

Sincretismo de la escultura románica navarra

La consideración de las manifestaciones artísticas en un país, en una región o en una comarca cualquiera, nos da ocasión para el examen del estilo desde un punto de vista general como asimismo nos sirve para percibir las directrices históricas que dan personalidad a este país, región o comarca.

Es ya lugar común en el estudio de la génesis y evolución del románico el concepto de carácter unitario e internacional del estilo. Al margen del aspecto peculiar que en su desarrollo ha de tener en las diversas escuelas nacionales y locales, es claro que en su arranque la supranacionalidad de las órdenes religiosas que lo potencian, —la benedictina y la de canónigos regulares de San Agustín fundamentalmente— anula en buena medida estas peculiaridades nacionales que han surgido de una misma fuente, de un impulso común, de unas directrices que se han ido precisando en la segunda mitad del siglo XI.

El gran monasterio benedictino de Cluny, cabeza de la orden reformada en el siglo XI, es el gran promotor del estilo, lo que nos explica, paralelamente a la introducción de la liturgia romana, la rápida difusión del estilo y la evidente homogeneidad con que se nos ofrece desde un principio. Al margen de las divisiones políticas que fragmentan Europa se crea en el campo del espíritu una unidad de dirección, una espiritualidad común, que tiene su origen en la abadía de Cluny y es la orden benedictina en los conventos y la difusión de la regla de los canónigos de San Agustín en las catedrales, los dos pilares en que se asienta la unificación espiritual de esta Europa del siglo XI.

Esta unidad de dirección supone, como es lógico, una ordenación común, que no sólo ha de limitarse al sometimiento a las mismas reglas y prescripciones litúrgicas, sino que ha de reflejarse asimismo en la dirección artística en cuanto a la construcción de nuevos monasterios o a la reforma de los viejos se refiere. Se ha de partir de esta base, que es principio esencial para la comprensión del románico, para explicarnos la creación de este estilo común a toda Europa y su estrecha relación con la organización de los caminos de peregrinación. No basta que se predique y aconseje la conveniencia de visitar y venerar los restos de mártires y santos, que redundan en el beneficio espiritual de los fieles, sino que para que esto tenga lugar, en una Europa que surge de la barbarie, es preciso organizar la peregrinación en todos sus aspectos materiales y espirituales. Se convierten así los caminos de la pere-

grinación en columnas vertebrales, en torno a las cuales nace y se desarrolla el románico, fundamentalmente la ruta de Santiago de Compostela, más importante para la unificación cultural de Europa que las de Italia y de Saint Michel. Las cuadrillas volantes de canteros van y vienen, creando talleres en torno a los edificios que se van erigiendo a lo largo de estos caminos, aprendiendo y dando nacimiento a este arte, que lentamente se va configurando. De esta manera, por encima de las condiciones peculiares de cada país y de cada zona geográfica, existe una unidad superior, que es la que da carácter internacional a estos caminos de la peregrinación y al arte que en torno a ellos surge.

La unidad e internacionalidad de los caminos de la peregrinación no suponen sin embargo la monótona repetición uniforme, sino que en ellas se asienta justamente la variedad, la evidente variedad en las matizaciones e interpretación del estilo, dentro de la concepción armónica de la totalidad de un conjunto cualquiera. Lo que se ensaya en un lugar y da resultado se practica en nuevas construcciones, no sólo en cuanto afecta al procedimiento técnico de la construcción sino también en cuanto a la propia forma arquitectónica o escultórica, en este caso tanto desde un punto de vista formal como iconográfico. La unidad estilística y los criterios aplicados no obligan a una estricta uniformidad, ya que la funcionalidad de un edificio no se concibe en su limitación al campo estricto de las razones económicas. No consiste en hacer un edificio más práctico y más barato, ya que es preciso atender a otras razones de carácter estético y espiritual. Al artista románico, de acuerdo con los criterios que se le dictan, interesa mostrar la variedad de formas con que se nos aparece la realidad visible a través de la cual podemos captar la belleza de la realidad espiritual. Por esta razón aparte de las variaciones que están motivadas por las diversas necesidades de orden práctico de cada edificio —numero y tipo de fieles, culto que se celebra, condiciones climatológicas, etc.— se introducen otras que atienden a otras razones, que evitan la igualdad de la uniforme monotonía.

Este aspecto de la variedad dentro de la unidad se hace más perceptible en el campo de la escultura monumental. Analizando someramente el problema de la variabilidad de la iconografía, a lo largo de los caminos de la peregrinación, vemos como se halla en íntima relación con la necesidad de ofrecer una coherencia doctrinal en lo que se va viendo a lo largo del camino. Esta variación se halla motivada en buena parte por el inherente deseo de novedad, implícito en toda la actividad humana de la cultura cristiana occidental. Aún en los artistas mediocres se intenta eludir en lo posible la repetición de un tema y si se ve obligado por la conveniencia de volver a representar una escena determinada, busca en todo momento la ocasión para resaltar su personalidad, introduciendo alguna novedad que le distinga. Surge así una variación icono-

gráfica aún manteniendo la misma estilística, pues el artista crea su obra teniendo presente que en otro lugar se ha hecho de una determinada manera. Ahora bien, estas variaciones iconográficas son admisibles en cuanto no supongan la posibilidad de introducir un error en la creencia, pues la variante deriva bien de un aspecto estilístico, en cuanto afecta a la creación personal del artista, o bien porque se considera oportuno la introducción de un matiz que conviene resaltar.

Sin embargo, dentro de esta uniforme variedad es preciso reconocer que en determinados momentos y en zonas geográficas concretas existe una cierta predilección por la representación de unos temas que se estiman convenientes en función del contexto social. De esta manera en la evolución del románico se advierte cómo surgen unos centros que sirven de polos en torno a los cuales giran las manifestaciones artísticas regionales. Son como centros neurálgicos de los caminos de la peregrinación de los que irradian unas formas que se repiten variadamente en la zona. Son talleres en los que se originan directrices que se señalan en una doble vertiente, de una parte en cuanto son centros creadores de unas formas técnicas precisas que dan lugar a unas características formales que en mano de discípulos evolucionan pero cuya progeñe puede rastrearse con una cierta facilidad, aunque hay que tener presente que, al correr el tiempo, se entrecruzan con otras que a estas mismas zonas llegan por otros caminos. Por otra parte, son centros creadores de temas iconográficos o interpretadores de una forma peculiar de estos temas que en manos de discípulos llegan, en ocasiones, a perder su verdadera significación. Así lo vemos en la interpretación del crismón desde el más estrictamente aragonés al islamizado de Larumbe, o en la interpretación del tema del caballero vencedor del monstruo del pecado, con las armas de la salvación, que se representa de forma clara en el claustro de Santillana del Mar mediante el ángel que da impulso a su brazo y que da paso, en ocasiones, a una simple representación de una escena cinegética al perderse el sentido de la significación de este tema. Asimismo, en San Miguel de Estella se ve precisado el escultor a aclarar que la imagen allí representada no es Dios es decir el Pantocrator como en otras representaciones, sino la imagen de Cristo, Dios y Hombre, y que a su vez la escultura es la simple imagen figurada de Aquel a quien representa, por lo que coloca la inscripción «No es Dios ni Hombre la imagen presente que contemplas, sino que es Dios y Hombre a quien la sagrada imagen representa». En otras ocasiones se justifica una organización o un tema iconográfico por la conveniencia de corresponder a una tradición local o a un hecho concreto que se refiere a la comarca o al edificio de que se trata. Así se justificaría la aparición muy temprana del Ángel de Aralar en la iglesia de Berrioplano, en razón del especial culto que recibe en esta zona del país navarro. Y así también el culto a un santo determina la introducción

de su representación, como la Magdalena que aparece en Tudela al pie del Pantocrator.

Otra motivación que habría que tener presente para justificar las variantes en los detalles iconográficos e inclusive para fundamentar la motivación en la elección de un tema o de un programa para una portada es la de completar una idea, dentro de un programa general, que de forma más o menos velada y sistemática se ha ido exponiendo a los ojos de los peregrinos que recorren necesariamente un mismo camino. De esta manera se completa de forma plástica lo que repetidamente a través de la ruta se les ha ido predicando insistentemente desde el púlpito o desde el altar.

Es en esta consideración del camino con un sentido unitario, donde radica la necesidad de la ordenación de los programas iconográficos de los conjuntos monumentales que se sitúan a lo largo del camino. Ordenación que no es el fruto de una racionalización previa de lo que debe hacerse, sino la consecuencia misma del transcurrir del tiempo y, a su vez, de la evolución de las ideas, ya que las obras del camino se han ido haciendo y renovando a través del tiempo. Es preciso admitir que a lo largo del tiempo y en virtud de las necesidades espirituales de los fieles, los eclesiásticos que dirigen y ordenan los programas iconográficos, han de ir mostrando su preferencia por unos temas teniendo en cuenta, al mismo tiempo, la unidad armónica del conjunto. El peregrino sale de un sitio, pasa necesariamente por una misma ruta y llega a un lugar determinado. Ante él se desarrolla, como un rollo que se despliega, como un volumen de miniaturas que se abre, una serie de portadas en las que se representan una serie de temas, por lo que hay que estimar que forzosamente el eclesiástico tuvo que tener presente la ocasión que se le deparaba para exponer sus ideas, ya que mediante ellas el peregrino puede ir recordando lo que interesa. En este aspecto hemos de considerar la diversidad de problemas que plantean las portadas y los claustros, ya que a éstos no tiene acceso el hombre de la calle, por lo que su iconografía ha de estar en función del monje o clérigo habitante del edificio. En este sentido no es ocioso recordar una vez más el carácter didáctico de la escultura monumental, pues es lo que justifica la escultura y la representación figurada en la iglesia desde un punto de vista estrictamente religioso. Así se explica, a mi modo de ver, la coherencia de los programas iconográficos de los claustros, como el de Tudela, considerados como un ciclo cerrado, y la elección del tema del Juicio Final para Sangüesa, en función de su situación en el camino que arranca de Saint Gilles y pasa por Montpellier, Toulouse, el Somport y Jaca, donde no hay tímpanos con el Juicio Final, mientras que el camino que entraba por Roncesvalles, reunía tres rutas, una que pasaba por Conques, otra procedente de Vezelay por Autun y la de San Martín de Tours y Poitiers que pasaba por Angulema, por lo que encontramos en

Conques, Autun y Angulema la representación de este tema en tres rutas distintas y ya no lo habrá más hasta Santiago de Compostela.

Dado el carácter docente que tiene la escultura religiosa monumental, de este hecho mismo se deriva la carencia de libertad del artista. Su libertad está en la interpretación del tema que se le da, no en su elección. No creo que en ningún caso se deba al artista la elección y desarrollo del programa iconográfico de una portada, pues su participación ha de circunscribirse a la ejecución material de la obra. Es lógico deducir que dado que la escultura monumental va destinada precisamente a un público vario, de muy diversa cultura y aún más diversa condición, el artista ha de gozar de muy escasa libertad en la selección e interpretación de los temas religiosos. Su mundo es el del estilo, el de la ejecución técnica de la obra, el de su disposición y acomodación al marco arquitectónico, es decir, en resumen al aspecto formal de la obra. Ni aún en el caso de que el artista fuese eclesiástico ha de gozar de libertad para la interpretación de los temas, pues ha de someterse a lo que se apruebe y se de conformidad. No está de más recordar la regla de San Benito «Artífices si sint in monasterio, cum omni humilitate faciant istas artis». El ser artista es un saber hacer, su participación en la obra de arte está en la creación del estilo, en la de encontrar la manera de dar forma a la idea, no en la génesis de esta idea, que muy rara vez ha de corresponderle.

Estos son aspectos esenciales que estimo preciso plantear para explicarnos las líneas generales de la génesis y desarrollo de la escultura románica en Navarra, a través de las obras conservadas.

En una visión panorámica del arte navarro a través de su historia, se perciben sin dificultad unas constantes que configuran su estilo al margen de las circunstancias políticas o de las características del estilo histórico de que se trate. Son constantes que en buena medida están determinadas por la situación geográfica de una parte, y, por las concretas circunstancias históricas de cada momento. En este aspecto el arte navarro está fuertemente influido por estos condicionamientos geográfico-históricos, que integran el contexto en que se ha de desarrollar su arte.

En efecto, independientemente de la existencia de una serie de ciclos históricos, conforme a la consideración de la evolución universal de las formas artísticas en la cultura occidental, e independientemente de las características genuinas de cada artista, existe una consideración en función de las características que en una determinada región se manifiestan en la interpretación artística. Así se puede hablar de unas normas que definen el estilo románico como estilo histórico, y en nuestro caso de las formas peculiares del estilo del Maestro Leodegarius que trabaja en Sangüesa, pero independientemente se ha de hablar de un estilo navarro, que sería aplicable a la interpretación en esta zona de cada uno de los grandes estilos históricos. Y es ocasión en

el día de hoy al precisar las características de un estilo, e inclusive de un arte concreto como es la escultura, referirnos a lo que estimamos que son factores que contribuyen a la singularización del arte navarro, dándole entidad e independencia.

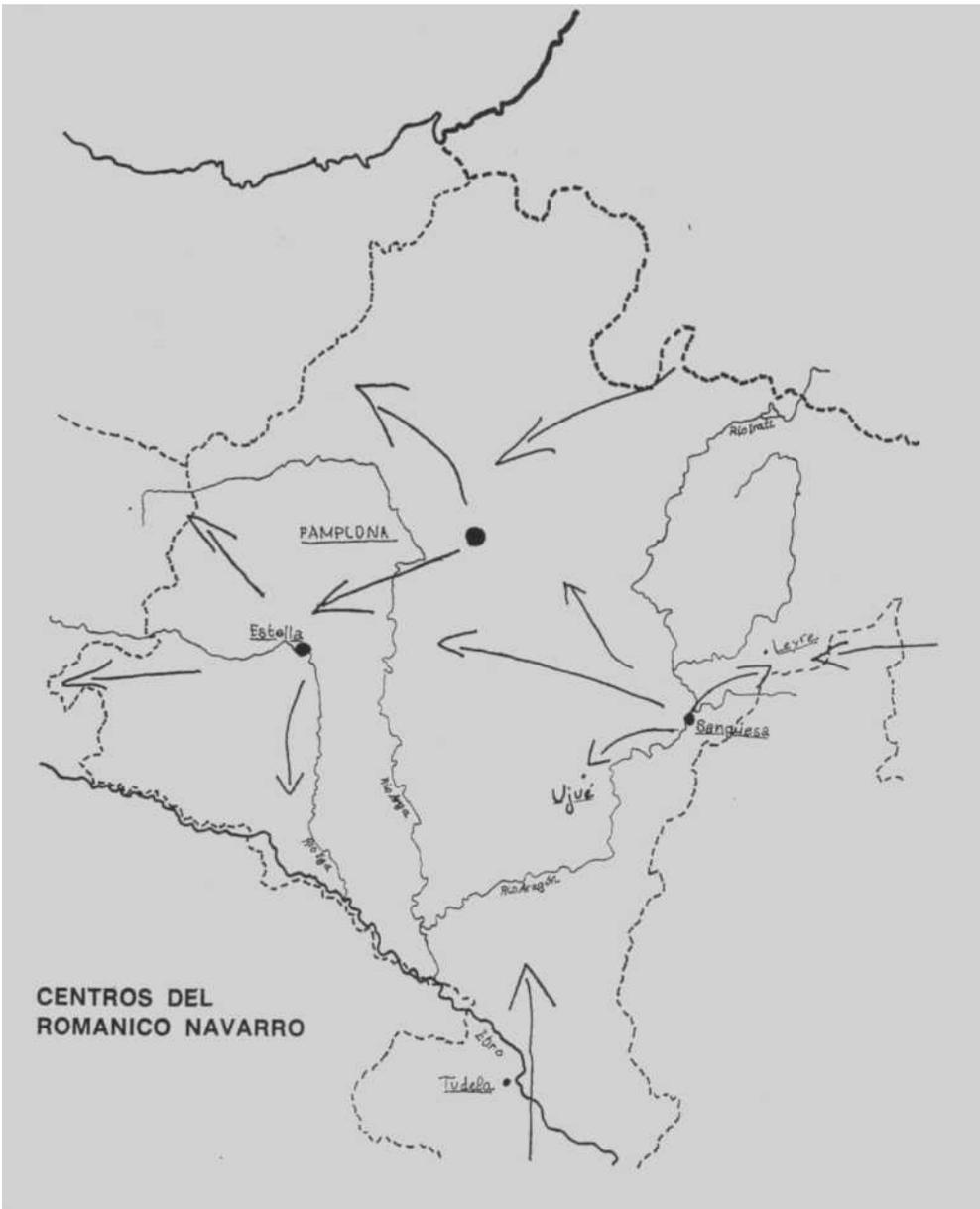
En líneas generales la geografía navarra del siglo XII y su acontecer histórico, se hallan en la base de la concreción estilística, pues sin que exista un determinismo artístico es evidente que las circunstancias históricas o geográficas favorecen o entorpecen el desarrollo de un estilo. En este aspecto es fundamental la consideración de país de paso hacia Santiago de Compostela, sirviendo de puente de enlace entre la Meseta y Europa. Ya el autor del Codex Calixtinus advertía como cruzado el Somport el río Aragón se convierte en el eje de la tierra navarra en su sector oriental, al escribir: «Del Somport procede el saludable río llamado Aragón, que riega España» y es precisamente a lo largo de la cuenca de este río por donde pasa una de las grandes vías de la peregrinación. Los peregrinos que procedían del Somport, pasando por Jaca, seguían la cuenca del Aragón hasta su confluencia con el Irati, para luego seguir hasta Monreal y enlazar en Puente la Reina con la otra gran ruta que bajaba desde Viscarret a Pamplona después de pasar por Roncesvalles, para seguir hasta Estella pasando por Puente la Reina.

Tenemos, por tanto, determinada en la iniciación del románico una apertura hacia tierras francesas al constituir la tierra navarra paso obligado en el camino hacia Santiago de Compostela. De aquí se deriva el carácter de puente y sincrético que ha de tener el románico navarro, pues en él se registran y se asimilan muy diversas influencias que le llegan a través de estas rutas abiertas.

Por otra parte, la historia navarra de este período favorece claramente este sincretismo. Por un lado, la expansión del reino con Sancho el Mayor en el siglo XI supuso la activa presencia de navarros en Castilla y, como es lógico, el vehículo para recíprocas influencias. Nájera es la puerta hacia Castilla y León y, por otro lado, la incorporación del territorio navarro a la Corona de Aragón, como consecuencia de la muerte alevosa de Sancho el de Peñalén, en 1076, supuso la intensificación de relaciones de todo tipo con el Alto Aragón, al que ha de estar unida políticamente hasta 1134, precisamente en los años de iniciación del estilo. Paralelamente la presencia islámica al Sur del Ebro, con el reino taifa de Tudela, que no se incorpora a las tierras cristianas hasta 1119 supone asimismo la posibilidad de introducción de aspectos de la cultura islámica, tanto procedentes de esta zona, más vinculada al mudejarismo castellano, como de la zona aragonesa ya que Zaragoza no se incorpora a los reinos cristianos hasta 1118, en ambos casos cuando ya está plenamente creado el románico.

SINCRETISMO DE LA ESCULTURA ROMÁNICA NAVARRA

Serán, pues, cuatro las tendencias fundamentales que han de reflejarse en los monumentos del románico navarro. En primer lugar las que se reciben a través de la frontera de Castilla, desde las más lejanas tierras compostelanas a las más cercanas y limítrofes de Burgos y Soria, estas últimas particularmente dominantes en la fase avanzada del estilo. La aragonesa que se recibe a través del Aragón y en la que ha de incluirse la pirenaico-catalana en un



principio y que derivará hacia el románico más meridional de Uncastillo y Loarre. La islámica que se recibe a través de la presencia de la población islamizada que goza de amplias libertades en el reino aragonés y la que ha de considerarse, como hemos indicado, tanto la que procede de Tudela y las tierras sorianas como la vertiente aragonesa del estilo. En tercer lugar las de carácter internacional, desde Suecia al Poitou que nos llegan de manera constante a través de las rutas de la peregrinación. Todas estas influencias, confluyen y se asimilan fundiéndose en la creación de un arte particularmente distintivo por su eclecticismo, mientras que paralelamente se desarrolla un estilo de carácter rural sumamente característico.

Como queda dicho estas influencias dan paso a un verdadero arte sincrético, en tanto en cuanto en los monumentos más avanzados se puede percibir la coexistencia de estas diversas influencias aunque, por otra parte, se acusa el predominio de algunas de ellas en diversas zonas de la geografía navarra, sin perjuicio de las lógicas interrelaciones debido a la existencia de lo que es esencial en el desarrollo del románico, la existencia de los caminos de peregrinación. En una consideración un tanto esquematizada, en beneficio de la claridad podemos estructurar el desarrollo del románico navarro partiendo de la existencia de tres centros fundamentales. El primero debemos situarlo en Sangüesa, aunque tenga la primacía Leyre, situándose su área de desarrollo entre Leyre y Ujué, con una irradiación hacia Pamplona representada por Aibar. En este centro se funden dos influencias esenciales, la aragonesa y la multiforme de carácter internacional. El segundo, vital desde el punto de vista de sus relaciones con el camino francés y por la excelencia de su arte, es el que tiene a Pamplona como centro, con desarrollo más original según vemos en Artaiz y Lumbier, al mismo tiempo que se acusa la influencia de la Meseta, como es lógico, en las portadas de Eusa y Gazólaz, aunque hemos de tener presente la existencia de este tipo de iglesias con pórtico en la escuela francesa de la Champagne. Por último se ha de considerar un tercer centro en Estella con su área de difusión situada fundamentalmente entre Puente la Reina y Torres del Rio, que por las vías naturales del Ega y del Arga se difunde hacia tierras del Ebro, es decir, hacia Tudela; en este sector junto a la influencia castellana, en virtud de la proximidad islámica, se acentúa la oriental, al mismo tiempo que ofrece el interés de señalar su expansión hacia el Norte, hacia tierras **alavesas** *.

(*) Bibliografía básica:

SERRANO FATIGATI, E., *Esculturas románicas navarras*, B. S. Esp. Exc., 1901, p. 16; PORTER, A. K., *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*. Boston, 1923; TORRES BALBÁS, L., *La escultura románica aragonesa y el crismon de los timpanos de las iglesias de la región pirenaica*. "Arch. Esp. Arte y Arq.", 1926, p. 287; PORTER, A. K., *La escultura románica en España*, Florencia-Barcelona, 1928; LACARRA, J. M., *La catedral románica de*

A. CENTRO DE SANGÜESA

Como es sabido, es Leyre el monumento fundamental de la etapa inicial del románico navarro. La consagración en 1057 le sitúa entre los primeros monumentos del románico europeo. Esta consagración con asistencia de los reyes Sancho el de Peñalén y Ramiro I de Aragón, es un buen testimonio de la protección real que no podría manifestarse en cuanto a la decoración escultórica se refiere, por carencia de modelo a seguir, dado lo temprano de la fecha. De ahí el carácter bárbaro de los capiteles de la cripta y aún de los escasos de carácter figurativo de la iglesia alta, con cabezas disformes, monstruosas y esquematizadas, sin asomo de modelado, que responden a una forma de hacer primitiva, a una carencia de tradición escultórica, más bien que a las primicias de un arte que busca un medio expresivo adecuado. No creo que sea preciso recurrir a modelos de Manresa, de San Pedro de las Puellas o ejemplos lejanos de Asturias para justificar la rudeza de estas formas, tanto de los capiteles vegetales de la cripta, como de los más estilizados de la iglesia superior, que deben corresponder a esta segunda mitad del siglo XI, como fruto de un mismo empeño constructivo. Asimismo la existencia

Pamplona. Nuevos documentos. "Arch. Esp. Arte y Arq.", 1931, p. 73; GÓMEZ MORENO, M., *El arte románico español. Esquema de un libro.* Madrid, 1934; LACARRA, J. M.^a, *El combate de Roland y Ferragut y su representación gráfica en el siglo XII.* "An. Cuerpo Fac. Arch. B. y Museos", 1934, p. 321; BIURRUN, T., *El arte románico en Navarra.* Pamplona, 1936; AFRAIZ, A. de, *La representación del caballero en las iglesias de los caminos de Santiago.* "Arch. Esp. Arte", 1941, p. 384; URANGA, J. E., *La iglesia parroquial de San Jorge de Azuela.* "P. de Viana", 1941, p. 9; LACARRA, J. M.^a, *Imágenes de caballeros.* "P. de Viana", 1941, p. 37; VÁZQUEZ DE PARGA, L., *La historia de Job en un capitel románico de la catedral de Pamplona.* "Arch. Esp. Arte", 1941, p. 410.

URANGA, J. E., *El románico de Leyre.* "P. de Viana", 1942, p. 354; URANGA, J. E., *Esculturas románicas del Real Monasterio de Irache.* "P. de Viana", 1942, p. 9; URANGA, J. E., *El tímpano de la puerta de la ermita de San Bartolomé de Aguilar de Codés.* "P. de Viana", 1942, p. 249; LACARRA, J. M.^a y GUDIOL J., *El primer románico de Navarra.* "P. de Viana", 1944, p. 221; GÓMEZ-MORENO, M., *La mezquita mayor de Tudela.* "P. de Viana", 1945, p. 9; ALBIZU y SAINZ DE MURRIETA, J., *Antecedentes históricos de la Santa Iglesia Catedral... de Pamplona.* "P. de Viana", 1947, p. 529; VÁZQUEZ DE PARGA, L., *LOS capiteles historiados del claustro románico de la catedral de Pamplona.* "P. de Viana", 1947, p. 457; VÁZQUEZ DE PARGA, L., LACARRA, J. M.^a y URÍA, J., *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela.* (3 vols.). Madrid, 1948-1949; GONI y GAZTAMBIDE, J., *La fecha de construcción y consagración de la catedral románica de Pamplona.* "P. de Viana", 1949, p. 385; UBIETO, A., *La fecha de la construcción del claustro románico de la catedral de Pamplona.* "P. de Viana", 1950, p. 77; URANGA, J. E., *Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa.* "Inst. Est. Pirenaicos", núm. 44, 1951; *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus.* Traducción por los profs. A. MORALEJO, C. TORRES y J. FEO, Santiago de Compostela, 1951; PAMPLONA, Germán de, *La fecha de la construcción de San Miguel de Villatuerta y las derivaciones de su nueva cronología.* "P. de Viana", 1954, p. 221.

GAILLARD, G., *La sculpture du XI^e siècle en Navarre avant l'influence des pèlerinages.* "P. de Viana", 1956, p. 121; WEBER, C. M., *La portada de Santa María la Real de Sangüesa.* "P. de Viana", 1959, p. 139; EGRY, A. de, *La escultura del claustro de la catedral de Tudela.* "P. de Viana", 1959, p. 63; CROZET, R., *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon.* "Can. Civ. Med.", 1959, 1960, 1964 passim.; GAILLARD, G., *El capitel*

de arcos ligeramente de herradura en esta iglesia superior e, inclusive, las supuestas letras árabes en uno de los capiteles, podrían ser indicativas de una concreta influencia mozárabe que, asimismo, podría advertirse en la relación que ofrecen los capiteles vegetales con caulículos estilizados, con un capitel en una ventana alta del claustro de Tudela, que Gómez-Moreno estima como representativo de la persistencia de formas islámicas o mozárabes en un románico incipiente.

No obstante, la segunda consagración de la iglesia en 1098. incorporada Navarra al reino de Aragón, —también con asistencia del rey aragonés y entre otros numerosos prelados el obispo depuesto de Santiago, a cuya iniciativa se dió comienzo a la catedral compostelana podría significar la introducción del arte iniciador del románico de la catedral de Jaca, por cuanto las obras de esta catedral aragonesa, ya avanzadas, permiten considerar la posibilidad de tomar su escultura como modelo. En efecto, en Jaca se ha iniciado el sistema característico que ha de ser nota distintiva del románico en el Alto Aragón, en cuanto a organización decorativa de un tímpano, inspirándose en el sistema que arranca de la imago clipeada, de origen paleocristiano, que en Rávena alcanzó gran difusión.

Este sistema, seguido en Jaca, consiste en cubrir la superficie semi-circular del tímpano con un disco encuadrado por dos figuras, ángeles, leones, pavos reales u otros motivos. La dificultad para un escultor principiante estriba en la ejecución de las figuras laterales, por lo que la influencia jaquesa

de Job en los Museos de Toulouse y de Pamplona, "P. de Viana", 1960, p. 237; URANGA, J. E., *Las iglesias románicas de Aibar*, "P. de Viana", 1962, p. 501; CROZET, R., *L'art roman en Navarre et en Aragn*, "Cah. Civ. Med.", 1962, p. 35; GAHXARD, G., *L'influence du pélerinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre*, "P. de Viana", p. 181; GONI y GAZTAMBIDE, J., *La fecha de la terminación del claustro románico de la catedral de Pamplona*, "P. de Viana", 1964, p. 281; SEGURA, J., Tudela, Tudela, 1964; VILLABRIGA, V., *Sangüesa, ruta compostelana*. Sangüesa, 1966; INIGUEZ, F., *El monasterio de San Salvador de Leyre*. "P. de Viana", 1966, p. 169; INIGUEZ, F., *Capiteles del románico español inspirados en la escatología musulmana*, "P. de Viana", 1967, p. 265; LOJENDIO, L. M.^a, *Navarre romane*, "Zodiaque". (París), 1967.

CROZET, R., *Sur las traces d'un sculpteur*, "Cah. Civ. Med.", 1968, p. 41; INIGUEZ, F., *Sobre tallas románicas del siglo XII*, "P. de Viana", 1968, p. 181; MEZQUÍRIZ DE CATALÁN, M.^a A., Museo de Navarra. Pamplona, 1968; PAMPLONA, Germán de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Madrid, 1970; CROZET, R., *Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne*, "P. de Viana", 1971, p. 125; GUTIÉRREZ ERASO, P. M.^a, *Estella Monumental*, "Navarra". Temas de cultura popular, número 68; JIMENO JURÍO, J. M.^a, *Sangüesa Monumental*, "Navarra". Temas de cultura popular, número 75; LOJENDIO, L. M.^a, *Itinerario del románico*, "Navarra". Temas de cultura popular, número 85; URANGA, J. E. e INIGUEZ, F., *Arte medieval navarro*. Pamplona, 1971-1973; LOJENDIO, L. M.^a, *Leyre*. "Navarra". Temas de cultura popular, número 28; ROCA, J., *Irache*, "Navarra". Temas de cultura popular número 79; MARÍN, L. M.^a, *Tudela histórica*, "Navarra". Temas de cultura popular, número 107; CASTRO, J. Ramón, *Tudela monumental*, "Navarra", Temas de cultura popular, números 223, 224 y 227; JIMENO JURÍO, J. M.^a, *Ermitas de Sangüesa*, "Navarra". Temas de cultura popular, número 193; ORDONEZ, V., *Aguilar de Codés*, "Navarra". Temas de cultura popular número 178.

se va a plasmar en la aceptación del motivo circular escueto en el centro del tímpano y que, por influencia de la iconografía jaquesa, se convierte en crismón trinitario, en vez del Cordero, como se hace en San Isidoro de León o en Armentia, por ejemplo. El crismón aparece en la portada meridional de la iglesia superior de Leyre que estima Lojendio anterior a 1135, y que ha de ser una nota característica de la influencia jaquesa en esta zona oriental de Navarra.

La directa y estrecha vinculación a Aragón en relación con este motivo iconográfico se confirma a través de los numerosos ejemplos conservados. En la merindad de Sangüesa aparece en las iglesias de Esparza de Salazar, Badostaín, Besolla y San Adrián de Vadoluengo, junto a Sangüesa. En la misma merindad lo vemos también en San Pedro de Usún, en este caso mostrando clara conexión con el modelo de la sepultura de doña Sancha en Santa Cruz de la Serós, actualmente en las benedictinas de Jaca; en Olleta, con la curiosa representación de una cara entre los radios, en la parte superior a nuestra izquierda, que hemos de estimar como una representación de Cristo Hombre, situado a la derecha del Padre, indicado con la P conforme a la consabida interpretación de la *rho* mayúscula por la P de Pater. También pertenece a esta merindad la iglesia de Leache, junto a Aibar, donde aparece el crismón acompañado de entrelazos y flores que constituye una lejana evocación de lo que vemos en Rávena, como una esquemática representación de la Divinidad, en cuanto el entrelazado no tiene principio ni fin y las flores hacen alusión a las praderas celestiales, que en Jaca se habían incluido entre los radios que forman la X (ji) griega. Aún en esta zona oriental lo vemos también en la iglesia de Nuestra Señora del Campo en Navascués, al Norte de Leyre.

La difusión de este motivo se extiende por el camino de Santiago hacia Castilla. En la merindad de Olite lo vemos en la ermita del Cristo de Catalaín, cerca de Garinoain, como también en la iglesia del despoblado de Rada, en la puerta occidental de Santiago de Puente la Reina y alcanza Estella, donde lo vemos en el Hospital de San Lázaro, firmado por el maestro Aldebertus. En el extremo occidental de Navarra, en Aguilar de Codés hallamos un buen ejemplo de la transformación del tema por influencia castellana, pues aparece el crismón con el cordero, sostenido por dos ángeles, más en relación por su técnica con lo de ha de verse en Armentia.

En la irradiación de este tema hacia el norte es interesante el tímpano de Artaiz, que se relaciona con el de Leache, pues vemos claramente la esquematización de la Divinidad, al igual que en varios sepulcros conservados en San Apolinar in Classe en Rávena, —donde se disponen tres cruces— al situar en el centro el crismón y a los lados círculos con estrellas de seis puntas, simbólicas de la divinidad, en la interpretación de Cristo-Sol. Asimismo es interesante la interpretación de este tema en Larumbe, en la merindad de

Pamplona, pues como veremos más adelante en otros aspectos de su escultura se acusa la influencia islámica en el trazado de las letras y disgrega la composición del crismón al desaparecer la *ji* o X de Cristo manteniendo sin hilación la P, el alfa y omega y la S del Espíritu Santo.

La portada occidental de Leyre, muy recompuesta y ya de pleno siglo XII, responde a una interpretación que deriva de la portada de las Platerías, como obra de un maestro que conoce el sistema de organización compostelano, pero a quien no se puede considerar formado en la técnica de los talleres de la catedral de Santiago. Más que «discípulo rutinario» y creador de una «imagería que es caricatura de la compostelana», como indica Gómez-Moreno, parece que es un maestro independiente que trabaja conforme a la técnica aragonesa y que ha visto los esquemas de las puertas del Cordero de León y de Platerías en Santiago. En el tímpano Cristo, la Virgen, los apóstoles Juan y Pedro, y otras dos figuras se sitúan conforme a la estética del arte de frisos, en cuanto no se someten rígidamente al marco, evidenciando el carácter incipiente de su arte pues aún el artista no tiene una visión geométrica del espacio a cubrir aunque, no obstante, su tamaño se corresponde con el lugar que ocupan, haciéndose ligeramente más pequeñas conforme la curva del arco lo determina. Aún se hace más evidente este desconocimiento de la estética románica en su momento pleno, en el desconcierto de las figuras situadas en la parte superior y en las enjutas, en las que se reconocen escenas evangélicas como la Visitación y la Anunciación, Martirio de Santos, tentaciones diabólicas, ángeles apocalípticos y otra vez Cristo con los apóstoles. Esta carencia de sentido orgánico se hace todavía más evidente en la ausencia de ordenación iconográfica de los motivos decorativos y figurativos de las arquivoltas, en las que hallamos un precedente del sistema de grueso baquetón que oprime las figuras como se ha de ver en Aragón, en Uncastillo, y en Navarra en la ermita de Echano, en Olóriz, en este mismo sector de Navarra.

La misma influencia jaquesa, dominante en esta zona oriental del reino de Navarra, se percibe en las esculturas de los capiteles de Santa María de Ujué, monasterio vinculado al aragonés de Montearagón, lo que justifica esta fuerte influencia de la que asimismo es buen testimonio la especial protección que dispensa a la iglesia el rey Sancho Ramírez, que incorporó la tierra navarra al Reino de Aragón a la muerte de Sancho el de Peñalén, en 1076. En esta iglesia son particularmente característicos los capiteles, por su esquemática traza estructurada en tres fajas: la superior con hojas de palmeta que se relacionan con las que aparecen en el tímpano de Leyre, otra intermedia con caulículos estilizados como correspondientes al orden corintio, y la inferior con el tema figurativo del capitel, generalmente dispuesto conforme al concepto de arte de frisos. La fecha de 1089, que corresponde a la dotación de la iglesia por el rey aragonés, en la que se indica que ya está construida

la iglesia, supone el contacto con Jaca, aun aceptándose para la catedral aragonesa la fecha de 1077, en vez de la tradicional de 1063.

Ya corresponde al segundo cuarto del siglo XII, en esta zona de la Navarra oriental, la iglesia de Aibar, en la que también se reconoce la influencia jaquesa, que incluso se acusa en la propia arquitectura, pues como la cercana iglesia de San Miguel de Izaga y la más lejana —pero en el mismo sector de Navarra— capilla de Nuestra Señora de Musquilda de Ochagavía, son las únicas que siguen el sistema pirenaico-catalán, de nave central sostenida por bóvedas laterales de cuarto de cañón. Aunque los capiteles de la iglesia de Aibar ofrecen una iconografía que se emparenta con lo que vemos en el camino de Santiago, de raíz leonesa y con plena identificación con el arte de frisos, la talla ofrece la reciedumbre del arte aragonés.

De la misma fecha es la ermita de San Adrián de Vadoluengo, hospital de peregrinos cercano a Sangüesa, con iglesia consagrada en 1141, cuyos capiteles y modillones muestran estrechas relaciones con las formas aragonesas y concretamente con la escultura de Loarre, disponiéndose, según hemos indicado el crismón en la portada. De 1156 son las esculturas de San Martín de Unx que reflejan la directa influencia del maestro de Santa María de Uncastillo, en la talla de capiteles; influencia que es más evidente en la ermita de Echano, en Olóriz, especialmente en la arquivolta con grueso baquetón que oprime a las figuras. También acusan la influencia aragonesa las esculturas de la iglesia de Olleta, mientras responde a un arte más popular y tardío las de Orisoain.

Pese a la importancia y el carácter representativo de las obras anteriormente citadas es la portada de Santa María de Sangüesa la obra que mejor refleja las diversas influencias que confluyen en el arte románico en esta zona oriental de Navarra. Construida en el último tercio del siglo XII, es decir en una tercera fase en la evolución del románico navarro, es un buen ejemplo del sincretismo que caracteriza la escultura en esta etapa avanzada del románico.

Fundada la ciudad en 1131 por Alfonso I el Batallador su excelente posición como cruce de caminos, la convierte en uno de los centros fundamentales del románico navarro. En ella se fundan numerosos hospitales, lo que evidencia el carácter internacional de la ciudad, que hemos de ver reflejado en diversos aspectos de esta portada, que es esencialmente representativa. Su dedicación al Juicio Final responde a un contexto en función del programa iconográfico de la ruta de peregrinos, pues es la única que, en tierra española, se dedica íntegramente a este tema, según hemos indicado anteriormente.

Sin embargo, el esquema iconográfico de la portada resulta un tanto confuso ya que, como observa Iñiguez, parece que en ella se han reunido esculturas procedentes de dos portadas distintas, una que se dedicaría a la Virgen

y otra a Cristo, según puede deducirse por el dintel con la Virgen y los Apóstoles, cortado en los extremos y con huella de haber sido preparado para apoyarse en un mainel, como asimismo por los vestigios de las arquivoltas que parecen arregladas para proporcionarles el perfil apuntado que hoy tienen. No obstante, hay que suponer que, como en la puerta de Platerías de Santiago de Compostela, el estado actual de la portada responda a la acumulación de esculturas que se han añadido a una portada originaria.

En efecto, en esta portada podría encontrarse un hilo conductor que permitiría vislumbrar la intencionalidad de su programa iconográfico, que sólo podemos exponer esquemáticamente. Las esculturas de las Marías en las jambas de la izquierda hacen concreta referencia al principio y fin de la historia humana de Cristo que empezaría con la imagen de Santa María, Madre de Dios, con su capitel de la Presentación en el Templo, y terminaría con las imágenes de María Jacobi y María Magdalena, con su capitel de las Marías en el sepulcro —en número de dos— conforme al evangelio de San Mateo. Esto nos lleva a las jambas de la derecha, con los príncipes de los Apóstoles, Pedro y Pablo, en función de la predicación evangélica —que supone el camino de la salvación— y al extremo Judas, en contraposición a la pecadora arrepentida María Magdalena, es decir el arquetipo de pecador, lo que justifica el capitel con el Juicio de Salomón, en este mismo lado de la portada, que enlaza con el tema del Juicio Final, en el tímpano.

En las enjutas y contrafuertes, en los que no se reconocen ninguna ordenación, se representa fundamentalmente pasajes de la saga de Sirgurd, que se interpreta en un sentido alegórico en relación con Cristo y en otras ocasiones como el santo militar, San Jorge o el arcángel del mismo carácter San Miguel. Asimismo, en el casi centenar de escenas de las arquivoltas, se puede percibir un trasfondo que se conexiona estrechamente con lo anteriormente indicado, pues vemos temas del zodiaco, para situarnos en el mundo físico es decir en el mundo de los mortales, y temas de juglares, que si responden al carácter naturalista de la última fase del románico, generalmente se les otorga una significación pecaminosa en función de la música y del baile, como en las explícitas referencias de los dos grandes pecados de la avaricia y la lujuria, especialmente atacados en la Edad Media. Estos temas que nos conducen al mundo del pecado, tienen su contraposición en las representaciones de monjes, santos y eclesiásticos, que también vemos, como en el tímpano están los justos y pecadores, y los ancianos del Apocalipsis completan esta iconografía del fin de los tiempos.

Todas estas esculturas ofrecen una cierta relación estilística, como debidas a diversas manos bajo una misma dirección, la del maestro Leodegarius, que firma la imagen de la Virgen en el centro de la jamba izquierda, que es la más importante, tanto por su propia significación, como por iniciarse en

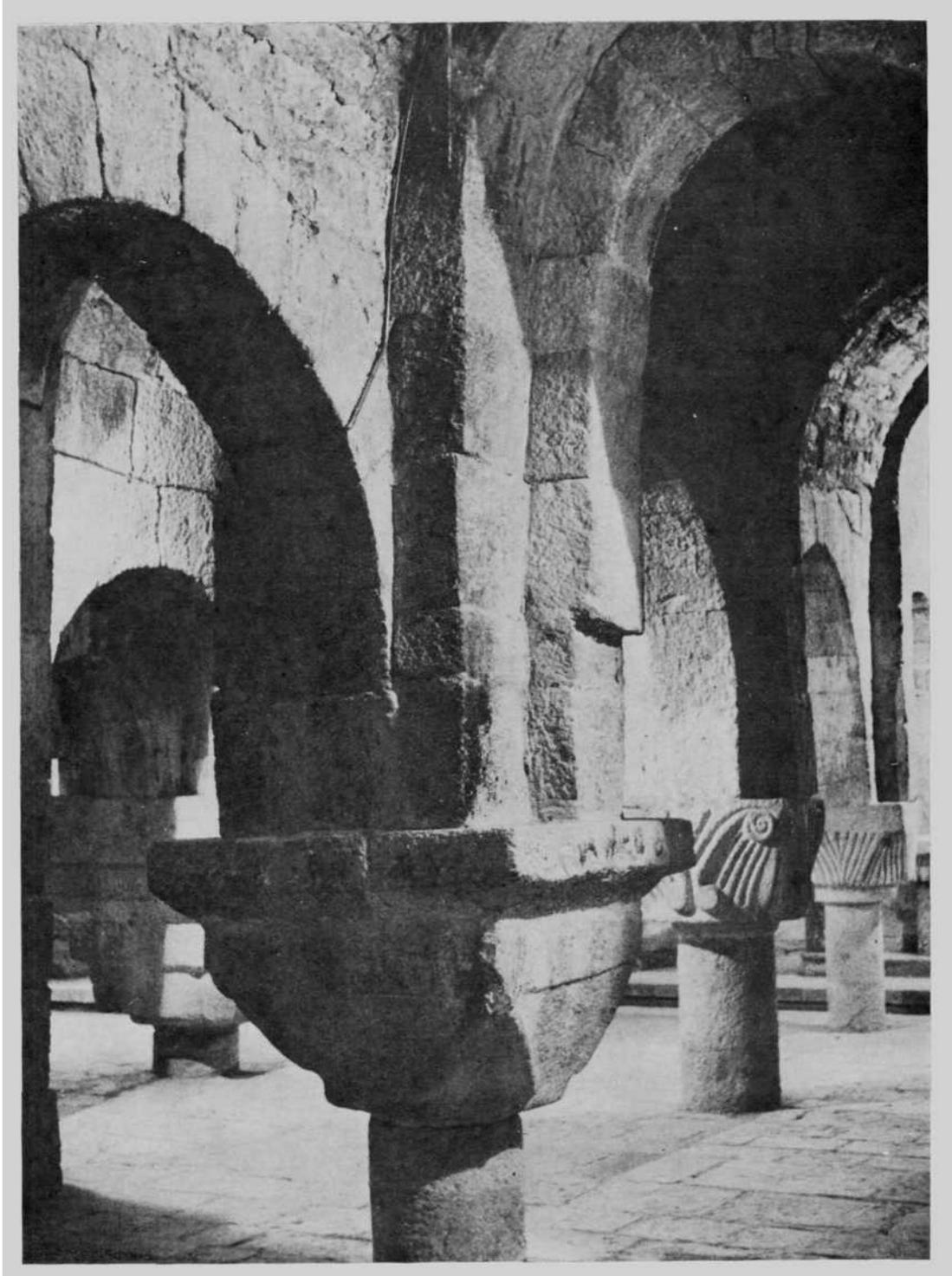


Foto 1.—Leyre. Capiteles cripta.

(Foto J. E. Uranga)

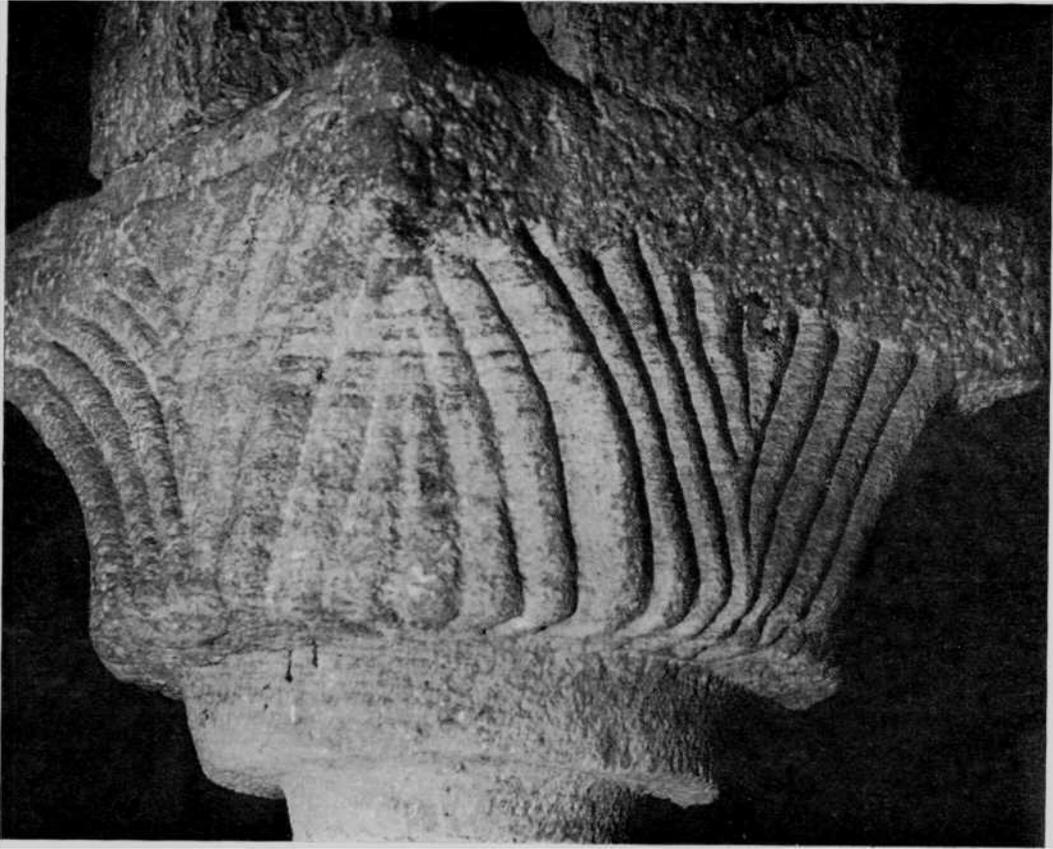


Foto 2.—Leyre. Capitel cripta.



Foto 3.—Leyre. Capitel iglesia alta.

(Foto J. E. Uranga)



Foto 4.—Leyre. Capitel iglesia alta.

(Foto J. E. Uranga)



Foto 5.—Leyre. Portada meridional.

(Foto J. E. Uranga)

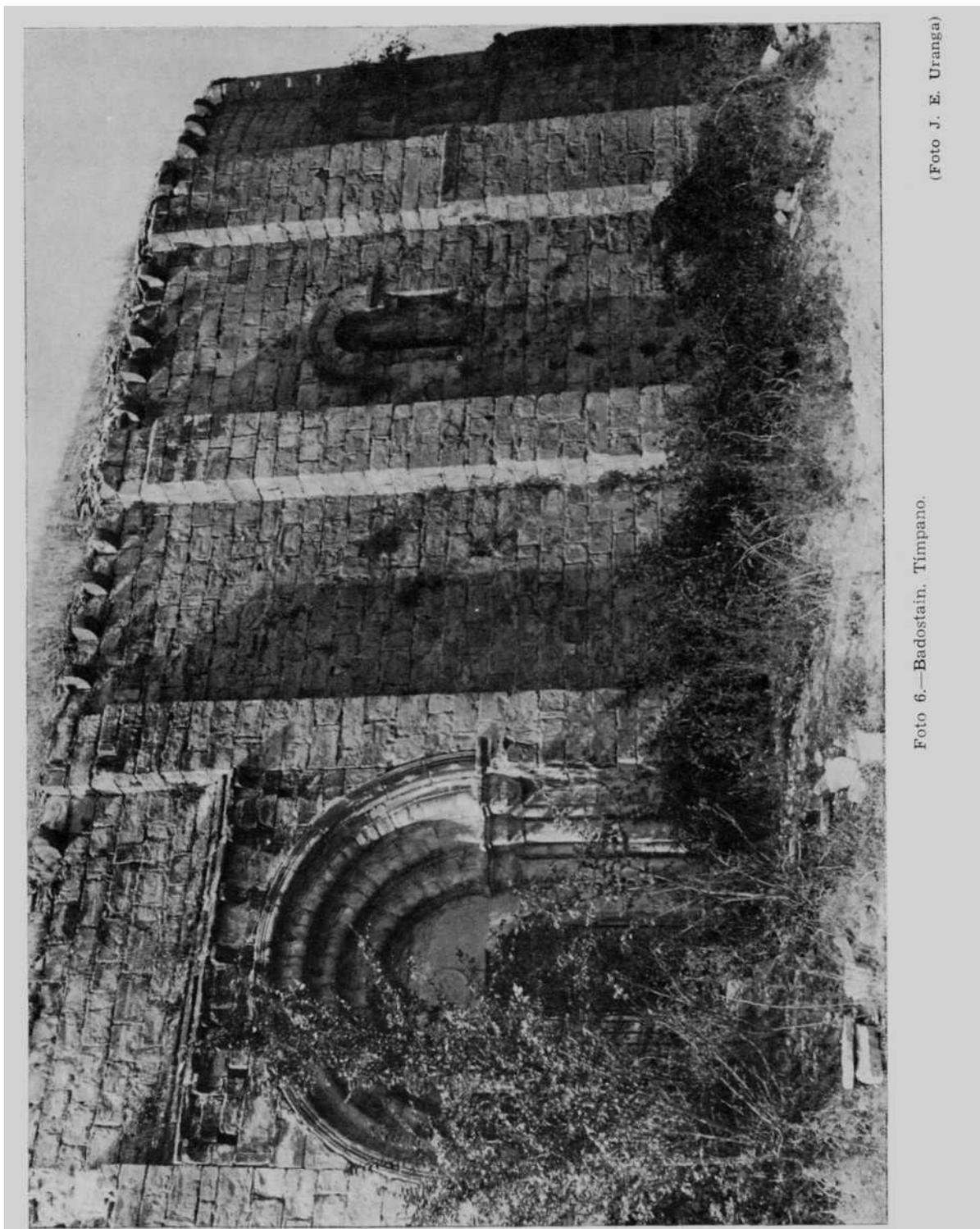


Foto 6.—Badostain. Tympano.

(Foto J. E. Uranga)



Foto 7.—Besolla. Tímpano.

(Foto J. E. Uranga)

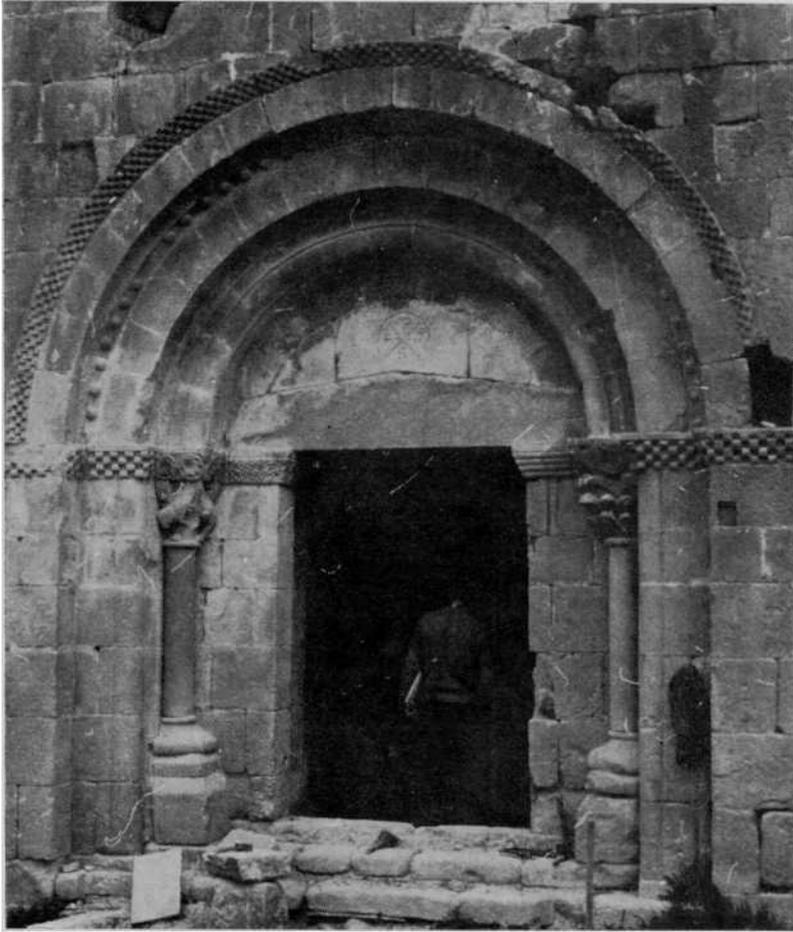


Foto 8.—San Adrián de Vadoluengo. Tímpano.



Foto 9.—Usún. Ermita de San Pedro (antiguo Monasterio).
Crismón del tímpano.
(Foto J. M. Omeñaca)



Foto 10.—Olleta. Iglesia parroquial. Tímpano.

(Foto J. M. Omeñaca)



Foto 11.—Leache. Tímpano.

(Foto J. E. Uranga)



Foto 12.—Estella. Hospital de San Lázaro.

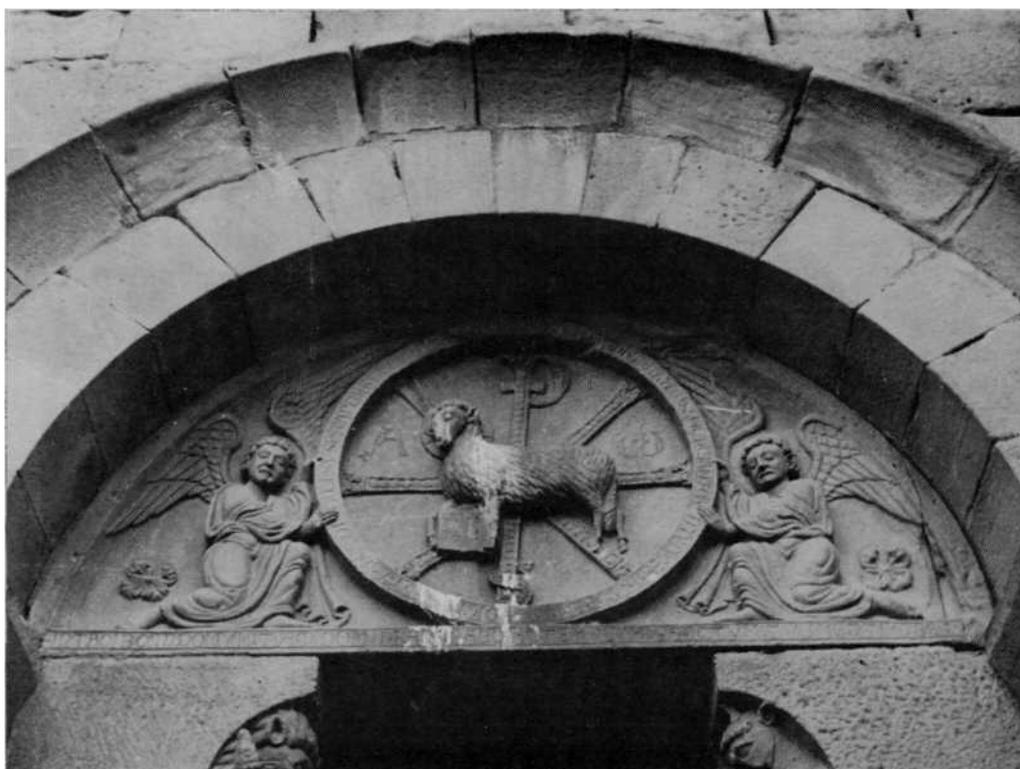


Foto 13.—Aguilar de Codés. Tímpano.

(Fotos J. E. Uranga)



Foto 14.—Artaiz. Portada.

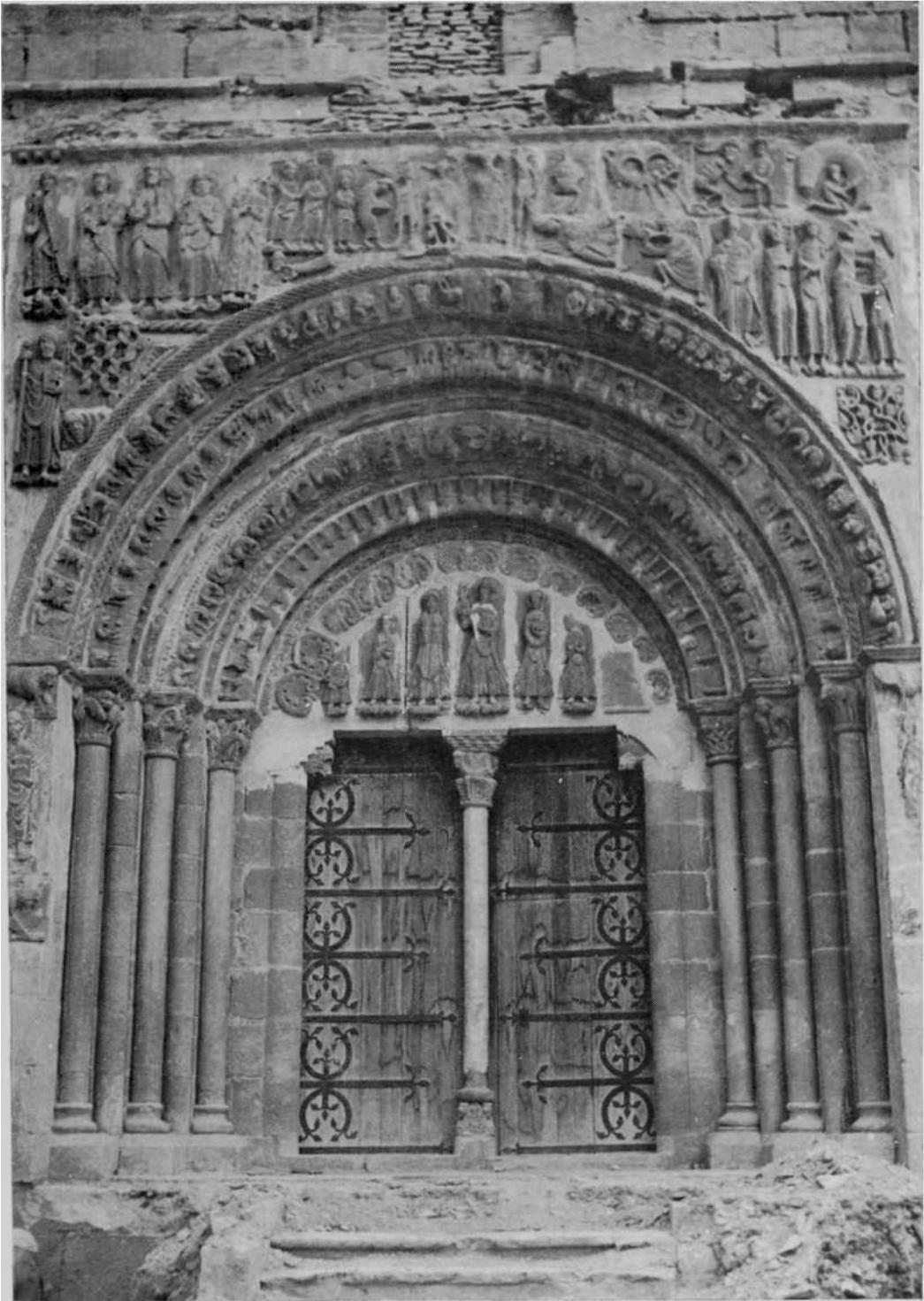


Foto 15.—Leyre. Portada occidental.

(Foto J. E. Uranga)



Foto 16.—Leyre.
Portada occidental.
(detalle)



Foto 17.—Ujué.
Capitel de la iglesia.
(Fotos J. E. Uranga)

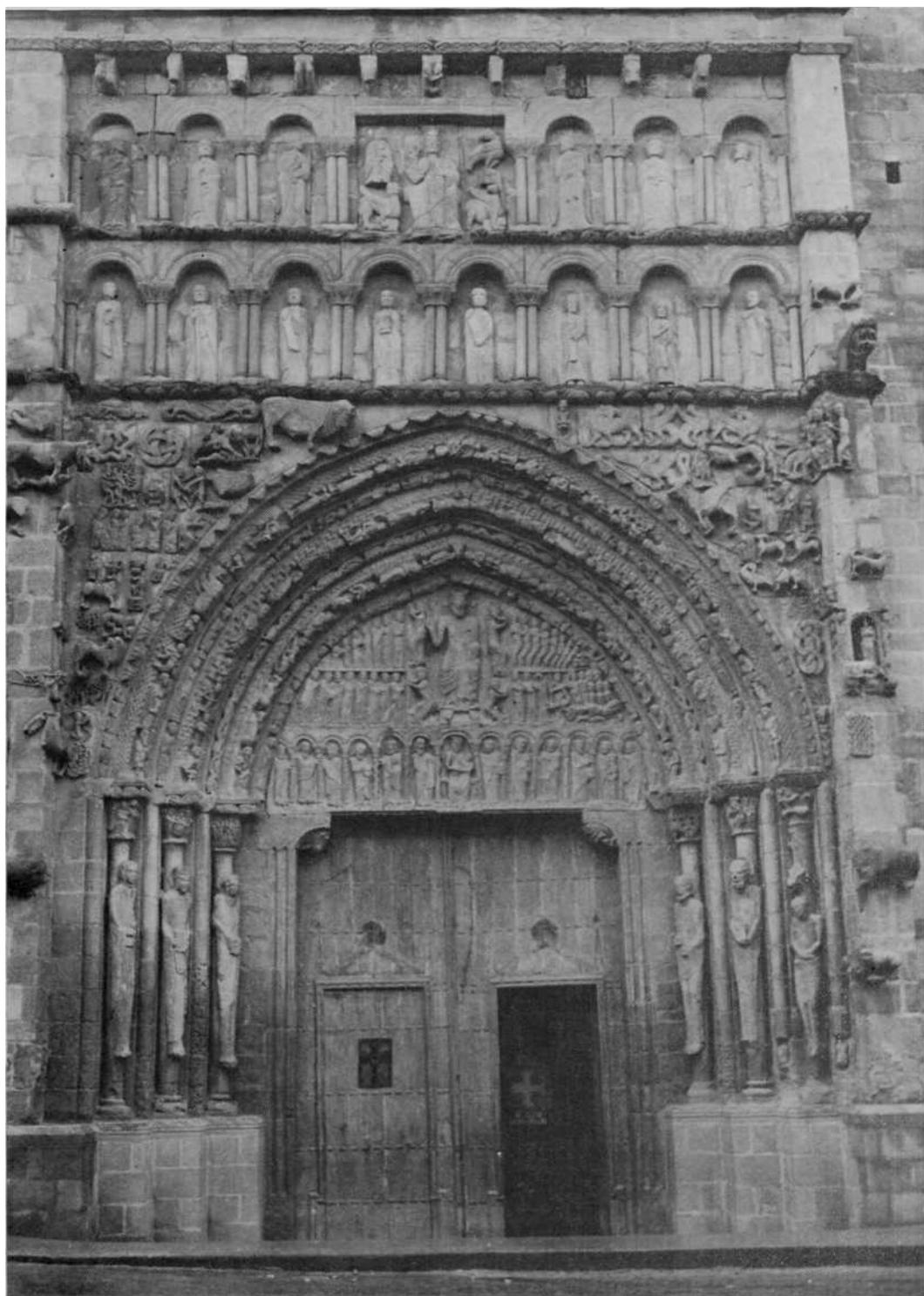


Foto 18.—Sangüesa. Santa María la Real. Conjunto de la portada.

(Foto J. E. Uranga)



Foto 19.—Sangüesa. Santa María la Real. Portada, lado izquierdo. Las tres Marías.
(Foto J. E. Uranga)



Foto 20.—Sangüesa. Santa María la Real, lado derecho con San Pedro, San Pablo y Judas.

(Foto J. M. Omeñaca)

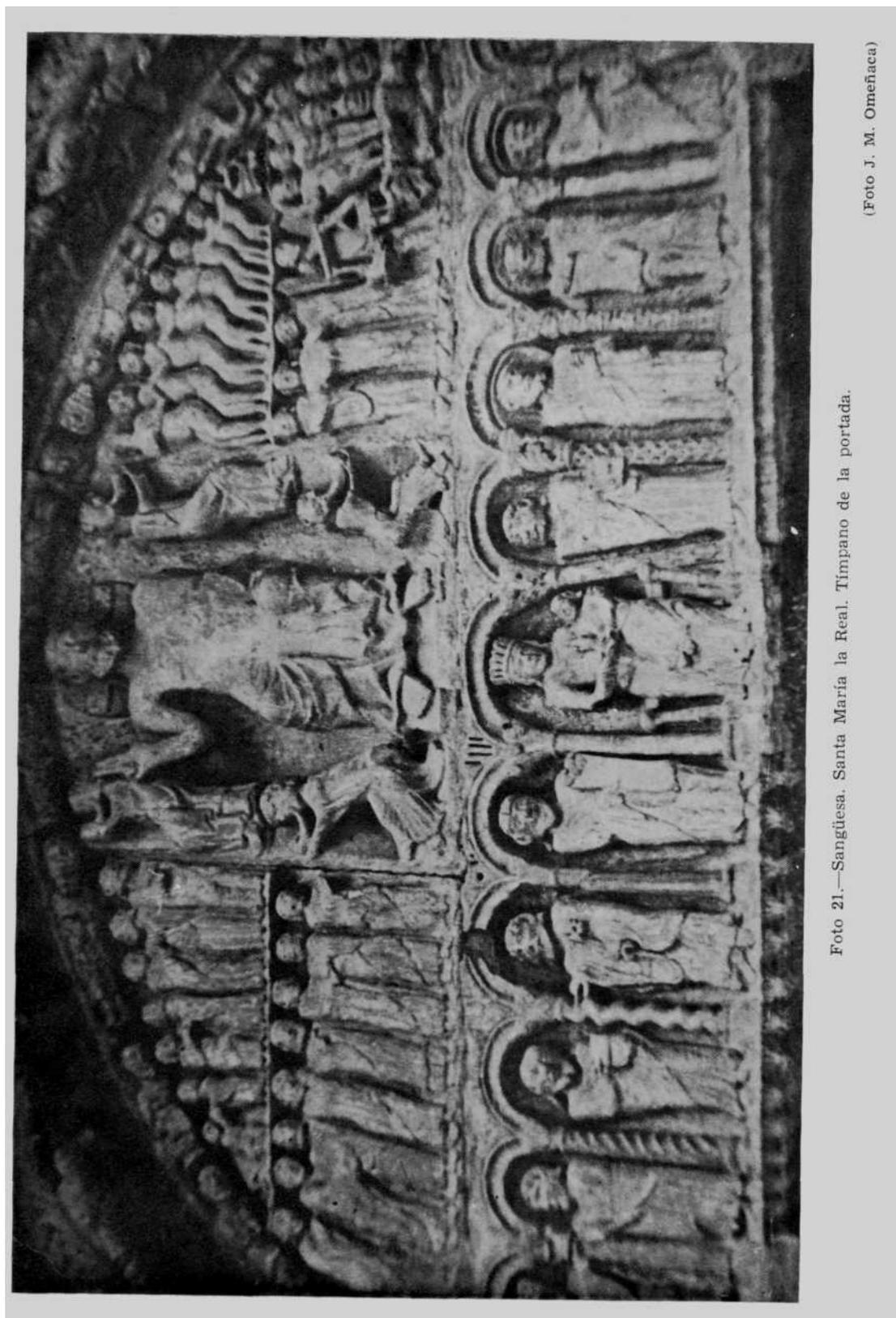


Foto 21.—Sangüesa. Santa María la Real. Timpano de la portada.

(Foto J. M. Omeñaca)

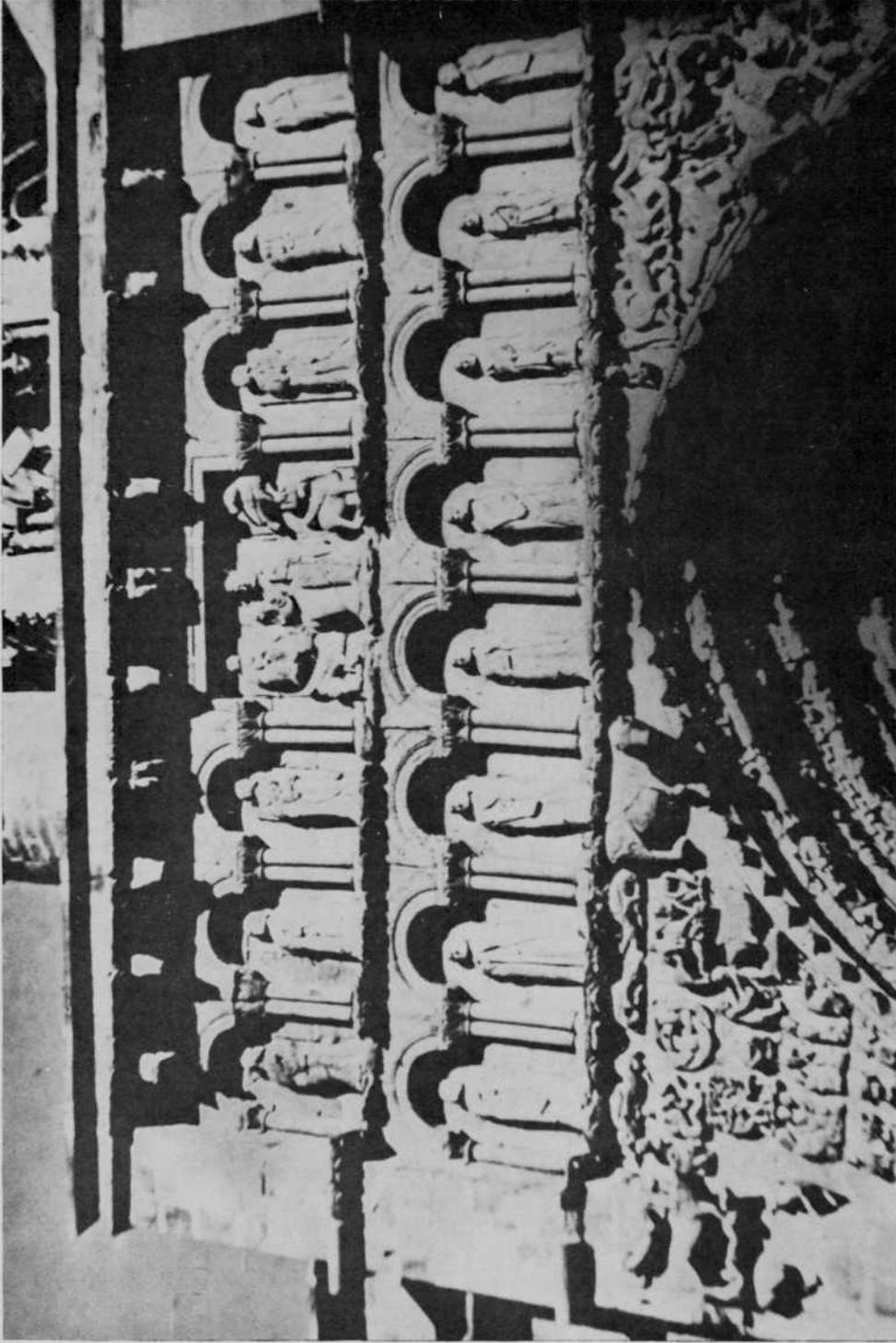


Foto 22.—Sangüesa. Santa María la Real. Portada, friso superior.

(Foto J. M. Omeñaca)



Foto 23.—Pamplona.
Catedral. Capitel de la
Pasión. (Beso de Judas)
(Fotos Museo de Navarra)



Foto 24.—Pamplona.
Catedral. Capitel de la
Pasión. (Beso de Judas
detalle.)



Foto 25.—Pamplona. Capitel de la Resurrección.



Foto 26.—Pamplona. Catedral. Capitel de la Historia de Job.
(Fotos Museo de Navarra)



Foto 27.—Pamplona. Catedral. Capitel de la Historia de Job. (Detalle.)
(Foto Museo de Navarra)

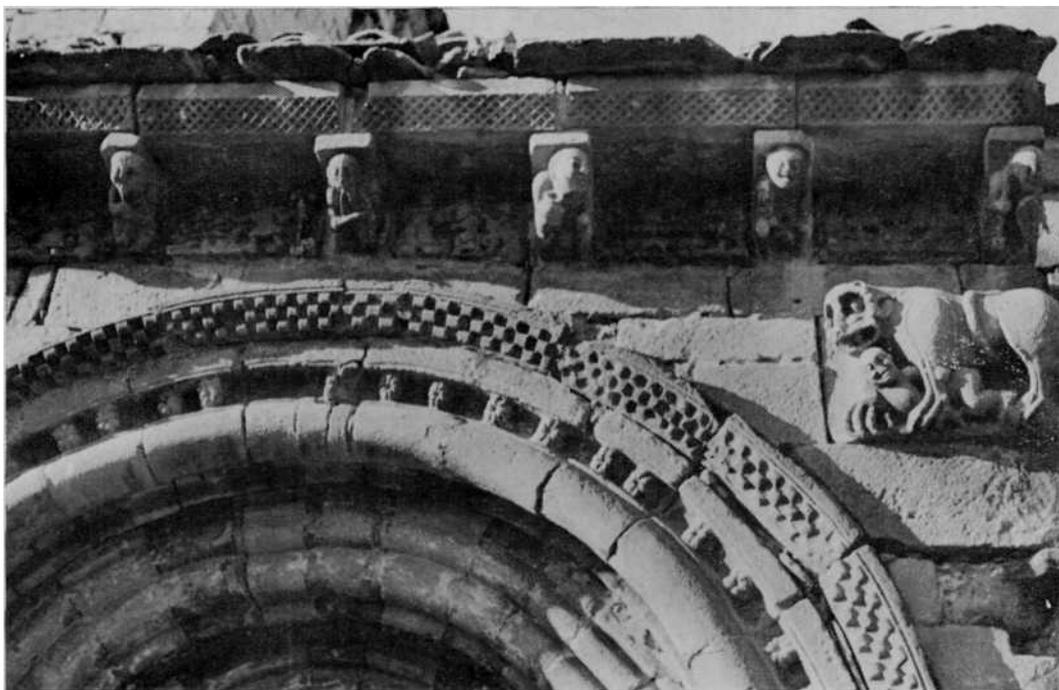


Foto 28.—Artaiz. Conjunto de canacillos y metopas.



Foto 29.—Artaiz. Detalle de una metopa.

(Fotos J. E. Uranga)



Foto 31.—Larumbe. Capitel con ángel.
(Fotos J. E. Uranga)



Foto 30.—Berríoplano. Ángel en capitel.

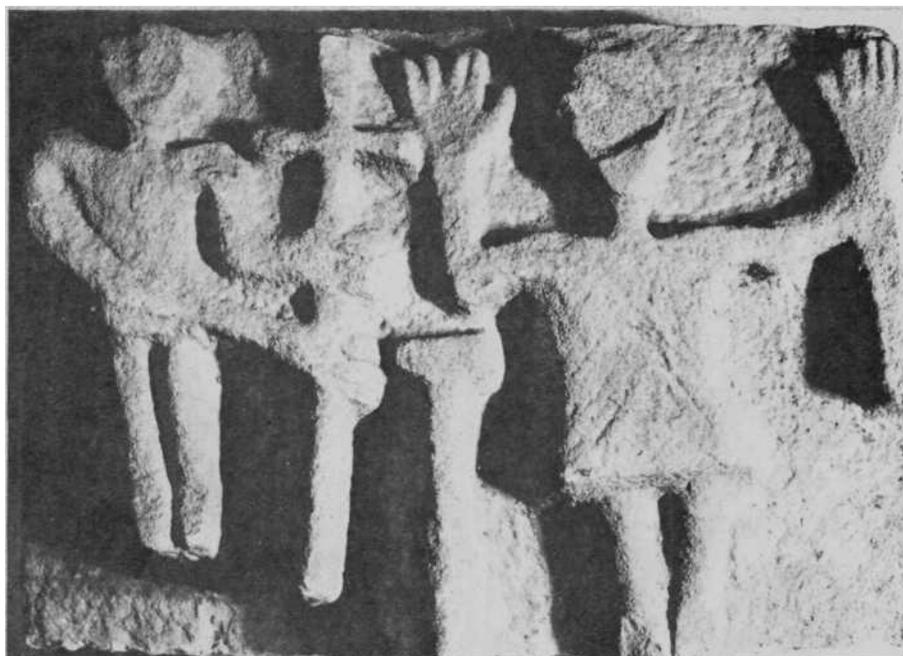


Foto 32.—Relieve de San Miguel de Villatuerta.



Foto 33.—Relieve de San Miguel de Villatuerta.



Foto 34.—Estella. Iglesia de San Pedro de la Rúa. Claustro: capitel de la Resurrección.



Foto 35.—Estella. Iglesia de San Pedro de la Rúa.
Claustro: capitel de la bajada a los infiernos.
(Fotos J. M. Omeñaca)



Foto 37.—Torres del Río. Capitel de la Resurrección. (Detalle.)
(Fotos J. E. Uranga)

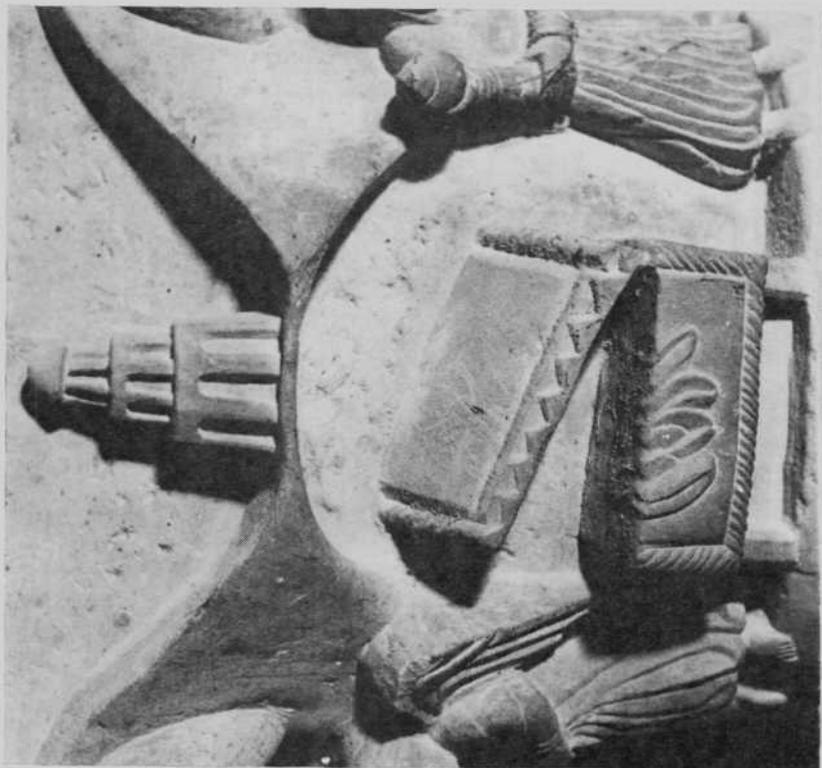


Foto 36.—Torres del Río. Capitel de la Resurrección.

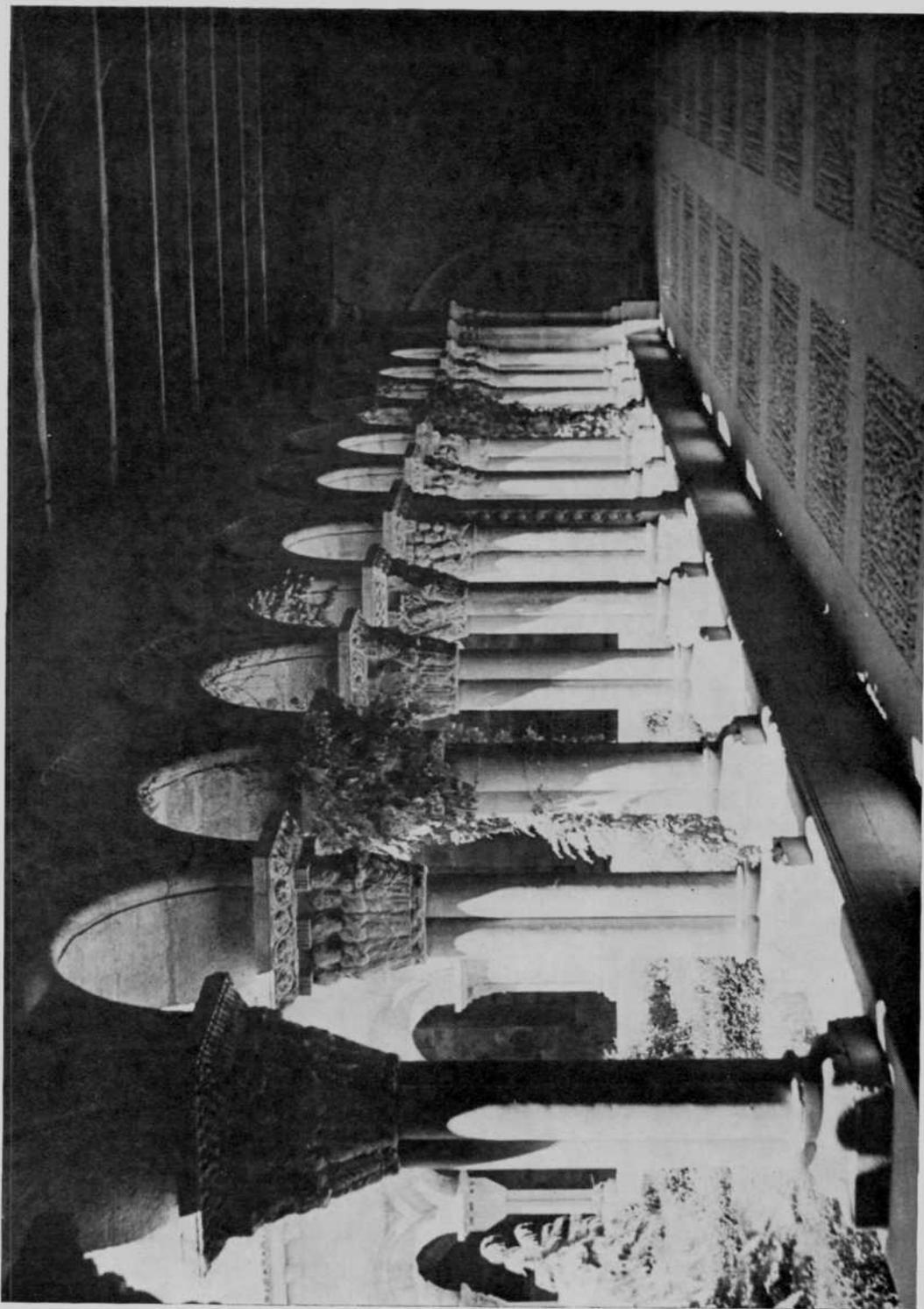


Foto 38.—Tudela. Catedral. Claustro.

(Foto J. E. Uranga)



Foto 40.—Tudela. Catedral. Capitel del claustro.
(Fotos J. E. Uranga)



Foto 39.—Tudela. Catedral. Capitel del claustro.



Foto 41.—Estella. Timpano de San Miguel.

(Foto J. M. Omeñaca)



Foto 42.—Estella. Palacio real. Capitel del infierno.
(Foto Navarre Romane)



Foto 43.—Tudela. Puerta del Juicio. Detalle de una
escena infernal.
(Foto J. E. Uranga)

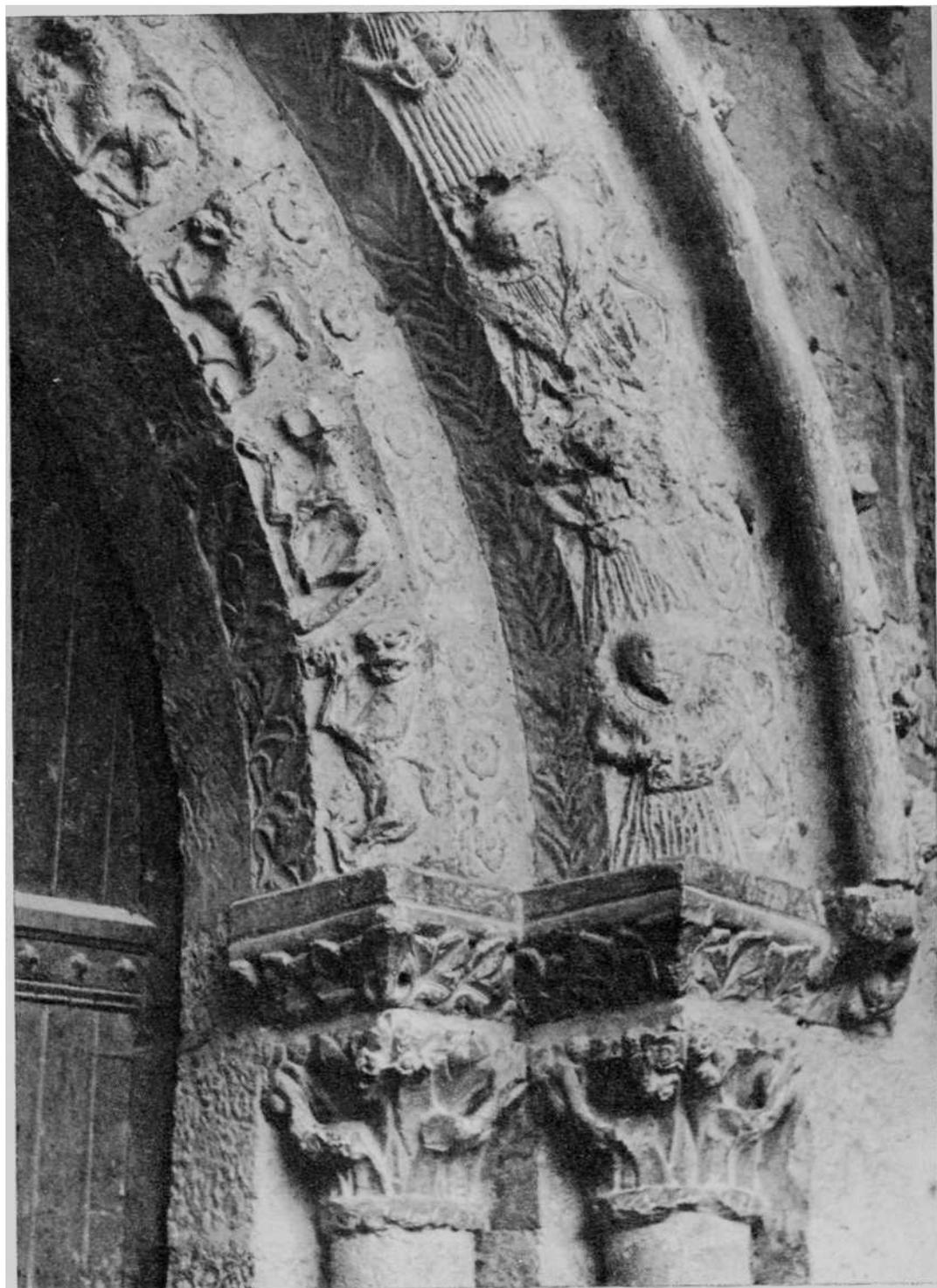


Foto 44.—Cabanillas. Detalle puerta. Arco.

(Foto J. E. Uranga)

ella la interpretación de la idea general del programa iconográfico que, a mi entender, se desarrolla la portada.

El maestro Leodegarius muestra su clara relación con las obras francesas tanto en la iconografía como en su estilo, particularmente evidente en las estatuas-columnas de las jambas que se inspiran en modelos de Chartres, como es sabido. Junto a él trabajan maestros de muy diversa índole y maestría, entre los que es muy característico el que Cynthia Milton Weber llama maestro de San Juan de la Peña a quien se debe el apostolado del remate, que completa el programa iconográfico como representación de la Gloria con el Pantocrator rodeado del tetramorfos y el apostolado, según vemos en ejemplos castellanos, y a quien se deben también algunas de las esculturas, precisamente situadas en la parte más alta de la portada, junto al friso, señalando una vez más esta constante de la influencia aragonesa que en tantas ocasiones hemos registrado en esta parte oriental del territorio navarro.

B. CENTRO DE PAMPLONA

Cronológicamente es Pamplona el segundo centro iniciador de la escultura románica navarra y es el que durante la primera mitad del siglo ha de llevar la dirección artística en virtud de las obras emprendidas en la catedral. Iniciada ésta en el año 1100, según la inscripción recogida por Sandoval, se justifica la creación de un taller de importancia, máxime cuando el obispo Don Pedro de Roda pone gran empeño en la construcción. Inclusive se registra la presencia del Maestro Esteban de Santiago de Compostela, que al parecer fija su residencia en Pamplona, prosiguiéndose las obras hasta su consagración en 1127, que enlazan con las del claustro, terminado hacia 1141 ó 1142, o más bien en 1135 como indica Goñi. La introducción de la regla de San Agustín en 1087 justifica no sólo la existencia del claustro catedralicio, sino la construcción de dependencias conventuales de importancia.

De esta catedral románica, que debió ser, como queda dicho, obra de gran empeño, se conservan restos suficientes para determinar las características de su estilo, estrechamente vinculado, como es lógico, a las obras de la catedral compostelana, ya que el Maestro Esteban estaba terminando la portada de Platerías, que se acaba en 1104 y no en 1103 como se ha dicho. Por estos restos se deduce la fuerte influencia que ejerció la portada compostelana, organizándose también con dos puertas, y en los capiteles conservados se advierte la evidente relación con el arte de la ruta de Santiago. Entre estos capiteles es muy característico el que representa a unos pájaros que se pican en las patas, que tiene su precedente en un modelo del claustro de Silos. A través de estos restos se verifica la importancia del taller de Pamplona en cuanto supone la creación de una escuela que irradia su influencia por toda

la tierra navarra, en todo de acuerdo con las características del estilo internacional de la peregrinación.

Este aspecto se hace más evidente con el excepcional maestro de los capiteles del claustro, uno de los más grandes escultores del Camino de Santiago, particularmente por tres de ellos realmente magistrales, conservados en este museo de Navarra como los anteriores. Se dedica uno a la Pasión desde la traición de Judas a la Crucifixión; otro al ciclo de la Resurrección, desde el Descendimiento hasta la curiosa e insólita representación de la Magdalena comunicando a los apóstoles Pedro y Juan lo acaecido, conforme se relata en el evangelio de San Juan, y el tercero con el tema de Job, con detalles iconográficos del máximo interés estudiados, entre otros, por Vázquez de Parga. La formación de este maestro refleja un evidente eclecticismo pues no se le puede vincular a una escuela determinada, radicando su importancia justamente en su originalidad. Dueño de la técnica, muestra relaciones con las escuelas francesas del Midi y de Italia, según se ha apuntado, así como con las escuelas castellanas e, inclusive, los capiteles vegetales con figuras entremezcladas recuerdan indudablemente la temática que es corriente en cajitas de marfil islámicas, que hubo de conocer. Influencia islámica que también se registra en las letras árabes que se colocan en el arco de la casa de Job, comiendo, así como en la representación del camello. La influencia de su estilo se puede rastrear en múltiples obras navarras, aragonesas y alavesas correspondientes al segundo tercio del siglo.

Paralelamente se desarrolla en esta zona un arte rural, que en algo evoca el taller de Pamplona, y que está representado fundamentalmente por la portada de Artaiz en la que se reconocen fórmulas técnicas y formales del arte aragonés, pero con una tendencia naturalista que señala la originalidad de un maestro tardío y la claridad expositiva, como ha de ser característica de las obras iniciales del gótico. A un nivel inferior y respondiendo también a maestros locales, cuya rudeza evidencia más la impericia que una característica estilística, corresponden los capiteles de Zamarce, Berrioplano, interesante esta iglesia por la representación del Ángel de Aralar, según hemos indicado anteriormente y los de Eusa y Gazólaz que ofrecen también tímpanos con crismón como el de Cizur Menor.

Problema diverso ofrecen los capiteles de Larumbe, colocados en pórtico gótico, por lo que hemos de estimar corresponden a una etapa arcaizante del románico, al mismo tiempo que en su iconografía, pese a su rudeza, advertimos el deseo de contar típicamente gótico, según se advierte en las escenas de la Adoración de los Magos, en la Crucifixión, en las eucarísticas y en la que Cristo ordena abrir las puertas del cielo a un ángel o más bien la escena apocalíptica, del milenio, cuando desciende del cielo un ángel «trayendo la llave del abismo y una gran cadena en su mano», siendo arrojado Satanás al abismo

(Apoc. 20, 1-3). Sin embargo, no hay que descartar la posible inspiración en textos islámicos, como indica Iñiguez, pues esta influencia se reconoce incluso en el aspecto formal de las letras del crismón, según indicamos anteriormente.

C. CENTRO DE ESTELLA

Contrapunto obligado respecto a las formas que predominan en la zona oriental es el que nos ofrecen los monumentos que se sitúan en torno a las tierras de Estella, en los que veremos confluír diversas influencias, pues a unas formas rurales se añaden las que se reciben de las escuelas orientales de Castilla y de las zonas islamizadas, tanto castellanas como aragonesas.

Antes de 1062 consta que existía San Miguel de Villatuerta y deben corresponder a estas fechas los relieves conservados que se contarían entre los más antiguos del románico español. Su rudeza y carácter rural, así como su entronque con formas bárbaras, inclinan a esta cronología, aparte de la inscripción que hace referencia a un Don Blasco y a un rey Sancho, que tanto puede corresponder al 975 como al 1075, más probable, pues en ambas fechas coincidieron un obispo de nombre Blasco y un rey llamado Sancho, Sancho Abarca y Sancho el de Peñalén. Los temas de Cristo en la Cruz, ángeles, pájaro, jinete y la escena que se ha considerado alusiva a la Guerra Santa con un personaje con cruz en alto y otro levantando los brazos con altar intermedio, nada confirma una cronología, aunque su talla a bisel, bárbara, carente de modelado e independiente del marco, está totalmente ajena a la estilística románica.

En esta zona hasta mediados del siglo XII no encontramos un desarrollo del estilo románico, teniendo a Estella como centro fundamental y evolucionando conforme a dos ejes, uno constituido por el Camino de Santiago, desde Puente la Reina a Torres del Río, y otro en dirección Norte Sur, que se extiende por las cuencas del Ega y del Arga, hasta alcanzar Tudela. Fundada Estella en 1090 por el aragonés Sancho Ramírez, bien pronto se convirtió en un centro de importancia capital en la ruta de peregrinación según se deduce del Codex Calixtinus donde se dice «es fértil en buen pan, óptimo vino, carne y pescado y llena de toda suerte de felicidades», aunque hay que tener presente el centro coordinador de Puente la Reina y sobre todo la incorporación de Tudela, en 1119, con la renovación de sus iglesias.

En esta zona es claramente perceptible la influencia aragonesa que se recibe a través del Camino de Santiago y que se evidencia en la utilización del crismón trinitario, según hemos indicado anteriormente, y asimismo en las

esculturas de Azuelo, aunque son las influencias castellanas e islámicas las dominantes.

En Estella son dos las iglesias fundamentales que plantean problemática diversa, la de San Pedro de la Rúa y la de San Miguel. La de San Pedro de la Rúa, en pleno Camino de Santiago, tiene a su vez una doble importancia en función de las esculturas de su claustro y las de su portada, mientras que las de San Miguel señalan claramente el giro evolutivo y final del románico hacia las formas protogóticas.

Aunque consta la existencia de la iglesia de San Pedro de la Rúa en 1147, estimo que sus esculturas corresponden al último tercio del siglo XII, como la arquitectura del edificio. Los capiteles de las dos únicas alas conservadas de su claustro son un buen ejemplo de esta doble vertiente que informa el arte estellés. De una parte el estilo que enlaza con el camino de Santiago, que se relaciona en formas e iconografía con la escuela de Pamplona y, en general con el arte que se desarrolla a través de las rutas de peregrinación. Este aspecto se hace evidente en los tres capiteles dedicados a la historia de Cristo, con los ciclos de la Natividad, la Matanza de los Inocentes y la Muerte y Resurrección de Cristo, así como en los dedicados a las historias de los Santos Lorenzo, Andrés y Pedro, que responden a la iconografía y estilística general del románico. Muy característico es el capitel intermedio de este sector septentrional del claustro, que estimo ha de interpretarse conforme a lo que vemos en otros lugares de Castilla y de la propia Navarra. Son alegorías del pecado, como monstruos dominados o dominando y la lucha del caballero contra ellos es la versión plástica del cristiano dotado con las armas que le dió Cristo, conforme al tema paulino, según lo vemos en el ya citado claustro de Santillana del Mar, en la portada de Santa María del Yermo en Santander, en el claustro de la catedral vieja de Salamanca en La Oliva, y en otros numerosos ejemplos, e inclusive en las cercanías de Estella en la fachada a la izquierda, de la iglesia de Santiago de Puente la Reina.

En este mismo claustro las estilizaciones vegetales y animales del ala occidental están en evidente relación con la técnica, ritmo lineal e iconografía de las telas y marfiles hispano-moriscos. Estos capiteles son un buen ejemplo de esta influencia islamizada que se acusa particularmente en este sector navarro del camino de Santiago. Baste recordar las formas arquitectónicas de las portadas de esta misma iglesia, de San Pedro de la Rúa, de San Román de Cirauqui y de Santiago de Puente la Reina, así como las estructuras de las iglesias de Eunate y Torres del Río, como las celosías de esta misma iglesia y las de Irache. En el campo de la escultura se puede rastrear esta influencia, entre otros ejemplos, en las indumentarias de las figuras de los capiteles de la Pasión y Resurrección de Torres del Río, en los camellos de Azcona, Torres del Río e Irache, —donde también aparece el negro—, como en Armentia.

También se puede recordar la decoración vegetal de la portada de la iglesia del Crucifijo de Puente la Reina y las arpias en las portadas de San Pedro de la Rúa y de Santiago en Puente la Reina.

Por estos mismos años hay que situar las esculturas del claustro de Tudela, en el que se trabajaba desde 1158 y que debió terminarse antes de 1200. Esta obra es esencial en la consideración del románico navarro pues en torno a ella se crea un taller en el que se forma el maestro de la fachada septentrional de San Miguel de Estella y asimismo el autor de la puerta del Juicio en esta colegiata de Tudela, que ya señala el tránsito hacia las formas góticas. De Estella, por otra parte, el estilo irradia hacia el Norte, hacia tierras alavesas, al mismo tiempo que se difunde por el camino de Santiago hacia Irache, Eguarte y Aguilar de Codés.

El claustro de Tudela responde a la evolución románica normal en este periodo, sin que pueda señalarse una relación concreta con el anterior claustro de Pamplona, pues inclusive se ha indicado la posible influencia de manuscritos ingleses. En sus capiteles se nos ofrece uno de los más ricos y completos repertorios iconográficos del arte navarro con escenas de la Infancia y Vida de Cristo, y de su Resurrección, además de otros dedicados a la Virgen. Asimismo son importantes las escenas de santos, como las de San Lorenzo y San Andrés, como hemos visto en San Pedro de la Rúa, y otras relativas a Santiago y a San Juan Bautista, en las que se acusa una clara evolución hacia el naturalismo característico de fines del siglo.

Por la mismas fechas se hace en Tudela la portada de la Magdalena, buen ejemplo de la vitalidad e importancia de este taller, con disposición radial de las figuras en las arquivoltas, lo que podría denotar una mayor antigüedad, relacionándose con las esculturas y disposición de la portada de Santo Domingo de Soria, fechada en 1188. Estas mismas características también se registran en el tímpano de la antigua iglesia de San Nicolás, con el tema de Dios Padre teniendo en su regazo a Cristo Niño.

El tímpano de la Magdalena de Tudela nos lleva al de San Miguel de Estella, que funde estas diversas influencias. Corresponde a una época de muy finales del siglo XII, posterior a 1187 en que consta existía cuando el rey Sancho el Sabio concede un mercado en sus cercanías, para poblar el barrio. Entonces se iniciaría la iglesia actual, como la portada. En su estado actual se plantea un primer problema con los Apóstoles situados en la parte superior, pues se han estimado como procedentes de otra portada o quizás pensados para ser colocados a modo de friso, según ejemplos de iglesias castellanas. En estos apóstoles se ha visto la influencia de Sangüesa, pero su estilística no guarda relación ninguna con el arte del Maestro Leodegarius, no existe sometimiento al marco ni ofrecen la estilización característica de la estatua-columna. Reflejan más bien la influencia de modelos de este tipo en

el arte castellano, influencia que, por otra parte, se registra en los relieves laterales con las tres Marías en el Sepulcro y escenas relativas a San Miguel, que evocan en la abundancia de paños, pliegues e idealismo el arte que ha de culminar, ya en el siglo XIII, en los últimos relieves de Silos. Esta idealización se registra asimismo en el tímpano con la representación de Cristo, según indicamos anteriormente, así como en las escenas de las arquivoltas y en las del ciclo evangélico de los capiteles. Esta influencia castellana que, por otra parte tiene un cierto carácter internacional, nos ofrece su más claro testimonio en los capiteles del Palacio de los Reyes de Navarra, en las escenas infernales, y en el combate de Rolando y Ferragut, firmado por el Maestro Martín, de Logroño.

De esta manera el arte de Estella representa la culminación del románico y la clara iniciación de la estilística que ha de configurar el estilo gótico, como puede seguirse a través de la excepcional puerta del Juicio de la Colegiata de Tudela y ya, en su versión popular, en la portada de la iglesia de Cabanillas, cerca de Tudela, con monjes y dragoncillos de cola retorcida, que hemos visto en la puerta de Eunate.

Así, conforme a la concepción del microcosmos de la estética románica. Navarra nos ofrece en su sincretismo, un buen ejemplo del carácter internacional del arte de este período, en el que al margen de las fronteras políticas, lingüísticas y consuetudinarias, toda la Cristiandad occidental se expresa en un lenguaje común.

José María DE AZCÁRATE
Noviembre, 1975