

Componentes foráneos en el románico navarro: coordenadas de creación y paradigmas de estudio

Javier Martínez de Aguirre Aldaz
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El arte románico se impuso en Navarra sobre un prerrománico escasamente desarrollado. San Salvador de Leire (1057), por iniciativa de un abad y un rey pamploneses conocedores de otros territorios, introdujo novedades en la propia concepción del edificio y en la mayor parte de los elementos constructivos. En 1089, el monarca aragonés Sancho Ramírez promovió Santa María de Ujué, derivada de la catedral de Jaca. La catedral de Pamplona (1100-1127), obra de un obispo francés (Pedro de Roda) para quien trabajó Esteban, un arquitecto venido de Santiago de Compostela, dejó amplias secuelas en el reino, adaptando sus soluciones a necesidades concretas de monasterios (Irache), iglesias "urbanas" (Sangüesa, Aibar), parroquias rurales (San Martín de Unx) o dependencias de la catedral (Zamarce). En el último tercio del siglo XII, las novedades se centraron en monasterios cistercienses (La Oliva) y se combinaron con tradiciones locales en Santa María de Tudela.

Abstract

Romanesque art was introduced in Navarre on a scantily developed preromanesque one. San Salvador de Leire (1057), on initiative of an abbot and a king of Pamplona who had travelled abroad, entered innovations in the building's conception and in a lot of constructive elements. In 1089, the Aragonese monarch Sancho Ramirez promoted Santa María de Ujué, deriving from Jaca cathedral. A French bishop, Pedro de Roda, contracted Esteban, an architect from Santiago de Compostela, to build the new cathedral of Pamplona (1100-1127). This church left wide consequences in the kingdom, when other masters adapted their solutions to the particular needs of monasteries (Irache), "urban" churches (Sangüesa, Aibar), rural parishes (San Martín de Unx) or affiliated houses of the cathedral (Zamarce). In the last third of the 12th Century, the innovations had an effect on Cistercian abbays (La Oliva) and combined with local traditions in Santa Maria de Tudela.

El conocimiento cada vez más completo del desarrollo del románico en Navarra es fruto del trabajo de generaciones de estudiosos. Estamos ya muy lejos del desconcierto de quienes durante la segunda mitad del siglo XIX escribieron acerca de nuestro patrimonio histórico-artístico medieval, cuando los mecanismos de análisis que manejaban Madrazo y sus contemporáneos a menudo se demostraban ineficaces incluso ante aquellas obras en las que no faltaba la documentación¹.

La sistematización que aportaron el estudio tipológico y el análisis comparativo desarrollados por la escuela historiográfica francesa, permitió que en el entorno de 1900 se fuera estableciendo una trama básica en la que entretejer la urdimbre de los ejemplos concretos. Es obligado citar la obra de Lampérez, donde se ordenaban las realizaciones arquitectónicas hispanas, incluidas las navarras aunque en número bastante limitado².

Aún así, en el caso navarro, mientras los presupuestos básicos que servían para calificar una obra como románica resultaban suficientemente satisfactorios, durante muchas décadas naufragaron los intentos de distribuir de modo riguroso todos los especímenes en grupos menores. Siguiendo con el símil de las ciencias naturales, se habían definido con suficiente consenso y rigor histórico los caracteres comunes del “género románico”, que compartían las obras artísticas creadas en los siglos XI y XII, pero faltaba deslindar cuáles habían de ser los rasgos característicos de los grupos menores, llamémoslos “especies” o “subespecies”. Intentos meritorios como el de Biurrun (1936) resultaron poco acertados en su planteamiento general, por lo que de su libro sólo resulta interesante la colección de descripciones monográficas, mientras que la organización y el esquema rector partieron de un apriorismo erróneo heredado de generaciones previas³. La idea de organizar el románico navarro en función de las órdenes religiosas promotoras de los edificios se reveló como un procedimiento de agrupación sin mayor sentido que el que hubiera llevado a presentarlos por orden alfabético o por comarcas. Con una diferencia: la ordenación alfabética y la territorial se atienen a criterios ajenos a la propia naturaleza de las obras, mientras que la distribución por órdenes reli-

¹ Recordemos, por ejemplo, sus comentarios acerca de la puerta occidental de San Salvador de Leire, que consideraba “románica florida”, realizada entre 1270 y 1273 con la inclusión de “fragmentos de escultura carlovingia incrustados en esta portada, residuos acaso de la reedificación que en el siglo IX costeó Íñigo Arista”, o la conclusión de que la cripta de dicha abadía era también obra “carlovingia”: MADRAZO, P. de, *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*, vol. I, Barcelona, 1886, pp. 547 y 559; previamente había escrito sobre el monasterio en “San Salvador de Leyre, panteón de los reyes de Navarra”, *Museo Español de Antigüedades*, nº 5, 1875, pp. 207-233. De igual modo, consideraba perteneciente al “románico cluniacense” la puerta occidental de San Saturnino de Artajona, aunque entendía que la arquería que la flanquea era del siglo XIII, de tiempos de los reyes champañeses: *Ibidem*, vol. III, pp. 23-24. Podríamos multiplicar los ejemplos.

² LAMPÉREZ Y ROMEA, V., *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos*, Madrid, 1930 (1908-1909), 3 vols. En el capítulo de la arquitectura románica navarra menciona con cierto detenimiento Leire, Irache, Santa María de Sangüesa, Eunat y San Pedro de la Rúa de Estella, y con breve nota Gazólaz, San Miguel de Estella, el Crucifijo de Puente la Reina, San Pedro de Olite, San Nicolás de Pamplona y Zamarce (que denomina San Marcial en Huarte-Araquil): vol. II, pp. 220-260.

³ BIURRUN Y SOTIL, T., *El arte románico en Navarra o las órdenes monacales, sistemas constructivos y monumentos cluniacenses, sanjuanistas, agustinianos, cistercienses y templarios*, Pamplona, 1936.

gias implicaba el convencimiento de que dicha ordenación era susceptible de aportar algo más acerca del ser de la producción artística. Nadie que vea una obra dedicada al arte románico navarro y organizada por orden alfabético, como la reciente *Enciclopedia del Románico en Navarra*, pensará que tal orden (consecuencia de criterios editoriales) le va a aportar algo que ayude a comprender el desarrollo del románico navarro⁴. El criterio espacial, adoptado por el meritorio Catálogo Monumental de Navarra, es de naturaleza algo distinta, ya que durante mucho tiempo uno de los principales mecanismos de interpretación de la creación de las formas románicas a nivel europeo se ha basado en las “escuelas regionales”⁵. El *Catálogo* no intentaba afirmar que la producción artística navarra, incluida la románica, tuviese como principio diferenciador la distribución por merindades, sino que adoptó esa ordenación por razones prácticas convenientes para la catalogación del rico patrimonio histórico-artístico navarro en todas sus épocas y manifestaciones. Las introducciones a los distintos tomos resaltan las obras y rasgos reseñables del románico (y de cada uno de los restantes períodos histórico-artísticos) en la correspondiente merindad, pero no pretenden buscar aquello que hipotéticamente individualizaría el románico de dicha merindad con respecto a las demás.

El progresivo conocimiento de las fuentes documentales, unido a un estudio cada vez más riguroso de las formas y los temas, ha permitido establecer una ordenación de las obras por períodos, cuya laxitud ha ido disminuyendo progresivamente. Es el cronológico un criterio básico en el que se han de centrar los esfuerzos del historiador, dado que el geográfico le viene dado en la mayor parte de las obras. La organización “de lo antiguo a lo moderno”, que se percibe vagamente ya en Lampérez, preside en mayor o menor medida las aproximaciones generales al románico navarro a partir de 1967, cuando apareció la *Navarre romane* de Lojendio, la primera monografía sobre el tema de repercusión internacional⁶. Aunque se inicia con Leire y Ujué, pronto sustituye el orden cronológico por el geográfico, siguiendo un itinerario que recorre el Viejo Reino de Este a Oeste. La propia distribución de cada capítulo, acorde con los criterios que presiden la colección *Zodiaque*, evidencia una concepción al servicio al viajero, puesto que comienza por una introducción al monumento, continúa con una noticia histórica y culmina con la “visita”, consistente en la descripción pormenorizada y analítica de lo que el visitante puede encontrar, acompañada de planos, fotografías y tabla de medidas. Por eso, tras Leire y Ujué vienen Sangüesa, Aibar y Artaiz, y más tarde Pamplona y Estella, con un capítulo entre ambas dedicado a las capillas funerarias, primero Eunáte (a mitad de camino entre Pamplona y Estella) y a continuación Torres del Río, para terminar con las “artes menores”, donde tras el *excursus* dedicado a la arqueta andalusí de Leire, comenta el retablo de Aralar, el evangelario de Roncesvalles, la cruz de Monjardín y la imagen mariana de

⁴ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. (Coord.), *Enciclopedia del románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, 2008, 3 vols. En adelante se citará *ERN*.

⁵ GARCÍA GAINZA, M.C. (Dir.) et al., *Catálogo Monumental de Navarra*, Pamplona, 1980-1997, 9 vols. En adelante se citará *CMN*.

⁶ LOJENDIO, L.M. de, *Navarre romane*, La Pierre-qui-vire, 1967.

Artajona. De este modo, el libro recorre casi paso a paso el itinerario aconsejable a un extranjero que viniera a conocer el románico navarro siguiendo el Camino de Santiago, del que se desviaría de vez en cuando -como también hacía Aimerico Picaud- para acercarse a los “santuarios” más famosos, aquí seleccionados por su relevancia histórico-artística en vez de por su carácter milagroso o la riqueza de sus reliquias.

La trama básica cronológica planea sobre la extensa y compleja obra de José Esteban Uranga y Francisco Íñiguez, *Arte medieval navarro* (1973), combinada con otras dos sistematizaciones: las tipologías arquitectónicas y las escuelas escultóricas⁷. Así, tras dedicar sendos capítulos a la arquitectura y a la escultura del siglo XI, se introducen en el XII con tres capítulos centrados en arquitectura, en los que pasan revista a las tipologías más caracterizadas: criptas, pórticos laterales, iglesias faro, parroquias y ermitas rurales, iglesias de tres naves, portadas e iglesias singulares. A continuación se enfrentan a la escultura organizándola por escuelas. Después de un intermedio iconográfico, se centran en el taller de Pamplona, en las escuelas del Maestro Esteban y del Maestro del Claustro y en los grupos de la Calzada de Compostela. Ya en el segundo volumen de románico analizan el sepulcro de doña Blanca y Santa María de Sangüesa, las aportaciones orientales, las escuelas y grupos “típicamente navarros” y las nuevas escuelas de la Calzada de peregrinos, para culminar con la imaginería y el mobiliario litúrgico. Mientras el análisis tipológico contaba con gran tradición en los estudios llevados a cabo por arquitectos, por lo que era esperable en un arquitecto restaurador y gran conocedor del patrimonio navarro como Francisco Íñiguez, el orden adoptado en otros capítulos lleva a pensar que el plan de la obra no estaba suficientemente meditado. Es evidente, por ejemplo, que sólo forzando mucho los conceptos podemos encuadrar la escultura de la catedral de Tudela como “nueva escuela de la Calzada de peregrinos”. De igual modo, no se justifica con arreglo a qué criterios podemos considerar como “típicamente navarros” los relieves de Martín de Logroño en Estella o los canecillos de Irache, en vez de incluir éstos últimos con otras obras de la Calzada de peregrinos (por no hablar de la consideración de obras plenamente góticas en el batiburrillo de ese capítulo). El peso específico atribuido al Camino de Santiago presenta a los autores firmemente anclados en los planteamientos de su época. Y en distintos lugares topamos con referencias claras a las influencias exteriores, que les sirven para caracterizar parte del románico navarro, pero se trata sólo de uno más de los distintos criterios empleados para organizar el corpus de manifestaciones.

El criterio cronológico aplicado con mayor rigor ha presidido la obra de Fernández-Ladreda (directora), Martínez de Aguirre y Martínez Álava, *El arte románico en Navarra* (2002), que pretende una exposición del desarrollo del románico navarro ordenada casi por generaciones⁸. El siglo XI se divi-

⁷ URANGA GALDIANO, J.E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte medieval navarro*, Pamplona, 1973, 5 vols., el primero dedicado al prerrománico, los dos siguientes al románico y los últimos al gótico (incluido el “cisterciense”).

⁸ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C. (Dir.), MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 2002.

de aproximadamente en dos mitades y el XII en tres tercios, con incursiones en las primeras décadas del siglo XIII. Como es obra de tres autores, se aprecian distintas orientaciones deudoras de tradiciones historiográficas diversas, puesto que en unos capítulos predomina la organización tipológica, mientras otros se ordenan conforme a focos regionales o bien a secuencias modelo-secuelas, en cada caso buscando la manera más apropiada de comprender la producción artística de cada período.

Los estudios hasta ahora citados, y casi todos los restantes, sean breves monografías de edificios concretos, sean valoraciones generales de nuestro románico, ponen como término de comparación una y otra vez obras de distintos territorios peninsulares y europeos. Hemos visto cómo obras “típicamente navarras” eran analizadas por Uranga e Íñiguez, en paralelo a otras que vinculan con las influencias llegadas a través del Camino de Santiago. En la misma línea cabe recordar el artículo de Gaillard sobre la influencia de la peregrinación a Santiago sobre la escultura en Navarra⁹ o el panorama acerca de la escultura románica en Navarra que trazó Marisa Melero¹⁰. Podríamos multiplicar los ejemplos tanto en historiografía antigua como en la más reciente¹¹. La confluencia en el románico navarro de vectores provenientes de focos artísticos diferenciados fue resumida por Azcárate en su artículo sobre el sincretismo de la escultura, conforme al cual caracterizaría nuestro románico la conciliación en un mismo territorio de cuatro “tendencias fundamentales”: la castellana, la aragonesa, la islámica y la internacional, en razón de factores geográficos (“puente de enlace entre la Meseta y Europa”) y circunstancias históricas¹².

No obstante, las influencias externas no han sido abordadas como fenómeno histórico en sí mismo y en todas sus dimensiones. Tampoco estas páginas pretenden un desmenuzamiento exhaustivo, puesto que sería imposible concentrar en una ponencia de treinta folios todos sus matices. Cabría, por ejemplo, caracterizar aquellos elementos o aquellos monumentos de raigambre extranjera, en la línea de tareas tradicionales de la historiografía artística como son la identificación, la descripción, la caracterización y la clasificación de los rasgos externos. He preferido concentrar el interés en la comprensión de ciertos procesos creativos cuyo conocimiento nos aporta la razón de ser de cada elemento, cada componente de la obra, sea personal o material, en el momento de su génesis, al tiempo que da respuestas concretas a problemas concretos de creación en la línea de lo que según Panofsky era tarea primordial del historiador: rehacer las acciones y recrear las creaciones, es decir,

⁹ GAILLARD, G., “L’influence du pèlerinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre”, *Príncipe de Viana*, vol. 25, 1964, pp. 181-186. Igualmente en su introducción a la *Navarre romane* pasa revista a la presencia de elementos de origen islámico y al predominio de las influencias francesas, que pese a su relevancia no habrían amortiguado la creatividad de determinados maestros, como el que talló los capiteles del claustro de la catedral de Pamplona: GAILLARD, G., “L’art roman de Navarre”, en LOJENDIO, L.M. de, *Navarre romane*, pp. 11-24.

¹⁰ MELERO MONEO, M.L., *La escultura románica en Navarra*, Madrid, 1992.

¹¹ Una recopilación exhaustiva de bibliografía del románico navarro puede verse en el volumen III de la ya citada *Enciclopedia del Románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, 2008.

¹² AZCÁRATE, J.M. de, “Sincretismo de la escultura románica navarra”, *Príncipe de Viana*, vol. 37, 1976, pp. 131-150.

no contemplar la obra como algo cerrado, que ha sido, sino como algo llegado a ser, producto de una actividad en la que las opciones finalmente escogidas se prefirieron a otras hipotéticas, lo que permite reconocer los retos que planteaba cada encargo y las soluciones aportadas. En vez de pretender un estudio taxonómico, que identifique y clasifique los elementos “ajenos” a “lo navarro”¹³, nos interrogaremos acerca de cómo se originaron algunas de las creaciones más significativas, indagando en qué manera responden a fórmulas ya consolidadas en el reino navarro, a impulsos de origen externo, o a la combinación de ambos.

En las páginas siguientes se analizará la introducción de novedades de enorme repercusión, procedentes en unas ocasiones de tierras lejanas (Santiago de Compostela, Languedoc, etc.) y en otras de ámbitos limítrofes (Aragón, La Rioja, etc.) y cómo fueron tres factores, los promotores, los artistas y los programas, los que condicionaron dicha introducción. Examinaremos asimismo determinados procesos de asimilación, de incorporación de lo que inicialmente fue novedoso, hasta constituir fórmulas firmemente arraigadas en las tradiciones locales. Y lo haremos con especial dedicación a la arquitectura, ya que para la escultura y la miniatura se han previsto ponencias específicas en este congreso.

En resumen, la identificación y caracterización de elementos foráneos, conseguida con el trabajo arduo de generaciones de historiadores y todavía incompleta, es sólo un primer paso en el conocimiento de la relevancia del factor exterior en los procesos creativos. Debemos preguntarnos además por la razón de su existencia en esa obra y de esa manera, y su significación en el devenir del románico navarro. Para ello no basta con responder a las preguntas clásicas del qué (la obra), el quién, el dónde y el cuándo, sino que será preciso indagar acerca de las causas y los modos, es decir, el cómo y el porqué. Pondré un ejemplo. Una vez identificado el prototipo del capitel de Santa María de Ujué en cuya esquina occidental vemos un hombre rodeando con sus brazos una cabeza zoomórfica (fig. 1), cuyo antecedente directo ha sido localizado en la catedral de Jaca, la valoración cabal de la pieza requiere que investiguemos si ese motivo fue utilizado en ese lugar por voluntad del artista, sin otra connotación que la de, por ejemplo, haber formado parte de un repertorio puramente ornamental aplicado por dicho cantero allí donde se le contratara, o si, por el contrario, ese motivo jaqués es portador de un deter-

¹³ Convendría una breve reflexión sobre el concepto de “foráneo” o “exterior” tantas veces utilizado aquí, exponiendo que sus connotaciones en la sociedad medieval, compartimentada, multicultural y dispersa, serían muy distintas de las que despiertan en nosotros. ¿En qué medida se consideraría foránea, por ejemplo en 1089, una solución empleada en Jaca o La Rioja, territorios que habían permanecido más de un siglo dependiendo de la corona pamplonesa? ¿Conviene considerar foráneo a Sancho Ramírez, hijo del navarro Ramiro I y nieto del gran Sancho III, que en la década siguiente a heredar la corona aragonesa alcanzó el trono pamplonés en el que se mantuvo casi veinte años? Personas no nacidas en el reino, como los obispos Pedro de Roda, impulsor de la iglesia catedralicia, y Sancho de Larrosa, bajo cuyo episcopado se realizó el claustro catedralicio, o los abades de Leire, La Oliva, Fitero e Iranzu, o el prior de Tudela o cualquiera de las reinas a quienes queramos atribuir el impulso del puente de Puente la Reina, o las comunidades burguesas de Pamplona, Estella, Sangüesa o Tudela, constituidas mayoritariamente por francos de origen ultrapirenaico, probablemente vivirían su “extranjería” de modo muy distinto al actual.

minado contenido¹⁴. La segunda hipótesis nos llevaría a preguntarnos si éste y otros motivos fueron introducidos por los artistas como parte de un programa doctrinal que los clérigos solicitaron o ellos mismos ofrecieron; o bien fueron exigidos por el promotor regio, Sancho Ramírez, que pocos años después de acceder a la corona navarra y cuando estaba volcado en la monumentalización del joven reino de Aragón, pudo haber deseado iniciar una política de homogeneización de la producción artística a partir de los precedentes jacetanos en los nuevos territorios que regía; o bien obedecen al deseo de los responsables eclesiásticos de tener “un programa como el de Jaca”, en la vanguardia de la aplicación de la figuración a los interiores eclesiásticos; o bien el cantero lo empleó como mera solución formal apropiada para un contenido distinto del jaqués. Más allá, cabría interrogarse hasta qué punto el posible significado inherente a la concreta plasmación del motivo en Ujué no sólo tendría algo que ver con Jaca, sino con el antecedente del que procede el tema en Jaca, que es otro capitel de la iglesia de San Martín de Frómista, o incluso con el prototipo del que a su vez deriva Frómista: el sarcófago de Husillos, como estudió en su día Moralejo y recientemente ha profundizado Prado-Vilar¹⁵. Según sea el caso, la significación (en el doble sentido de contenido significativo y de relevancia histórica) del capitel ujetarra varía y la atribución de la responsabilidad en la introducción del elemento foráneo también, ya que cabría asignarla al artista, al rey o al clérigo. Porque una cosa es identificar un elemento como foráneo y otra investigar las causas de que esté allí y de esa peculiar manera. Debo avanzar que no tengo respuesta para este concreto caso del capitel de Ujué, porque por el momento nadie ha superado la fase primaria de identificación, descripción, caracterización y clasificación del motivo figurativo. Hasta donde alcanza lo hasta ahora publicado, es un ejemplo más de un tema que obtuvo amplísima difusión por el Norte de la Península y el Sur de Francia, pero ahí dejo las preguntas para quien decida intentar darles respuesta.

Vistos desde este prisma, los objetivos a alcanzar mediante el estudio de los componentes foráneos resultan ambiciosos y atractivos, aunque seguramente en muchos casos no alcanzaremos conclusiones siempre verificables. Pero no hay que desanimarse antes de empezar, ni considerar la tarea ilusoria. Cualquiera que analice el estado de los conocimientos acerca del románico navarro de hace veinticinco años y lo compare con lo que hoy sabemos (o creemos saber) coincidirá en que el avance ha sido espectacular. Con los mecanismos de investigación apropiados, lo que hoy consensuamos servirá de cimiento para estudios futuros cuyas conclusiones nos permitirán profundizar en sus significados en el sentido panofskyano.

¹⁴ La identificación de los prototipos de los capiteles ujetarras en la catedral de Jaca puede verse en DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990. El capitel jaqués al que me refiero es el número 49 de la clasificación del mismo autor.

¹⁵ MORALEJO, S., “Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, vol. I, Granada, 1976, pp. 427-434; PRADO-VILAR, F., “Saevum facinus: estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español”, *Goya*, nº 324, 2008, pp. 173-199.

El predominio inicial de lo foráneo: Leire, Ujué y Pamplona

En 1057, cuando se consagró la iglesia del monasterio de Leire (fig. 2), los asistentes venidos de cualquier parte del reino de Pamplona o de tierras limítrofes encontraron ante sus ojos una edificación que les resultaría asombrosa¹⁶. En el pequeño territorio soberano no existía nada semejante en cuanto a dimensiones (con sus casi once metros de altura de bóvedas), complejidad de espacios (la primera cripta, el primer pasaje subterráneo, la primera vez que se empleaban los tres ábsides escalonados), retos técnicos (primera utilización de un aparejo tan monumental, con sillares trabajados mediante talla a puntero en un material de extraordinaria dureza, dispuestos en hiladas que a veces superan con creces los cincuenta centímetros de altura), atrevimiento constructivo (primera aparición de pilares de triple rincón y de la combinación de pilares con columnas; primera vez en que se alcanza tal complejidad y altura en los sistemas de abovedamiento, primera articulación cuidada de los elementos externos e internos), densidad ornamental (primeras puertas en resalte y compuestas por arquivoltas, primera vez que se emplea un repertorio ornamental tan variado en interiores y exteriores: capiteles, cimacios, canecillos), etc. La nueva iglesia se apartaba incluso de soluciones arquitectónicas complejas y avanzadas experimentadas en el ámbito más culto del reino, como eran las bóvedas nervadas de La Rioja¹⁷. Realmente, cualquier hispano hubiera sentido curiosidad y asombro ante un edificio atípico, cuyos referentes todavía no están suficientemente aclarados¹⁸.

En un caso como éste, en que tanto el programa arquitectónico como la mayoría de los elementos empleados resultan ajenos a las tradiciones locales, la iniciativa de su introducción tuvo que ser compartida entre quien lo encargó y quien lo ejecutó: los promotores demandaron una iglesia diferente de lo hasta

¹⁶ La fecha de consagración fue publicada por José María Lacarra en un artículo conjunto con Gudiol a partir de un documento de donación del rey Sancho el de Peñalén al cenobio legerense con motivo de tal acontecimiento: LACARRA, J.M. y GUDIOL, J., “El primer románico en Navarra: estudio histórico-arqueológico”, *Príncipe de Viana*, vol. 5, 1944, pp. 221-272. A la consagración asistieron el rey Ramiro I de Aragón, los obispos de Pamplona, Calahorra, Álava, Aragón, el abad de San Juan de la Peña y diversos nobles aragoneses y navarros: MARTÍN DUQUE, A.J., *Documentación medieval de Leire (siglos IX-XII)*, Pamplona, 1983, doc. 53.

¹⁷ La complejidad del prerrománico riojano fue dada a conocer por URANGA GALDIANO, J.E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte medieval navarro. Volumen primero. El prerrománico*, Pamplona, 1971.

¹⁸ Sobre la arquitectura de Leire han de verse, además de la bibliografía general ya citada, incluyendo por supuesto CMN y ERN, TYRRELL, E., “Historia de la arquitectura románica del Monasterio de San Salvador de Leyre”, *Príncipe de Viana*, vol. 19, 1958, pp. 305-335; ÍÑIGUEZ ALMECH, F., “El monasterio de San Salvador de Leyre”, *Príncipe de Viana*, vol. 27, 1966, pp. 189-220; CABANOT, J., “Les débuts de la sculpture romane en Navarre: San Salvador de Leire”, *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 9, 1978, pp. 21-56; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Hacia la monumentalización del reino”, en MARTÍN DUQUE, A.J. (Dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, t. I, Pamplona, 1996, pp. 271-288; MANN, J., “A New Architecture for a new Order: The Building Projects of Sancho el Mayor (1004-1035)”, en HISCOCK, N., *The White Mantel of Churches: Architecture, Liturgy and Art around the Millennium*, Turnhout, 2003, pp. 232-248; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Manifestaciones artísticas en Navarra durante el siglo XI”, en *García Sánchez III el de Nájera, un rey y un reino en la Europa del siglo XI. XV Semana de Estudios Medievales Nájera 2004*, Logroño, 2005, pp. 367-398; y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “L’art à l’époque de Sancho el Mayor de Navarre : Leire”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2009 (en prensa).

entonces construido y los constructores la llevaron a cabo con nuevos procedimientos, donde aunaron lo que podían haber conocido durante sus etapas de formación con ciertas dosis de experimentación. Sabemos que los promotores fueron navarros, puesto que en el encargo parecen haber tomado parte el rey Sancho III el Mayor (1004-1035) y el abad Sancho (1019-1052), y tanto uno como otro conocieron construcciones ambiciosas realizadas al otro lado del Pirineo. Si suponemos que la obra se emprendió poco después de 1024, para entonces el monarca ya había viajado al menos por Castilla, Aragón y Francia (Saint Jean d'Angély en 1010; Lacarra señala que fue "la primera salida que hacía un monarca español fuera de las fronteras peninsulares"¹⁹). Por otra parte, además de promotores y ejecutores, una obra tan singular requería recursos económicos atípicos. Suponemos que en Leire éstos llegaron cuando a instancias del soberano el abad Sancho, que había sido su maestro, ocupó en 1024 la sede pamplonesa y empezó a ser perceptor de las rentas asociadas al cargo²⁰.

Leire apenas tiene que ver con lo que antes se había edificado en el reino. Para calibrarlo, merece la pena que nos detengamos, aunque sea brevemente, a constatar en qué medida existía o no una tradición arquitectónica consolidada en el territorio pamplonés. No deseo extenderme sobre un hecho acerca del cual he tratado en otras ocasiones: cuáles fueron el alcance y las características de la arquitectura prerrománica en el reino de Pamplona y en qué medida los escasos restos que han llegado a nuestros días resultan significativos²¹. La ausencia de estudios recientes en ese campo impide avanzar más allá de conclusiones provisionales: hubo construcciones de escasa relevancia, de las que conservamos muestras significativas y de las que puede predicarse una radical diversidad.

Empezando por la distribución de espacios y volúmenes, asociada a la ocupación y destino de las construcciones religiosas, encontramos tanto edificios bipartitos (cabecera y nave, en Villatuerta y Abaiz) como tripartitos (cabecera compuesta de ábside, anteábside y nave, en Eristain y Gomacin, con la salvedad de que el tramo recto ante el ábside de Eristain está marcado por un arco románico y las pinturas murales impiden reconocer cómo conecta con la organización primitiva²²); mientras en otros como San Pedro de Usún, ni siquiera conocemos la planta completa, y en los más monumentales como Leire las excavaciones atestiguan un cuarto cuerpo en forma de pórtico²³. En paralelo, se constata una absoluta disparidad en soluciones de cabecera (semicircular en Villatuerta, parabólica en Eristain, de remate recto exterior y semicircular peraltado interior en Leire y Abaiz); en ubicación de puertas, que aparecen indistintamente en los muros norte, sur y oeste, más o menos alejadas de la cabecera (compárese de nuevo Villatuerta con Eristain o Gomacin); en siste-

¹⁹ LACARRA, J.M., *Historia del reino de Navarra*, Pamplona, 1972, vol. I, p. 200.

²⁰ Sobre el abad Sancho como obispo de Pamplona: GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona I. Siglos IV-XIII*, Pamplona, 1989, pp. 160-187.

²¹ Al respecto puede verse MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "Hacia la monumentalización del reino", en MARTÍN DUQUE, A.J. (dir.), *Signos de identidad...*, t. I, pp. 271-288.

²² Sobre la fase románica de Eristain: *ERN*, t. I, pp. 439-442.

²³ Sobre las construcciones prerrománicas de Leire sigue siendo fundamental el artículo de ÍÑIGUEZ ALMECH, F., "El monasterio de San Salvador de Leyre", *Príncipe de Viana*, vol. 27, 1966, pp. 189-220.

mas de cubiertas y sus soportes (desde las parejas de fustes de Villatuerta a las pilastras de Gomacin o los muros lisos de Eristain); en aparejos (desde el aparejo en espiga supuestamente prerrománico de Usún, al irregular de tamaños variados con hiladas perdidas y reutilización de piezas romanas en Eristain, o al irregular de pequeño formato de Gomacin), etc. En cuanto a la figuración y ornamentación integradas en la arquitectura, el conjunto de Villatuerta (hoy en el Museo de Navarra) nos enseña que hubo programas desarrollados, de muy tosca expresión formal y rico contenido relacionado con la liturgia hispana²⁴. Por otra parte, los hallazgos del subsuelo de la catedral de Pamplona permiten suponer que hubo asimismo figuración en capiteles y canecillos, y que el motivo constituido por bolas de las que brotan tallos vegetales, desplegado con variantes en Leire, existía ya en la Pamplona del siglo X²⁵.

Este repaso nos muestra que no es posible por el momento caracterizar una arquitectura prerrománica navarra. Quiero decir que, cuando los testimonios son escasos y distintos entre sí, nada nos hace pensar que, en caso de descubrirse un quinto, sexto o séptimo testimonios hubieran de seguir las pautas de alguno de los ya conocidos, en vez de resultar igualmente diferentes. En consecuencia, ante nuestros ojos se despliega un “sincretismo prerrománico navarro” que constituiría el sustrato sobre el cual actuarían las influencias foráneas de época románica. Y al mismo tiempo, es imposible saber en qué medida cualquiera de estas soluciones prerrománicas se habría mostrado como algo “foráneo” con relación a una hipotética corriente predominante en la arquitectura del reino pamplonés, que hubiera consolidado cierta continuidad en tradiciones constructivas o figurativas.

La cabecera de Leire, novedosa desde el programa arquitectónico propuesto a su arquitecto hasta las soluciones concretas que aplicó, resultó tan atípica, tan ajena a las posibilidades y necesidades edificatorias habituales, por enorme, difícil y cara, que apenas tuvo secuelas durante la segunda mitad del siglo XI (o somos incapaces de reconocerlas) salvo el caso de Ujué.

Unos treinta años más tarde se emprendió la siguiente edificación monumental de que tenemos noticia, aunque algo menos ambiciosa: Santa María de Ujué²⁶. La iniciativa de renovar el edificio vino de un rey aragonés, Sancho

²⁴ Sobre este programa: SILVA Y VERÁSTEGUI, S., *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona-Logroño, 1984, pp. 92-95; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Creación de imágenes al servicio de la monarquía”, en MARTÍN DUQUE, A.J. (dir.), *Signos de identidad...*, t. I, pp. 187-202; y POZA YAGÜE, M., “El conjunto relivario de San Miguel de Villatuerta”, en BANGO TORVISO, I.G. (Dir.), *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, t. II, Pamplona, 2006, pp. 609-627.

²⁵ Sobre estos hallazgos prerrománicos de la catedral: MEZQUÍRIZ, M.A. y TABAR, M.I., *Los niveles del tiempo. Arqueología en la Catedral de Pamplona*, Pamplona, 1993-1994; MEZQUÍRIZ IRUJO, M.A. y TABAR SARRÍAS, M.I., “Excavaciones arqueológicas en la catedral de Pamplona”, *Trabajos de arqueología navarra*, n° 11, 1993-1994, pp. 310-311; y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Material procedente de las excavaciones arqueológicas realizadas en la catedral durante los años 1992-1993”, en BANGO TORVISO, I.G. (Dir.), *Sancho el Mayor...*, t. II, pp. 894-901.

²⁶ Sobre la iglesia de Ujué, además de los capítulos correspondientes en las obras generales ya citadas, incluidas de nuevo *CMN* y *ERN*, ha de verse LACARRA, J.M., “Santa María de Ujué”, *Al Andalus*, vol. 12, 1947, pp. 484-486; LACARRA, J.M. y GUDIOL, J., “El primer románico en Navarra: estudio histórico-arqueológico”, *Príncipe de Viana*, vol. 5, 1944, pp. 221-272; URANGA SANTESTEBAN, J.J., *Ujué medieval*, Pamplona, 1984; y DURLIAT, M., *La sculpture romane...*, pp. 259-260.

Ramírez, agradecido por la ayuda que había recibido de la fortaleza ujetarra en sus pretensiones a la corona navarra. El mismo soberano estaba promoviendo la edificación de Jaca. En 1093 la iglesia sería donada por el propio Sancho Ramírez a Montearagón.

Examinemos de nuevo qué incorpora como novedad al panorama navarro y qué resultaría atribuible a una continuidad de fórmulas previamente experimentadas. La cabecera de tres ábsides ligeramente escalonados nos podría recordar a Leire, pero sus proporciones son distintas, puesto que frente a la relación 2,80 – 5 – 3 metros de anchura de las naves legerenses, la ujetarra viene a ser de 5,50 – 6 – 5,50, lo que tiene sus consecuencias igualmente sobre la profundidad de los ábsides, con escalonamiento mucho más profundo en el cenobio. Más evidentes son las diferencias en la articulación y ornamentación de los ábsides, ya que el exterior de Ujué se ordena en horizontal y vertical mediante molduras ajedrezadas y contrafuertes de escaso desarrollo, frente a la lisura de los ábsides de Leire. Además, las ventanas de Ujué están adornadas con arcos tanto en el interior como en el exterior. En todo ello advertimos componentes foráneos, puesto que nada así se había realizado previamente en el reino navarro. El modelo se encuentra sin duda en la catedral de Jaca, cuya conexión con Ujué ya hemos comentado con relación a los temas escogidos para decorar los capiteles. En Ujué todo adquiere un grado menor en monumentalidad y calidad: se disminuyen alturas y anchuras, y se evitan las columnas exteriores de la catedral aragonesa al prolongar en altura los contrafuertes hasta la cornisa, que son menos costosos y de más fácil ejecución (en Jaca la columna del ábside descansa sobre un contrafuerte que alcanza la primera moldura ajedrezada). Como la capilla mayor románica de la catedral aragonesa fue derribada en el siglo XVIII para sustituirla por otra más profunda, no sabemos si la solución que vemos en Ujué, con ventana axial flanqueada por dos arcos ciegos (fig. 3), venía de allí. En las plantas antiguas de la seo jaquesa, anteriores a la reforma, se dibuja una única ventana, pero no se representan (ni era preciso que se hubieran representado, de haber existido) arcos ciegos a los lados²⁷. Personalmente creo que sí tuvo arcos ciegos a los lados, como vemos en Iguácel, iglesita pirenaica inspirada en la catedral (aunque en Iguácel hubo tres ventanas, con arcos ciegos intermedios, que en Ujué no hubiera sido factible abrir por la profundidad de los ábsides laterales), por lo que también en este detalle Ujué sería deudora de Jaca. En cambio, el único tramo de naves que fue construido en Ujué y que suponemos conectó con las antiguas prerrománicas (lo que quizá pueda constatar en la excavación arqueológica prevista para fechas próximas) prescindió del transepto, lo que la aleja de la catedral. Ahora bien, ¿cuándo se realiza un transepto? ¿Era esperable que un templo de las dimensiones y características de Ujué hubiera sido planteado para incorporarlo? En Aragón a finales del siglo XI tenemos transeptos en la catedral de Jaca y en determinadas igle-

²⁷ Puede verse una planta con ventana axial única en el *Libro de Trazas de Antón Tornés*, conservado actualmente en el Archivo Histórico Provincial de Huesca, que fue dado a conocer en la exposición "En torno a la Catedral de Jaca. Planos y trazas arquitectónicas" celebrada con motivo del año santo compostelano de 2004.

sias de nave única, por ejemplo vinculadas con la familia regia (Siresa). Ujué carece de esas circunstancias específicas. Que era templo de cierta relevancia lo confirma la apuesta por las tres naves (quizá ya las tenía la construcción prerrománica previa), pero su limitada altura y la tosquedad del conjunto evidencian que no se trató de un empeño prioritario para el monarca. Las tres naves de Ujué se separan mediante arcos de medio punto doblados, que van a parar a pilares compuestos de núcleo cruciforme, y están cubiertas por bóvedas de cañón, dos de ellas restauradas. Evidentemente, el proyecto arquitectónico de Ujué no aspiraba a las dimensiones y complejidad de Jaca, lo que quizá favoreció que en este detalle sí se acudiera al cercano precedente de Leire, donde tres naves cubiertas con bóvedas de medio cañón paralelas descansan asimismo en pilares compuestos de sección cruciforme. Leire, además, queda de camino entre Jaca y Ujué, por lo que muy probablemente su arquitectura fue conocida por el maestro que proyectó Ujué. No insistiré en el repertorio ornamental ujuetarra: Moralejo y Durliat han señalado cómo sus capiteles, de muy tosca labra, imitan, simplifican o “degradan” motivos existentes en Jaca y sus escuelas, con cierto predominio de torpes esquematizaciones de palmetas, volutas y entrelazos²⁸.

Ujué también nos ilustra acerca de las distintas explicaciones propuestas por la historiografía. En una iglesia en la que confluyen distintos elementos, según pongamos el acento en unos o en otros alcanzaremos conclusiones diferentes con respecto a las influencias exteriores. Mientras actualmente se considera que predominan los componentes derivados de la catedral de Jaca, ya que los encontramos en la arquitectura y en la escultura, con anterioridad Gaillard había visto en los temas desarrollados en los capiteles una procedencia leonesa, obra de un escultor poco hábil²⁹, mientras que Gudiol y Gaya Nuño apreciaron en la cabecera el recuerdo de Leire³⁰.

Prototipo de la foraneidad sería aquel encargo realizado en Navarra por un promotor extranjero a un arquitecto extranjero en cuyo taller colaboraron escultores extranjeros. El paradigma lo constituye la catedral de Pamplona, obra de maestro Esteban de Santiago de Compostela para el obispo francés Pedro de Roda, quien contó con la colaboración del monarca aragonés Pedro I. Sin duda, el programa constructivo que pretendía el prelado era inabordable para un maestro formado aquí, ya que no existía entonces mano de obra local capacitada para imaginar y construir un templo mucho más grande, amplio, complejo y decorado que todo lo realizado hasta entonces.

²⁸ MORALEJO, S., “Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII), *Vè Congrès Espanyol d’Història de l’Art*, Barcelona, 1986, vol. I, pp. 95-96, n. 24, donde rebate la opinión de Gaillard que veía en Ujué un eco leonés; DURLIAT, M., *La sculpture romane...*, pp. 259-260.

²⁹ GAILLARD, G., “La escultura del siglo XI en Navarra antes de las peregrinaciones”, *Príncipe de Viana*, vol. 17, 1956, pp. 128-130.

³⁰ GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J.A., *Arquitectura y escultura románicas*, col. “Ars Hispaniae”, vol. V, Madrid, 1948, p. 122: *En el período inicial sólo se construyó la cabecera triabsidal, recuerdo de Leyre, pero con hileras de tacos y decoración escultórica que, bajo su rusticidad, señala ya un conocimiento del arte jaqués.*

En 1928 y 1931 Larumbe y Lacarra publicaron los documentos que probaban la presencia como director de obras de la catedral de Pamplona de un tal Esteban, maestro de la obra de Santiago³¹. Los caracteres compostelanos de los escasos capiteles románicos milagrosamente conservados en la seo iruñesa fueron a continuación identificados por Gómez Moreno y difundidos por Camps Cazorla, Gaya Nuño y Gudiol³². Que no sólo la escultura de la portada, sino todo el proyecto catedralicio pamplonés derivaba de Santiago se pudo comprobar en la excavación arqueológica de los años noventa del siglo XX, cuando salió a la luz una cabecera de exterior poligonal e interior semicircular (fig. 4), acompañada de detalles comunes con el alzado jacobeo, como los rebajes abiselados en las hiladas inferiores del exterior de la cabecera, el capitel de ventana de la cripta decorado con hojas lisas y bolas, las marcas de cantero, etc.³³

La catedral compostelana constituye un hito decisivo en la configuración de la gran corriente artística hispano-languedociana. A lo largo de las últimas décadas del siglo XI y primeras del XII se fraguó una extensa comunidad creativa, en la que participaron buen número de artistas y promotores, entre los cuales ocupan lugar destacado Pedro de Roda y Esteban. Como ha analizado Serafín Moralejo, no se trata de unos modos de hacer arquitectura y escultura desarrollados hasta sus últimas consecuencias en un único foco (pongamos Toulouse), del que se expandieron en varias direcciones, sino de un arte en creación cuyos pasos se iban dando a la vez o sucesivamente en distintos lugares, con fluencias de ida y retorno³⁴. A través de la catedral de Pamplona y sus secuelas, el reino navarro participa en esta corriente creativa, la hace suya, sin que de ello derive una escuela peculiarmente navarra diferenciable en esencia de lo que podía esperarse en otro lugar³⁵. Quiero decir que no nos sorprendería encontrar muchas de las iglesias que constituyen el románico pleno navarro en otros ámbitos geográficos.

¿A quién debemos atribuir en justicia la introducción de esta novedad artística que supuso la catedral pamplonesa de Esteban? ¿Y cuál es la verdadera novedad: el repertorio formal o el proyecto catedralicio? A mi juicio, lo importante aquí es el programa arquitectónico, consistente en el encargo de un templo de dimensiones hasta entonces desconocidas en el reino, en forma de cruz latina con gran transepto destacado (el primero conocido en Navarra), con cabecera de ábsides separados (la primera en Navarra de esa forma) y con

³¹ LARUMBE, J.O., "La catedral de Pamplona. El templo", *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 3ª ép., n° 2, 1928, pp. 91-120; LACARRA, J.M., "La Catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n° 7, 1931, pp. 73- 86.

³² GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico en España. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, pp. 116-117; CAMPS CAZORLA, E., *El arte románico en España*, Barcelona, 1945, pp. 119-131; GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J.A., *Arquitectura y escultura románicas...*, p. 216.

³³ La planta fue publicada por MEZQUÍRIZ, M.A. y TABAR, M.I., *Los niveles del tiempo...*, p. 12.

³⁴ MORALEJO, S., "Modelo, copia y originalidad...", pp. 89-112.

³⁵ Sobre la corriente hispano-languedociana del románico pleno en Navarra: FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C. (Dir.), MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *El arte románico...*, pp. 83-164.

una gran portada decorada con relieves (la primera en Navarra), etc.³⁶ La búsqueda de un arquitecto capacitado para edificar una obra de esas dimensiones sería el segundo paso, tras la decisión de alzar un gran templo y la fijación del programa arquitectónico, que correspondió sin duda al obispo de Pamplona Pedro de Roda, antiguo monje de Conques, conocedor de Toulouse, viajero impenitente que visitó desde Santiago de Compostela hasta Clermont, pasando por León, Husillos, Huesca, Burdeos, etc., y falleció en Toulouse probablemente tras regresar de Tierra Santa³⁷. El obispo contó con la protección del monarca, Pedro I, hijo de Sancho Ramírez. Frente a la complejidad del proyecto arquitectónico y escultórico de la catedral de Jaca, la de Pamplona –en lo que conocemos– se manifiesta como una perfecta adecuación de las soluciones hispano-languedocianas que se estaban experimentando en los dos focos artísticos principales de esta corriente: Toulouse y Compostela. En Jaca hay ciertamente elementos procedentes de Saint-Sernin e incluso de Santiago, pero también existen componentes fundamentales venidos de otros ámbitos; en cambio, todos los recursos constructivos y figurativos que conocemos de Pamplona se remiten a ambas o a una de las dos. Por tanto, en este caso, la responsabilidad del resultado final de la seo pamplonesa ha de repartirse entre Maestro Esteban y su protector, el obispo Pedro de Roda.

Por tercera vez encontramos un edificio novedoso, pero esta vez iba a generar gran número de iglesias derivadas. Una vez que las novedades se introdujeron, ¿la evolución de las formas se comportó de modo distinto al esperable en otro lugar? Pues no. El principio de variación apreciable en el románico navarro es totalmente semejante al comprobable en otros lugares.

Secuelas catedralicias: *variations* locales sobre un tema dado

La tarea de identificar y caracterizar los elementos derivados de la catedral pamplonesa en otras construcciones del románico pleno navarro ha sido realizada recientemente³⁸. Con ello se dieron los primeros pasos que permitieron clasificar todo un grupo de construcciones como un conjunto coherente y establecer su cronología relativa, posterior en una, dos o más generaciones al templo catedralicio. Dado que algunos de estos edificios cuentan con referencias documentales esporádicas, ha sido posible ordenar razonablemente el desarrollo del románico pleno en Navarra entre 1120 y 1160. Pero no se ha

³⁶ La información sobre la catedral románica pamplonesa descubierta en las excavaciones puede verse ibídem. También: ARAGONÉS ESTELLA, E., “Época prerrománica y románica”, en AA.VV., *La catedral de Pamplona 1394-1994*, t. I, Pamplona, 1994, pp. 133-161; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “El paisaje monumental: un blanco manto de iglesias”, en MARTÍN DUQUE, A.J. (Dir.), *Signos de identidad...*, I, pp. 289-312; y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Catedral románica de Pamplona: el templo”, en BANGO TORVISO, I.G. (Dir.), *Sancho el Mayor...*, t. II, pp. 873-901. Toda la documentación en GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Colección Diplomática de la Catedral de Pamplona. Tomo I (829-1243)*, Pamplona, 1997.

³⁷ Sobre el obispo Pedro de Roda sigue siendo fundamental la biografía trazada por GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos...*, pp. 254-316.

³⁸ Véase nota 36.

descrito con detalle el proceso de asimilación de los distintos componentes, que se hizo por supuesto conforme a pautas propias de la corriente hispano-languedociana basadas en la *variatio*, la variación sobre elementos dados³⁹.

La revisión de las obras que componen lo que podría denominarse escuela arquitectónica o, mejor, secuelas arquitectónicas de la catedral de Pamplona (ya que tras la “escuela” constituida por las obras de quienes se habían formado en la propia catedral vendrían las secuelas de quienes aplicaron los principios empleados en los edificios derivados de la seo, sin necesidad de haber conocido ésta), desde la perspectiva de sus respectivos encargos programáticos y de los problemas generados a la hora de su plasmación en una obra concreta, es decir, desde el acercamiento a la obra no como “dada”, sino “por hacer”, nos hará avanzar en el problema de la asimilación del románico en el reino.

El Maestro Esteban introdujo en Navarra elementos anteriormente nunca vistos, entre los que seleccionaremos cuatro para analizar en qué medida siguieron siendo empleados en obras posteriores. El primero caracteriza la planta de la cabecera: la combinación polígono-semicírculo en la capilla mayor. Otros tres los suponemos existentes en su alzado porque, no siendo los más habituales en el románico pleno, aparecen en los antecedentes y en los consecuentes de nuestro templo catedralicio. Son la combinación ventana-óculo, el empleo de arcos ciegos flanqueando las ventanas en el interior del semicilindro y la existencia de contrafuertes hasta la cornisa.

La iglesia donde parece que se aplicaron con mayor fidelidad al modelo iruñés fue Santa María de Irache, construida muy probablemente durante el segundo cuarto del siglo XII⁴⁰. Era el segundo monasterio en importancia del reino y todavía no había sido modernizada –que sepamos– su antigua edificación prerrománica. Contaba con la categoría y los recursos económicos que podrían facilitar la edificación de un templo de primera fila. Localizamos allí los cuatro elementos arquitectónicos de modo muy semejante a como imaginamos estuvieron en Pamplona (fig. 5). Existen eso sí ciertas diferencias en planta y alzado. Así, tratándose de un encargo algo más modesto que el catedralicio, además de que el transepto no sobresale en planta, el anteábside de Irache tiene menor profundidad que el de Pamplona y su ábside cinco paños, en vez de los siete de Pamplona, por lo que mientras en la capital pudieron haber abierto hasta cinco ventanas (es imposible averiguar cuántas existieron en realidad), en Irache sólo hay tres, combinadas con paños lisos en el exte-

³⁹ Como han estudiado diversos autores, la *variatio* constituye uno de los principios creativos aplicados al arte románico; deriva de uno de los recursos propios de la retórica clásica.

⁴⁰ Sobre esta fase de la iglesia del monasterio de Irache: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “El paisaje monumental...”, pp. 293-294; FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (Dir.), MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *El arte románico...*, pp. 130-134; y ERN, t. I, pp. 259-288. La cronología de la cabecera se ha establecido en función de su derivación de la catedral pamplonesa (consagrada en 1127), de las sustanciosas donaciones que recibió el cenobio por parte del rey García Ramírez el Restaurador (1134-1150) y de la presencia del orfebre Rainalt en el monasterio, muy probablemente para ejecutar la imagen de la Virgen recubierta de plata encargada con vistas a la terminación de la nueva cabecera: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Sobre la cronología y el autor de la imagen románica de Santa María la Real de Irache (Navarra)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n° 7-8, 1995-1996, pp. 45-50.

rior y con parejas de arcos ciegos en el interior (a las que se añade otra pareja de arcos ciegos en cada lado del anteábside). En cuanto a los contrafuertes, según vemos en la planta de las cimentaciones y primeras hiladas de la catedral pamplonesa, los ábsides laterales de la seo carecían de refuerzos exteriores, mientras que en Irache incluyen columnas, una a cada lado de la ventana axial⁴¹. Ésta parece ser la principal innovación en lo relativo a la planta, su *variatio*, llamada a contar con enorme eco en las comarcas cercanas, hasta el punto de que las columnas en los ábsides caracterizarán el románico de Tierra Estella (frente a su escasez en otros ámbitos navarros). Por cierto, las columnas de Irache arrancan desde la banqueta, no desde la moldura bajo ventana como en Jaca. En alzado, los óculos de Irache se presentan en el interior acompañados por una serie de arquillos constituidos por bocelos continuos, sin capitel que diferencie la parte sustentante (columna) de la sustentada (arco). Estos bocelos continuos de remate curvo resultan habituales en el tardorrománico (los vemos, por ejemplo, en Santo Domingo de la Calzada y en La Oliva, edificios ambos relacionados con la fase tardorrománica de Irache como veremos, también en Fitero y otros edificios monumentales de la época), lo que indica que el nivel alto del ábside fue realizado en una segunda campaña durante la segunda mitad del siglo XII.

La segunda secuela de la catedral la localizamos en Santa María de Sangüesa (fig. 6), iglesia que prescinde del elemento pamplonés más atípico en el devenir de la arquitectura románica, como es la combinación polígono-semicírculo en planta, para apostar por un ábside tradicional de interior y exterior curvos⁴². Se trata de un templo propiedad de la orden de San Juan de Jerusalén edificado poco después de que en 1131 el rey Alfonso el Batallador les regalara el palacio y la capilla que poseía en la localidad. Su programa arquitectónico tenía pretensiones intermedias: no era ni catedral ni gran monasterio, pero sí había de servir a una comunidad dinámica y en continuo crecimiento como la sangüesina, por lo que encargaron un edificio de tres naves, lo que en esta época y lugar implicaba una mayor altura de la capilla central, lo que hizo posible abrir óculos encima de las ventanas. Pero al tener cabecera escalonada (con ábsides yuxtapuestos), muros muy gruesos y capilla mayor de dimensiones reducidas (en planta traza un arco de medio punto rebajado), las ventanas de dicha capilla mayor no podían estar muy separadas de la central, ya que de llevarlas a los extremos los vanos se encontrarían con el muro de los ábsides laterales. Esta circunstancia imposibilitó alternar arcos ciegos entre las ventanas, por lo que sólo vemos un único arco ciego (y óculo ciego encima) en cada lado del anteábside. Creo que no es ajeno al trazado de

⁴¹ Cada día es más urgente la publicación de la memoria de excavación puesto que ya han pasado catorce años desde que se hicieron las excavaciones y todavía seguimos manejando como información básica la planta publicada con motivo de una pequeña exposición montada con objetos hallados y los recuerdos de las visitas esporádicas que, amablemente invitados por los responsables, algunos tuvimos la fortuna de realizar.

⁴² Sobre esta fase de la iglesia sangüesina: LOJENDIO, L.M. de, *Navarre romane...*, pp. 189-196; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "El paisaje monumental...", p. 296; FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (Dir.), MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *El arte románico...*, pp. 134-139; y *ERN*, t. III, pp. 1258-1261.

Santa María de Sangüesa el antecedente de Ujué, localidad situada a unos 30 km de distancia, cuya capilla mayor –como hemos visto– dispone de ventana axial entre dos arcos ciegos, constituyendo una arquería de tres elementos. Otra marcada diferencia con Irache la vemos en la organización interna de los ábsides laterales, puesto que en los sangüesinos hay arcos ciegos: uno a cada lado de la ventana en el norte y dos a cada lado en el sur. El doble arco del sur probablemente deba ponerse en relación con la existencia de un arco ciego en el exterior del mismo ábside meridional. No nos extraña que la fachada meridional esté más cuidada que la septentrional porque así lo verificamos en otros casos coetáneos. Una segunda diferencia, que también la separa de Pamplona, consiste en la presencia de contrafuertes en los exteriores de los ábsides laterales de Sangüesa, a los lados de las ventanas, donde el arquitecto de Irache había emplazado columnas.

Es una lástima que hayamos perdido la cabecera románica de San Pedro de Aibar, sustituida por otra de mayores dimensiones en el siglo XVI, porque es la única iglesia de tres naves terminada en el pleno románico llegada a nuestros días⁴³. Su planta revela que estamos ante un templo construido con escasa pericia, ya que apenas hay ángulos bien conseguidos. Su elemento más novedoso son las bóvedas de cuarto de cañón sobre las naves laterales (fig. 7). Hay argumentos para pensar que este tipo de bóvedas fue utilizado también en la seo pamplonesa, quizá cubriendo las tribunas (si es que existieron) o en otro emplazamiento (¿en las colaterales?). La conexión con Santiago de Compostela se constata no sólo en el empleo de pilares compuestos de núcleo cuadrangular, sino también al ver que los fajones laterales apoyan ambos extremos del segmento de arco sobre columnas y que fajones semejantes en la tribuna compostelana también descansan su parte más elevada sobre columnas. Muy posiblemente la utilización de semiarcos de medio punto para delimitar el cuadrado en que apoya la cúpula de Olleta, solución que resulta todavía más atípica, deriva de su utilización en Aibar (Aibar dista de Olleta unos veinte kilómetros).

Irache y Sangüesa son los edificios que siguen con mayor fidelidad el prototipo pamplonés, porque son también los únicos de tres naves. Las restantes secuelas corresponden a templos de nave única. San Martín de Unx, por ejemplo, comparte rasgos sangüesinos y pamploneses⁴⁴. Tiene cripta (cuyas columnas y altar parecen compartir la planificación de la cripta bajo un ábside lateral de la catedral), combinación polígono-semicírculo y contrafuertes, pero al ser de nave única y dimensiones reducidas, opta por colocar tres ventanas, una en cada uno de los tres paños centrales de los cinco que componen la cabecera, quedando lisos los dos de los extremos (recordemos que en

⁴³ Sobre San Pedro de Aibar: URANGA GALDIANO, J.E., “Notas para el estudio del arte navarro. Las iglesias románicas de Aibar”, *Príncipe de Viana*, vol. 23, 1962, pp. 501-504; LOJENDIO, L.M. de, *Navarre romane...*, pp. 204-210; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “El paisaje monumental...”, p. 296; FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (Dir.), MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *El arte románico...*, pp. 146-147; y *ERN*, t. I, pp. 169-181.

⁴⁴ Sobre San Martín de Unx: LOJENDIO, L.M. de, *Navarre romane...*, pp. 54-55; FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (Dir.), MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *El arte románico...*, pp. 139-142; y *ERN*, t. III, pp. 1237-1250.

Irache dejaban lisos los paños intermedios). Tal distribución tiene como consecuencia que no se puedan colocar arcos ciegos entre las ventanas, pero tampoco los emplazan en los extremos, como hicieron en las capillas laterales de Sangüesa. De este modo, en San Martín adoptan una solución basada en Sangüesa, con tres ventanas interiormente yuxtapuestas, pero simplificada, porque mientras en Sangüesa la arquería triple contiene ventanas que a su vez se adornan con arcos de enmarque propios, en San Martín se prescinde de los arcos interiores. La menor altura conlleva la inexistencia de óculos. Carece de arcos ciegos en el anteábside, en lo que coincide con la cercana Ujué (siete kilómetros), que veíamos habría servido de modelo a Sangüesa. Hay que recordar que en San Martín de Unx y en Santa María de Sangüesa trabajó el mismo escultor, el llamado Maestro de Uncastillo⁴⁵.

El segundo edificio de nave única a comentar está emplazado en la Barranca, camino de Álava. En medio del valle, donde hubo probablemente una *mansio* de la vía romana que conectaba Burdeos con Astorga, poseía la catedral de Pamplona una decanía, Santa María de Zamarce, que fue reedificada hacia 1140⁴⁶. La mención del templo en la documentación catedralicia a comienzos del siglo XI permite suponer que existía una antigua iglesia, de la que no se han identificado restos concluyentes en las excavaciones realizadas durante el reciente proceso de restauración. El programa renovador consistió en un templo de nave única, en el que de nuevo vemos secuelas de la catedral pamplonesa. El arquitecto proyectó una cabecera semicircular tanto al interior como al exterior, con tres ventanas que, al estar convenientemente separadas, permitieron ubicar interiormente arcos ciegos intermedios. Ahora bien, como se trata de un templo de pequeñas dimensiones, al querer que las ventanas quedaran adecuadamente centradas en sus respectivos paños curvos exteriores, articulados a su vez por los habituales contrafuertes, el arquitecto se vio obligado a trazar arcos ciegos apuntados (no semicirculares, porque no tenía espacio suficiente) alternando con los arcos semicirculares de enmarque de ventanas (fig. 8). Esta solución nos enseña mucho acerca de la utilización conjunta de estos dos tipos de arcos. Con demasiada frecuencia se ha recurrido a considerar el uso de unos u otros (semicirculares o apuntados) como señal inequívoca de períodos cronológicos sucesivos, mientras que en Zamarce queda demostrado que recurrieron al uso conjunto de ambos por necesidades derivadas del trazado de un único proyecto. Interiormente en el anteábside vemos arcos, pero mientras el del lado norte es ciego (como los de los anteábsides de Irache y Sangüesa), el del sur contiene una ventana que carece de ornamentación externa, lo que le permite mantener unas proporciones correctas (no había sitio para disponer una ventana adornada de dimensiones semejantes a las de la cabecera, y hacerla más pequeña hubiera empobrecido la perfección del proyecto). El probable desplome que sufrieron los

⁴⁵ LACOSTE, J., "La décoration sculptée de l'église romane de Santa María de Uncastillo (Aragon)", *Annales du Midi*, vol. 83, 1971, pp. 149-172.

⁴⁶ Sobre Zamarce: LOJENDIO, L.M. de, *Navarre romane...*, p. 46; FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (Dir.), MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *El arte románico...*, pp. 142-145; y *ERN*, t. II, pp. 668-682.

muros laterales durante la ejecución de la bóveda llevó a abandonar el proyecto inicial de abovedamiento con cuarto de esfera en el ábside y medio cañón en la nave, sustituyéndolo por techumbre de madera. Probablemente por el mismo motivo cegaron dos de las ventanas inicialmente abiertas, aunque no eliminaron completamente su rastro. El eco de la seo pamplonesa también se aprecia en el repertorio ornamental.

Para culminar nuestro análisis examinaremos iglesias que hemos de considerar secuelas de la catedral pamplonesa en tercera generación, porque derivan de las de tres naves inspiradas en dicha seo o se encuentran muy alejadas en el tiempo de su consagración. El eco de Irache se aprecia en Santa María de Yarte, que fue priorato dependiente de dicha abadía. A finales del siglo XII se reedificó el templo con una fábrica sencilla no exenta de interés⁴⁷. De tamaño reducido, recurre de una manera muy particular a la *variatio* arquitectónica, ya que su nave única culmina en un ábside de interior poligonal y exterior semicircular, el único en Navarra que sigue la pauta contraria a la desarrollada en la catedral. La explicación más plausible lleva a ver en esta solución un “juego” del arquitecto con respecto al modelo de su abadía madre. Cuenta con tres ventanas en la cabecera y, lo que es más llamativo en templos de sus dimensiones, interiormente esas ventanas, que son sencillas aspilleras sin enmarque de columnas, están cobijadas por arcos flanqueados a su vez por dos arcos ciegos intermedios y otros dos extremos. La deuda con Irache parece indudable, aunque prescindieran completamente de la rica ornamentación escultórica desplegada en el cenobio de Tierra Estella⁴⁸.

En cuanto al eco de Santa María de Sangüesa, quizá lo encontremos en San Adrián de Vadoluengo⁴⁹. La atípica presencia de enormes contrafuertes a ambos lados de un sencillo ábside con ventana única, en medio de su curvatura, encontraría su razón de ser en una imitación la cabecera sangüesina, de donde también vendría probablemente el peralte de su semicírculo.

La impronta de la catedral perduró durante la segunda mitad del siglo XII y quizá en las primeras décadas del siguiente. En la Cuenca de Pamplona se conservan dos edificios de nave única y monumentalidad superior a la habitual para las parroquias de aldeas de aquella época, que además coinciden en tener una cabecera articulada mediante contrafuertes que llegan hasta la cornisa, una moldura horizontal que marca la línea de la ventana y tres vanos en el ábside separados por paños lisos. Ambas disponen además de una puerta con tres arquivoltas situada en segundo tramo del muro meridional. San Miguel de Cizur Menor presenta un ábside con combinación polígono-semicírculo, lo que la sitúa en la estela catedralicia, pero interiormente prescinde

⁴⁷ Sobre Yarte: *ERN*, t. II, pp. 775-786.

⁴⁸ La razón de su sencillez debió de estribar en ahorrar gastos a Irache, tal y como se expondrá siglos más tarde en un documento por el que el abad de Irache comunicó al prior de Yarte que no quería gastar fondos cuantiosos en su reparación porque los prioratos han de servir para financiar las abadías, y no al contrario: *Ibidem*, p. 786.

⁴⁹ Sobre Vadoluengo: LOJENDIO, L.M. de, *Navarre romane...*, p. 197-200; FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (Dir.), MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *El arte románico...*, pp. 145-147; y *ERN*, t. III, pp. 1293-1302.

de los arcos ciegos y por su menor altura no incluye óculos⁵⁰. La ermita de la Virgen del Camino de Badostáin resulta muy semejante, aunque opte por renunciar a la combinación polígono-semicírculo e incluya una atípica escalera en el centro del hastial meridional⁵¹. Ambas serían simplificaciones y reducciones tardías de la seo de Pamplona, ejecutadas ya en el último tercio del siglo XII o incluso más tarde. Se da la circunstancia de que mientras la de Cizur consta como propiedad de la orden de San Juan de Jerusalén desde 1135, en cambio la de Badostáin puede ponerse en relación con la donación que en 1215 hizo doña Sancha Arceiz de Arleta de dos monasterios a la catedral de Pamplona, uno de los cuales, denominado de la Morea, se localizaba junto a Badostáin⁵². No está de más comentar que los dos capiteles exteriores de la portada de la Virgen del Camino se decoran con una simplificación del motivo de los pájaros que se picotean las patas, que adornó la puerta occidental de la catedral y hoy en día podemos admirar en el Museo de Navarra.

La última secuela que voy a comentar corresponde a un edificio muy conocido, Santa María de Eunate, en cuya cabecera volvemos a encontrar la combinación de polígono de cinco paños exterior con semicírculo interior, y tanto en el interior como en el exterior las tres ventanas alternan con arcos ciegos⁵³. Pero Eunate, encargo singular de finales del siglo XII, se aparta del modelo catedralicio por la incorporación de muchas otras novedades, principalmente derivadas de la iglesia de Torres del Río y del abovedamiento propio de los ábsides monumentales tardorrománicos consistente en nervios que confluyen en el arco de embocadura.

Toda esta serie de edificios, que se extienden desde 1130 hasta el entorno de 1200, nos hacen ver cómo, a partir de componentes foráneos llegados con el proyecto del Maestro Esteban del año 1100, se fueron desarrollando obras distintas que combinaban de diversa manera lo aportado por la catedral. Algunas revelan proyectos cuidados, quizá realizados por los más directos colaboradores de Esteban, probablemente foráneos, como Irache o Zamarce. Otros serían dirigidos por maestros de segunda fila, entre los que no cabe descartar la existencia de navarros formados en el gran taller catedralicio⁵⁴. Los ejecutados a finales del siglo XII carecen de la creatividad y el rigor de trazado vistos con anterioridad. Podríamos calificarlos sin temor a equivocarnos de “típicamente navarros”, ya que todos los recursos que manejan estaban perfectamente asimilados en el reino, lo que no implica que fueran exclusivos de él.

⁵⁰ Sobre San Miguel de Cizur Menor: LOJENDIO, L.M. de, *Navarre romane...*, p. 42; FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (Dir.), MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *El arte románico...*, pp. 284-285; y *ERN*, t. I, pp. 404-414.

⁵¹ Sobre la Virgen del Camino de Badostáin: LOJENDIO, L.M. de, *Navarre romane...*, p. 40; y *ERN*, t. I, pp. 319-323.

⁵² Son dos los documentos referentes al monasterio y hacienda de la Morea “junto a Badostáin” donados a la catedral de Pamplona: GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Colección Diplomática...*, docs. 499 y 500.

⁵³ La abundantísima bibliografía sobre Eunate y un texto puesto al día pueden localizarse en *ERN*, t. II, pp. 860-882.

⁵⁴ Se podrían comentar otras iglesias, como Santa María de Arce, con arcos ciegos en el interior, pero analizar todas las posibles repercusiones de la catedral alargaría en exceso este apartado.

Un fenómeno semejante es planteable en escultura. Ha sido estudiado con cierto detalle y desde antiguo el eco de las formas de la portada catedralicia en obras como Leire y San Nicolás de Sangüesa, así como su repercusión posterior combinada con el nuevo repertorio que vino al reino con el maestro languedociano responsable de la realización del magnífico claustro de la seo⁵⁵. Conviene advertir que, mientras el proyecto arquitectónico es obra del maestro director, en cambio en un amplio conjunto de capiteles o relieves podemos distinguir la intervención de distintos maestros y rastrear hasta qué punto incorporan novedades foráneas o se atienen a repertorios ya consagrados. Dadas las limitaciones de la presente ponencia, no es posible desarrollar aquí todos estos matices, porque todavía nos queda por ver qué sucede con la recepción de nuevas corrientes arquitectónicas durante el románico tardío.

Experiencias tardorrománicas: del Císter a Tudela

Puede afirmarse que mediado el siglo XII existía una tradición arquitectónica consolidada en el reino, capaz de responder a retos constructivos de cierta complejidad simplemente desarrollando las potencialidades de las fórmulas empleadas en la catedral de Pamplona o en los monasterios de Leire e Irache. Sin embargo, del mismo modo que la seo pamplonesa supuso la incorporación al reino de la vanguardia constructiva de su tiempo, también hacia 1160 se van a introducir novedades estructurales y compositivas de origen foráneo, especialmente las derivadas del uso de las bóvedas de crucería que tantas ventajas ofrecían con respecto a las de medio cañón.

El primer edificio donde se despliegan las nuevas soluciones, o al menos aquél que nos proporciona cronología más segura, es el monasterio cisterciense de La Oliva⁵⁶. Como había sucedido anteriormente, también aquí las novedades se introducen por la conjunción de un promotor foráneo que pide un programa arquitectónico nuevo a un arquitecto venido de fuera. El promotor es el abad de una nueva orden religiosa, la cisterciense, que acababa de establecerse en el reino. Los monjes blancos tenían la costumbre de iniciar sus monumentales iglesias una vez que habían comprobado la idoneidad del emplazamiento, en el que tenían que coincidir el alejamiento del mundo con la suficiente feracidad de los campos de cultivo y la posibilidad de captar agua corriente. En el caso de La Oliva, según nos informa la tradición local, las obras se iniciaron hacia 1164, cuando los monjes llevaban más de diez años asentados en el lugar. Además, los cistercienses aplicaban un plan muy

⁵⁵ Existe abundantísima bibliografía sobre la cuestión. Remito de nuevo a textos y notas de FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (Dir.), MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *El arte románico...*; y de la *Enciclopedia del Románico en Navarra*.

⁵⁶ Sobre La Oliva: LAMBERT, E., *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1977, pp. 104-108; LOJENDIO, L.M. de, *Navarre romane...*, pp. 51-52; FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (Dir.), MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *El arte románico...*, pp. 183-194; *ERN*, t. I, pp.368-394; y MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *Del románico al gótico en la arquitectura de Navarra. Monasterios, iglesias y palacios*, Pamplona, 2007, pp. 106-141.

riguroso a todas sus fundaciones. Los templos tenían que ser grandes, bien edificados y austeros a un tiempo, y seguían unas pautas de diseño que admitían variantes locales. Las cabeceras podían incluir girola (como Fitero) o, más a menudo, disponer de cinco capillas paralelas abiertas al transepto (La Oliva); también podían conformarse con tres capillas (Iranzu).

El examen de la iglesia de La Oliva pone ante nuestros ojos un gran número de elementos novedosos en el reino (fig. 9). Es la primera planta que incluye transepto destacado al que se abren cinco capillas yuxtapuestas paralelas; quizá sea la primera en que la nave central se eleva sobre las laterales lo necesario para que se abran ventanas de iluminación directa (es de suponer que no las hubo en Pamplona, porque tampoco las tenían Santiago de Compostela ni Saint-Sernin de Toulouse). Para su edificación, los monjes acudieron al arquitecto que estaba al frente de la obra más monumental iniciada por esas fechas en las cercanías: la actual catedral de Santo Domingo de la Calzada. Su nombre nos es conocido, puesto que probablemente se trata del maestro Garsión del que hablan los documentos de 1162 y 1199, tal y como propuso Isidro Bango; en cambio por el momento no se ha identificado su procedencia antes de llegar a La Rioja⁵⁷. Debió de recibir como encargo una planta semejante a la que el arquitecto Villard de Honnecourt (siglo XIII) acota en su cuaderno con la siguiente expresión: “*Vesci une glize d’esquarie, ki fu esgardée a faire en l’ordene de Cistiaus*”⁵⁸. A partir de este programa arquitectónico foráneo (obligado por la orden religiosa), el maestro foráneo al servicio de promotores foráneos (el abad y los primeros monjes de La Oliva no eran navarros) creó una arquitectura renovadora. Además de la planta, los monjes le debieron insistir en la austeridad, que se tradujo en una contención en la altura del templo y una autolimitación del programa ornamental.

El proyecto de La Oliva está perfectamente pensado en todos sus detalles, mientras que la ejecución varía entre las capillas septentrionales y las meridionales: las primeras repiten el mismo despiece en las ventanas, las segundas resuelven el despiece de dos modos distintos a su vez diferentes del septentrional, de donde deducimos que ese maestro inicial que sabía proyectar y aparejar la construcción con tanta perfección la había abandonado poco después de iniciada, dejando eso sí la planta y quizá las plantillas de talla de ciertos elementos.

Son varios los detalles que permiten proponer la intervención del maestro de Santo Domingo de la Calzada en el proyecto de La Oliva, especialmente la “ventana doble calceatense” (peculiar diseño de vanos de doble aspillera separada por quilla y cobijada bajo arco envolvente), las molduras de doble bocel que recorren sus muros, el perfil de los nervios que cubren dichas capi-

⁵⁷ Sobre Garsión en Santo Domingo de la Calzada: MOYA VALGAÑÓN, J.G., *Etapas de la construcción de la Catedral de Sto. Domingo de la Calzada*, Logroño, 1991, p. 14; BANGO TORVISO, I.G., “La cabecera de la catedral calceatense y la arquitectura hispana de su época”, en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 11-150, especialmente 35-41; y BANGO, I.G., *La cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Madrid, 2000, pp. 23-24.

⁵⁸ ERLANDE-BRANDENBURG, A., PERNOUD, R., GIMPEL, J. y BECHMANN, R., *Villard de Honnecourt. Cuaderno siglo XIII*, Torrejón de Ardoz, 1991, p. 132.

llas (fig. 9), los motivos de los capiteles que decoran las capillas septentrionales, etc. Arquitecto creativo, introduce variantes en elementos tan importantes como los pilares compuestos, en los que en vez de atenerse a la fórmula tradicional de los antiguamente denominados hispanolanguedocianos, caracterizados por incorporar columnas gemelas en sus cuatro caras y sencillas en los codillos, elimina las columnas gemelas en el lado que da a las naves laterales, por lo que también prescinde de ellas en las correspondientes pilastras anejas a los muros perimetrales. Todo en La Oliva respira la austeridad y monumentalidad, el carácter macizo de sólida arquitectura tan familiar en los monasterios de esta orden.

El maestro tracista no fue el único arquitecto foráneo que se responsabilizó de la construcción del templo. Años más tarde se constata la llegada de otro taller con otro maestro director, del que no tenemos datos documentales. Se trata de una cuadrilla bien cohesionada que se hizo cargo de la terminación de la cabecera y la ejecución de la panda claustral del capítulo. Lo reconocemos por otro modo de labrar la piedra y un nuevo repertorio de marcas de cantero. A este taller corresponde la introducción de una solución procedente del sur de Francia: la ordenación de las bóvedas de la sala capitular, en las que aparecen seis tramos completos de bóvedas de crucería y tres semitramos, como en Veruela y, sobre todo, como en L'Escale Dieu, abadía madre de La Oliva situada en Bigorra. Una vez más en este caso deducimos la responsabilidad que en la introducción de una novedad foránea tuvieron los promotores.

El eco de Santo Domingo de La Calzada se aprecia igualmente en las naves de Santa María de Irache, cuya iglesia había quedado sin terminar —como hemos visto— en el románico pleno. Y también, más lejanamente, en Santa María de Sangüesa, donde estuvo al frente de las obras un arquitecto poco experimentado que compensó sus inseguridades con unas dimensiones exageradas en el grosor de muros y pilares con relación a la anchura de las naves a cubrir⁵⁹.

No puedo detenerme a examinar la recepción generalizada de las fórmulas tardorrománicas en la arquitectura navarra, labor que ya ha sido abordada por Carlos Martínez Álava⁶⁰. Pero sí deseo analizar una edificación singular, la de la actual catedral de Tudela, porque evidencia la confluencia de distintas corrientes, unas foráneas y otras locales. La idea de sustituir la antigua mezquita por un nuevo templo de formas plenamente cristianas parece en marcha desde la década de 1150, cuando encontramos documentos que hablan de compra de solares por parte del cabildo de canónigos⁶¹.

⁵⁹ Sobre la fase tardorrománica de Irache y Sangüesa, además de la bibliografía citada anteriormente: MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *Del románico al gótico...*, pp. 178-216.

⁶⁰ *Ibidem*, passim.

⁶¹ La bibliografía sobre la catedral de Tudela es muy extensa. Para la fase que nos interesa citaremos las consideraciones acerca del proceso constructivo en MELERO MONEO, M., *Escultura románica y del primer gótico en Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "Arquitectura medieval", en AA.VV., *La Catedral de Tudela*, Pamplona, 2006, pp. 159-178; ERN, t. III, pp. 1355-1377, que también trata la escultura; y MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *Del románico al gótico...*, pp. 238-277.

No podía ser un templo cualquiera la iglesia mayor de la segunda población más grande del reino, la única confiada a un cabildo canonical fuera de la catedral⁶². Cuando se gestaba el proyecto, las iglesias en construcción de mayores dimensiones del entorno eran la catedral de Zaragoza, la entonces canónica de Santo Domingo de la Calzada y los monasterios cistercienses de La Oliva (derivada de Santo Domingo), Veruela y Fitero. La planta de la Calzada no servía como modelo, puesto que contaba con girola, elemento adecuado a una iglesia que custodiaba el cuerpo de un santo y también utilizado con cierta frecuencia por los monjes bernardos (Fitero y Veruela), pero inviable para una canónica cuyo solar contaba con unas dimensiones en el eje Este-Oeste muy limitadas. Así que decidieron seguir el otro modelo de grandes cabeceras de la época: cinco capillas paralelas abiertas al transepto, siendo la central de mayor anchura y altura, combinado con un cuerpo de tres naves paralelas (fig. 10). Ese sería el programa encargado al arquitecto, quien parece haber tomado como referentes inmediatos la iglesia de La Oliva y la catedral de Zaragoza. La iglesia de La Oliva estaba situada a unos cincuenta kilómetros hacia el norte y ya hemos visto cómo fue iniciada probablemente en 1164. Zaragoza, a menos de noventa kilómetros río Ebro abajo, parece haber sido comenzada durante el episcopado de don Pedro Torroja (1153-1184)⁶³. Las diferencias entre Zaragoza y La Oliva se centran en la forma que adoptaron las capillas intermedias, porque mientras en La Oliva las cuatro capillas colaterales tienen planta cuadrada y se cubren con idénticas bóvedas de crucería, en Zaragoza las intermedias son absidadas y las extremas, al parecer, de remate recto, por lo que adoptarían soluciones de abovedamiento diferentes⁶⁴. Los tres paños centrales de la capilla mayor tudelana presentan amplias ventanas que nos recuerdan a la Seo zaragozana (eso sí, más decoradas y cerradas con celosías), los paños extremos cuentan con óculos a mayor altura que les permiten salvar la altura de las capillas colaterales. De este modo, la combinación ventana-óculo de tan rica progenie presenta aquí una nueva posibilidad, condicionada por las capillas yuxtapuestas inexistentes en el prototipo pamplonés. Insistiendo en el parangón con la catedral pamplonesa, un motivo antiguo es reinterpretado

⁶² La canónica tudelana es un caso atípico en el reino navarro y su condición podría estar relacionada con su fundación por parte de un monarca aragonés en el territorio de una diócesis aragonesa (Tarazona). El hecho de que la ciudad acabara formando parte del reino pamplonés tiene mucho que ver con que el nuevo rey García Ramírez el Restaurador fuera señor de Tudela en el momento de la separación de las coronas. García estaba casado con Margarita de l'Aigle, sobrina de Rotrón de l'Aigle, uno de los primeros tenentes de la localidad. Frente a su escasez en el reino pamplonés, las canónicas eran abundantes en las fundaciones de los monarcas aragoneses (Loarre, Alquézar, Siresa, Montearagón, etc.), igual que en Cataluña.

⁶³ Sobre la arquitectura de la cabecera románica de la catedral de Zaragoza: LACARRA, M.C., "Catedral Metropolitana de Zaragoza", en BUESA CONDE, D.J. (Dir.), *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, 1987, p. 310; PEROPADRE, A., "Estudio para la restauración de los ábsides de la Catedral del Salvador de Zaragoza", *Aldaba*, nº 7, 1987, pp. 22-27; ESCRIBANO SÁNCHEZ, J.C. y CRIADO MAINAR, J., "La fábrica de la primitiva Seo de San Salvador de Zaragoza", en AA.VV., *La Plaza de la Seo. Zaragoza. Investigaciones Histórico-Arqueológicas*, Zaragoza, 1989, pp. 17-43; y BUESA CONDE, D.J., "La catedral románica de San Salvador", en AA.VV., *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1998, pp. 105-123.

⁶⁴ La bibliografía publicada no es concluyente con respecto a este asunto. Agradezco a Jesús Criado Mainar que me comunicara la existencia de restos arquitectónicos indicativos de la profundidad de las capillas extremas, ya que a partir de los planos publicados también podría pensarse en una cabecera de cinco ábsides escalonados, como la original de la catedral de Lérida.

(combinación ventana-óculo, con óculos de interior lobulado), mientras que otro (la combinación de arcos ciegos con ventanales) es abandonado, puesto que tanto el modelo zaragozano como el cisterciense habían prescindido de él: la hermosa cabecera de La Oliva, con cinco ventanales iluminando el presbiterio, debió de resultar mucho más atractiva que el juego de llenos y vacíos ensayado en Pamplona.

Las semejanzas en planta entre Santa María de Tudela y Santa María de La Oliva se advierten en la ubicación de la escalera de acceso a cubiertas, emplazada en el ángulo nordeste del transepto, con su propia puerta abierta en el muro septentrional de éste último. Esta ubicación se corresponde con un emplazamiento habitual en los grandes cenobios cistercienses, mientras que resulta atípica en catedrales y canónicas. En la misma línea, la colocación descentrada de la puerta del transepto norte tudelano, con claro desplazamiento hacia el Oeste, coincide con el desplazamiento que presenta la puerta en idéntico lugar de La Oliva, lo que se explica aquí por estar centrada con respecto a la sacristía situada al otro lado (sacristía que no existe en Tudela). La presencia de credencias en las capillas tudelanas, como las hay en La Oliva, incluso la de extrañas parejas de nichos en los testeros de las capillas tudelanas de los extremos, se explica igualmente por antecedentes cistercienses, donde las credencias casi nunca faltan en los muros laterales de las capillas.

El arquitecto de Tudela no copia al pie de la letra los detalles de La Oliva, sino que introduce novedades diversas: en vez de nervios de sección cuadrangular, en las capillas coloca otros de perfil semicircular, algo más elaborados, y en la capilla mayor recurre a triples boceles escalonados; dispone molduras a media altura de los muros pero con recorrido distinto del que vemos en La Oliva; prescinde de las tan características ventanas con quilla y arco envolvente, cuyo origen calceatense ya hemos comentado, y aumenta la altura de las capillas y, en general, de todas las bóvedas. Actúa de igual modo con respecto a la seo aragonesa. Uno de sus elementos más llamativos de la zaragozana lo constituye la decoración escultórica del ábside central, donde los espacios situados entre las grandes columnas alojan arquerías más pequeñas, con capiteles, relieves y estatuas. La cabecera de Tudela se aparta completamente de esa tendencia a la saturación figurativa (que también se estaba experimentando, con otros procedimientos, en Santo Domingo de la Calzada con sus pilares decorados con el árbol de Jesé), y parece que lo hace por voluntad decidida, ya que todos los capiteles de las cinco capillas se decoran exclusivamente con hojas acantiformes, combinadas con sencillos motivos como bolas, en la línea del primer gótico de Île-de-France (recibido en la península en la catedral de Sigüenza). En cambio, los canónigos tudelanos consideraron indispensable decorar con riquísimos ciclos iconográficos las cuatro galerías del claustro que alzaron al sur del templo en las décadas de 1180-1190. Curiosamente, para ellas contaron también con artistas procedentes del taller de Zaragoza. Pero no nos detendremos en esta cuestión que ha sido tratada con detalle en diferentes publicaciones por María Luisa Melero⁶⁵.

⁶⁵ Especialmente en MELERO MONEO, M., *Escultura románica...*, passim.

La conjunción de elementos foráneos con locales es una constante del románico, cuando los artistas se caracterizaron por saber aprovechar aquello que de novedoso y creativo les podían aportar las obras que iban conociendo a lo largo de sus viajes⁶⁶. Incluso un edificio tan innovador como fue Torres del Río evidencia la participación en los trabajos de escultores de formación local. En él parecen haber confluído un promotor navarro (el noble personaje que finalmente fue enterrado en su atrio) con un clérigo foráneo (probablemente un canónigo sepulcrista), que sería el diseñador del programa arquitectónico (una iglesia que evocara de todas las maneras posibles el Santo Sepulcro de Jerusalén), y un maestro igualmente foráneo de quien no tenemos más pistas. Sin embargo, el análisis de los motivos escultóricos prueba que se utilizaron temas y composiciones derivadas del claustro de la catedral de Pamplona y de San Andrés de Armentia, perteneciente entonces al reino navarro⁶⁷.

Maestros itinerantes

Los ejemplos hasta ahora aducidos corresponden a obras de primera categoría cuya realización exigía la intervención de artistas capacitados formados más allá de las mugas navarras. Eran los programas arquitectónicos por su novedad y ambición los que exigían su contratación, bien fuera a larga distancia (Maestro Esteban), bien en comarcas no muy lejanas (Garsión). Los promotores consiguieron convencerles para que se desplazaran. Probablemente el mismo fenómeno sucedió en el campo escultórico. Proyectos de gran envergadura como el nuevo claustro de la catedral pamplonesa aconsejaron la contratación de artistas de primera fila en los propios focos creativos (es el caso del maestro principal del claustro de la catedral de Pamplona, procedente de Languedoc), otros pudieron ser solventados por maestros de notable nivel que estuvieran trabajando en comarcas limítrofes. Tal sucedió con el famoso Leodegario, autor de las estatuas columna de Santa María de Sangüesa. Creo bien argumentada la hipótesis que hace de Leodegario un artista borgoñón a quien localizamos por primera vez en la Península Ibérica vinculado a un encargo de calidad. Se ha identificado su manera de trabajar en una de las caras de la tapa del sepulcro de doña Blanca en Nájera (hacia 1156-1158), así como más tarde en Uncastillo⁶⁸.

⁶⁶ A este respecto es paradigmático lo sucedido con el Maestro de Frómista cuando, llamado a decorar los capiteles de Santa María de dicha localidad, supo aprovechar con total creatividad las formas y contenidos del sarcófago de Husillos, como vio Moralejo: véase nota 15.

⁶⁷ Toda la información sobre la iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y GIL CORNET, L., *Torres del Río. Iglesia del Santo Sepulcro*, Pamplona, 2004; también en *ERN*, t. III, pp. 1325-1350, ambas con bibliografía.

⁶⁸ La problemática acerca del itinerario de Leodegario en La Rioja, Navarra y Aragón en: MELERO MONEO, M., "El sarcófago de doña Blanca y el taller de Leodegarius: Sangüesa y San Martín de Uncastillo", en *Encuentro Transpirenaico sobre Patrimonio Histórico Artístico. La Escultura Románica*, Uncastillo, 2007, pp. 7-29. Sobre su trabajo en Sangüesa también: FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (Dir.), MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *El arte románico...*, pp. 323-331; y *ERN*, t. III, pp. 1258-1280.

Su trabajo en Sangüesa sería posterior, en los años sesenta. Aquí desplegó para quienes le contrataron, probablemente Pedro Sanz de Lizarra, comendador de la orden de San Juan de Jerusalén en Sangüesa en 1170⁶⁹, un programa escultórico llamativo no sólo por la ingente cantidad de figuras o por la elegancia de algunas de ellas, sino por la originalidad en la distribución de temas, dado que, dedicando el tímpano al Juicio Final, las estatuas-columna representan a las tres Marías por un lado y a San Pedro, San Juan ¡y a Judas ahorcado! en el otro. Las tres Marías aparecen sin sepulcro que visitar, aunque muy probablemente ángel y sepulcro estuvieron en el parteluz desaparecido⁷⁰. Una novedad iconográfica de este género no es atribuible al propio Leodegario, sino a quien le hizo el encargo. El artista no concluyó su trayectoria profesional en Navarra, sino que marchó al reino vecino de Aragón (las coronas se habían separado en 1134) para allí volver a desplegar una fórmula por entonces poco frecuente, en este caso parejas de estatuas columna emplazadas en el interior del ábside en la iglesia de San Martín. Tenemos la fortuna de que se haya conservado un epígrafe en este templo que nos aporta la fecha de consagración, 1179, lo que nos permite a su vez afinar en la cronología de la portada de Sangüesa. La mayor parte de los estudiosos suponen que Sangüesa se hizo después de Nájera y antes de Uncastillo, de ahí su datación en la década de 1160 y primeros años de los setenta.

Un caso más atípico es el de quien introdujo en Navarra unas maneras de esculpir muy particulares, conocidas bajo la denominación de Maestro de Cabestany. Es una de esas personalidades a quienes los antiguos estudiosos atribuyeron obras variadas y distantes, unidas por rasgos estilísticos familiares y perfectamente diferenciables. Poco a poco, conforme nuevos análisis fueron añadiendo mayor número de obras, se vio la imposibilidad de que todo ese catálogo proviniese del trabajo de un único artista, sino más bien de la expansión de un taller caracterizado por el empleo de fórmulas muy particulares. David Simon le ha atribuido la ejecución de dos obras navarras: el conjunto formado por un tímpano y un dintel procedentes de Errondo (el mismo autor demostró que ambas piezas procedían del mismo lugar, como ya había supuesto Durán Gudiol) y los canecillos de la pequeña iglesia de Villaveta, con sus peculiares cabezas trabajadas con trépano⁷¹. Son dos obras cercanas, puesto que Errondo apenas dista de Villaveta diez kilómetros. Errondo llama la atención por la complejidad de su mensaje iconográfico, algo a lo que nos tiene acostumbrado el taller de Cabestany, que no debemos atribuirle a él per-

⁶⁹ GARCÍA LARRAGUETA, S., *El gran priorato de Navarra de la Orden de San Juan de Jerusalén* 2. *Colección Diplomática*, Pamplona 1957, doc. 40.

⁷⁰ Clara Fernández-Ladreda ha observado que las huellas del parteluz desaparecido todavía son apreciables en el dintel.

⁷¹ GUDIOL, J., "Los relieves de la portada de Errondo y el maestro de Cabestany", *Príncipe de Viana*, vol. 5, 1944, pp. 9-14; SIMON, D.L., "Still more by the Cabestany Master", *The Burlington Magazine*, vol. 121, 1979, pp. 108-111; MALLETT, G., "La Navarre et le cercle du Maître de Cabestany. Un dernier groupe d'oeuvres", en BONNERY, J. et alii, *Le Maître de Cabestany*, Saint-Léger-Vauban, 2000, pp. 165-169; *ERN*, III, pp. 1497-1502 y 1569-1572. Sobre el "maestro" recientemente, además de la obra colectiva antes citada, MILONE, A., "El Maestro de Cabestany: notas para un replanteamiento", en CASTIÑEIRAS, M. y CAMPS, J., *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa*. 1120-1180, Barcelona, 2008, pp. 181-191.

sonalmente, sino muy probablemente al clérigo que estuvo detrás del encargo⁷². No se han identificado nuevas obras del maestro en otros templos navarros, por lo que cabría pensar que fueron confiados a un escultor que llegó al reino de paso, bien por parte de los clérigos de turno, bien por el noble propietario de la iglesia (Errondo perteneció al importante linaje de los Almoravid).

Los mecanismos de análisis aquí desarrollados podrían extenderse a todas las facetas del románico. No tenemos tiempo para exponer cómo la propia técnica a emplear pudo exigir la presencia de artistas extranjeros capaces de llevar a cabo encargos singulares. Probablemente el ejemplo más interesante lo proporcione el frontal de San Miguel de Aralar. Desde hace décadas se vienen proponiendo argumentos para defender su ejecución con destino a la catedral de Pamplona, sólo compensados por el hecho incontrovertible de que las más antiguas referencias de la pieza la sitúan ya en Aralar y que ningún documento da pistas sobre su hipotética presencia otrora en la seo pamplonesa, si bien el estudio de su iconografía ha aportado recientemente nuevos argumentos para defender su origen pamplonés⁷³. Sea como fuere, lo que está claro es que un encargo de estas características sólo pudo ser realizado por maestros consumados en las técnicas del esmalte y la metalistería, por lo que necesariamente tuvieron que ser extranjeros al reino. En la misma línea, cabe suponer foráneos los artistas que llevaron a cabo las mejores imágenes de la Virgen, en concreto la de Irache, con su magnífica cubierta de plata, atribuible al orfebre Rainalt documentado en el cenobio en 1145⁷⁴. La diferencia estriba en que mientras el frontal de Aralar no dejó secuelas conocidas, las vírgenes recubiertas de plata dieron pie a imitaciones también con cubierta argéntea o simplemente ejecutadas en madera, como analizó en todas sus dimensiones Clara Fernández-Ladreda⁷⁵.

⁷² KUPFER, V., "The Iconography of the Tympanum of the Temptation of Christ at The Cloisters", *Metropolitan Museum Journal*, nº 12, 1978, pp. 21-31.

⁷³ La bibliografía sobre el retablo de Aralar es muy abundante. Un estado de la cuestión reciente con bibliografía exhaustiva en *ERN*, t. II, pp. 651-668.

⁷⁴ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "Sobre la cronología...", pp. 45-50.

⁷⁵ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., *Imaginería medieval mariana*, Pamplona, 1989.



Fig. 1. Capitel de Santa María de Ujué (foto autor)

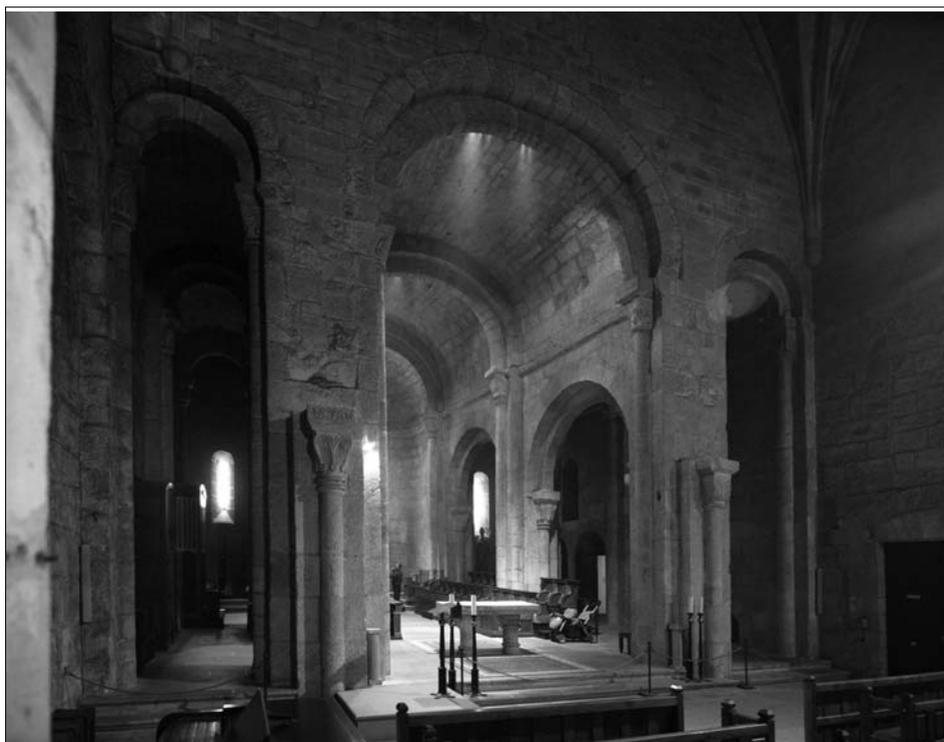


Fig. 2. Interior de San Salvador de Leire (foto Carlos Martínez Álava)



Fig. 3. Interior de Santa María de Ujué (foto autor)

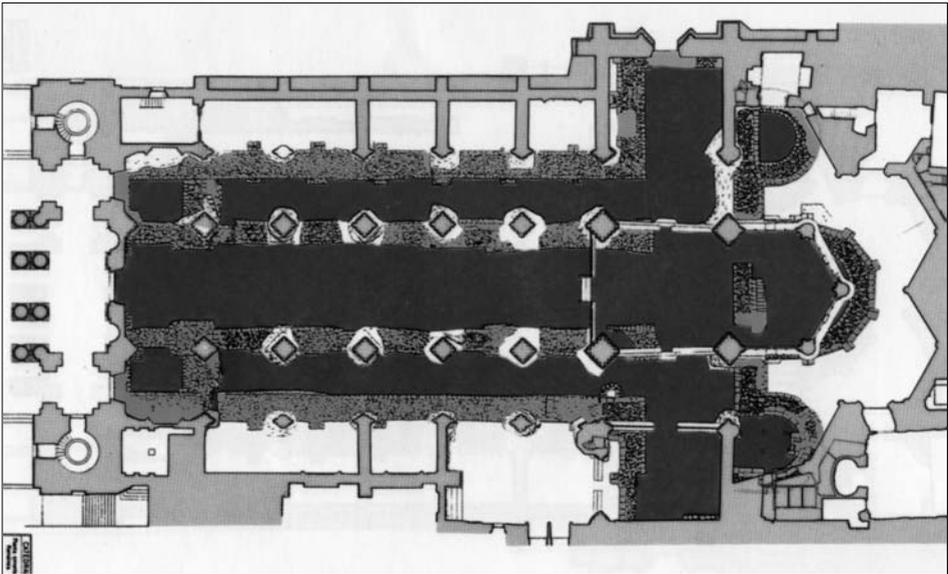


Fig. 4. Planta de la cimentación románica de la catedral de Pamplona (según Mezquíriz y Tabar)

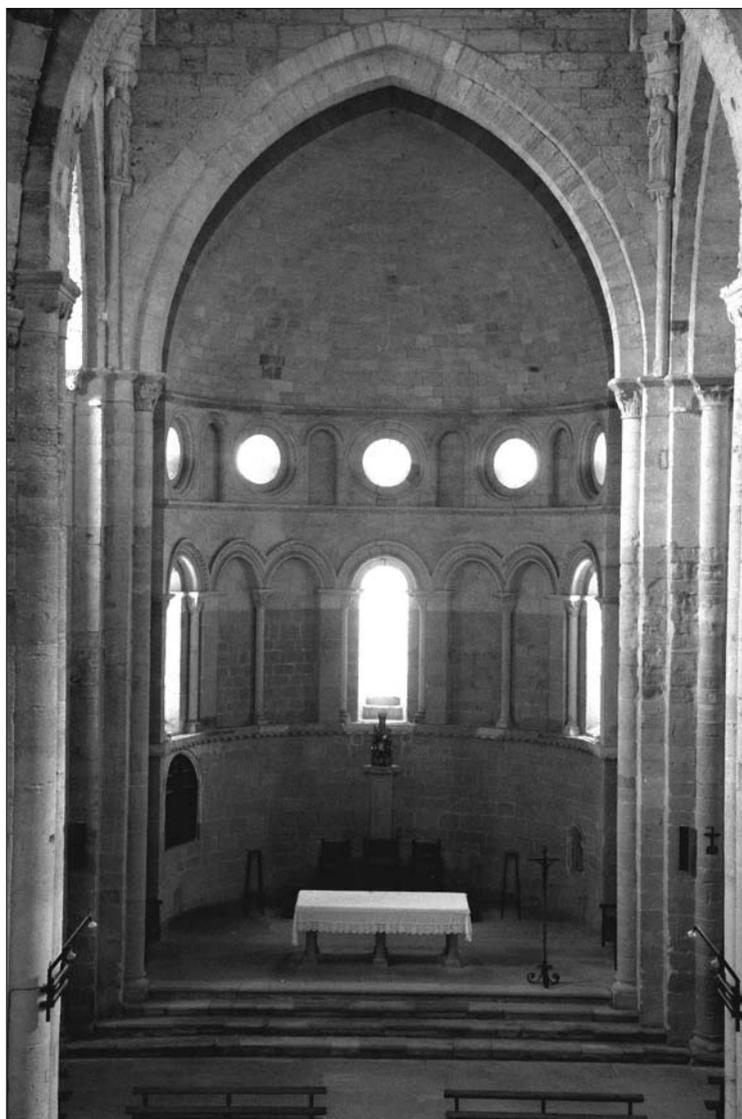


Fig. 5. Interior de Santa María de Irache (foto Carlos Martínez Álava)



Fig. 6. Cabecera de Santa María de Sangüesa (foto Carlos Martínez Álava)



Fig. 7. Interior de San Pedro de Aibar (foto Carlos Martínez Álava)



Fig. 8. Interior de Santa María de Zamarce (foto autor)



Fig. 9. Interior de capilla septentrional de Santa María de La Oliva
(foto autor)

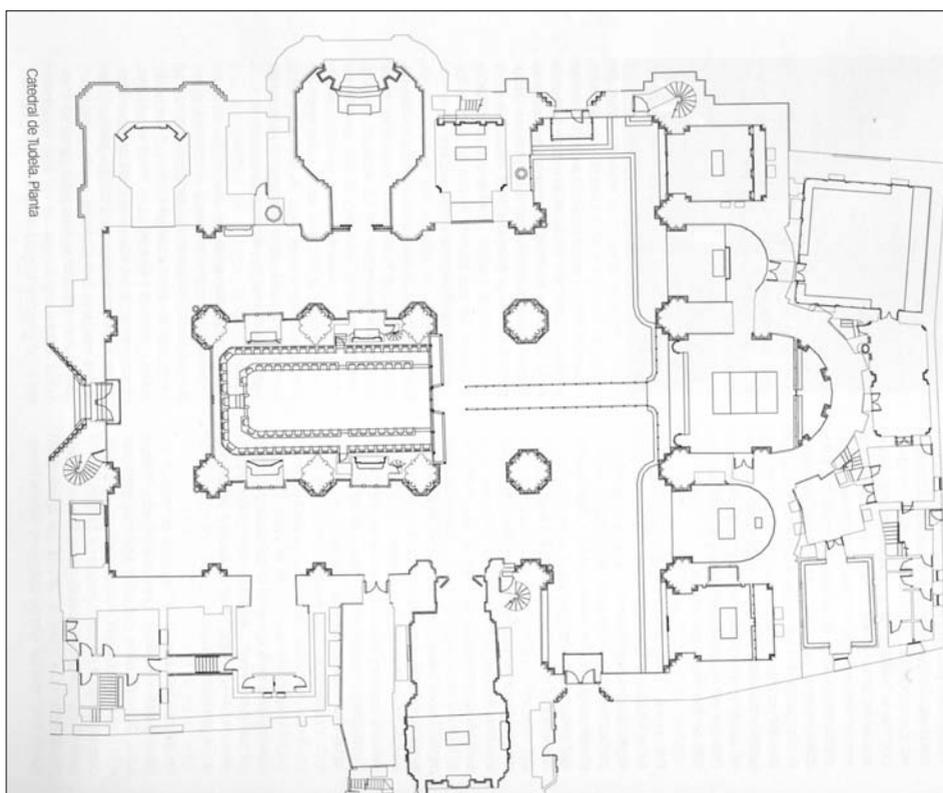


Fig. 10. Planta de la catedral de Tudela (Institución Príncipe de Viana)