpora líneas verticales con rombos a modo de hendiduras.

Tres piezas más se pueden relacionar con el modo de hacer y el origen lítico de los capiteles anteriores. Desde el punto de vista tipológico formaron parte de una portada. En cada pieza se labra un capitel junto con el remate del baquetón que articulaba el escalonamiento del jambaje. En ambos casos los detalles están muy perdidos. La labra es no obstante ruda y esquemática. El nº 45 lleva cabeza humana en el remate del baquetón y volutas con discos y cabezas (?) en el capitel. En las fotos más antiguas de su primera exposición pública en el Museo de Navarra, un segundo sillar completaba la jamba, mientras que el capitel parece fracturado en su tercio inferior. Completo y mejor conservado, el nº 42 sigue repertorios más decorativos y ricos. Repite la articulación del escalonamiento del jambaje con baquetón y cabecita humana. La copa del capitel lleva, como toda la serie, motivos vegetales ordenados ahora en dos niveles, el principal con hojas finas y alargadas que nacen del collarino, y volutas y discos en los ángulos y centros superiores. Las hojas llevan venilla central y vasos paralelos diagonales definidos mediante simples líneas incisas diagonales y paralelas. Por último, éste muy perdido, el nº 46 conserva sólo la mitad inferior de una hoja palmada incipientemente naturalista.

Otros capiteles vegetales

El resto de las piezas conservadas las vamos a agrupar atendiendo bien a los motivos decorativos que acogen, bien a su propia tipología. Lógicamente, entre los



Tímpano del antiguo hospital de San Lázaro de Estella

capiteles abundan más los que articularon su copa mediante temas vegetales. No obstante, las diferencias cualitativas entre unos y otros son notables, destacando por su elaboración y empeño cuatro bellos capiteles que responden a los repertorios más ornamentales y minuciosos del siglo XII.

Como sabemos, muchos de los capiteles recogidos por la Comisión de Monumentos han quedado sin identificar ante la falta de documentos. No aparecen ni en las fotos ni en los artículos dedicados, por ejemplo, a los restos de la iglesia de San Nicolás de Sangüesa, uno de los conjuntos más ricos de los entonces rescatados. En el almacén del Museo se conserva uno de calidad excepcional y dimensiones similares a los de aquella. Viene registrado con el nº 74. Es un magnífico capitel en esquina que debió articular el enmarque de una ventana exterior. Como es habitual, es perfectamente patente el mayor desgaste sufrido por la cara más expuesta a la intemperie. Su copa se organiza mediante una compleja sucesión de tres niveles de hojas y volutas, de labra minuciosa y profunda y un elaborado efecto de claroscuro. Las hojas son siempre hendidas y digitadas, con tallos dobles que se avolutan hacia los ángulos superiores y los laterales. Por arriba, en el encuentro de los tallos de las volutas, se conserva una cabecita bastante deteriorada. También este detalle es característico del taller de San Nicolás. Una disposición parecida, aunque menos minuciosa y trabajada, ya fue descrita en el capitel nº 12, dentro del capítulo dedicado a la iglesia sangüesina.

Otro origen geográfico y estilístico parecen tener los tres capiteles vegetales siguientes. Vamos a dedicar especial atención al nº 73 del almacén. Los otros dos formaban



Capitel vegetal (nº 20)

Capitel de esquina con hojas y volutas (nº 74)



parte de la colección de la Comisión de Monumentos y pasaron a decorar el patio de la Cámara de Comptos, uno como capitel del parteluz de una ventana adosada al muro, y el otro como capitel del crucero central. Los tres comparten una labra similar, el mismo repertorio decorativo y unas medidas similares.

Comencemos por el primero. Nada más verlo llama poderosamente la atención la calidad de su labra, con profundos claroscuros provocados por la variedad de diseños y planos tratados con minucioso virtuosismo. Frente a lo habitual, está esculpido por sus cuatro caras, lo que unido a su magnífico estado de conservación parece indicar que estuvo alojado en un interior, bien de un claustro, bien en el parteluz de una ventana. Su núcleo geométrico asocia una copa campaniforme con un cimacio trapezoidal. Los labios de la campana asoman en los centros superiores de las caras recordando a composiciones de Santo Domingo de la Calzada y La Oliva (capillas de la cabecera). No obstante el tratamiento de las hojas sigue los repertorios tradicionales fijados en la primera mitad del siglo XII. Lleva amplias hojas en esquina delicadamente festoneadas y hendidas, que forman airovas volutas hacia los ángulos superiores del cimacio. Las centrales siguen su misma articulación curvando sus picos en los centros de cada cara.

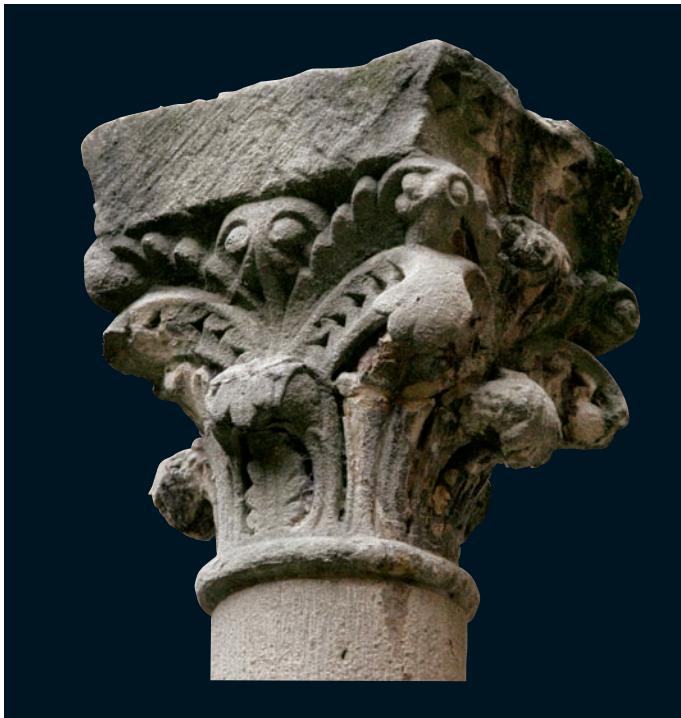
Capitel de hojas hendidas (nº 73)



Las volutas se enriquecen con perlados. El cimacio llama también poderosamente la atención. Lleva siete parejas verticales de breves cilindros besantes por cara. Otra vez su geometría y labra es profunda, consiguiendo un decorativo efecto de claroscuro.

Aunque nada documental nos ha llegado sobre su origen, podemos concretar con seguridad su filiación y procedencia. El motivo de los cilindros como faja decorativa aparece en las copas de algunos capiteles del claustro de San Pedro de la Rúa. Para Javier Martínez de Aguirre algunos de los capiteles de Santa María Jus del Castillo, también en Estella, parecen simplificar sus motivos vegetales. Da pues la impresión de que es en el ámbito estellés donde mejor se puede ubicar su origen. Efectivamente, sus medidas coinciden con las de los capiteles de las ventanas del palacio real de Estella; también los cimacios. En concreto, este capitel debía formar parte de los parteluces retirados para ampliar la luz de las ventanas. Tras la restauración, estas piezas se rehicieron con nuevos capiteles; hacía años los originales habían sido recogidos por la Comisión de Monumentos. El capitel que nos ocupa debió formar parte de la ventana central de la fachada que da a la plaza de San Martín.

Lo mismo cabría decir de los otros dos capiteles situados actualmente en el patio de la Cámara de Comptos. Su estado de conservación después de casi cien años a la intemperie ha penalizado el virtuosismo de sus detalles. Tampoco responden al mismo modelo de copa campaniforme. El asociado al parteluz de la ventana rehecha sobre el muro de cierre del patio repite una tras otras las principales características del capitel anterior, con el que también concuerda en dimensiones generales. Las hojas festoneadas y hendidas se avolutan hacia los ángulos y los centros, con tallos lisos en la parte superior. Estas curvas lisas, junto a la ausencia de cimacio, son las únicas diferencias significativas. El que forma parte de la cruz central, de similar tamaño, define su perímetro mediante la tradicional combinación de tres niveles de hojas, otra vez festoneadas y hendidas. Ahora forman una doble voluta en los ángulos y otras a media altura de los centros. Completan cada una de las caras con una estilizada lis con volutas. El cimacio del capitel lleva una retícula de rombos, ahora sí, similar a las del palacio real de Estella. Los capiteles de aquel coinciden también en sus medidas con los que aquí comentamos. Dos de las piezas descritas tienen un último vínculo entre sí y respecto a los capiteles de las ventanas del palacio. Labran sus cimacios por tres de sus caras, dejando lisa la que se correspondería con el interior de la ventana y las lamas móviles de cerramiento del vano. Como se ha apuntado antes, de las ventanas del palacio se



Capitel del patio de la Cámara de Comptos



Capitel con pareja de arpías (Foto: Museo de Navarra)

desmontaron en fecha indeterminada dos columnas por vano, con sus correspondientes capiteles hasta un total de doce. Los que ahora nos ocupan son, por ejemplo, especialmente parecidos a los del vano más occidental de la fachada que da a la Rúa. ¿Formaron parte estos tres del grupo de capiteles retirados y perdidos? A la espera de nuevos aportes documentales o fotográficos, sus características parecen confirmarlo.

El resto de las piezas del almacén con decoración vegetal muestra características menos significativas. El nº 3 del registro, de esquina y buenas dimensiones, lleva dos niveles de acantos muy perdidos. Más pequeño y también muy deteriorado, el nº 31 iba adosado al muro por una de sus caras. Su copa llevaba dos niveles de hojas lisas. Una organización similar, aunque con tallos y venillas marcados, muestra el nº 70. Otros dos acogen hojas lisas: las del nº 91 son planas y alancetadas con hendidura simétrica y curvatura hacia el cimacio; las del nº 107, proveniente al parecer de las excavaciones de la catedral de Pamplona, asocia volutas en dos niveles.

Otros capiteles figurados

Son seis los capiteles y fragmentos que acogiendo temas figurados no se pueden asociar a ninguno de los epígrafes anteriores. Todos ellos están bastante deteriorados por lo que es difícil valorar sus características tanto estilís-

ticas como iconográficas. También se han conservado dos cabezas de labra ruda y simplificada.

De entre todos destaca por su calidad y tamaño uno con pareja de arpías sobre fondo de roleos y hojas (nº 1512). Está muy roto, especialmente por una de sus caras (picado). Otra cara, con varias fracturas, ha sido reconstruida con los fragmentos originales. Se labra sobre un prisma cúbico de unos 42 cm de lado por término medio, diseñado para rematar tres fustes. En la cara que conserva prácticamente completa vemos dos arpías de gran formato y volumetría con las cabezas vueltas hacia los ángulos superiores del capitel, justo por debajo del ábaco almenado. Unen sus alas hacia el centro de la copa, con tallos perlados y hojitas en forma de capullos. Tanto su composición general y estilo, como sus medidas y diseño para arquería sobre tres fustes, sitúan su origen y procedencia en el claustro de la catedral de Tudela. Por su iconografía debía de estar en la parte sur de la panda occidental, junto a otros capiteles que también muestran animales fantásticos enfrentados. En concreto debía de ser, según la numeración de Anne de Egry, el nº 34, que tras la restauración de mediados del siglo XX se sustituyó por otro liso. El capitel debió de ser retirado durante la citada intervención para, debido a su mal estado, reconstruirlo o copiarlo en los talleres de cantería de Olite, quedando allí almacenado. Sobre el relleno de su copa se lee "Olite-Iranzu".

Los demás son menos significativos y están mucho más deteriorados. El identificado con el nº 71 es un capitel de ángulo, con dos caras labradas. La que daba a la intemperie está casi completamente perdida. Parece representar una escena de lucha entre un caballero y su montura contra un gigante (?). El jinete clava su lanza en el pecho de su víctima. Las patas de su montura se asemejan más a las de un león que a las de un caballo; despliega además una gran cola en forma de abanico. El resto lleva motivos característicos de los repertorios decorativos de la primera mitad del siglo XII. El registrado como nº 51 muestra una pareja de águilas explayadas, de labra muy estilizada. Da la impresión de avanzar sobre los diseños característicos del segundo tercio del siglo, hacia modelos más naturalistas y esbeltos. De buenas dimensiones, los otros dos estaban destinados a soportar el apeo de los arcos interiores del templo. El nº 1 lleva leones rampantes que unen sus cabezas en los ángulos superiores. Las figuras son prácticamente de bulto redondo; no obstante, su grado de deterioro es tal que las figuras prácticamente no se reconocen. Parecen conservar restos de policromía. Por último, el nº

26, descubierto durante la restauración de la iglesia del Santo Cristo de Cataláin, era también un capitel de soporte interior, retallado como lavabo o aguabeneditera en un momento indeterminado. Ha conservado las imponentes garras de un león patilargo, asimilable a los que aparecen en su portada y ventanas absidales. Otro fragmento procedente de la iglesia estellesa del Santo Sepulcro (nº 124) lleva sobre un fondo de hojas festoneadas lo que parecen los cuartos traseros de un animal rampante.

Vamos a concluir este epígrafe con dos fragmentos de una escultura de bulto redondo (nº 118) que debió de representar a una Virgen con el Niño. Nada sabemos sobre su posible procedencia. Tampoco sus características son del todo homogéneas. La cabeza de la Virgen es más significativa. Lleva diadema, los mechones del cabello ordenados a través de líneas incisas paralelas, los ojos abultados y almendrados con doble párpado y mofletes abultados, nariz ancha, todo en un estilo que recuerda, por ejemplo, a los canes de la parroquial de San Martín de Unx. La cabeza del Niño, también de abultados mofletes, muestra rasgos estilísticos más problemáticos.

Otras piezas

Después de la treintena de piezas analizadas, ya sólo nos quedan por citar un reducido grupo de fragmentos de características poco significativas y difícil clasificación tipológica. El nº 15 es una basa similar a las tradicionalmente relacionadas con San Nicolás de Sangüesa, por lo que perfectamente puede pertenecer también al amplio conjunto de restos conservados. Más peculiar es el cimacio registrado como nº 79. Decora sus caras biseladas con una faja de círculos concéntricos y besantes. Un sillar irregular con nº 69 conserva restos de una hoja en forma de palmeta y venas cordadas. Por último, la nº 47, lleva tallos en roleos en torno a hojas de labra ruda y cierta inspiración ya naturalista.

Texto y fotos: CMA

Cabeza de una Virgen (nº 118)



Bibliografía

BANGO TORVISO, I. (dir.), 2006, II, pp. 705 y 936-937; BIURRIN Y SOTIL, T., 1936, pp. 354-355; CMN, II*, 1982, pp. 587 y 595; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., 2002, p. 123; EGRY, A., 1959; GEN, voz "Escalada Rodríguez, F.", 1990, IV, pp. 361-362; ITURGÁIZ CIRIZA, D., 1998, pp. 132-133; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., 1996, p. 322; MEZQUÍRIZ, M. A., 1978, p. 23; NÚÑEZ DE CEPEDA, M., 1940, pp. 46 y ss.; RÜCKERT, C., 2004, p. 162; URANGA GALDIANO, J. E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., 1973, III, p. 151; VÁZQUEZ DE PARGA, L., LACARRA, J. M. y URÍA RIU, J., 1948, II, pp. 135-136 y III pp. 74-76, doc. 65.

Museo diocesano

EL MUSEO DIOCESANO ocupa varias dependencias de la Catedral, situadas en torno al claustro gótico. Así, el espléndido refectorio del siglo XIV contiene principalmente obras de escultura y pintura, mientras que en la cillería se han concentrado los objetos suntuarios. Además, el Museo cuenta con varias estancias dedicadas a almacenar obras que por distintas circunstancias no se exponen.

Fue inaugurado en 1960 gracias al interés y tenacidad del Vicario General, don Juan Olló, quien logró poner en marcha una idea que arrancaba del siglo XIX. Integran sus fondos dos grupos de piezas: por un lado están las originarias de la propia catedral y por otro las procedentes de distintas localidades navarras, en muchos casos despobladas durante las últimas décadas, por lo cual era urgente preservar las obras artísticas más representativas y de interés ante eventuales robos y deterioros. La destrucción por vandalismo o ruina de muchos de los edificios religiosos emplazados en dichos lugares ha demostrado que el traslado de todas estas piezas al Museo Diocesano las ha salvado de la desaparición.

Muy significativa resulta la colección de imágenes marianas de época medieval, dentro de las cuales se incluyen las correspondientes al periodo románico. La imagen mariana es la más representativa de la escultura exenta del románico, pudiéndose agrupar en dos tipos: la Virgen trono de la Sabiduría (*Sedes Sapientiae*) y otro más humanizado en su actitudes.

En el primer grupo, María más que representar a la madre o mujer, es decir el concepto sensible de la maternidad, quiere expresar lo que esconde teológicamente, es decir, ser Madre de Cristo, el Verbo de Dios, lo cual también se extiende al Niño, que se desentiende de su carácter infantil, para profundizar en su esencia divina, la Segunda Persona de la Trinidad, encarnada para salvar al hombre. Lo humano se rinde, se oculta, se pone al servicio del mensaje cristiano de la Encarnación. Esto se consigue tanto por la posición de las figuras como por la expresión de los rostros. En efecto, son imágenes que se presentan rígidas en su disposición frontal, sin relación entre Madre e Hijo, hasta el punto que los brazos de María no rozan al Niño, se limitan a encuadrarlo. Por su parte los rostros optan por expresar la idea, el misterio que encierran los personajes y por eso pueden producir lejanía, distancia, incluso ausencia. El prototipo de este grupo en Navarra, del que derivan numerosas tallas, lo forma la pareja de Santa María la Real de Pamplona y del Monasterio de Irache, cuya original hoy se venera en la parroquia de Dicastillo. Se fechan en el segundo tercio del siglo XII. También

se da otro grupo de *Sedes Sapientiae* que no deriva de éstas, sino que constituyen los llamados "tipos rurales".

En relación con el tipo Pamplona-Irache se conservan en el Museo Diocesano tres tallas, que pertenecían a poblaciones cercanas a Pamplona, lo que explica su dependencia de la Virgen catedralicia. La relación se establece por la indumentaria de María y alcanza al número de prendas, así como a su disposición y peculiaridades del plegado, aunque no al recubrimiento, ya que las imágenes rurales sustituyen el vestido de plata por la policromía.

1- *La Virgen de Zolina* (85 x 31 x 26 cm) pertenecía a este pueblo del valle de Aranguren, situado al Noreste de la capital navarra de la que dista 8 km. Todavía se conserva la iglesia románica con su ábside semicircular (véase la correspondiente ficha), donde se veneraba hasta que fue trasladada

Virgen de Zolina



da al Museo Diocesano. Forman este grupo, además de esta talla, las de Izco, Ardanaz de Izaga, Yárnoz, Biurrun, Abárzuza, Leyún y la del Crucifijo de Puente la Reina.

Al igual que el modelo, la Virgen de Zolina está sentada, con soluciones rígidas en su posición, los brazos extendidos dibujando un ángulo recto, y presentación completamente frontal, todo lo cual se aplica a la Madre y al Hijo. María carece de manos, ya que las añadidas fueron retiradas en la última restauración. Se prescinde de toda relación entre las dos personas. La misma rigidez se aprecia en la indumentaria, tratada de forma lineal y poco naturalista a base de pliegues rectos verticales en la caída de túnica y manto, junto con otros curvos en los brazos, zigzagueantes enmarcando la cara y ondulados en la zona de los hombros; también se aprecia el tableado propio de los modelos de los que deriva. Entre los pies se ven algunos plegados levemente superpuestos, indicativos de una cierta evolución a partir de las fórmulas del segundo tercio del siglo XII. Viste túnica, velo y manto, de forma que el manto cubre completamente los brazos. El Niño porta túnica y manto. De los atributos originales sólo se han conservado las coronas de la Virgen, con florones trebolados, y de Jesús, de aro. La policromía que luce corresponde al siglo XIX. Talla de mediana calidad, cabe situar su ejecución en la segunda mitad del siglo XII. La imagen se restauró en 1993, momento que se aprovechó para restituir las piernas del Niño, que carecía de ellas, de acuerdo con un criterio discernible.

2- La Virgen de Yárnoz (70,5 x 31 x 27,5) pertenece a ese lugar distante de Pamplona 17 km en dirección sureste. De la primitiva iglesia medieval sólo queda un arco fajón a los pies. En esta localidad disfrutaron de bienes los Hospitalarios, ya que se tiene constancia de que en 1198 y 1255 adquirieron algunos collazos.

La Virgen de Yárnoz repite el modelo ya conocido. Se trata otra vez de una imagen sedente, frontal, de expresión ausente para indicar la trascendencia que pretende transmitir, que conserva íntegro el Niño, emplazado en el centro del regazo. Aunque de ejecución ingenua, la vestimenta pretende resaltar el sentido decorativo por la abundancia de pliegues tratados de forma paralela a base de ondas. Obedecen a dos principios: en los brazos de María se emplean plegados ovalados concéntricos, a manera de rollos; la misma disposición de superficies onduladas se repite en los laterales de Jesús. Se trata de una simplificación de los recursos utilizados en imágenes de mayor calidad, como la de Echálaz. Los plegados de las piernas de la Madre optan por la reiteración del esquema en lanceta invertida a partir de óvalos lisos en las rodillas, que posiblemente obedezcan a una esquemización de los proto-

tipos. Una orla lisa envuelve el cuello, y las caídas del velo apuntan cierto avance estilístico. En cuanto a los atributos, María conserva la corona de aro y la esfera en la mano derecha, y el Niño un libro en la izquierda. El carácter rural del artista que la ejecutó se aprecia especialmente cuando se contempla su perfil, en que la habitual desproporción de la imaginería románica se acentúa y se marca sobre todo en el escaso desarrollo volumétrico de las piernas de María. La imagen se considera de comienzos del siglo XIII y su policromía dorada corresponde al XVI.

En la escultura mariana navarra románica del tipo *Sedes Sapientiae* se conserva otros grupos, englobados bajo el denominador común de "tipos rurales" por Fernández-Ladreda, a causa de que carecen de vinculación directa con el modelo Pamplona-Irache. Dentro del primer grupo rural se conserva en el Museo Diocesano la Virgen de Eristain y estuvo la de Mutilva Alta, hoy en su parroquia. Este grupo lo constituyen otras dos vírgenes, la de Oriz y la de Urdá-

Virgen de Yárnoz



noz. Junto al caserío de Eristain se mantiene la iglesia prerrománica reformada durante el románico tardío, como puede leerse en su ficha. Estaba presidida por la Virgen con el Niño (88 x 34 x 26) hasta que por seguridad fue trasladada al Museo Diocesano.

3- *La Virgen de Eristain* sigue las características de las tallas del grupo en cuanto a la vestimenta, que consta de túnica con ceñidor, velo de bordes lisos ajustados a la cabeza, sin dejar ver casi los cabellos; manto con fiador horizontal que cubre totalmente los brazos, para recogerse en su caída sobre las piernas. Por su parte, el Niño se viste con túnica igualmente con ceñidor y manto que oculta su brazo izquierdo y cae en diagonal sobre el pie contrario. La talla, aun en su sencillez y simplicidad, no está exenta de belleza, con algunos rasgos interesantes, como el plegado lateral en abanico de la parte inferior o la expresión del rostro en el que el escultor ha sabido imprimir equilibrio y armonía, sin claudicar de la idea de trascen-

dencia, propia del románico. Otros elementos, como el plegado de los brazos, resultan más convencionales. Hay un cierto interés por ajustarse a la anatomía que cubren las vestiduras, concretamente (y además de lo ya señalado con respecto al velo) en las rodillas del Niño y de la Madre, que apenas generan pliegues por debajo. A la belleza de la imagen contribuye la policromía de plata corlada, un trabajo posterior, enriquecido en la orla con gemas y otros motivos geométricos pintados, y en el envés del manto con veros, representativos de los ricos forros de piel que llevaban las vestimentas lujosas medievales. En cambio, carece de la corona original. El trono se diseñó con brazos curvados, como sabemos que existieron en época prerrománica y románica. La Virgen de Eristain se fecha en el último tercio del siglo XII. La imagen se ha restaurado en 1994.

4- *La Virgen de Osa*, sedente con el Niño, cedida en 2005 por el Museo Diocesano a la parroquia de Gorraiz,

Virgen de Eristain



Virgen de Osa (hoy en Gorraiz)



traslado que propició su restauración, pertenecía al despoblado de Osa. El lugar de Osa, propiedad de la corona durante el siglo XII, quedó abandonado en 1950 y se localiza al Noreste de Pamplona, a una distancia de 33,5 km. Se trata de una imagen pequeña que no ha sido posible medir debido a su actual colocación. Constituye otro ejemplo del grupo *Sedes Sapientiae*, de tipo rural, que presenta a la Madre e Hijo en posición frontal, con éste centrado en el regazo, bendiciendo con la diestra y enmarcado por los brazos de María que describen un ángulo recto. La vestimenta de la Virgen consiste en túnica y manto que le sirve también de velo, con caída de pliegues verticales sobre las piernas con muy escasa variación, mientras que el atuendo del Niño, túnica y manto, recuerda a la toga romana. En la restauración se le ha repuesto a la madre la corona y los dedos que le faltaban, pero no el atributo del Niño. La policromía que hoy luce de estuco marmóreo es reciente. El concepto plenamente románico de la Virgen de Osa así como su parecido con la Virgen de Iriberry permiten situarla en el primer tercio del siglo XIII.

5- *La píxide de Esparza de Galar*. Dentro de las artes suntuarias de época románica que se conservan en el Museo Diocesano hay que citar la píxide de Esparza de Galar (11 x 6,5), una pieza de cobre dorado, grabado y esmaltado en *champlevé*. Este lugar, perteneciente a la Cuenca de Pamplona, se localiza a 8 km de la ciudad en dirección sur, y se tiene noticia de que en su término disfrutaron de bienes desde el siglo XII instituciones como la Catedral de Pamplona, la orden de San Juan de Jerusalén y la Colegiata de Roncesvalles, como se relata en la ficha correspondiente. La parroquia de Esparza, profundamente trasformada en el siglo XVI, conserva sin embargo el tramo de los pies del segundo tercio del siglo XII.

La píxide presenta un cuerpo cilíndrico con tapa cónica que remata en bola y cruz plana. La decoración invade toda la superficie y en ella se combina el fondo predominante de esmalte azul con el trabajo a buril para marcar los perfiles y los motivos de ángeles enmarcados por grandes lóbulos y pequeñas flores esquemáticas. Pero lo característico de la pieza es el colorido que, aunque reducido, introduce alguna variedad, así sobre el fondo azulado del conjunto destaca el dorado del cobre de las figuras, con ligeros toques de rojo y blanco en los nimbos; el blanco, además, sirve para reservar mediante encintado la zona de los ángeles. A diferencia de otras piezas coetáneas, se prescinde de los relieves, frecuentemente empleados para las cabezas de los distintos personajes.

En cuanto a la procedencia, autores como Juaristi o Biurrún la vincularon con talleres de Limoges, sin embargo hoy se acepta, como ya propusiera Hildburg, la exis-

tencia de maestros esmaltadores itinerantes en la península, autores de este tipo de piezas. En concreto el taller que facturó la píxide de Esparza, al parecer con escasos medios técnicos según delata la reducida gama cromática así como la rugosidad de la superficie esmaltada, se pudo inspirar en modelos cercanos a la corte de los Plantagenet. Aunque la píxide se ha relacionado con la arqueta eucarística de Fitero, un examen detenido de ambas lleva a rechazarlo por la mayor calidad de esta última. En los últimos trabajos se había retrasado la cronología (hacia 1200) que se venía dando a la píxide del Museo, en base a la edificación de la

Píxide de Esparza de Galar (Foto: Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra)



parroquia cuyos restos se consideraban de comienzos del siglo XIII, lo que dificultaría pensar que la adquirieran tan tempranamente. No obstante, la datación que hoy se propone para la parroquia la ubica en el segundo tercio del siglo XII, ya que se muestra fuertemente deudora de las fórmulas empleadas durante el primer tercio en la decoración de la catedral pamplonesa. Más peso ha de tener otro tipo de argumentos, especialmente los referidos a piezas semejantes. En este sentido, se ha visto que la píxide de Esparza, producto de un taller itinerante, difícilmente difundiría en época temprana un modelo que resultara novedoso para los talleres lemosinos. Por eso Melero considera más ajustada una cronología en un momento indeterminado de la primera mitad del siglo XIII, pero después de sus inicios.

6- *Capiteles*. Son varias las piezas de escultura pétreas que se conservan de época románica, restos de elementos arquitectónicos de procedencia desconocida y descontextualizados en su mayoría. Hasta nosotros ha llegado un capitel (36 x 37 x 29,5 cm), en el que el profundo deterioro dificulta la identificación de los motivos decorativos, con todo se adivinan animales fantásticos. Otro capitel de dimensiones más pequeñas (8 x 18 x 14 cm), servía para coronar el fuste de una columna exenta, y en los restos de decoración se identifican temas vegetales, patas de animales y los pies de un figura humana cubiertos de ropa talar. A pesar de lo fragmentado de la pieza, se distingue un artista con oficio que lo pudo labrar en el segundo tercio del siglo XII. El siguiente capitel (39 x 34 x 25,5 cm) conserva, aunque mutilado, el cimacio tallado en el mismo bloque recorrido por losanges; la cesta se decora con bolas molduradas en las esquinas, todo de ejecución tosca que no impide adscribirlo al inicio del siglo XIII, dentro ya de una sensibilidad tardorrománica.

7- *Otras piezas*. También se conserva un remate de pilastra (38 x 53 x 31,5 cm), muy roto, decorado con palmetas inscritas, hojas lobuladas, no nervadas, y volutas angulares, de buena labra. Por su parentesco con las fórmulas languedocianas se puede situar dentro de la primera

mitad del siglo XII. Asimismo se encuentra estropeado otro capitel (36 x 29 x 31 cm), cuya ornamentación, tosca, se distribuye en doble altura representando palmetas en los ángulos y una combinación de tallos y hojas en el centro. Por el volumen de la decoración y el tratamiento de lo vegetal, se puede situar en la segunda mitad del siglo XII. Otro elemento arquitectónico que nos ha llegado son dos basas de columnas, una doble (19,5 x 54 x 27,5 cm y 19,5 cm de diámetro), que aparecieron en las excavaciones del claustro y hoy adornan el la zona ajardinada del mismo. Por estar recubiertas de musgo es difícil comprobar su decoración; con todo, se observan bolas esquineras. Por sus dimensiones y emplazamiento cabe conjeturar que la doble perteneciera al antiguo claustro románico, lo que permitiría fecharla entre 1130 y 1140. El otro basamento (23 x 63 x 42 cm y 40 cm de diámetro) corresponde a una columna y presenta múltiple molduración, con bolas en las escocias y ángulos. Por su dimensión, superior a los pertenecientes al claustro, se podría relacionar con la portada occidental de la catedral románica, es decir situarlo en el primer tercio del siglo XII.

Texto: AOS - Fotos: JMA

Bibliografía

ARAGONÉS ESTELLA, E., 2006, I, p. 380; BIURRIN Y SOTIL, T., 1936, p. 99; CLAVERÍA ARANGUA, J., 1941-1944, II, pp. 410 y 547; CMN, III, 1985, p. 369, IV*, 1989, pp. 79, 116 y 268-270 y V*, 1994, p. 711; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950, pp. 322, 323 y 344; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1989, pp. 84-98 y 375; FERNÁNDEZ-LADREDA, C. y DíEZ GOÑI, P., 1993, pp. 3-4; FERNÁNDEZ-LADREDA, C. y DíEZ GOÑI, P., 1994, p. 2; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., 2002, pp. 407-412; GARCÍA GAINZA, M. C. y HEREDIA MORENO, C., 1978, p. 45; GEN, voces "Zolina", "Yárnoz", "Eristain", "Osa", "Esparza de Galar", 1990, XI, p. 524; XI, p. 464; IV, p. 337; VIII, p. 350 y IV, p. 405; HEREDIA MORENO, C., 1982, pp. 56-57; HUICI LAZCANO, S. y JUARISTI SAGARZAZU, V., 1929, p. 75; JUARISTI SAGARZAZU, V., 1933, p. 313; MELERO MONEO, M. L., 2001, pp. 151; OMEÑACA SANZ, J. M., 1994, II, pp. 186-191; URANCA GALDIANO, J. E. e IÑIGUEZ ALMECH, F., 1973, III, 253, 266, lám. 338a.

Archivo General de Navarra

EL ARCHIVO GENERAL DE NAVARRA conserva entre sus fondos varios manuscritos iluminados románicos procedentes de monasterios que, a resultas del proceso desamortizador y tras un largo período de almacenamiento en la Delegación de Hacienda de Navarra, le fueron transferidos en 1930.

BECERRO ANTIGUO DE LEIRE

Este antiguo códice contiene los documentos más importantes que guardaba el monasterio de Leire en el siglo XII, con algunos añadidos del XIII. Fue estudiado y analizado desde el punto de vista histórico y documental

por Ángel Martín Duque, quien distinguió sus sucesivas fases de elaboración y reseñó sus escasas ilustraciones. En la actualidad se guarda en el Archivo General de Navarra, en la Sección de Códices y Cartularios, donde inicia el grupo de cartularios monacales con la signatura D 1.

El *Becerro* no se distingue por su labor miniada ni ornamental, que aparece esporádicamente a lo largo de sus 137 folios de pergamino. Sin embargo no se pueden pasar por alto las figuras que ilustran un privilegio del Papa Pascual II, otorgado el 3 de mayo de 1100, mediante el cual ponía al cenobio legerense bajo su tutela y le confirmaba las iglesias de Santa Engracia y San Miguel de Ripa, las concesiones de Pedro I y todas sus pertenencias, todo ello a instancias del abad Raimundo. Se trata de una miniatura de donación, muy probablemente concebida, en palabras de Martín Duque, como "pórtico austero y solemne" del denominado "Cartulario del Abad Raimundo", consistente en la recopilación de los documentos realizados desde la

llegada de dicho abad en 1083 hasta el inicio de la elaboración del cartulario, en 1111.

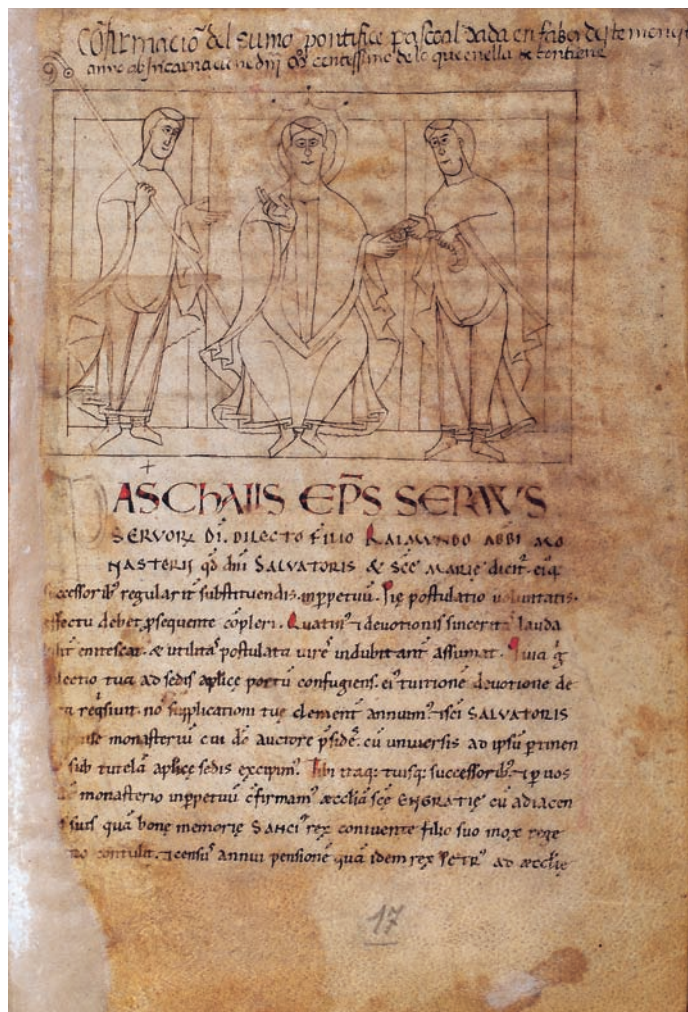
La representación ocupa la parte superior del folio 17. Con un dibujo a pluma, muy lineal y tosco, presenta tres personajes masculinos que quedan enmarcados sobre sendas ventanas rectangulares. El central y principal aparece sentado y lo flanquean los otros dos en posición erguida. Tanto por sus ropajes con túnica y casulla como por la tonsura de sus cabezas se deduce que son clérigos.

Punto delicado de la ilustración es la identificación de los personajes. Para ello se ha tenido en cuenta su distribución, sus atributos y el contenido del documento. Entre las varias hipótesis formuladas por Silva Verástegui parece más acertada la inicial, que ve aquí la escena en la que el pontífice Pascual II –personaje central– entrega el privilegio al prior del monasterio, posiblemente Augerio, siendo el abad Raimundo –personaje con báculo– testigo del acto. Por iconografía y composición se ha relacionado con dos bulas pontificias recopiladas en el cartulario del monasterio de Vierzon, de mediados del siglo XII, aunque en el ejemplar francés sólo aparecen las imágenes de los papas que otorgaron las bulas, una única de cada papa encabezando el correspondiente privilegio, con lo que enlazan con la tradición clásica de iniciar los textos con el retrato de autor.

A pesar de la incorrección del dibujo, el modo de representar las figuras, en su esquematismo abstracto, con rostros geométricos sin individualizar en los que resaltan los grandes ojos, concuerda con la sensibilidad representativa del pleno románico. Ciertos detalles como los plegados, la posición de pies y manos, o los peinados, determinaron que Silva Verástegui lo vinculara a algunos ejemplares de miniaturas de la región francesa de Loira y recordara el origen galo del abad Raimundo, iniciador del cartulario. Se trata de un ilustrador de evidentes limitaciones, que se evidencian en la insegura postura sedente del papa así como en los rígidos amaneramientos de las caídas laterales de las telas, que se abren en innecesario vuelo, y en el esquematismo de rostros y cabellos.

El *Becerro* se completa con algunas iniciales ornamentales dibujadas a pluma, en las que alternan los temas vegetales (roleos, f. 34, 36 y 39) con los entrelazos (f. 40, alguno terminado en cabeza de ave como el del f. 66), los zoomórficos (un pez erguido mordiendo un vegetal, f. 40, motivo cuya pertenencia a la tradición prerrománica reconoció Silva Verástegui), un ser híbrido muy imaginativo (antropomorfo con cabeza de ave que se coge el rabo con su única mano figurada, f. 50) y un par de manos indicativas de la continuidad del texto en el folio siguiente (f. 50 y 51). Todas ellas aparecen en los márgenes del núcleo

Privilegio del Papa Pascual II, de 3 de mayo de 1100



principal del cartulario, mandado recopilar por el abad Raimundo, lo que emplaza toda la ornamentación del *Bece-rrero* en el primer tercio del siglo XII.

SACRAMENTARIO CISTERCIENSE DE FITERO

A juzgar por los restos que todavía se conservan de los bienes muebles del que fue monasterio cisterciense de Fitero podemos deducir que fue rico en objetos de culto, y también fue extensa y abundante su biblioteca monacal, dispersada a raíz de la desamortización del siglo XIX. De este patrimonio bibliográfico es una excelente muestra el manuscrito del *Sacramentario*, libro empleado en la liturgia por los monjes y que hoy se conserva en el Archivo General de Navarra, Sección de Códices y Cartularios, K 6 (FES 112). Está confeccionado en pergamino y mide 32,5 x 24 x 4 cm. A su valor meramente histórico y religioso añade la riqueza de las miniaturas que adornan algunas de sus iniciales de contenido figurativo y vivos colores. Aunque varias de estas representaciones presentan cierta originalidad iconográfica, como comentaremos siguiendo el estudio que les dedicara Silva Verástegui, el conjunto introduce episodios y escenas habituales en este tipo de libro de culto en la Europa medieval.

El códice consta de quince miniaturas figurativas. La mayoría están dedicadas a la vida de Cristo, tanto al ciclo de la infancia como al de la muerte y resurrección, y el resto a la Virgen, los santos y la liturgia.

La primera inicial miniada se localiza en el folio 1v y se considera la de la dedicatoria. En ella se representa a Cristo erguido, vestido con túnica y manto, bendice con la diestra y muestra un libro en la izquierda. Tras su cabeza porta un nimbo crucífero. El elemento más singular de la composición es el monje dibujado a sus pies, de menor escala como requiere el decoro en la figuración medieval, vestido con el hábito blanco del Cister y en actitud de adoración y súplica. Esta ilustración se ha relacionado con el *Sacramentario* de Echternach fechado en el siglo XI. Y como en éste, se ha identificado la escena con la dedicatoria del abad que probablemente encargó el códice. Pero paralelamente a este primer nivel interpretativo se ha ligado la actitud del monje con las manos elevadas con una petición de acogida por parte del Salvador, basada en su parentesco con miniaturas de otros libros a partir del siglo XIII, en las que el personaje escenifica el versículo "A ti elevo mi alma".

En el folio 6 se dibujó la Anunciación, reducida a los personajes protagonistas: el ángel Gabriel, mensajero divino, y la Virgen. El misterio de la escena se transmite a tra-



Dedicatoria (fol. 1v)

vés de las manos, el arcángel anuncia la voluntad divina con la mano derecha levantada y el índice señalando a María y ésta la acepta con las manos abiertas ante el pecho. En contraposición a la escenografía del arte cristiano posterior, no se introduce ninguna referencia espacial y ambos están erguidos y asentados en el suelo. Se han encontrado semejanzas con obras contemporáneas y geográficamente cercanas, como un relieve de la fachada del monasterio de Estíbaliz y con las biblias de Pamplona.

También en versión sintética, muy alejada de la suntuosidad y ostentación que terminará por imponerse en la iconografía cristiana, se pintó en el folio siguiente el pasaje evangélico de la Epifanía. Los Reyes, perfectamente identificados por sus elegantes atuendos, las cabezas coronadas y los regalos en sus manos, se presentan ante el Niño-Dios sentado sobre su Madre que sigue el modelo

iconográfico románico de *Sedes Sapientiae*. Como es usual en las representaciones contemporáneas, el primer rey ya está de hinojos ante el Niño y los otros dos, todavía de pie, dialogan, mientras el segundo señala con el dedo a la familia sagrada, como diciendo "ya lo hemos encontrado", en lugar de a la estrella del firmamento que fue su guía; se consolida así un lenguaje de gestos y actitudes que se inició en el arte paleocristiano. También cabe señalar respecto a los Magos que, aunque sus rostros delatan diferentes edades, racialmente los tres son blancos. La miniatura de esta escena no es rara en los códices litúrgicos desde el siglo XII; esta fórmula pervivirá en ejemplares bajomedievales como se comprueba en el *Sacramentario* del monasterio catalán de San Cugat.

Hasta el folio 24 no encontramos la siguiente ilustración que plasma el tema de la entrada de Cristo en Jerusalén. También en esta ocasión el miniaturista ha prescindido de toda referencia urbana y de otros personajes distintos a Cristo, que está presentado enmarcado por el globo de una O, a lomos de la burra, bendiciendo con la mano derecha y cogiendo la rienda con la izquierda. Esta iconografía se ha relacionado con las antiguas esculturas alemanas de madera, de carácter procesional, conocidas como "Palmesel". Como miniatura aparece ya en Francia en el siglo IX (*Sacramentario de Drogón*), pero se sigue representando en el XII (*Sacramentario de Limoges*). En contraposición, en los escritorios españoles no fue habitual, salvo en algún misal tardío.

Entre las escenas que no se inspiran en el relato evangélico destaca la pintada en el folio 27v, donde se contempla a un oficiante, personaje tonsurado y revestido de alba, estola y manípulo, ante el altar. Como revela la rúbrica, se trata de un subdiácono dispuesto a leer el texto sagrado. Esta inserción de escenas de culto en los sacramentarios era frecuente.

En el folio 32 se retoma la narración bíblica con la representación, poco frecuente en este tipo de libros, de la aparición de Cristo a la Magdalena tras su resurrección, conocida también como *Noli me tangere*. En esta ocasión el artista insinúa el jardín donde tuvo lugar en el encuentro introduciendo una serie de árboles, muy esquemáticos. De nuevo se observa que el diálogo entre ellos se establece por medio de los gestos y actitudes. Así Cristo, completamente vestido y de pie, mira con las manos extendidas a una María Magdalena arrodillada y con las manos también adelantadas. La mujer quiere comprobar la realidad de la resurrección del Maestro y Éste se lo concede pero le impide tocarle. Compositivamente la escena presenta gran similitud con la que se escupió en el claustro de la catedral de Tudela durante la segunda mitad del siglo XII.



Noli me tangere (fol. 32)

La siguiente miniatura del *Sacramentario* de Fitero la vemos en el folio 36v y se dedica a la Ascensión de Cristo, tema bastante común en los códices litúrgicos. La composición, que parece una transcripción literal del capítulo 1, 9 de los *Hechos de los Apóstoles*, se distribuye en dos registros. El inferior, correspondiente a la realidad terrena, está centrado por María rodeada por los apóstoles, tres a cada lado, cuyas manos extendidas y miradas elevadas se dirigen al registro superior en el que Cristo se eleva, oculto por las nubes y del que sólo son visibles los pies y la parte inferior del vestido talar. Aunque el texto neotestamentario no menciona la presencia de la Virgen en este epílogo de la vida terrena de Cristo, la tradición de la Iglesia la acepta como testigo del triunfo de la Encarnación del Hijo. El origen iconográfico de esta escena se encuentra alrededor del año 1000 en Inglaterra. Esta versión de la Ascensión se repite en manuscritos hispanos como en el citado *Sacramentario* de San Cugat o en el *Misal* de santa Eulalia.

Resulta usual que los sacramentales que contienen la escena anterior continúen con la de Pentecostés, ubicada en este ejemplar en el folio 38v. Evidentemente su composición es una réplica de la anterior, con la Virgen sedente y con libro franqueada por el apostolado ocupando el ámbito terreno; en el cielo, sustituyendo a Cristo, des-

ciende veloz la paloma del Espíritu Santo, ajustándose en este caso al texto de los *Hechos*. Esta iconografía se difundió bastante en misales bajomedievales.

La miniatura del folio 41 interrumpe de nuevo el relato evangélico con la inserción de la *Maiestas Domini*, iconografía plenamente románica, inspirada en el *Apocalipsis*, muy presente en los libros litúrgicos medievales y en otras manifestaciones artísticas. La novedad de Fitero respecto a lo usual es que no va acompañada de la Crucifixión y no abarca la página entera, y también es distinto el texto que ilustra, aunque evoca la omnipotencia divina. Así, conforme a la tradición figurativa medieval, Cristo, Señor del cielo –esfera que lo enmarca, que coincide con la inicial y sustituye a la mandorla– y de la tierra –arco sobre el que apoya sus pies–, se sienta sobre un trono prismático, bendice con la mano derecha y sostiene un libro con la otra.

Otro rasgo original del *Sacramentario de Fitero* es la representación de San Agustín al terminar el tiempo paschal y retomar el ordinario con una plegaria atribuida a los Santos Padres Ambrosio y Agustín. Al obispo de Hipona,

erguido, lo vemos con la indumentaria de pontifical, mitra y báculo, propia de su cargo. Pero al incluir su imagen en el códice se le presenta como autor de la oración que los sacerdotes debían recitar en ese momento litúrgico. La inclusión de este “retrato de autor” en el libro es un buen ejemplo de la pervivencia en el arte medieval de fórmulas cuyos orígenes se remontan a la Antigüedad.

En el lugar del texto (folio 59v) donde habitualmente se coloca la *Maiestas Domini*, en el ejemplar navarro se ilustró el momento de la misa del *Dominus vobiscum*, con el celebrante revestido para officiar el Sacrificio, vuelto hacia los fieles con los brazos abiertos hacia arriba. En el altar lateral se aprecia con claridad el cáliz. Este tema se generalizará en la ilustración de misales.

Como hemos adelantado, en el *Sacramentario de Fitero* no sólo se ha modificado la localización de la *Maiestas Domini*, sino que tampoco va acompañada por la Crucifixión. En el lugar correspondiente a ésta, junto al texto *Te igitur* del canon de la misa se ha elegido otra escena pasionaria: la Flagelación, dibujada en la inicial correspondien-

Maiestas Domini (fol. 41)



Oficiante en el momento del *Domine Vobiscum* (fol. 59v)

Flagelación (fol. 60)

te al folio 60. Desde un punto de vista iconográfico se ajusta a modelos comunes a partir del siglo XII. Así la figura de Cristo de pie y frontal marca el centro de la inicial y de la composición. Aparece desnudo de cintura para arriba, mientras que un ligero paño que transparenta los muslos cubre su parte inferior hasta las rodillas. Los pies abiertos están atados por los tobillos y los brazos cruzados tras la espalda, mientras que un velo cubre sus ojos. A ambos lados de Cristo, con los cuerpos contrapuestos, se dibujan los flagelantes. Silva Verástegui ha visto en la sustitución de la Crucifixión por esta otra escena pasionaria la influencia de ciertos movimientos de espiritualidad que interpretaban la Pasión con un sentido místico, particularmente visible en la flagelación, y que tuvieron especial acogida en Italia y en el entorno franciscano.

Con la miniatura del folio 64v, que ilustra el martirio de San Esteban, arranca el santoral. Su fuente escrita son los *Hechos de los Apóstoles*. Como se cuenta en ellos, el mártir aparece arrodillado recibiendo las piedras de sus verdugos, mientras que con la mirada y las manos suplica su perdón a Dios cuya mano desde el cielo acoge al mártir. Desde los manuscritos más tempranos que incluyen temas de santos se observa una preferencia por la lapidación del protomártir a la hora de ilustrarlos, no en vano es el único martirio narrado en el *Nuevo Testamento*.

En el folio 70v, como ilustración de la fiesta de la Purificación de María, el miniaturista pintó el pasaje de la Presentación de Jesús en el templo, del que sirve como guión el capítulo 2, 22-23 del evangelio de San Lucas. Se trata de una ilustración repetida en este tipo de libros y que aparece ya en el siglo IX en el ejemplar de Drogón. En el aspecto iconográfico en el volumen navarro se optó por la versión abreviada, pues todos los personajes que menciona San Lucas quedan reducidos a tres: la Madre que por encima del altar —única alusión al templo— entrega al Hijo a un varón nimbado que se ha identificado con el anciano Simeón; se ha prescindido de San José, las tórtolas o de la profetisa Ana.

La última miniatura figurada que encontramos en el Sacramentario de Fitero ilustra en el folio 78 la solemne fiesta de la Asunción de la Virgen. Aunque el culto a María y su representación en las artes figurativas se remonta a época paleocristiana, será con los inicios del gótico, mediado el siglo XII, cuando se popularice y alcance el máximo desarrollo. Sin embargo, fue en el campo de la miniatura donde antes aparecieron temas relacionados con la Virgen como comprobamos en la *Biblia de Ripoll*; allí en los primeros años del siglo XI ya se pintó este episodio de los últimos momentos de María. A partir de entonces fueron muy numerosos los libros de culto que incluyeron esta

ilustración. La misma verdad de que la Virgen al término de su vida mortal fue elevada en cuerpo y alma al cielo admitía en la Edad Media dos interpretaciones: una conocida como la Dormición de la Virgen, cuyas fuentes literarias eran los evangelios apócrifos y la leyenda dorada; en la otra se representaba propiamente la Asunción. Esta es la versión por la que, al igual que en la citada *Biblia catalana*, se decantó el artista del código de Fitero. En esta miniatura la Virgen, erguida, en actitud de orante y rodeada de una mandorla, símbolo celeste, es transportada a la eternidad por dos ángeles. Recordemos que con un recurso parecido el arte medieval representaba el ascenso del alma al cielo. El origen de esta fórmula iconográfica se remonta a la antigüedad y se localiza en Siria, y viene a ser una adecuación a María del tema de la Ascensión de Cristo. Es interesante constatar que entre estas dos posibilidades la iconografía cristiana se decantó por esta representación de la Asunción, pues en su sencillez no sólo evocaba mejor este dogma mariano, sino que también prescindía de toda alusión legendaria.

En el *Sacramentario de Fitero* llama la atención el protagonismo que adquiere la Virgen, presente en seis miniaturas. Quizá es reflejo del amor que San Bernardo inculcó a sus hermanos cistercienses a la Madre de Cristo.

El código formaba parte de la biblioteca del monasterio de Fitero y los entendidos piensan que se confeccionó para sus celebraciones litúrgicas. Aunque ninguno menciona el escritorio en el que se pudo realizar (¿quizá el propio monasterio?), en atención a la fecha de su fundación y a una serie de fiestas que incluye se piensa entre finales del siglo XII y comienzos del XIII como el momento más probable de su ejecución.

Sin duda tanto las imágenes de sus miniaturas como los elementos decorativos son propios de un románico avanzado. En ellas prima un dibujo bastante sumario que se rellena con masa de color. Los personajes se caracterizan por sus rostros similares e inexpresivos en los que destacan grandes ojos. La vestimenta se soluciona de forma elemental pues las túnicas y mantos caen casi a plomo y se prescinde del plegado y movimiento de telas, salvo en casos muy concretos, como la escena de la Flagelación, donde aparecen los pliegues ovalados tan habituales del tardorrománico. En cambio, el artista muestra cierta habilidad en la organización de la escena cuando juega con varios personajes, pero también es evidente su preferencia por la versión sintética y reducida, quizá no sólo por inseguridad sino también por falta de espacio y por la austeridad de todo el código. Pero a nuestro juicio el rasgo más reseñable del conjunto es la viveza de los gestos y la elocuencia que imprime a las manos de los personajes.



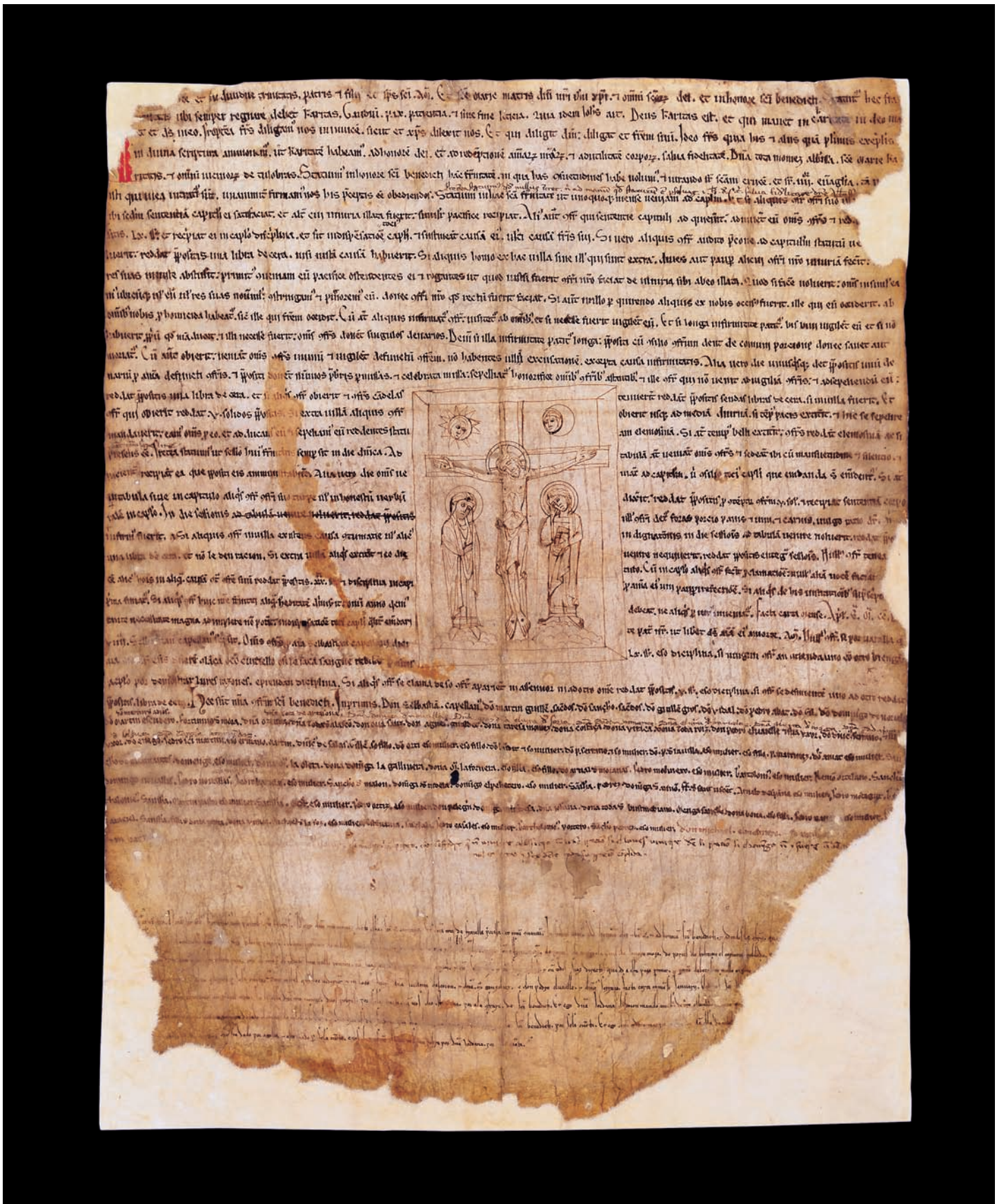
Presentación en el templo (fol. 70v)

El resto de la ornamentación gráfica del código resulta, en la misma línea, austera y sobria. Sobresalen algunas iniciales diseñadas con motivos vegetales y de lazos de gusto románico. En la del folio 83 vuelto el dibujo se completa con un ángel.

Pero al interés de la obra se añade el variado y brillante colorido que anima a las figuras y enriquece las páginas. Un azul fuerte e intenso es el color predominante pues constituye el fondo de todas las imágenes, mientras que rojo, rosa, marfil y de nuevo azul se emplean en los atendidos. Con un verde pálido se configura la letra de la inicial, en tanto que el dorado se reserva para los nimbos y coronas y otros objetos sacros, como el cáliz o la mitra episcopal. Técnicamente el empleo del color denota cierta ingenuidad pues no sólo es pobre en matices y recursos lumínicos, sino que también puede llegar a rebasar los límites del dibujo como se aprecia, por ejemplo, en el altar de la Presentación.

ESTATUTOS DE LA COFRADÍA DE SAN BENITO DE TULEBRAS

En la primera mitad del siglo XIII, durante el gobierno de la abadesa Toda Mómez, se fundó en el monasterio cisterciense femenino de Tulebras una cofradía bajo la advocación de san Benito. Sus estatutos fueron redactados



Estadutos de la Cofradía de San Benito de Tulebras

sobre un pergamino en 1221 por Sebastianus Capellannus. El documento se guarda hoy en el Archivo General de Navarra (signatura AGN, Clero, Tulebras, nº 138).

Centra el pergamino un dibujo a pluma, perfectamente encuadrado, de un Calvario con Cristo crucificado y las figuras dolientes de María y Juan bajo sus brazos. No faltan, como es usual en el románico, la personificación del sol y la luna en la parte superior. Cristo se presenta muerto pero sereno con la cabeza nimbada caída, sujeto a la cruz por cuatro clavos, con paño de pureza hasta las rodillas y plasmación de la anatomía ingenua y elemental. La Virgen y San Juan, cabizbajos y entristecidos, apoyan el rostro en una mano y visten túnica y manto caracterizados por su rigidez. La representación tanto en lo iconográfico, en el modelado de los cuerpos, planos y sin volumen, como en la interpretación muy esquemática de la vestimenta, coincide con el románico tardío vigente todavía en la fecha en la que se redactaron estos estatutos, 1221.

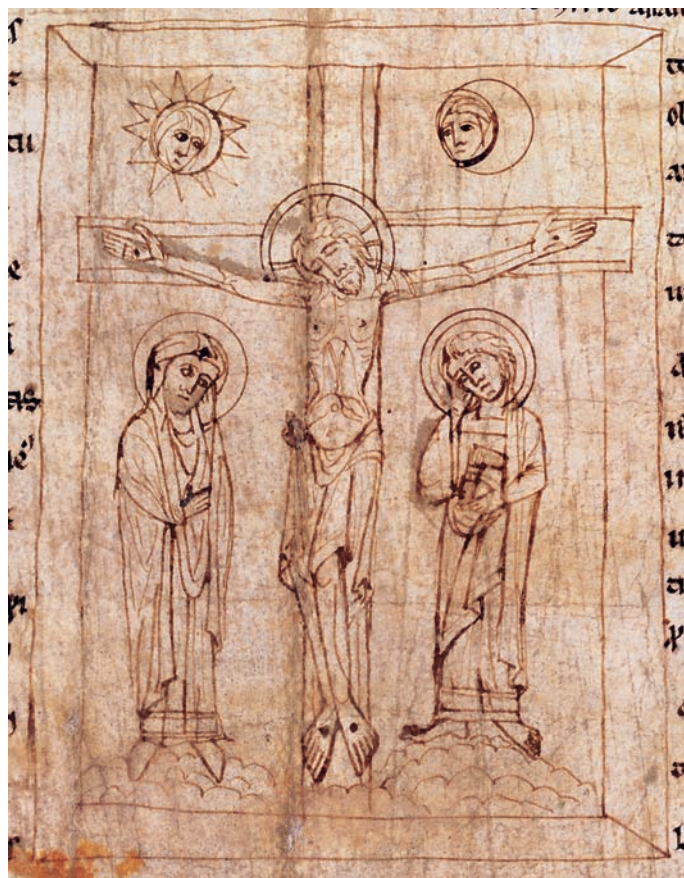
Su factura se ha vinculado tanto con las biblias de Pamplona como con el misal de San Facundo del monasterio de Sahagún, cuyos autores procedían de Francia.

Se ha explicado la colocación de esta representación en el centro del documento porque ante ella debían jurar los hermanos su fidelidad a la cofradía. No hay que olvidar que en la Edad Media estaba muy arraigada la costumbre de jurar solemnemente ante la cruz y los Evangelios. Esto explicaría además las cubiertas de algunos evangelarios (Roncesvalles y Catedral en Navarra) ante los que, según la tradición, juraban el rey de Navarra y priores de la colegiata, al igual que el *Libro de Jura* de los alcaldes de Pamplona.

Texto: AOS - Fotos: FCPHN

Bibliografía

ANDRÉS, A., 1934; BUCHER, F., 1970, I, p. 48; COLOMBÁS GARCÍA, M., 1987, pp. 129-138; DELCLAUX, F., 1973, láms. 82-85 y 87; DOMÍNGUEZ



Detalle

BORDONA, J., 1930, p. 77; DOMÍNGUEZ BORDONA, J., 1933, p. 123; DOMÍNGUEZ BORDONA, J., 1962, p. 77; FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, J., 1993a, p. 48; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1963, pp. 149-150; JANINI, J., 1977, p. 225; LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, M. T., 2006, pp. 813-815 y 827-828; MARTÍN DUQUE, A., 1983, pp. xv-xxvii y 254-256; MARTINENA RUIZ, J. J., 1997, p. 345; RECONDO IRIBARREN, J. M., 1972, pp. 14-15; SAÉNZ PASCUAL, R., 2006, p. 822; SILVA Y VERÁSTEGUI, S., 1988a, pp. 15-58, 23-59 y 70-74; SILVA Y VERÁSTEGUI, S., 1988b, pp. 215-217; SILVA Y VERÁSTEGUI, S., 1989, pp. 163-165; YARZA LUACES, J., 1974, p. 137; YARZA LUACES, J., 1990, p. 24.

Placa esmaltada de San Saturnino de Artajona (Almacén de Arqueología del Gobierno de Navarra)

EN LAS EXCAVACIONES DE LA IGLESIA de San Saturnino de Artajona llevadas a cabo en 2003 se descubrió una placa esmaltada (13,8 x 10,5 cm) que hoy se conserva en el Almacén de Arqueología del Gobierno de Navarra. Se trata de un trabajo de cobre dorado y esmaltado que dibuja un rombo lobulado en el que se representa la

Maiestas Domini. Cristo Salvador aparece sentado, apoyando los pies en una especie de escabel, porta un libro en la mano izquierda y alza la derecha en actitud de bendecir. Su rostro solemne, enmarcado por un nimbo crucífero, viene caracterizado por sus grandes ojos y por los amplios mechones que conforman el cabello. Está ataviado con



Placa esmaltada de San Saturnino de Artajona

túnica y manto, dispuestos a la manera clásica, de forma que cae desde el hombro izquierdo y se cruza por delante del regazo. Sus rígidos pliegues se delinearán mediante incisiones doradas, sumarias, hoy muy perdidas. A pesar de su mala conservación, el trabajo del buril granulado, originariamente dorado, y los motivos florales del fondo (rosetas de pétalos que alternan tamaños), así como los tonos azulados, lo relacionan con los talleres de esmaltes de Limoges, que tan prolíficos fueron en este momento del medioevo.

La concepción de la figura en su frontalidad y abstracción, así como la geometrización de las vestimentas, concuerdan con la sensibilidad figurativa del románico tardío. La pieza apareció en la cabecera del templo, en un contexto arqueológico relacionado con la preparación del asentamiento del nuevo retablo mayor de pinturas sobre tabla dedicado al titular, que fue realizado en el entorno de 1500. Se ha especulado que este fragmento hubiera for-

mado parte de una arqueta relicario, quizá acompañado como en otros ejemplares por ángeles o las figuras del Tetramorfos. Asimismo se piensa que pudo ser regalo de los canónigos de Saint-Sernin de Toulouse con ocasión de la edificación de la cabecera del nuevo edificio, alzado para sustituir al inicial románico. En efecto, la iglesia artajonesa construida poco después de 1084, año que marca el comienzo de su dependencia respecto de la iglesia francesa, fue sustituida en el siglo XIII por otra de mayores dimensiones y nave única. Todo ello lleva a concluir que su factura pudo realizarse en la primera mitad del siglo XIII.

Texto: AOS - Foto: FCPHN

Bibliografía

RICO CAMPS, D., 2006, I, p. 386.

Imagen de la Virgen con el Niño (Colección Huarte)

TALLA MARIANA DE MADERA que perteneció a la colección de la familia Huarte, según indican Clavería y Fernández-Ladreda. No ha sido posible estudiarla directamente, por lo que el siguiente texto se basa en lo publicado. Imagen sedente, de procedencia navarra aunque inconcreta, del tipo *Sedes Sapientiae*, encuadrada en el mismo grupo que las Vírgenes de Lete y Domeño, todas ellas con marcadas connotaciones rurales y sin un modelo arquetípico definido. A María le faltan ambas manos, al Niño le han sido suprimidos su mano derecha y ambos pies e igualmente presenta raspados y alteraciones en su policromía original. Las tres imágenes mencionadas guardan entre sí una extraordinaria serie de similitudes tipológicas y estilísticas, aplicadas en la homogeneidad de las medidas estándar (unos 50 cm de altura, por 20 de anchura en el caso de la Virgen y 25 por 10 en el Niño, según observa Fernández-Ladreda), así como en su posición, actitudes, atributos, fisonomía o indumentaria. María se presenta sedente, con los brazos paralelos en ángulo recto enmarcando a su Hijo, aunque sin mantener contacto, y las piernas convergentes. Jesús reposa en el centro del regazo materno, sobre la parte interna de la rodilla izquierda. Con los dedos pulgar, índice y corazón de la mano siniestra sujeta un libro por su parte baja y con la diestra bendice. La homogeneidad también se materializa en los rostros hieráticos de María y el Niño, de notable cali-

dad: contorno elíptico decreciente, frente amplia y despejada, nariz fina y corta, boca pequeña de labios delgados y barbilla estrecha. A todo lo cual se suman unos ojos redondos penetrantes y profundos. La vestimenta de María está compuesta por túnica de cuello cerrado con orla y ceñidor de correa que cae entre las extremidades inferiores. En ambos se observan elementos decorativos (botones en el primero y espirales en el segundo). Sobre ella se dispone el manto de manera peculiar: la parte superior arropa totalmente los brazos formando amplias mangas y bocamangas mientras que la inferior cae verticalmente sobre las piernas con plegados lineales muy simples (verticales y diagonales). Toda el área exterior del mismo está adornada por una orla con motivos florales en relieve, peculiaridad de esta talla. La cenefa del manto se prolonga no sólo por la zona de pecho y mangas sino también a lo largo de piernas y bajos. Finalmente, como tocado presenta velo corto y muy ajustado a la cabeza con dos pliegues laterales. Jesús luce túnica de características similares a las de la Madre y manto con orla que envuelve el brazo siniestro dejando libre el diestro y que posteriormente se terna en horizontal sobre su cintura para caer en plegado vertical sobre su rodilla izquierda y sesgar el bajo derecho en diagonal ascendente a izquierda. Madre e Hijo rematan sus cabezas con coronas de florones. Se sienta sobre banqueta lisa en forma de paralelepípedo. Para

terminar y en cuanto a su encuadramiento cronológico, Clavería la clasificaba como gótica. Sin embargo, Fernández-Ladreda, asegurando su tipología románica, la dató en un período que podría comprender las décadas finales del siglo XII y los comienzos del XIII, en función de ciertas características de su indumentaria.

Texto: JBA

Imagen de Nuestra Señora del Río

EN EL CONVENTO DE LAS AGUSTINAS de San Pedro de Pamplona se conserva una talla de la Virgen con el Niño (45,5 x 25,5 x 17 cm) bajo la advocación de la Virgen del Río. Aunque mantiene la rigidez de las imágenes románicas, hay detalles que hablan de una humanización del tipo, como lo atestigua la colocación del Niño sentado sobre la rodilla izquierda de la madre o la posición de la mano izquierda de ésta que muestra su relación con el Hijo agarrándolo por la cintura. La talla se conserva en buen estado, aunque la última repolicromía ha interpretado mal el atuendo de las dos imágenes y confunde su identificación. Fernández Ladreda la sitúa hacia 1200.

Texto: AOS - Foto: MOS

Bibliografía

CLAVERÍA ARANGUA, J., 1941-1944, I, pp. 99; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 1989, p. 376.

Bibliografía

CLAVERÍA ARANGUA, J., 1944, I, p. 123; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., 1989, pp. 98-102; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., 2004, p. 409.

Virgen del Río



Primera Biblia de Pamplona (Amiens, Bibliothèque Municipale, MS. 108)

UNA DE LAS REALIZACIONES más ambiciosas de la miniatura románica en Navarra la constituye, sin lugar a dudas, esta *Biblia*, que fue encargada por el rey Sancho el Fuerte (1194-1234) a Ferrando Pérez de Funes, quien la concluyó en 1197. Dice así el colofón del folio 256v:

Explicit hic liber deo gratias quem lustrissimus sancius rex navarrae filius sancij nobilissimi regis navarrorum. fecit fieri a ferrando petri de funes et ferrandus petri composuit hunc librum ad honorem domini regis, et ad preces ipsius prout melius potuit, precipue ut omnipotentis

dei amorem adquirat. Et eiusdem regis Sancij possit gratiam invenire. Fuit autem consumatus. hunc librum. Era M.CC.XXX.V. Anno ab incarnatione dominij. M.C.LXXX.VII.

Aunque no nos han llegado muchos datos de este personaje, Ferrando Pérez de Funes, sí sabemos que antes de este encargo regio había desempeñado cargos importantes tanto en el ámbito eclesiástico como en el civil. Así, había sido nombrado en 1187 arcediano de Berberigo en la Catedral de Calahorra. Inmediatamente después figura como escribano de la Chancillería Real y en 1192 el rey

Quia miser eum in lacu leonum et erat ibi sex diebus. porro in lacu erant leones
 septem et dabatur eis cotidie duo corpora et due oves. et tunc non datur sed ut deus



inter danielē.



Dicitur autem angelus domini ad abacuchue. fer pndm qd habes in babilone danieli
 qd in lacu leonum id est abacuch. dne babilone n mdr et lacu nescio. et ap
 pletur eum angelus dni i unice ei et portauit eum capillo capitis sui.

Daniel en el foso
 de los leones
 (fol. 140v)

Sancho el Sabio, padre de Sancho el Fuerte, le nombra canciller, cargo que desempeñó hasta 1194. Tres años después aparece al frente de la ejecución de esta Biblia.

Se trata de un ejemplar muy singular, ya que su auténtico contenido no lo constituye un texto ilustrado, como hasta entonces había sido lo más habitual en el panorama de las Biblias europeas, sino que consiste en un verdadero libro de imágenes. Estas ocupan toda la página mientras que el texto queda reducido a un breve comentario explicativo de aquéllas, relegado a los márgenes superior e inferior. Además su temática rebasa la de los libros bíblicos, ya que incluye también otros asuntos tomados de vidas de santos, textos apócrifos y otros escritos. Este tipo de libro de imágenes, que en la Península inaugura el códice que comentamos, en realidad comienza a difundirse también en Francia y en Inglaterra hacia 1200 y estuvo destinado a la instrucción religiosa y a los ejercicios de devoción de los laicos, como ponen de manifiesto varios ejemplares que nos han llegado de esta época (DELISLE, 1983). Citaremos, entre otros, la magnífica Biblia historiada (Manchester, The John Rylands Library, Ms. French, 5) toda ella figurada, realizada en el Norte de Francia a principios del siglo XIII, de la que por desgracia sólo conservamos un fragmento, o el ejemplar (La Haya, Bibl. Regiae, Ms. 76 F.5) llevado a cabo en la abadía benedictina de Saint Bertin pocos años antes, hacia 1200. La *Biblia* de la colección Huth (Chicago, Art Institute, Ms. 1915.533), de procedencia franco-flamenca, es ya algo posterior, de hacia 1250 (FAW-TIER, 1923 y HULL, 1995). Otros varios ejemplares, del siglo XIV, podrían mencionarse. Ni que decir tiene que esta clase de libros para ver, en los que se pone el énfasis principalmente en la imagen por encima del texto, constituye uno de los aspectos más renovadores en la historia del libro ilustrado medieval; en ellos se invierte la relación de texto-imagen por la de imagen-texto. Es muy significativo el hecho comprobado de que en varios de estos manuscritos los textos no se añadieron hasta que se completó el ciclo de miniaturas, e incluso sabemos que, en ocasiones, estas leyendas fueron pensadas y compuestas después, en función de las imágenes. No obstante, no parece que este fuera el caso de la Biblia de Pamplona, en la que según F. Bucher, su principal estudioso, los textos formaron parte del plan inicial de la obra, aunque ello no obsta, como venimos diciendo, para que el libro haya sido concebido en primera instancia más como un libro pictórico que como una compilación de escritos (BUCHER, 1970).

Originalmente el códice contenía doscientos setenta y cuatro folios de pergamino, todos ilustrados con miniaturas, en las que predomina la línea sobre el color, utilizándose preferentemente el amarillo, verde, rojo y azul y

algo de violáceo. También se empleó en ocasiones el oro, sobre todo para el nimbo y la cruz de Cristo, o cuando lo requería el tema, como el caso del "Becerro de oro" (fol. 52v). Las composiciones son enormemente sencillas y se distribuyen según la relevancia que el ilustrador ha querido otorgar a los diferentes asuntos. Los temas más emblemáticos ocupan un folio entero, mientras el resto se agrupa de dos en dos por página, separados generalmente por una tenue línea horizontal. El programa ilustrativo integra los tres grandes ciclos temáticos que hemos mencionado, el Antiguo Testamento, el Nuevo Testamento y las vidas de los santos, y se añade al final un corto ciclo apocalíptico. En cuanto al Antiguo Testamento, la mayoría de los episodios fueron tomados del libro del Génesis, seguido después del Éxodo, Números, Josué, los Jueces, los cuatro libros de los Reyes, Daniel, Judit, Jonás, Tobías e Isaías. Es decir que, en líneas generales, se han seleccionado para su ilustración los libros más densamente ilustrados también en las Biblias hispanas castellano-leonesas altomedievales, cuyos ejemplares más notables son la *Biblia de Valeránica* del año 960, la *Biblia de León* de 1162 y el ejemplar de San Millán de la Cogolla de principios del siglo XIII (SILVA Y VERÁSTEGUI, 1999). Todos los grandes temas en ellas representados desde la caída y expulsión del Paraíso, el sacrificio de Isaac, Moisés y Aarón ante el faraón o las plagas de Egipto, el paso del Mar Rojo, Moisés recibiendo la Ley en el Sinaí, la adoración del Becerro de Oro, la conquista de Jericó, los reinados de Saúl, David, y Salomón, o las actuaciones de los profetas, sobre todo de Elías y Eliseo, y Daniel, entre otros, se encuentran en la *Biblia de Pamplona*. Aunque a juzgar por el número de ilustraciones, muy superior al de aquéllas, las fuentes visuales en las que se inspiraron los artistas de nuestro códice debieron de ser muy variadas, no descartamos que en ocasiones se hubieran servido de alguno de los modelos mencionados. Nos resulta enormemente significativo, por ejemplo, la abundancia de escenas relativas a la muerte de los principales protagonistas de las historias bíblicas —Noé, Sara y Abraham, Jacob, María, Aarón, Josué, Samuel, David, Salomón, Ocozías, Benadad y Eliseo— para las cuales se repite el mismo cliché. El personaje se dispone recostado en una cama, con la cabeza reclinada en un almohadón y una colcha cubre el resto del cuerpo, mientras sus parientes lloran su muerte dispuestos alrededor del lecho. Es el mismo modo como figura la muerte de Moisés, de Josué o de Eleazar en las Biblias del año 960 y 1162, y muy parecido también a las del ejemplar de San Millán que representan una escena similar pero con el lecho vacío (SILVA VERÁSTEGUI, 1999). Llama la atención que los artistas de la *Biblia de Pamplona* utilicen el mismo tipo de escena cuando se trata

Vgress⁹ ē p' h' vir de domo leui ⁊ accepit uxorem stirpis sue q' cōcepit
 ⁊ peperit filiū ⁊ vidēs eū elegatē abscondit t' b' m' s' b' 39



Cūq; iā celare nō poss; sup' sic fiseella serpeā ⁊ limū eā bitu
 mine ac pice posuitq; vir⁹ infātulū.

Nacimiento y
 abandono de
 Moisés (fol. 39)

de representar el entierro, ya que la iconografía hispana disponía, al menos desde el siglo XI, de la imagen mucho más apropiada y difundida, para el sepelio, del sarcófago. La muerte de Sara (fol. 12v) y su entierro (fol. 13), que por su colocación en página forman dos escenas sucesivas, son ambas similares, y lo mismo ocurre con la muerte y el entierro de Jacob (fol. 37) o el sepelio de Saúl (91v). En cambio, los israelitas trasladan el cuerpo de José llevando el sarcófago sobre sus hombros, acompañados por la multitud (fol. 47v). Una escena muy elocuente es el milagro de un hombre muerto que es arrojado al sepulcro de Eliseo y resucita al contacto con sus huesos (fol. 131v).

El Nuevo Testamento contiene un número muy inferior de miniaturas con respecto a las que figuran en el Antiguo y solamente se ilustró el Evangelio. Éste se inicia con las Genealogías de Cristo (fols. 159-166) inspiradas en los textos de Mateo que han influido en su iconografía al disponerse, siguiendo el enunciado escriturístico (*X genuit Y*), las figuras del padre, de gran tamaño, siempre sentado y de su hijo —un niño— que adopta distintas variantes, ya sea en pie al lado o en su regazo, o bien jugando ambos. Para Baschet, esta disposición no tiene paralelo en Occidente más que con las Genealogías pintadas hacia 1200 en la sala capitular del monasterio aragonés de Sigüenza (BASCHET, 2000). Sigue a continuación un breve texto que marca, en realidad, el comienzo del Nuevo Testamento, si bien la primera escena se inspira evidentemente en un escrito apócrifo pero que muy pronto cuajó en una de las grandes festividades litúrgicas dedicadas a la Virgen en el calendario romano, la de su Natividad (fol. 166v; WALKER, 1998). El tema, que ocupa el folio entero, se representa con gran economía de medios. En la mitad del folio hacia abajo aparece Santa Ana, la Madre de la Virgen, recostada en la cama, con la cabeza apoyada en doble almohadón y cubierta con una colcha. Detrás figura María, flotando en el aire, envuelta en fajas como un recién nacido. Es otra de las escenas *standard* que se repite constantemente en la *Biblia de Pamplona*, en la que se observa una notable preferencia por la representación del nacimiento de los grandes protagonistas de la historia bíblica. Así aparecen figurados el nacimiento de Isaac (fol. 10v), Esaú y Jacob (fol. 15v), José (fol. 22v), Moisés (fol. 39), o Salomón (fol. 96), pero en esta serie siempre se incluye la figura del padre en la cabecera, a quien se le confiere un gran tamaño, y, en ocasiones, la de una partera a los pies, lo que se omite en el Nacimiento de la Virgen. Tras esta escena comienza el ciclo de la Vida de Infancia que abarca desde la Anunciación hasta el Niño en el Templo sentado en medio de los doctores. Especial relevancia se ha otorgado al Nacimiento de Cristo (fol. 168), al que se ha reservado un folio

entero y en el que se ha integrado el anuncio del ángel a los pastores. El ilustrador aparentemente ha cometido un error al situar a San José, sentado apoyado en un bastón y con la otra mano en la mejilla, desplazado del lugar que debía ocupar, a los pies de la cama de la Virgen, y trasladado a la escena inferior frente a los pastores. Precisamente este error fue detectado unos años después, al obtenerse una nueva copia de este manuscrito y quedó corregido en la nueva versión, ofreciéndonos una imagen mucho más coherente del Nacimiento de Cristo. Sin embargo, es posible que la ausencia de la figura de José en la Biblia primera fuese intencionada al remarcar también de esta manera que el patriarca no engendró al Niño. El ciclo de la Vida Pública se inicia con el Bautismo en el Jordán (fol. 170v) y se pone el énfasis sobre todo en los milagros, aunque tampoco faltan escenas de la predicación, como la elocuente parábola del rico Epulón y del pobre Lázaro que adquiere un amplio desarrollo a lo largo de tres folios (fols. 178v-179 y 179v). Escenas de gran belleza se disponen en el ciclo de la Pasión, en el que varias imágenes, como la Flagelación (fol. 186v), el Camino del Calvario con la cruz a cuestas (fol. 187v), la Crucifixión (fol. 188), la lanza en el costado de Cristo (fol. 188v) y el Descenso de la Cruz (fol. 190), todas a página entera, constituyen auténticas estampas de devoción, sin duda una de las principales finalidades de la Biblia. Un episodio pocas veces visualizado en los medios artísticos es el que acompaña la muerte de Cristo, cuando el velo del Templo se rasgó en dos de arriba abajo y la tierra tembló, se abrieron los sepulcros y muchos cuerpos de los santos que habían muerto resucitaron (fol. 189), que, inspirado en Mateo 27, 51-53, ocupa también un folio. La glorificación de Cristo abarca varias escenas relativas al Descenso a los infiernos que aparece doblemente representado (fols. 192 y 192v), las Marías en el sepulcro (fol. 194) que sigue la iconografía románica, las Apariciones a la Magdalena (fol. 194v) y, en diferentes ocasiones, a sus discípulos, concluyendo con la Ascensión a los cielos (fol. 199) y dos escenas de Pentecostés: María y los apóstoles reunidos en el Cenáculo (fol. 199v) y la llegada del Espíritu Santo en la que, ignoramos por qué razones, se ha omitido a la Virgen (fol. 200).

Los episodios evangélicos concluyen con un corto ciclo dedicado a los últimos momentos de la vida de la Virgen, tomado evidentemente de fuentes apócrifas. Tras la Ascensión de Cristo, el apóstol Juan y un grupo de vírgenes quedan al cuidado de María hasta su muerte (fol. 200v). Ésta se representa siguiendo la iconografía bizantina de la *koimesis* (fol. 201), muy extendida en toda Europa en la época: la Virgen yace muerta sobre la cama, con la cabeza apoyada entre almohadones y arropada por una

Terra miserie et tenebrarum ubi umbra mortis et nullus ordo
sed sempiternus horror inhabitat.



Ligatis manibus et pedibus et mittite eos in tenebras exteriores.
ibi erit fletus et stridor dencium.

colcha que deja el rostro al descubierto. Un grupo de apóstoles se sitúa a sus pies, mientras Cristo, representado a escala ostentosamente mayor, se lleva el alma de su Madre, representada por una pequeña figura de una niña, a los cielos, en presencia de un coro de ángeles que la acogen tendiéndole las manos. Sigue a continuación el entierro de la Virgen en el valle de Josafat (201v), pero la escena adolece de su sentido funerario, a lo que nos tienen acostumbrados sus ilustradores, ya que en lugar de haber figurado el sarcófago volvemos a ver de nuevo a la Virgen tendida en la cama.

Las vidas de los santos se inician con una espléndida imagen del arcángel San Miguel alanceando el dragón (fol. 202), según una de sus iconografías más difundidas en la época. El arcángel viste la lorica y el almófar, el traje guerrero propio del momento histórico en el que se compuso la Biblia, y lleva nimbo, protegiéndose con un escudo oblongo, mientras su lanza rematada por una cruz atraviesa el cuello del dragón. Se trataba sin duda también de otra imagen de devoción muy arraigada en Navarra y venerada por los reyes que veían en él al príncipe de las milicias celestiales. Siguen a continuación el martirio de San Juan Evangelista y su entierro (fol. 202v-203), la historia de San Juan Bautista desde el anuncio de su nacimiento a Zacarías en el Templo (fol. 203v) a su martirio por orden de Herodes (fol. 205v), los martirios de San Pedro (fol. 206v) y de San Pablo (fol. 207), de Santiago y Josías (fol. 208), de San Andrés, Santiago el Menor, el entierro del apóstol Felipe, los martirios de Santo Tomás y de San Bartolomé, Mateo, Simón y Judas Tadeo, y de los evangelistas Lucas y Marcos. Esta iconografía de los martirios de los apóstoles, que tuvo tanto predicamento en Francia desde principios del siglo XIII, comenzaba entonces también a difundirse en la Península y tuvo notable expansión en una época en la que se puso especial énfasis en el Sacrificio Redentor de Cristo en la Cruz. Basta pensar en la multitud de imágenes que representan al Cristo de las Llagas y las *Arma Christi*. Ello puede explicarnos igualmente el gran desarrollo que en la *Biblia de Pamplona* se ha concedido a las escenas de martirios, desde el de San Esteban diácono a los numerosos que se produjeron durante las persecuciones en los primeros siglos del Cristianismo en todo el ámbito del Imperio Romano. Entre ellos destacan los que sufrieron martirio en la Península, como San Vicente (fol. 213v), los Santos Emeterio y Celedonio de Calahorra (fol. 215), Santos Facundo y Primitivo de Sahagún (fol. 215v), San Zoilo de Córdoba (fol. 216v), los Santos niños Justo y Pastor de Complutum (fol. 216v), San Cucufate (fol. 217v), San Fructuoso de Tarragona y los diáconos Eulogio y Augurio (fol. 227), las Santas Justa y

Rufina de Sevilla (fol. 235), Santa Leocadia de Toledo (fol. 238) o Santa Columba (fol. 240v). Tampoco faltan los mártires especialmente venerados en Navarra, como San Saturnino (fols. 214 y 214v), uno de los patronos de Pamplona, y las Santas Nunilo y Alodia (fol. 235v), que martirizadas muchos siglos después, en el año 840, por los musulmanes en Huesca, sabemos que fueron trasladadas al Monasterio de Leire donde se han venerado sus reliquias desde entonces. Esta serie puede resultar un tanto monótona ya que la mayoría de las escenas sigue un mismo prototipo: un verdugo ejecuta la condena en presencia de un testigo, que casi siempre es el monarca que dio la orden de la ejecución, la mayoría de las veces, salvo pocas excepciones, la decapitación. Algo más variada, pero mucho más corta, es la serie dedicada a los santos confesores que inician las vidas de San Nicolás y San Martín (fol. 242v y 243). Del santoral hispano figuran un retrato de San Isidoro de Sevilla como autor (fol. 246v), sentado en su *scriptorium* rodeado de sus libros y una efigie de Santo Domingo de Silos (fol. 246v), a quien se le representa como restaurador de la iglesia de Santa María de Cañas, su pueblo natal. El santo había recibido este encargo del abad de San Millán de la Cogolla, monasterio en el que había ingresado y en el que ocupará después el cargo de preposito hasta su destierro del reino de Pamplona por el rey García el de Nájera, como refiere su biografía.

Concluye la *Biblia de Pamplona* con un corto ciclo de contenido apocalíptico, si bien su fuente de inspiración no se basó en el Apocalipsis de San Juan, a pesar de la enorme repercusión que tuvo este texto en los manuscritos del *Comentario de Beato*, famosos por sus numerosas ilustraciones. Según F. Bucher, los textos que acompañan estas últimas imágenes están tomados de la profecía de la Sibila Tiburtina y otros profetas como Isaías o Sofonías, pero también de los capítulos 24 y 25 de Mateo (BUCHER, 1970). El programa se centra en la llegada del Anticristo (fol. 249) que matará a los dos testigos que anuncian la venida de Cristo, Elías y Enoc (fol. 250), lo cual provocará enfrentamientos y persecuciones (fol. 250v). Pero al final el Arcángel Miguel dará muerte al Anticristo (fol. 251), los ángeles tocarán las trompetas y al sonido de éstas los muertos resucitarán (fols. 252 y 253). Entonces aparecerá Cristo Crucificado acompañado de sus ángeles para juzgar a la humanidad (fol. 253v). Los situados a su izquierda irán al infierno, representado en doble página (fols. 254v-255), mientras que los de la derecha serán acogidos en el Cielo figurado a modo de seno de Abrahán, pero en el que la figura del Patriarca ha sido sustituida por una enorme imagen de Cristo Rey, acompañado por ángeles, que protege en su regazo a los elegidos (fol. 255v). Un

grupo de bienaventurados sentados en dos registros disfrutan del paraíso y cierran el libro (fol.256).

Texto: SSV - Fotos: Bibliothèques d'Amiens Métropole

Bibliografía

BASCHET, J., 2000a; BUCHER, F., 1970; DELISLE, L., 1893, pp. 213-285; FAWTIER, R., 1924, pp. 1-53; FERNÁNDEZ SOMOZA, G., 2006; HULL, C., 1995, pp. 3-24; SILVA Y VERÁSTEGUI, S., 1999; WALKER, R., 1998.

Segunda Biblia de Pamplona

(Universitätsbibliothek Augsburg, Aus der Sammlung Oettingen-Wallerstein, sig. Cod. I. 2.4^o.15)

LA BIBLIA encargada por el rey Sancho el Fuerte debió de satisfacer a las personas cercanas al monarca, estimulando en alguna de ellas –se ha pensado en una hermana del soberano– el deseo de obtener un ejemplar semejante, de modo que pocos años después de terminada aquella, se confió a Ferrando Pérez de Funes un nuevo volumen inspirado en la *Biblia* regia. Sabemos además que todavía un siglo más tarde el manuscrito era conocido y apreciado por la familia real ya que, a principios del siglo XIV, se obtenía una segunda copia, en este caso destinada a Teobaldo de Champaña (Nueva York, Colección Spencer, ms. 22), plenamente gótica.

A juzgar por el parecido textual, iconográfico, estilístico y técnico con la *Biblia* de Sancho el Fuerte, es muy posible que Ferrando Pérez de Funes, en quien había recaído también la dirección de este segundo volumen, contase con el mismo equipo de copistas y miniaturistas que intervino en aquella. Se trata por tanto de otra nueva *Biblia* de imágenes, destinada para ser contempladas, de modo que susciten el fervor en el lector y faciliten la memorización de los principales acontecimientos de la historia de la Salvación. El texto contribuía a esclarecer, en caso de duda, el contenido de la imagen, reafirmando el mensaje que ésta transmitía. Además este nuevo ejemplar se completó con numerosas inscripciones, no existentes en el modelo, que permitían identificar, sin error, los personajes y las acciones representadas. Es evidente que todos estos textos fueron añadidos después de realizadas las ilustraciones. El programa iconográfico comprende los cuatro grandes ciclos que hemos observado en la *Biblia* primera, con algunas variantes que, como fue habitual en la Edad Media, siempre incorporó toda nueva copia. La mayoría de las veces estos cambios se explican en función del deseo de los comitentes de insistir o reforzar determinados temas, sea por una intención o interés particular, o bien por las circunstancias en que se generó el nuevo ejemplar. El Antiguo Testamento, el más densamente ilustrado, se inicia con un ciclo más largo de episodios relativos a la Creación del mundo que, en cambio, en la *Biblia* del rey

Sancho se han sintetizado en una única imagen (fol. 2). La escena ocupa aquí la mitad del folio y en ella Dios Padre dentro de una mandorla oval eleva las manos y crea el sol, la luna, las bestias, los pájaros y las plantas. En cambio, en la segunda *Biblia* podemos ver, a lo largo de varias páginas, la separación del firmamento de las aguas (fol. 1), la de la tierra y el mar (fol. 1v), la creación de la hierba verde y de los árboles frutales (fol. 2), la creación del sol, la luna y las

El paso del Mar Rojo (fol. 57v)



estrellas (fol. 2v) y de las distintas especies animales, aves, peces (fol. 4) y bestias de la tierra (fol. 4v). Incluye además dos miniaturas no existentes en la primera, una alusiva a la creación de los ángeles (fol. 3) y otra a la caída de Satanás, el ángel malo, y sus congéneres (fol. 3v) que, a juicio de F. Bucher, vendrían a exponer la doctrina ortodoxa frente a las herejías de origen maniqueo extendidas por cátaros y albigenses en el Sur de Francia y Norte de España, en la segunda mitad del siglo XII (BUCHER, 1970). Recordemos que ambos grupos negaban la Creación y atribuían a Satanás el papel creador del mundo. En las escenas relativas a la Caída de nuestros primeros padres se ha introducido también un episodio que no sólo no figura en la *Biblia* del rey Sancho, sino que fue muy pocas veces singularizado en imágenes. Dios se dirige a la mujer y le predice sus sufrimientos en el parto y su dominio por parte de su marido (Gen 3, 16; fol. 5). En la historia de Caín y Abel figura una escena apócrifa, pero interesante desde el punto de vista iconográfico. Adán, sentado con la cabeza apoyada en la mano, con gesto de dolor, llora la muerte de su hijo Abel que yace en su sepulcro del tipo de sarcófago de piedra con tapa en forma de tronco de pirámide (fol. 6v). Será el modo habitual de representar la muerte por parte de los ilustradores de esta segunda *Biblia* que, en general, prefirieron el sepelio y sepultura a la escena más difundida en la *Biblia* real de la muerte en el lecho, cuando este evento se producía de modo natural. Recordemos que incluso cuando se representaba el entierro, el ilustrador de la *Biblia* de Sancho nos mostraba una repetición de la muerte en la cama, omitiéndose las connotaciones más fúnebres que conlleva la presencia de un sepulcro. En la segunda *Biblia*, en cambio, casi siempre se omite el momento de la muerte y ésta es sugerida directamente por la sepultura. Así lo vemos con motivo del fallecimiento de Adán, a quien dos de sus hijos depositan en un sarcófago rectangular de formato similar al de Abel (fol. 7v), o en la muerte de Noé (fol. 11v) evocada igualmente por su sepulcro. Los ejemplos pueden multiplicarse con la muerte de Sara (fol. 22), Abrahán (fol. 24v), Jacob, María (fol. 71v), Josué (fol. 84v), Samuel (fol. 104), Saúl (fol. 107v), David (fol. 119v) o Salomón (fol. 122), entre otros. Este mayor dramatismo en la iconografía de la segunda *Biblia* fue ya observado por F. Bucher, quien lo puso de relieve, entre otras, en la famosa escena del sacrificio de Isaac, concebida de modo muy parecido en ambas Biblias. Se evidencia así cuál fue el modelo de este segundo ejemplar, pero se acusa en ésta un mayor dramatismo ya que la espada de Abrahán en este caso roza el cuello de su hijo Isaac (fol. 21), lo que en modo alguno ocurre en la *Biblia* real (fol. 12), mucho menos violenta (Bucher, 1970). Estos matices se observan

también en la destrucción de ciudades consumidas casi siempre por el fuego en la segunda *Biblia*, como vemos a propósito de Sodoma (fol. 17) o en la conquista de Jericó por Josué (fol. 81v) que se nos muestran arrasadas por las llamas.

Pequeñas diferencias acontecen también en lo estilístico, de modo que en líneas generales puede decirse que los ilustradores del segundo ejemplar avanzaron tímidamente hacia un mayor realismo. Basta comparar las dos representaciones del Tabernáculo en el desierto (fols. 58 y 69) que ocupan un folio entero. En ambas la tienda de la reunión (Ex 25, 8-9) es sugerida por un gran arco de medio punto, en lo que, a nuestro juicio, se sigue el modelo de Tabernáculo que nos proporcionan las Biblias castellano-riojano-leonesas de los siglos X al XIII, ya mencionadas anteriormente, si bien en los ejemplares navarros la estructura constructiva es mucho más pobre y simplificada. En la *Biblia* real (fol. 58) dentro del santuario figura el arca de la alianza y en pie ante ella aparece Moisés con su bastón en forma de Tau en la mano. En la segunda *Biblia* (fol. 69) el arca cobra un aspecto más real asemejándose al formato de arcón de madera rectangular con tapa plana y cierre de hierro de la época, apoyado en un basamento de arcadas. Frente a ella se sitúa Moisés en actitud de postración, venerándola. Además la visión del Tabernáculo se ha enriquecido con la presencia de un altar en forma de mesa rectangular apoyado en un soporte columnario. Finalmente se ha añadido arriba, a la derecha, la figura de Yaveh claramente identificable por el nimbo crucífero que aparece entre nubes, símbolo de la presencia de Dios en el Tabernáculo. Esta nube se encuentra también en los tres ejemplares altomedievales hispanos, pero el ilustrador de la segunda *Biblia de Pamplona*, en aras de un mayor realismo, ha querido visualizar la efigie de Yaveh, que testimonia la presencia divina que aquéllas solamente evocan. Este tipo de retoques se encuentran en otros manuscritos navarros contemporáneos, como en el *Beato* que hemos estudiado, donde también, por ejemplo, en la miniatura que ilustra "el silencio en el cielo" (fol. 85v), el miniaturista añadió al esquema del modelo o modelos sobre los que trabajó, las representaciones de cuatro personajes de medio cuerpo nimbados que mandan guardar silencio al taparse la boca con los dedos de la mano. Se hacía así mas evidente el silencio en el cielo, con un realismo iconográfico que ningún otro *Comentario* de Beato ha sabido figurar (SILVA Y VERÁSTEGUI, 2007)

En ocasiones observamos una transformación total en las imágenes con respecto al modelo, que nos lleva a pensar en un claro objetivo encomendado a sus ilustradores. Un ejemplo elocuente nos lo proporciona la escena que

apit g maria ppheta lozoz aaro tipamū i manu sua egisseq; sut
 om̄s mulieres post eā cū tīpanis ⁊ coris q̄b' p̄mebāt dicens.



be s̄mpantine.



Antem̄ domino gl̄iose enim magnificat' ē equum ⁊ ascessore p
 ierit i mare.

María, hermana de
 Aarón, y otras
 mujeres festejan el paso
 del Mar Rojo
 (fol. 58v)

representa los sacrificios de Salomón en la dedicación del Templo, inspirados en el relato de III Reyes, 8, 5. En la *Biblia* de Sancho esta escena ocupa la mitad de un folio (fol. 104) y el episodio se encuentra completamente descontextualizado, de modo que sobre el fondo liso del pergamino destaca la efigie del rey degollando con su espada a una oveja mientras otras reses han sido ya sacrificadas o van a serlo. El tema ha cobrado una gran relevancia en la segunda *Biblia* al haberle sido reservada una página entera (fol. 121). Una lectura más atenta del texto ha podido llevar al ilustrador a situar ahora la escena en el interior del Templo de Salomón, figurado con un gran arco construido con dovelas alternadas de color, sobremontado por edificaciones torreadas que nos recuerda de nuevo las ilustraciones que las Biblias hispanas del siglo X, XII y principios del XIII mencionadas dedican al mismo pasaje bíblico (*Biblia* de Valeránica, fol. 123; *Biblia* de León, fol. 146; *Biblia* de San Millán de la Cogolla, fol. 193v; SILVA Y VERÁSTEGUI, 1999). La alusión al Templo de Jerusalén se enfatiza también por la presencia de un altar en forma de tau, con el ara vista desde arriba. Debajo figura la inmolación de las víctimas: Salomón degüella en el medio un buey y otros dos personajes a cada lado, que representan al pueblo de Israel, sacrifican a dos ovejas. Las Biblias hispanas, mucho más prolizas en la descripción de los objetos destinados al culto al haber incluido, además del altar, el arca de la alianza custodiada por dos serafines y el méno-rah judío (*Biblia* de San Millán), enfatizan, en cambio, otro momento de la fiesta de la dedicación, la larga plegaria que en esta ocasión dirigió el sabio soberano. Pese a estas diferencias es evidente que la imagen de la Dedicación del Templo en la segunda *Biblia* de Pamplona enlaza con la tradición ilustrativa de las Biblias castellano-leonesa-riojana.

El Antiguo Testamento concluye, como en la *Biblia* de Sancho, con los retratos de los Profetas Menores que se distribuyen de dos en dos por folio y que, como en aquella, resulta una serie algo monótona ya que aparecen todos ellos sentados, en actitudes más o menos parecidas y con el mismo atributo, un bastón en forma de tau en la mano. Sólo la ayuda del texto y las inscripciones permiten su identificación (fols. 174-176v). En la *Biblia* que comentamos se omite además el grupo de tres personajes –que simbolizan el pueblo de Israel– y que aparecen en el código regio, al que cada uno de los Profetas se dirige.

El comienzo del Nuevo Testamento sigue casi al pie de la letra el modelo, con la presentación de las Genealogías de Cristo que se inician, de acuerdo con el texto de Mateo, con Abrahán (fols. 177-185). Es posible que falten estos primeros folios en la *Biblia* real que actualmente inicia la serie con David. Se representa a continuación el

Nacimiento de la Virgen (fol. 187) que ahora ocupa la página entera y ha sido realzado por un gran arco de medio punto que sugiere el interior de una habitación, proporcionándonos una imagen mucho más bella que la de la *Biblia* primera. La inscripción “Anna” situada en las patas de la cama identifica a la madre de la Virgen. El ciclo de la Vida de Infancia repite las mismas escenas con alguna variante poco significativa desde el punto de vista iconográfico. Ya hemos hecho alusión también a alguna corrección, como la que hemos observado en la escena del Nacimiento de Cristo, al situar a San José a los pies de la cama donde se encuentra la Virgen, a quien atiende ahora, además, una partera, como se solía representar en la Edad Media con frecuencia. Y en líneas generales puede percibirse un ligero avance hacia un mayor realismo, como se advierte por ejemplo en el Viaje de María y José hacia Belén (fol. 188). Así el esquema de una simple puerta de ciudad de la ilustración de la *Biblia* real (fol. 167v) ha sido sustituido en nuestro ejemplar por la versión más realista de la ciudad amurallada, tan habitual en las representaciones artísticas medievales. En ocasiones, se corrigió, en aras de una mayor claridad expositiva, la colocación en página de las escenas representadas. Puede servirnos de ejemplo la parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro, que en ambos manuscritos tuvo gran despliegue con cuatro secuencias. Sin embargo, en la *Biblia* regia la primera escena, el banquete de Epulón mientras a Lázaro le lamen sus pies unos perros (fol. 178v) y la última, Lázaro en el seno de Abrahán y Epulón en el infierno (fol. 179v), comparten folio con otros episodios de la Vida Pública de Cristo, lo que dificulta su lectura. Nos satisface mucho más la disposición de la segunda *Biblia* (fols. 200, 200v) en la que las cuatro escenas se dispusieron en dos folios. En el ciclo de la Pasión se dio también mayor realce a algunas escenas que ocupan ahora toda la página, como la Entrada de Cristo en Jerusalén (fol. 202), la Última Cena (fol. 203) y el Prendimiento (fol. 204), mientras otras han quedado reducidas a la mitad, como la Flagelación (fol. 207) y el Camino del Calvario con la Cruz a cuestas (fol. 207v). Se ha omitido además la espléndida imagen del Calvario con los dos ladrones que hemos mencionado, y del Calvario solo se conserva la lanzada en el costado (fol. 208), de la que, ignoramos por qué razones, se ha excluido además el grupo integrado por la Virgen y San Juan y otras mujeres que aquí suple un único soldado. Tampoco figuran el descendimiento de la Cruz y el Entierro de Cristo. El ciclo de la Glorificación es también mucho más reducido concluyendo con la Ascensión de Cristo en la que María aparece coronada (fol. 212v). En cambio se omiten todas las escenas que en la *Biblia* de Sancho se dedican su muerte y entierro.

¶ castit. iosue i m. reit eos atq; suspen dit sup q̄nq; stipes. fue
rūtq; suspeni usq; ad uespum.



Josue



¶ ue edificauit iosue altare dño dō isrl i more hebal sic p̄cepit
moses fili dñi filijs isrl.

Josué y los cinco
reyes ahorcados
(fol. 38v)

Itaq; ingressus est populus in castrum contra israhel: et factum est primum in saltu
ethraim: et cecidit ibi populus israhel ab exercitu dauid factaque plaga



magna in die illa viginti milia.

Como en la *Biblia* real el ciclo relativo a las Vidas de los Santos se inicia también con una bella representación del Arcángel San Miguel alanceando al dragón, pero esta vez viste túnica larga hasta los pies (fol. 213) en lugar del traje militar. Sigue a continuación el martirio de San Juan Evangelista (fol. 213v) introducido en una caldera de aceite hirviendo, la preparación de su sepultura por parte de sus discípulos, y su entierro (fol. 214) y sepulcro (fol. 214v). En la vida de San Juan Bautista se ha añadido su Nacimiento, que no figura, en cambio, en la *Biblia* de Sancho. Los martirios de los demás apóstoles presentan gran parecido con los de la primera *Biblia*, si bien la mayoría de ellos figuran dos en cada folio mientras que se han resalta-do en la *Biblia* primera los de los apóstoles Pedro (fol. 206v), Pablo (fol. 207), Andrés (fol. 208v) y Bartolomé (fol. 210) que ocupan una página. Esta parte, como ya observó F. Bucher, es la más descuidada en este ejemplar, pues quizá la prisa por terminar el códice ocasionó algunas equivocaciones y repeticiones (BUCHER, 1970). A las mencionadas por el autor podemos añadir además a título de ejemplo, la confusión en el martirio de los santos Acisclo y Victoria (fol. 239), de la mártir, representada en la imagen por error por un varón barbado. Un mayor énfasis se ha puesto en este ejemplar en el santoral femenino, entre los que se encuentran algunos de los más antiguos ciclos narrativos conocidos en Occidente de algunas santas. M. E. Carrasco llamó la atención respecto del dedicado a Santa Águeda cuya *passio* es narrada en seis episodios que se distribuyen en tres páginas (CARRASCO, 1985). En la primera escena la santa es traída ante la presencia de Quintiano (fol. 247v) y abajo un verdugo le corta un pecho (fol. 247v). Sigue a continuación su curación por un apóstol de Cristo, San Pedro, mientras en la escena inferior es de nuevo torturada ahora por el fuego, ante Quintiano (fol. 248). Finalmente la santa encarcelada eleva al cielo su plegaria y abajo muere rezando (fol. 248v). Varias escenas se dedican también a las pasiones de Santa Inés (fols. 249-250v) y de Santa Cecilia (fols. 251-253), cuyo amplio ciclo narrado en nueve episodios rebasa con creces la única escena que se le ha otorgado en la *Biblia* de Sancho (fol. 233). De gran interés iconográfico es la imposición de las respectivas coronas por un ángel a la santa y a San Valeriano. Otro tanto ocurre con la *passio* de Santa Eulalia, enormemente ampliado en esta *Biblia* a siete episodios (fols. 253-254v) y con la de Santa Leocadia a cuatro (fols. 255-255v). Pero el ciclo mas desarrollado es el de Santa Lucía, que se inicia con la visita de la santa al sepulcro de Santa Águeda (fol.256) y la aparición de ésta a aquélla en

sueños (fol. 256v) y continúa a lo largo de doce episodios que culminan con el martirio (fol. 258v).

Las páginas finales concluyen, como en la *Biblia* de Sancho, con la temática apocalíptica. Ésta incluye una página introductoria en la que figura la Sibila (fol. 267), vestida con túnica larga hasta los pies, y cubiertos sus brazos y manos con mangas largas que se alzan hacia arriba. Con la mirada hacia el Emperador que aparece a la izquierda sentado, anuncia el fin del mundo. Se presenta inmediatamente después al Anticristo (fol. 267v), una figura monumental que ocupa el folio entero rodeado de sus seguidores de los que sólo se han representado las cabezas confinadas en los márgenes laterales. Dos personajes arrodillados ante él le adoran. En la página de al lado dos caballeros coronados, Gog y Magog (fol.268), se levantan desde el Norte acompañados por cuatro guerreros. El ilustrador ha mejorado sensiblemente la disposición en página de las escenas representadas en la *Biblia* real, dando unidad a los episodios. Así la confusa y abigarrada escena del enfrentamiento de ejércitos que ocupa un solo folio en aquélla ha sido ampliada a dos páginas en el nuevo ejemplar (fols. 268v-269), haciéndose mas evidente la alusión a la gran persecución que se levantará en aquéllos días como no la hubo jamás. También es mucho más elocuente la distribución de las siguientes escenas, la matanza de Elías y Henoc por parte del Anticristo (fol. 269v) y la muerte del Anticristo a manos del arcángel San Miguel (fol.270), que aquí figuran al lado, obteniéndose, al abrir el libro por ambas páginas, una imagen contrastada que enfatiza la victoria definitiva sobre aquél. El ciclo termina con una inédita imagen del cielo, representado por un círculo de color azul opaco en el que aparece un gran sol oscurecido, una luna roja llena y unas cuantas estrellas caídas, alusivas a los acontecimientos cósmicos que sobrevendrán al final de los tiempos (fol. 270v). La resurrección de los muertos que acompaña al toque de las trompetas por los ángeles, el infierno representado por una cavidad de la que afloran llamas y agrupa a una multitud de pecadores que se apiñan entre diablos, y el Cielo figurado, como en la *Biblia* real, por el Seno de Abrahán son las ultimas ilustraciones que culminan el códice

Texto: SSV - Fotos: Universitätsbibliothek Augsburg

Bibliografía

BUCHER, F., 1970; CARRASCO, M. E., 1985; *Die Pamplona Bibel*, 2005; FERNÁNDEZ SOMOZA, G., 2006; SILVA Y VERÁSTEGUI, S., 1999; SILVA Y VERÁSTEGUI, S., 2007; WERKMEISTER, O. K., 1973.

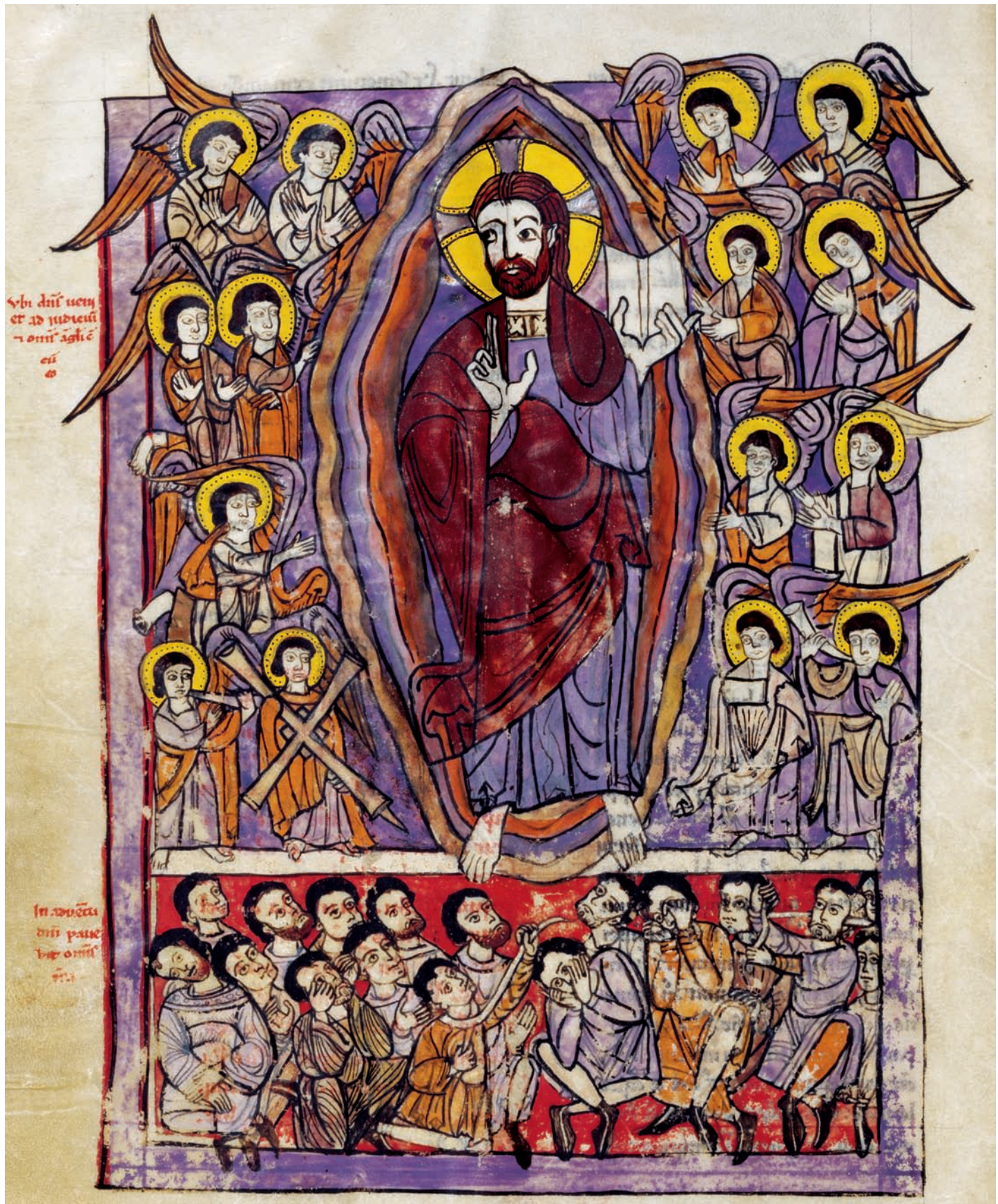
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCIA, PARÍS

Beato de Navarra

SE DESIGNA CON EL NOMBRE de *Beato de Navarra* el manuscrito del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana, que se encuentra actualmente en la Bibliothèque Nationale de Francia, en París (Nov. acq. Lat. 1366). El códice fue adquirido por dicha institución en 1879, mediante compra a un librero de París, y debemos a Leopold Delisle, su director en aquel entonces, las primeras noticias sobre su existencia (DELISLE, 1880). El autor lo consideró, sin ninguna duda, de origen español, lo fechó a fines del siglo XII y llamó la atención por el elevado número de miniaturas que todavía conservaba, en total sesenta, si bien las enjuició, siguiendo los criterios estéticos imperantes en su momento, como algo toscas. El manuscrito llevaba además adherido a la tapa posterior una copia de un documento otorgado por el rey Carlos III de Navarra, el 4 de mayo de 1389, a favor de un tal García López y lo firmaban Juan de Bauffes, obispo de Dax, Miguel de Tavar, prior de Roncesvalles, y Martín Pérez de Solchaga. Ha sido la presencia de este escrito uno de los motivos principales que ha llevado a los autores a considerar que el códice se encontraba en Navarra, al menos, desde fines del siglo XIV. Por su parte Gregorio de Andrés estableció la posibilidad de que el manuscrito pudiera identificarse con un Beato que, al parecer, vio el P. José Moret en la biblioteca de la Catedral de Pamplona en 1665 y que menciona en su obra: *Investigaciones históricas de las Antigüedades del reino de Navarra* (ANDRÉS, 1978). Aunque se han barajado otros posibles lugares de procedencia y de origen del manuscrito (Gascuña, León), los motivos expuestos han sido una de las razones principales por las que la mayoría de los autores se han decantado por su procedencia navarra. Dos hechos, no considerados hasta ahora, podrían apoyar en nuestra opinión su hipotética identificación con el ejemplar del Beato que se encontraba en Pamplona en la segunda mitad del siglo XVII. El primero es que el manuscrito no figura en el Catálogo que en 1897 publicó S. Hunt sobre la Biblioteca de la Catedral de Pamplona. En segundo lugar, si, como ha propuesto F. Avril, se puede identificar a García López mencionado en el documento adherido al Beato, con García López de Roncesvalles (AVRIL, 1982), tendríamos otro dato a favor de su procedencia de la Catedral de Pamplona. Este personaje, que llegó a ser tesorero de Carlos III desde 1403, es conocido por ser el autor de

una *Crónica de Navarra* para la cual sabemos que utilizó, entre otras, las *Crónicas* de Rodrigo Jiménez de Rada, arzobispo de Toledo, y una *Crónica Romanorum Pontificum* de Ptolomeo Fiadoni de Lucca, hoy también desaparecida. Ambas le habían sido prestadas por la Biblioteca de la Catedral de Pamplona (DUVERGÉ, 1935).

Hoy, gracias al interés creciente que desde las primeras décadas del siglo XX ha suscitado el *Comentario al Apocalipsis* de Beato, conocemos con bastante precisión la posición que el códice de Navarra ocupa en la tradición textual y en la tradición pictórica de los Beatos. Henry A. Sanders en 1930 fue el primero en adjudicar este manuscrito al grupo de códices que nos transmiten la segunda redacción textual del *Comentario* (784), mientras que W. Neuss, que lo estudió desde el punto de vista de sus ilustraciones, lo incluyó en la familia I (NEUSS, 1931). Muchos años después P. Klein, en el renovador estudio que dedicó a los Beatos en 1980, nos proporcionó un *Stemma* definitivo, según el cual el *Beato de Navarra*, fechable a fines del siglo XII, sería el representante más tardío tanto de la segunda redacción textual como de la más antigua versión pictórica (rama I). A esta misma familia pertenecen también, de una parte, los Beatos de El Escorial (&.II.5) y de la Academia de la Historia (cód. 33, miniaturas mozárabes), ambos de fines del siglo X y relacionados con el monasterio de San Millán de la Cogolla. De otra, el fragmento de Silos (biblioteca del monasterio, frag. 4), de fines del siglo IX, y los Beatos de Burgo de Osma (archivo de la Catedral, cód. 1) de 1086, Corsini (Academia dei Lincei, Roma, 369 (40.E.6) del siglo XII, y de Lervao (Arquivo da Torre do Tombo, Lisboa), este último de 1189. No deja de ser significativo en esta propuesta que el lugar de origen de los dos primeros, precisamente los que se relacionan más estrechamente con nuestro Beato, sea el territorio navarro-riojano, mientras que los cuatro restantes proceden del ámbito leonés y el occidente peninsular. El reciente estudio codicológico que ha dedicado E. Ruiz al *Beato de Navarra* (2007) ha venido a confirmar las coincidencias con el Beato de El Escorial, especialmente, en las *marginalia*, por lo que la autora se pronuncia también a favor de esta amplia zona como posible lugar originario del manuscrito. Por nuestra parte, el estudio iconográfico que hemos llevado a cabo, podría corroborar también esta misma opinión, dados los parecidos



Aparición de Cristo en la nube, fol. 10v

que hemos encontrado no sólo con el ejemplar escurialense ya mencionado, sino sobre todo con el Beato de Saint-Sever (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 8878), el más antiguo ejemplar románico, elaborado entre 1028 y 1072 en Gascuña, sobre un prototipo hispano de ascendencia muy posiblemente navarro-riojana, explicable por las estrechas relaciones que mantuvieron los reyes de Pamplona-Nájera con los condes de Gascuña durante el siglo XI (SILVA VERÁSTEGUI, 2007). Este ejemplar que nos transmite, en cambio, la primera redacción textual, representa, a juicio de P. Klein, desde el punto de vista de su ilustración, una combinación de dos modelos pictóricos, uno de la fase más reciente de la primera versión pictórica y otro de la familia II (KLEIN, 1980). También los paralelos iconográficos que hemos detectado con el Beato de San Millán de la Cogolla (miniaturas románicas), terminado en el *scriptorium* monástico a fines del siglo XI, apuntan en esa misma dirección (SILVA VERÁSTEGUI 2007). No obstante quedan aún muchas cuestiones pendientes de clarificar tanto en lo que hace referencia a la codicología y paleografía del manuscrito, como al estilo y aspecto formal de sus ilustraciones, aún sin estudiar, lo que nos permitiría una aproximación mayor al conocimiento más preciso de su lugar de origen y procedencia.

El programa iconográfico del Beato navarro se ajusta, dado lo que llevamos dicho, a las características propias de los manuscritos que nos transmiten la primera tradición pictórica del *Comentario*, ya mencionados. Y es por tanto a la luz de esta más antigua versión ilustrada donde se encuentra, en primer lugar, la explicación de su iconografía. Ello puede observarse, a modo de ejemplo, en la ilustración de "los mensajes a cada una de las siete iglesias de Asia" (fols. 35, 38, 41v, 45, 48, 51, 55v), en los que se representa siempre al autor y destinatario de las cartas, San Juan y el ángel de la iglesia respectiva, dentro de un edificio alusivo a la iglesia en sí misma, y no fuera de ella, como ocurre, en cambio, en los códices que pertenecen a la segunda tradición pictórica (IIab). La imagen arquitectónica de cada una de las siete iglesias, representadas por medio de arquerías apoyadas en columnas con sus basas y capiteles, y sobremontadas por edificaciones torreadas, recuerda las de la misma serie del Beato de Saint-Sever. Sin embargo, el ilustrador del *Beato de Navarra*, como suele ser frecuente en estos manuscritos, se ha permitido también ciertas libertades, como es el caso del Mensaje a la iglesia de Sardes (fol.48), donde una mujer, que evidentemente simboliza aquí a la iglesia, ha sustituido a la habitual figura del ángel, lo que constituye un *unicum*. Lo mismo ocurre en la bellísima ilustración de la *Mulier amicta sole* que figura en el verso del fol.102. Esta aparece

representada arriba, a la izquierda, vestida con túnica amarilla y un gran rosetón en el pecho, nimbo sobre la cabeza con doce estrellas y la luna a sus pies. Frente a ella se ha apostado el dragón con sus siete cabezas, dispuesto a devorar a su hijo en cuanto dé a luz. Abajo figura sentada la mujer, a la que se le han dado un par de alas, y a su lado se representa el episodio del arrebató del Niño a Dios. Como es característico de la más antigua versión ilustrada del *Comentario*, es esta misma mujer la que en esta escena entrega a su propio hijo a Dios, figurado por una *dextera Dei* que sale de una nube, dentro de un segmento de mandorla. En cambio, en la más reciente versión ilustrada (IIab), un ángel sustituye a la mujer y el acto de la entrega es reemplazado por un acto de presentación del niño a Dios. Pero también en esta ilustración el miniaturista del Beato navarro introdujo novedades con respecto a la tradición pictórica propia de su familia, como es el hecho de haber incluido en el folio siguiente "la lucha de San Miguel y sus huestes contra el dragón" (fol.103), que es propio de la familia IIab y que a su vez habían incorporado ya los Beatos de Saint-Sever y de San Millán de la Cogolla (parte románica). Un *unicum* en esta página nos lo proporciona de nuevo la efigie del dragón alado de una sola cabeza, echado fuera por un ángel que le ataca con una lanza y la inscripción explicativa: *ubi draco proiectus (est) foras*. Es muy posible que una lectura atenta del texto hubiera llevado al miniaturista a añadir esta imagen ya que la *storia* apocalíptica menciona la derrota del dragón después de haber intentado atacar a la mujer alada arrojando contra ella un río de agua de su boca que la misma tierra absorbió, por lo que se fue a hacer la guerra al resto de sus hijos. Es interesante que una imagen muy parecida de este dragón de una sola cabeza atacado de nuevo por un ángel, con una lanza, y sujetado por una cuerda por el cuello, se haya introducido unos años después en la misma ilustración en el Beato de San Andrés de Arroyo (París, Bibliothèque Nationale, ms. n. a. lat. 2290), uno de los últimos representantes de la versión iconográfica más tardía (IIb), como ya había observado E. Ruiz Larrea (1995).

Algunas miniaturas revelan que el ilustrador dispuso también como modelo de algún Apocalipsis europeo. Un ejemplo paradigmático nos lo proporciona la ilustración del Apoc. XX, 9-10, que nos ofrece una imagen completamente diferente de la que nos proporcionan todas las demás copias del *Comentario*, hasta el punto que su temática es otra distinta de la tradicional. Así, en lugar de representar a "Satanás, la Bestia y el falso profeta arrojados al estanque de fuego", el miniaturista ha visualizado el inicio de la *storia*, tres personajes identificados como los enemi-

gos de Dios que son consumidos por el fuego que desciende de las nubes. Debajo, dos diablos han sido arrojados al infierno. Este pasaje que, como hemos dicho, no se representó en la serie de los Beatos, sí figuraba en algunos Apocalipsis carolingios europeos, como en el códice de Tréveris (véase SCHILLER, 1991), por lo que es posible que algún ejemplar foráneo le hubiera servido de fuente de inspiración. Otra posibilidad es que el miniaturista hubiera reparado en esta frase que creyó conveniente visualizar, como lo atestigua además la inscripción que acompaña a la imagen: *hic ignis de celo descendit et consumit inimicos Dei*. Estas alteraciones iconográficas, fruto de una evidente reflexión personal sobre el contenido de los textos que se estaban

ilustrando, fueron relativamente frecuentes en los códices medievales (SILVA VERÁSTEGUI, 2007).

Otras imágenes de nuestro Beato reflejan el deseo o la intención de insistir en algunos temas o mensajes, considerados de especial importancia o de gran relevancia en los momentos históricos en los que se obtuvo esta nueva copia del *Comentario*. Son muy significativas, al respecto, las constantes referencias visuales al Juicio Final o al infierno, por ejemplo. En "la aparición de Cristo en las nubes" (fol. 10v), el miniaturista ha introducido una novedad que no se encuentra en ninguna otra copia del *Comentario*. Las dos figuras de los ángeles que tocan las trompetas entre los demás ángeles que acompañan a Cristo enfatizan el carác-

El silencio en el cielo, fol. 85v





La mujer y la Bestia, fol. 102v



La mujer y la Bestia, fol. 103

ter escatológico de esta teofanía, y nos muestran con más evidencia su Segunda Venida y el Juicio Final, lo que además viene corroborado por la correspondiente inscripción: *ubi Dominus veniet ad iudicium et omnes angeli cum eo*. Otra imagen singular nos la proporciona la misma ilustración del "Juicio Final" (fol. 146), que nos ofrece una monumental efigie de Cristo Juez con la Cruz en la mano derecha mientras señala con el índice de su mano izquierda al Libro de la Vida, donde aparecen consignados los nombres de los predestinados. Los resucitados, a escala ostentosamente menor, se encuentran en dos segmentos ovales a cada lado. Abajo, en lugar de la resurrección de los muertos procedentes del mar y del hades y el infierno, que figuran en otras copias de la familia I, se representa una inaudita escena del infierno, es decir, el estanque de fuego al que, como afirma la propia *storia* que ilustra esta imagen, serán arrojados todos los que no figuran en el Libro de la Vida (SILVA VERÁSTEGUI, 2007). Paralelos de esta iconografía los encontramos también en Apocalipsis europeos de los siglos XII y XIII, en los que esta misma imagen del Juicio Final representa a los condenados en el infierno acompañando siempre la inscripción: *et si quis non est inventus in libro vitae scriptus missus est in stagnum ignis*, tomada literalmente del Apoc. XX, 15, como vemos en los ejemplares de Oxford (Bodl. Libr. ms. Bodl. 352), Breslau (Univ. Bibl. ms. I. qu. 19) y Trinity College (Cambridge, Trinity College, ms. R.16.2) (véase SCHILLER, 1991, figs. 718, 727 y 744). Muy

elocuente es también la "Jerusalén Celestial" (fols. 148v-149) reconvertida por nuestro miniaturista en otra singular imagen del Juicio Final presidido por una solemne y majestuosa efigie del Cristo de las Llagas, la habitual imagen del Cristo Juez de los tímpanos del Gótico, dentro de una mandorla lobulada (SILVA VERÁSTEGUI, 2007). Una vez más comprobamos cómo se refuerzan estos mensajes visuales que venimos comentando en el Beato de Navarra. ¿Podríamos entenderlos como una afirmación de la ortodoxia, frente a las nuevas corrientes heréticas que pregonaban por esos años los cátaros y albigenses, que negaban el Juicio Final y la existencia del infierno, y que se habían extendido por la Península Ibérica? En cualquier caso, constituyen testimonios elocuentes de que cada una de las copias del *Comentario* tuvo vida propia y que las circunstancias históricas que las propiciaron determinaron también su programa iconográfico.

Texto: SSV - Fotos: Bibliothèque Nationale de Francia

Bibliografía

ANDRÉS, G., 1978, pp. 519-522; AVRIL, F. *et alii*, 1982, pp. 66-67; DELISLE, L., 1880, pp. 117-148; DUVERGÉ, S., 1935, pp. 437-453; HUNT, S., 1897, pp. 283-290; KLEIN, P., 1980, pp. 85-115; NEUSS, W., 1931; RUIZ GARCÍA, E. y SILVA VERÁSTEGUI, S., 2007; RUIZ LARREA, E., 1995; SANDERS, H., 1930; SCHILLER, G., 1991.