

LA ESCULTURA ROMÁNICA EN NAVARRA, ALAVA Y SU ENTORNO

Agustín Gómez Gómez

Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. *Cuad. Secc. Artes Plást. Monum.*
nº 15 (1996), pp 79-101.- Donostia: Eusko Ikaskuntza.- ISBN: 84-89516-06-5

Datorren orrialdetan Euskal Herriko eskultura erromanikoari buruzko birpasa egingo da. Hitz giltzak: Erromanikoa, eskultura, Euskal Herria, Nafarroa, Araba, Leire, Uxue, Iruña, Donamartiri-Untzu, San Bixentetxo, Zangoza, Izarra, Armentia, Iratxe, Esteban, Leodegarius.

En las páginas siguientes se hace un repaso a la escultura románica vasca. Palabras clave: Románico, escultura, País Vasco, Navarra, Alava, Leire, Ujué, Pamplona, San Martín de Unx, San Vicentejo, Sangüesa, Estella, Armentia, Irache, Estibaliz, Esteban, Leodegarius.

Dans les pages suivantes on fait une révision à la sculpture romane du Pays Basque. Mots clefs: romane, sculpture, Pays Basque, Navarre, Alava, Leire, Ujué, Pamplona, San Martín de Unx, San Vicentejo, Sangüesa, Estella, Armentia, Irache, Estibaliz, Étienne, Leodegarius.

A la hora de abordar el estudio del arte románico en lo que constituye la actual Euskal Herria las dificultades no provienen de una arbitraria división territorial sino del diferente desarrollo político, social, económico y cultural que tuvieron durante la Edad Media los diferentes territorios que la conforman. Esto se traduce en zonas de nula o escasa presencia artística en la Alta y Plena Edad Media frente a otros territorios que dentro del ámbito hispano fueron pioneros en el desarrollo del arte románico.

En estas jornadas sobre la *Revisión del arte medieval en el País Vasco*, me ha parecido especialmente oportuno replantear algunas incógnitas y diferentes visiones que se han realizado hasta la fecha sobre la escultura románica. Esta circunstancia hace que en las páginas que siguen a esta presentación haya más preguntas que respuestas, más interrogantes a añadir a los que hasta ahora se han realizado.

Por una estricta necesidad de sistematizar he creído conveniente establecer un criterio cronológico que comienza con la cripta y cabecera de la iglesia de Leire, continua con la obra de la catedral de Pamplona entre 1100 y 1140 aproximadamente, un tercer momento en torno a la mitad del siglo XII con San Martín de Unx y Sangüesa y un cuarto periodo hacia el último tercio del siglo XII que aunque es el gran momento del románico en el País Vasco, lo he limitado a la relación entre Estella y Armentia, y a Estibaliz que servirá de nexo de unión para el escaso arte románico en Vizcaya y del casi inexistente en Guipúzcoa. Estos no son los únicos monumentos reseñables, pero en buena medida eclipsan al resto. Aun así, hay importantes eslabones en Alava que merece también la pena tener en cuenta, del que destacaré a San Vicentejo fechado en 1162 y en relación con la obra de la pseudocripta de Santiago de Compostela

LEIRE

Los comienzos del arte románico en Navarra se inician con Leire y se fechan hacia 1057 con la primera consagración. Normalmente se ha atribuido a Sancho el Mayor (1004-1035) el comienzo de la obra, pero no poseemos ningún dato cierto sobre tal atribución. A él se debe sin duda el impulso que posteriormente tendrá Leire –“*centro y corazón de su reino*” como manifiesta en un documento de 1022– y muy posiblemente la primitiva iglesia que se encontraba en la parte occidental de la actual iglesia, pero nada sabemos sobre su participación en unas obras que consagró 22 años después de su muerte su nieto Sancho el de Peñalén. Otra cuestión que resulta curiosa es la continua relación que se hace entre la fijación del Camino de Santiago por parte de Sancho el Mayor y el arte románico. Raro es, efectivamente, el manual que no introduce esta relación, pero si ya es altamente matizable la relación del arte románico con el camino de Santiago, más dudosa resulta cuando en tiempos de Sancho el Mayor no se construyó ninguna obra románica en suelo Navarro¹.

1. Sobre la inexistencia de formas, tipos o conceptos creados por o para la peregrinación jacobea vid. BANGO TORVISO, I., «El camino jacobeo y los espacios sagrados durante la Alta Edad Media en España», *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el Occidente medieval*, Estella (Navarra), 1992, pp. 121-155.

Navarra era a principios del siglo XI con Sancho el Mayor el reino más hegemónico en el territorio peninsular. Pero es con su hijo García Sánchez el de Nájera (1035-1054) cuando se van a iniciar las primeras obras románicas, y sólo tres años después de su muerte se realizó la primera consagración de Leire. Luego, durante el reinado del monarca navarro-aragonés Pedro I (1094-1104) se realizó la segunda consagración en 1098².

Una vez resuelto el problema de la obra prerrománica, que se encontraba en la parte occidental de la nave de la actual iglesia y que posiblemente fue destruida según los muros perimetrales la iban encerrando, han quedado sin esclarecer, principalmente, dos cuestiones. La primera corresponde a las relaciones estilísticas de los capiteles de la cripta y cabecera y por otro lado lo concerniente a la portada occidental realizada ya en el siglo XII.

Las teorías sobre las fases constructivas se han hecho a partir de cada consagración. Por un lado hacia 1054, momento de la primera consagración, se edificaría toda la cabecera, en 1098 la ampliación de la nave, y posteriormente se realizaría la portada occidental a la que se añadieron algunas esculturas procedentes de fases anteriores que se encastraron en la portada que conocemos hoy en día y que contribuye al aspecto desordenado de esta portada del pleno románico.

Los capiteles de la cripta y cabecera de la iglesia poseen un tratamiento escultórico similar, lo que viene a indicar la homogeneidad de esta parte de las obras en Leire. Pero esta homogeneidad ha dado lugar a unos diferentes planteamientos respecto a los capiteles de la cripta y nave. Todo parece indicar que los de la parte alta tomaron como referencia los de la cripta, con algunas pequeñas variaciones. Pero para algunos investigadores no existe un diferente tratamiento entre estas dos partes de la iglesia y observan ya no un mismo criterio escultórico para cripta y cabecera de la iglesia, sino que ven a un mismo artista. Tomás Biurrun por ejemplo, establece que fue un mismo artista el que realizó cripta y cabecera³. Lojendio, que encuentra en algunos capiteles de la cripta una gran similitud con los de la cabecera, resuelve el problema indicando que uno de los capiteles que está tallado únicamente en tres lados debió ser esculpido después de su montaje, «*como si la decoración de la cripta se hiciese al tiempo en que se tallaron los capiteles de la iglesia de arriba*»⁴. Marisa Melero también cree que los capiteles de la cripta fueron colocados sin talar, tarea que se realizó hacia 1098, momento de la segunda consagración⁵. Pero si hubiesen sido realizados en un mismo momento y por unos mismos artistas no se explicarían las pequeñas diferencias entre los capiteles de la cripta y la iglesia. Aunque pequeños, hay matices que pueden explicar la pequeña variación entre unos y otros, y por tanto difícilmente realizados en el mismo momento. Hay que considerar que aunque los capiteles de la iglesia siguieron el esquema de los de la cripta, tienen un tratamiento diferente, y presumiblemente más evolucionado, tal y como se observa en la introducción de la figura humana entre las esquemati-

2. LACARRA Y DE MIGUEL, J. M., «El primer románico en Navarra. Estudio histórico arqueológico. La iglesia de San Salvador de Leire, el monasterio de San Miguel de Villatuerta y Ujué», *Príncipe de Viana*, 16 (1944), pp. 221-243.

3. BIURRUN Y SOTIL, T., *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 1936, p. 69, curiosamente después de señalar que todo fue de un mismo artista señala diferencias entre los capiteles, no ya de la cripta con los de la iglesia, sino entre los mismos de la cripta p. 73. URANGA GALDIANO, E. e IÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte medieval navarro*, vol. II, Pamplona, 1973, pp. 50, 79, 88-89, plantean también una construcción homogénea y encuentran una gran unanimidad entre los capiteles de la cripta, portada norte y cabecera de la iglesia, pero no se manifiestan al respecto

4. LOJENDIO, L. M., *Navarra románica*, Madrid, 1978, (Zodiaque, 1967), p. 73.

5. MELERO MONEO, M^a L., *La escultura románica en Navarra*, Cuadernos de Arte Español, Historia 16, Madrid, 1992.



Portada de Leire (Navarra).

zaciones geométricas y vegetales, la aparición de los cimacios decorados con entrelazos y rosetas, y en general la diversificación de los motivos respecto a los de la cripta.

Las relaciones estilísticas que se han establecido para estos esquemáticos capiteles pasan por lo visigodo, asturiano, carolingio⁶, navarro, inicio del arte de las peregrinaciones⁷ o su negación⁸. Sin embargo, ha habido otros autores que han incidido en la generalidad de los planteamientos escultóricos de Leire en la época en la que fueron realizados. Jean Cabanot ha venido a demostrar que en realidad Leire informa de las mismas investigaciones que en esas fechas se estaban realizando en diversas partes de Europa, es decir, Leire participa de un horizonte común en el que se desenvuelven las manifestaciones del primer

6. BIURRUN Y SOTIL, T., *El arte románico en Navarra*, op. cit., pp. 69-71, señalaba la homogeneidad de la traza en la cripta y cabecera de Leire, y apunta la posibilidad de que fuesen capiteles reaprovechados de origen carolingio.

7. GAILLARD, G., «L'influence du pèlerinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre», *Príncipe de Viana*, 96-97 (1964), p. 183, encontraba un vago arte de la peregrinación en un escultor poco hábil venido de León, pero en cualquier caso base de la penetración en Navarra del arte de las peregrinaciones. En otro lugar señalaba que puede haber una vinculación con obras visigóticas o asturianas, GAILLARD, G., «Introducción», *Navarra románica*, op. cit., pp. 26-27.

8. GUDIOL, J., «El primer románico en Navarra. Estudio histórico arqueológico. San Salvador de Leyre y el primer románico en Navarra», *Príncipe de Viana*, 16 (1944), pp. 244-272, relaciona los capiteles con obras visigodas y además encuentra similitudes con San Martín de Canigó, claustro de Manresa, San Pedro de las Puellas; sobre la ausencia de la influencia de las peregrinaciones en Leire vid., GAILLARD, G., «La escultura del siglo XI en Navarra antes de las peregrinaciones. Leire y Ujué», *Príncipe de Viana*, 63 (1956), p. 123 donde señala que hasta fines del siglo XI escapó a toda influencia exterior y que no se desarrolló en el arte de las peregrinaciones; Id., «L'influence du pèlerinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre», op. cit., p. 182.

románico en el Occidente Medieval⁹. En un sentido similar se manifiesta Joaquín Yarza cuando apunta que la desnudez ornamental y escultórica es algo general en las primeras obras románicas, no característico de Leire¹⁰.

En muchas ocasiones se ha indicado que los capiteles de Leire sirvieron como modelo para Ujué. Pero en esto, y en general sobre los capiteles de Ujué, tampoco hay unanimidad. Georges Gaillard observaba unas analogías con Leire en la rudeza de la decoración y en determinados detalles, pero en Ujué pertenecerían al repertorio del “arte de las peregrinaciones”¹¹. Gudiol desarrolló este aspecto y analizó Ujué en función del “arte de las peregrinaciones”, y a partir de esta teoría señaló que era de influencia jaquesa y el comienzo del “arte del camino” en Navarra¹². Uranga e Iñiguez, que fechaban Ujué en 1089, observaban un parecido con Leire, aunque es en lo jaqués en donde centraron su vinculación¹³. Por otra parte Durliat no observa relación entre Leire y Ujué, sino que los capiteles de Ujué, de principios del siglo XII, representarían el característico proceso de degradación estilística y el empobrecimiento formal que lleva a un espíritu de abstracción y esquematización propio de obras populares¹⁴.

CATEDRAL DE PAMPLONA

Cronológicamente la siguiente manifestación artística de importancia que se emprendió en Navarra fue la catedral de Pamplona. Esta obra de gran envergadura, destruida primero por el hundimiento de la bóveda en 1390 y después la fachada principal con la obra de Ventura Rodríguez, ha planteado numerosos interrogantes. El hecho de que se destruyera la portada y el claustro no ha facilitado mucho las cosas, aun así se conocen importantes datos y restos, si no para establecer posibles programas iconográficos sí para plantear algunas posibles líneas estilísticas y las fechas de construcción. Pero la unanimidad no ha sido aquí tampoco la tónica general.

Las obras de la catedral de Pamplona debieron de iniciarse en 1100. Durante el papado de Pascual II (1099-1118) las obras estaban lejos de ser concluidas a tenor de la colaboración que éste pide a Alfonso el Batallador (1104-1134), durante el episcopado de Guillermo Gastón (1115-1122) las obras continuaban y es con Sancho de Larrosa (1122-1142) cuando se concluye la obra con una solemne dedicación y consagración el 12 de abril de 1127¹⁵. Sobre el claustro hay un documento durante el obispado de Sancho de

9. CABANOT, J., «Les débuts de la sculpture romane en navarre: San Salvador de Leyre», *Les cahiers de Saint-Michel de Cuixà*, 9 (1978), pp. 21-50.

10. YARZA LUACES, J., *Arte y arquitectura en España 500/1250*, Madrid, 1985, p. 162.

11. GAILLARD, G., «La escultura del siglo XI en Navarra antes de las peregrinaciones. Leire y Ujué», op. cit., pp. 127-128.

12. GUDIOL, J., «El primer románico en Navarra. Estudio histórico arqueológico», op. cit., pp. 244-272.

13. URANGA GALDIANO, E. e IÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte medieval navarro*, op. cit., vol. II, p. 80.

14. DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, pp. 250-260.

15. GOÑI GASTAMBIDE, J., «La fecha de la construcción y consagración de la catedral románica de Pamplona (1100-1127)», *Príncipe de Viana*, 37 (1949), pp. 385-395.

Larrosa en el que se exhorta a los fieles para que contribuyan con sus limosnas a la fábrica del claustro: *ad opus claustrí perficiendum*¹⁶, y posiblemente estaría concluido hacia 1135.

Gaillard señalaba dos fechas, 1120 para la iglesia y 1140 para el claustro, y dos relaciones estilísticas directas con León y Compostela. Para él los capiteles vegetales presentan una relación mayor con León, mientras que los de entrelazo los relaciona con la capilla de Santa Fe de Santiago de Compostela; luego relaciona los capiteles vegetales del claustro con Moissac y Toulouse, mientras que los historiados, sin perder estas relaciones se aproximarían más a Jaca, Huesca y San Juan de la Peña¹⁷. Sobre estas relaciones se han establecido las principales vinculaciones estilísticas realizadas hasta la fecha. Compostela-León para la portada y Moissac-Toulouse-Jaca para el claustro. En estas, o sobre éstas, planea la toda poderosa influencia del “arte de las peregrinaciones”, que para la mayoría de los investigadores ha encontrado acomodo, cuando no explicación, a los numerosos problemas encontrados.

Durlíat alude al “arte de las Peregrinaciones” para explicar las influencias de la catedral de Pamplona. En primer lugar destaca dos hechos que pueden explicar esa relación: la presencia del obispo Pierres de Andouque, procedente de Saint-Foy de Conques, y la presencia de Esteban, maestro de obras en Compostela. De esta manera encuentra que existe un estilo que enlaza los principales centros artísticos de una vasta zona delimitada por Moissac y Toulouse, por un lado, y por Compostela, por otro¹⁸. Concreta más respecto a la antigua portada de la catedral de Pamplona al señalar que al menos cuatro capiteles salieron sin duda del arte de Compostela, lo que queda especialmente claro en el capitel de las aves mordiendo las patas que tendrá una extraordinaria extensión posterior¹⁹.

Pero la posible movilidad del taller que trabajó en la portada de Pamplona y la posterior difusión de algunos motivos no agota la problemática de la iglesia de la catedral de Pamplona. Las principales dudas se centran en la procedencia y autoría de las obras de la iglesia. Las vinculaciones comienzan con la portada de Platerías, con la que tiene parentescos abundantes, sobrepasando ampliamente el parentesco de estilo entre el obrador compostelano y el navarro. La documentación nos proporciona unas estrechas relaciones entre personajes que de una u otra manera enlazan ambas obras. Así, además del enigmático maestro Esteban –del que nos ocuparemos a continuación–, contamos con la presencia de Gelmírez en Navarra entre los confirmantes de las donaciones que se hacen a Esteban por sus trabajos en la catedral de Pamplona –aval más que estancia física en Pamplona, como señala Moralejo²⁰–, o la estancia del obispo de Pamplona Pedro de Roda en 1105 en Compostela con ocasión de la dedicación de la capilla de Santa Fe, y con anterioridad la presencia del desterrado Diego Pelaez en la consagración de Leire en 1098. Estas vinculaciones documentales junto a las estilísticas invitan a pensar en un parentesco bastante directo.

16. LACARRA, J. M., «La catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 7 (1931), p. 77.

17. GAILLARD, G., «Introducción», op. cit., p. 28.

18. DURLIAT, M., «Les Pyrénées et l'art roman», *Les cahiers de Saint-Michel de Cuixà* 10 (1979), pp. 153-174, espec. p. 170.

19. DURLIAT, M., *España Románica*, Madrid, 1993, p. 130.

20. MORALEJO ALVAREZ, S., *Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant*, Santiago de Compostela, 1983, pp. 227-228.



Capitel del ábside de San Vicentejo (Alava).

Pero la problemática del llamado maestro Esteban no está todavía resuelta, me atrevería a decir que a excepción de los interrogantes presentados por Lacarra y Moralejo casi ni siquiera está planteada. De él conocemos tres documentos con fecha de 1101 publicados por Lacarra. En dos aparece citado recibiendo bienes de mano del obispo Pedro Roda —en uno de éstos es donde aparece citado como *Stephano magistro operis Sancti Jacobi*— y en otro vendiendo unas heredades en Pamplona junto a su mujer²¹. Hay que añadir que cuando aparece lo hace como casado con una Navarra y con hijos, lo que sin ser determinante puede indicar su presencia en Navarra antes de la fecha de 1100²². El primer problema surge de la identidad de este Esteban en Compostela y su adscripción a la primera campaña, la de Diego Pelaez, o a la siguiente de Diego Gelmírez. La duda se resuelve si consideramos que Gelmírez confirma las donaciones que se dan a Esteban, lo que no se entendería si fuese hombre de Diego Pelaez, quien no había renunciado a su silla compostelana tal y como lo confirma tres años antes al titularse obispo de Compostela en la consagración de Leire de 1098, diez años después de su desposesión. Por otra parte en estas rivalidades podría entenderse que Gelmírez viese con buenos ojos que uno de los muchos canteros que trabajaban en Compostela —cincuenta personas trabajaban bajo las órdenes de Bernardo, señala el Calixtino²³— se hiciese cargo de las obras de la catedral de Pamplona que se iba a

21. LACARRA, J. M., «La catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos», op. cit., pp. 81-83, los tres documentos se encuentran en el Libro Redondo de la Catedral, en el Archivo de la Catedral de Pamplona, fols. 120v y 123v.

22. *Ibidem*, p. 75.

23. *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, ed. de MORALEJO, A., TORRES, C. y FEO, J., Santiago de Compostela, 1951, pp. 568-571.

iniciar. Pero por otra parte hay que considerar cuál pudo ser su papel en Compostela. A este respecto ha sido Serafín Moralejo quien se ha mostrado escéptico sobre la posibilidad de que ambos arquitectos fuesen una misma persona. Argumenta para ello que un artista que en 1101 recibe recompensas por trabajos realizados en Pamplona, no puede ser el mismo escultor que remataría en Compostela una portada que en los casos más optimistas se fecharía en 1103; añade a todo lo aquí expuesto que las obras que se le atribuyen en Pamplona serían de unos veinte años después de citarse su estancia en Pamplona²⁴.

El segundo problema es dilucidar cuál fue su participación en Pamplona. Se ha apuntado, a mi entender con buen criterio, que Esteban plantearía y planificaría las obras de la catedral, pero ahí terminaría su labor. No deja de resultar curioso que la documentación del año 1101 sea especialmente prolífica, que se resalte el inicio de las obras bajo su dirección, que venga avalado por Gelmírez y que después de ese año no se vuelva a saber nada de él. Estos datos son los que inducen a pensar que Esteban pudo planificar y dirigir las obras, pero de ahí a hacer de él un escultor que inició las obras y realizó hasta la portada occidental hay una larga distancia.

Aun así, la sombra de Esteban es alargada y numerosos autores le han identificado con numerosas obras que comienzan en Compostela, siguen en la portada desaparecida de Pamplona, continúa con su participación en la cripta de Sos del Rey Católico y termina en Leire. A este respecto hay que recordar que la portada de Pamplona se realizó unos veinte años después de que aparezca en escena Esteban. Por otra parte en el círculo de Sos estaba el obispo desposeído de la sede compostelana Diego Peláez, por lo que resulta a todas luces difícil creer que allí estuviese Esteban avalado por Gelmírez, el rival de Diego Peláez. Por ello la supuesta estancia de Esteban en Sos antes de su presencia en Pamplona y llegada de la mano de Diego Peláez resulta difícil de imaginar²⁵. Todo parece indicar que el taller que trabajó en la portada de Pamplona hacia 1120 lo hizo también en Sos y posteriormente en la portada de Leire, pero en esas fechas nada sabemos del supuesto Esteban.

El inicio de las obras del claustro se fechan junto a las de la iglesia, y ya hay constancia de donaciones para el claustro en 1110. Los problemas vienen a la hora de concretar la terminación, aunque Goñi Gastambide parece haber fijado con bastante aproximación la terminación hacia 1137 por un documento en el que se menciona el claustro de la catedral²⁶.

Pero las mayores dificultades han venido a la hora de buscar las relaciones estilísticas. Estas se han establecido, principalmente, con Toulouse, Moissac y Jaca, y otras más genéricas de procedencia islámica.

Francisco Iñiguez y Esteban Uranga se interrogaban sobre la extrañeza del inicio de las obras antes de la consagración de la iglesia en 1127 sin que exista relación entre dos maestros coetáneos, el de la portada y el del claustro. Por otra parte señalaban que las relaciones estilísticas del claustro se diluyen en una intrincada red de semejanzas sin que ninguna de

24. MORALEJO ALVAREZ, S., *Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant*, op. cit., pp. 227-228.

25. CANELLAS LOPEZ, A. y SAN VICENTE, A., *Aragón románica*, Madrid, 1979 (Saint Léger Vauban, 1971), pp. 241 y 245; CORTES ARRESE, M., «Vinculaciones navarras de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico (Zaragoza)», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 25 (1986), pp. 39-45; señalan que entre 1094 y 1100 trabajó Esteban en Sos y de ahí paso a Pamplona.

26. GOÑI GASTAMBIDE, José, «La fecha de la construcción y consagración de la catedral románica de Pamplona (1100-1127)», en *Príncipe de Viana*, 37 (1949), pp. 385-395; con anterioridad UBIETO, A., «La fecha de la construcción del claustro románico de la catedral de Pamplona», en *Príncipe de Viana*, 38-39 (1950), pp. 77-83, había señalado las fechas de 1140-1141.

ellas se proponga claramente como directa. Así, ven similitudes en Loarre, Nogal de las Huertas, Silos, Burgo de Osma, Lebanza y principalmente influencias islámicas y bizantinas, y al mismo tiempo señalan en varias ocasiones el alejamiento de Toulouse y Moissac²⁷.

Marisa Melero establece novedosos criterios a partir de las relaciones estilísticas. Incide en los aspectos del arte de la peregrinación, rechaza las teorías de su filiación con Toulouse propuestas por Deschamps, Lafargue y Mesplé, más en relación iconográfica con el capitel de Job que estilísticas, y con Jaca defendidas por Gaillard y Fernández Ladreda, e incide en la influencia del pórtico de Moissac, teoría que ya había apuntado Gaillard y había desarrollado Yarza²⁸. Para Melero la disposición de los plegados, el dibujo romboidal en el borde inferior de éstos, las similitudes en partes anatómicas, especialmente en el abdomen y las piernas, el tipo de rostro y cabellos, las posturas contorsionadas de los ángeles, los rostros demoníacos, etc. indican una relación clara entre Moissac y Pamplona, y puesto que el pórtico de Moissac se fecha hacia 1120-1130, le lleva a establecer una fecha entre 1130-1140 para el claustro²⁹.

Aunque se ha producido un gran avance, la incógnita sobre la autoría de los capiteles del claustro continúa abierta. Todas las líneas estilísticas e iconográficas seguidas no parecen haber resuelto el problema, quizás porque en ocasiones se ha pretendido establecer una única mano, o cuando se ha asumido la existencia de diferentes escultores, sólo se ha tenido en cuenta a uno a la hora de buscar diferentes relaciones estilísticas. A veces un pequeño detalle se ha utilizado como modelo de un parentesco con tal o cual área estilística, pero sin que el resto aparezca reflejado, y en otras, al contrario, se han identificado en una misma obra, en un capitel, hasta una decena de influencias. Pero al margen de estos más o menos acertados intentos, hay que considerar que en una obra no siempre existe una definición de taller, bien porque son muchas las manos que intervienen o porque son diversos los modelos seguidos, y por otro lado se dan cita unos determinados caracteres de estilo que sobrepasan la identificación servil de un artista a una determinada obra u obras de una zona³⁰.

27. IÑIGUEZ ALMECH, F., «Sobre tallas románicas del siglo XII», *Príncipe de Viana*, 112-113 (1968), pp. 182-200; URANGA GALDIANO, E. e IÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte medieval navarro*, op. cit., vol. II, pp. 262-263, 298, hay que recordar que para Iñiguez y Uranga el maestro de la portada era Esteban. GAILLARD, G., «El capitel de Job en los Museos de Toulouse y de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 80-81 (1960), p. 239, se separa también de la influencia de Toulouse y Moissac; para él la influencia hay que buscarla en Jaca pero no especifica cuales son esas influencias

28. YARZA LUACES, J., *La Edad Media. Historia del Arte hispánico*, Madrid, 1980, p. 217, señala que esta escultura se encuadra dentro de la languedociana aunque no sea confundible con ella.

29. MELERO MONEO, M. L., «La sculpture du cloître de la cathédrale de Pampelune et sa répercussion sur l'art roman navarrais», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 35 (1992), pp. 241-246; id. *La escultura románica en Navarra*, op. cit., pp. 6-12.

30. Sobre la iconografía de los capiteles historiados del claustro iruñés ocurre algo parecido. La ausencia de modelos escultóricos para el capitel de Job hizo que se relacionase inmediatamente con el capitel de la Daurade, aunque luego ha venido a demostrarse que no existe ninguna relación entre ellos. Algunos autores han apuntado la existencia de modelos pictóricos que pudieron servir como fuente de inspiración. En 1092 el obispo Pedro de Roda entregaba a Conques una *Moralia in Job* de Gregorio Magno (B. N. París, Coll. Doat, vol. 143) y en la catedral de Pamplona todavía se conserva otro códice con el libro de Job (Bibl. Catedral de Pamplona, cod. 13), en el fol. 86 con un dibujo de Job limpiándose las llagas; estilísticamente no guardan relación con el capitel del claustro pero dan idea de una notable presencia de motivos iconográficos referidos a Job. La presencia de varios códices del comentario al Libro de Job y varias Biblias en Navarra durante el siglo XII bien pudiera abrir una línea fructífera. Apunta esta posibilidad VAZQUEZ DE PARGA, L., «Los capiteles historiados del claustro románico de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 29 (1947), p. 462; GOÑI GASTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona. I. Siglos IV-XIII*, Pamplona, 1979, pp. 229 y 492-499; lo mismo ocurre con la crucifixión, vid. YARZA, J., «La crucifixión en la miniatura española», *Archivo Español de Arte* 184 (1973), pp. 35-37.

La influencia del claustro de la catedral de Pamplona fue escasa. A excepción de los seis capiteles de la portada de Artaiz, que ya fueron señalados por Uranga e Iñiguez, no se aprecia ninguna relación. Melero ha desarrollado estos aspectos, rechazando las derivaciones del claustro de Pamplona propuestas por Lojendio (San Martín de Unx, San Pedro de la Rúa de Estella y Uncastillo) y Torres Balbás (portada occidental de Leire) y estableciendo una vinculación con los capiteles de la portada de Artaiz, relación que se daría a través de un artista que siguió el modelo del claustro irunés sin que se trate de una intervención directa³¹.

Pero existen diferencias respecto a los restos que nos han llegado de la iglesia. En principio todo parece indicar por los restos de la primitiva portada si tuvieron una continuidad por un taller que se manifestó especialmente activo en Leire y Sos del Rey Católico. Al respecto, es especialmente recurrente el capitel de las aves mordiendo las patas, que Iñiguez llegó a popularizar con su identificación con las almas pájaros que ligadas al mundo tratan de liberarse de sus ataduras según Avicena³². El motivo llegó a generalizarse, a copiarse fuera ya de un vínculo estilístico directo con Pamplona, Leire o Sos, tal y como lo vemos en Navascués, Santa María de Uncastillo, Santiago de Agüero, Santo Domingo de la Calzada, Santa María de Sangüesa, Catalain, Armentia, Esparza de Galar, Murillo del Gállego o Castiliscar³³.



Capitel vegetal del crucero, ángulo sudeste, de Armentia (Alava).

31. URANGA GALDIANO, E. e IÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte medieval navarro*, op. cit., p. 295; MELERO MONEO, M. L., «La sculpture du cloître de la cathédrale de Pampelune et sa répercussion sur l'art roman navarrais», op. cit., pp. 245-246; id. *La escultura románica en Navarra*, op. cit., pp. 14.

32. Sobre este capitel vid. GOMEZ MORENO, M., *El arte románico español*, Madrid, 1934, p. 134-136; GALLARD, G., *Les débuts de la sculpture romane espagnole. León, Jaca, Compostelle*, Paris, 1938, p. 220-223; Id., «L'influence du pèlerinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre», *Príncipe de Viana*, 96-97 (1964), pp. 183-184; VAZQUEZ DE PARGA, L., «Los capiteles historiados del claustro románico de la catedral de Pamplona», op. cit., pp. 457-460; GOÑI, J., «La fecha de la construcción y consagración de la catedral románica de Pamplona (1100-1127)», op. cit., pp. 385-395; IÑIGUEZ ALMECH, F., «La escatología musulmana en los capiteles románicos», *Príncipe de Viana*, 108-109 (1967), p. 271; URANGA GALDIANO, E. e IÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte medieval navarro*, op. cit., vol. 2, pp. 84-86 y 297-298; CORTES ARRESE, M., «Influencias navarras en la escultura románica del Arciprestazgo de la Valdonsella», *Príncipe de Viana, Primer congreso general de Historia de Navarra*, 6 (Anejo 11), 1988, pp. 65-71; CASTIÑEIRAS, M. A., «Capitel con aves», *Santiago, Camino de Europa*, Santiago de Compostela (La Coruña), 1993, pp. 391-392.

33. URANGA GALDIANO, E. e IÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte medieval navarro*, op. cit., vol. II, pp. 297-298.

PORTADA LEIRE

La portada occidental de Leire se ha convertido para los investigadores en la mejor manifestación del arte de la catedral de Pamplona y por extensión muchos han visto la influencia del “arte del camino de Santiago”, pero aquí las visiones de los estudiosos han sido muy diferentes.

Gudiol señalaba relaciones genéricas con Santiago, León y Jaca, pero para él es a través de la mano del maestro Esteban de donde llegan las líneas estilísticas a la portada de Leire: «*resulta innegable que las esculturas de la segunda etapa de Leyre, especialmente las de la puerta principal, corresponden al último período del ciclo compostelano. El más elemental coteo entre ellas y los maravillosos elementos procedentes de la puerta que maestro Esteban labró, entre 1101 y 1127 para la catedral de Pamplona, nos confirma la relación íntima que las une...*»³⁴. Por su parte Gaillard concede la fecha de la segunda consagración en 1098 como momento de realización de la portada, y se extraña de dicha fecha, por lo que la retrasa a una época posterior, a la presencia de Esteban en Pamplona. De hecho en los capiteles de aves simétricas encuentra unas similitudes lo suficientemente grandes como para llevarle a pensar que el taller de Esteban trabaja en ambas obras y posteriormente se irradió a Sos del Rey Católico. En cualquier caso, observa también la influencia de Santiago de Compostela y del arte de las peregrinaciones, apuntando dos líneas diferentes presentes en la portada de Leire: la compostelana en las figuras de las enjutas y la del Camino en las arquivoltas³⁵. En lo iconográfico también ve algunas relaciones indudables, especialmente en el tema de la Transfiguración, aunque para Gaillard el artista de Leire hace una interpretación mediocre de Santiago³⁶.

Marisa Melero señala que detrás de uno de los talleres que trabajaron en la portada de Leire, el que realizó el tímpano, puede rastrearse algo del concepto formal seguido por el maestro del claustro de Pamplona. Para ella existen similitudes, en cuanto al tipo de plegados de las figuras, entre Leire y Moissac, modelos que fueron traídos por el escultor del claustro de Pamplona, si bien con una indudable diferencia de calidad que vendría marcada por el declive de la abadía durante el siglo XII y su sometimiento al obispo de Pamplona. Todas estas circunstancias y la similitud con Sos del Rey Católico le inducen a fechar la portada de Leire en la segunda mitad del siglo XII³⁷.

DE 1156 A 1162

San Martín de Unx, fechada en 1156, y San Vicentejo, en 1162 constituyen, desde diferentes perspectivas, dos puntos de referencia para observar la escultura románica alrededor de mediados del siglo XII y para observar la penetración de determinadas formas artísticas.

San Martín de Unx, fechada hacia 1156 por la noticia de su consagración el día 3 de noviembre de ese año³⁸, constituye un punto de atención para un grupo de iglesias que

34. GUDIOL, J., «El primer románico en Navarra», op. cit., p. 269.

35. GAILLARD, G., «Introducción», op. cit., pp. 24 y 28.

36. GAILLARD, G., «L'influence du pèlerinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre», op. cit., p. 185.

37. MELERO MONEO, M. L., *La escultura románica en Navarra*, op. cit., p. 12.

38. BIURRUN SOTIL, T., *El arte románico en Navarra*, op. cit., p. 576 señala la existencia del documento encontrado por el párroco, J. P. Zarranz: *Dedicata est haec ecclesia in honorem scti Martini, et stae Mariae et omnium sanctorum ab episcopo Lupo Pampilonensi II nonas novembris anno ab incarnatione domini MCLVI indicione III.*

desde Aragón penetraron en Navarra. Desde Santa M^ª de Uncastillo se difundió un taller que mantuvo unas constantes estilísticas perfectamente identificables de las que participa la portada de Unx. Jacques Lacoste, que encuentra un estilo común en toda la escultura de Santa M^ª de Uncastillo, puso en relación la escultura de Uncastillo con la de San Martín de Unx y cabecera de Sangüesa, y veía la iglesia aragonesa impregnada de influencias de Moissac, languedocianas y del sudoeste francés³⁹. Joaquín Yarza sigue la misma línea, pero puntualiza más al concretar que en Uncastillo y en San Martín de Unx trabaja un mismo taller⁴⁰.

El conocimiento de la fecha de Unx es importante porque constituye un jalón en esa relación navarro-aragonesa que tendrá en Santa M^ª de Sangüesa su mejor exponente, vinculación sobre la que volveré más adelante.

La actual ermita de la Concepción estuvo dedicada en sus inicios a San Vicente. En la mayoría de las ocasiones se ha presentado como un enigma en el románico alavés e incluso peninsular. Los aspectos que más se han resaltado han sido los relativos a su ubicación, estructura arquitectónica y riqueza escultórica. Pero aunque estos aspectos entran de lleno en las características habituales del románico de la segunda mitad del siglo XII, hay otras peculiaridades que merece la pena reseñar de esta peculiar iglesia. La primera característica es que se trata de una obra inacabada, o al menos finalizada sin terminar el ambicioso plan inicial, lo que es apreciable en lo arquitectónico y en lo escultórico. En algunos capiteles se aprecia que sólo se han dibujado las líneas de la ulterior labra, dando la impresión de que el artista dejó repentinamente la obra de San Vicentejo y los que allí quedaron, u otro taller posterior, colocaron los capiteles tal y como los encontraron. Pero no todo estaba iniciado, y los encargados de terminar la obra se vieron en la necesidad de realizar otros capiteles, lo que se aprecia en la diferente calidad de la escultura, especialmente apreciable en la portada. Un aspecto de gran importancia es su vinculación con Santiago de Compostela, similitudes tan grandes que nos atrevemos a decir que alguno de los artistas que trabajaron en San Vicentejo también lo hizo en la cripta de la catedral compostelana. Esta relación se refuerza, además, por la algo más que coincidente vinculación con la escultura borgoñona de la que ambas obras participan. En estas vinculaciones entre Santiago de Compostela hay que citar también la coincidencia entre la fecha de terminación de San Vicentejo y las que corresponden al periodo de la cripta de Compostela.

Conocemos la fecha de 1162 y la advocación por una inscripción junto a la portada: I(n) N(omin)E D(omi)NI N(ost)RI IH(es)V X(rist)I EDIFICATUM EST HOC TEMPLUM IN (h)ONORE(m) S(anc)TI VICENCII ERA MILESIMA CC⁴¹.

39. LACOSTE, J., «La décoration sculptée de l'église romane de Santa Maria de Uncastillo (Aragón)», *Annales du Midi*, 83 (1971), pp. 156-157, 161-163

40. YARZA LUACES, J., *Historia del arte hispánico*, op. cit., p. 134; Id. *Arte y arquitectura en España 500/1250*, op. cit., p. 218.

41. *En nombre de Nuestro Señor Jesucristo, fue edificado este templo en honor de San Vicente en la era 1200*. La fecha de la inscripción ha planteado algunas dudas. BARAIBAR, F., *Rincones artísticos. San Juan de Marquinez y la Concepción de San Vicentejo*, Madrid, s.a., p. 10, la leyó como era 1190 (ERA MILESIMA CLXXXX), es decir, después de la primera centésima encontraba otras cinco cifras, con lo que adelantaría en diez años la fecha que mayoritariamente se ha propuesto. En la actualidad después de la segunda centésima –L para Baráibar– no se aprecia nada, aspecto que ya señaló PEREZ CARMONA, J., *Arquitectura y escultura románicas en la Provincia de Burgos*, Burgos, 1959, p. 38, y en lo que han coincidido casi todos los estudiosos posteriores. PORTILLA VITORIA, M. y EGUIA LOPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria. vol. 2, Arciprestazgo de Treviño-Albaina*, Vitoria, 1968, p. 190, dudan entre la fecha de 1162 y la de 1261, plantean la posibilidad de que hubiese una tercera centésima y por tanto fuese el año 1261; sin embargo, por su estilo descartan las dos fechas y la datan a principios del siglo XIII. IÑIGUEZ ALMECH, F., «Sobre tallas románicas del siglo XII», *Príncipe de Viana*, 112-113 (1968), p. 203, mantiene el año de 1162 y rechaza la fecha de principios del siglo XIII, especialmente por su comparación con Zamora.

La escultura de San Vicentejo, reducida esencialmente a veintidós capiteles vegetales sin decoración figurativa, está realizada por dos manos distintas, que siguen patrones similares pero con resultados algo diferentes, aunque ambos se manifiestan como extremadamente efectistas. A la hora de buscar el origen y las filiaciones estilísticas se han planteado la ermita de San Vicentejo como un enigma, lo que ha conducido a establecer analogías de diversa raijambre.

Pérez Carmona vio analogías en el ábside con el de Santiago de Compostela, donde hay también arcos trilobulados bajo el alero, y la escultura la agrupa dentro del primer artista silense por similitud cronológica, y encuentra coincidencias en la fuente de inspiración que tanto el artista de Silos como el de San Vicentejo encontraron en la eboraria⁴². Iñiguez Almech define San Vicentejo como obra rara y extraña, «traído de fuera por entero» y establece diversas analogías con «*lo bizantino italiano, desde Santa Sofía de Pádua, Santa Lucía de Brindisi, Santa María de Nordó, claustro de Monreale y Santa María in Cosmedin*»⁴³. Micaela Portilla también incide en lo oriental al señalar que se trata de un artista foráneo conocedor de las técnicas musulmanas y encuentra semejanzas con el arte cordobés⁴⁴, además de señalar semejanzas con Santiago de Compostela y Auvernia⁴⁵. La nómina de estudiosos que han visto analogías con lo oriental se ha visto incrementada con López de Ocariz y Martínez de Salinas, quienes señalan similitudes orientales genéricas, y analogías más concretas con Santa Sofía de Constantinopla y con San Vicente de Avila, Eunate, Torres del Río y Labastida⁴⁶.

De todas estas relaciones creo que la más acertada es la compostelana. La principal relación se ha visto en los arcos polilobulados sobre la portada de Platerías⁴⁷, y aunque no hay que desdeñar esta relación, éstas se hacen más patentes en diversos capiteles de la pseudocripta. Las similitudes con algunos de los escultores de la cripta parece sobrepasar las simples relaciones de estilo. El capitel del pilar occidental de la cripta compostelana, en

42. PEREZ CARMONA, J., *Arquitectura y escultura románicas en la Provincia de Burgos*, op. cit., pp. 89 y 209.

43. IÑIGUEZ ALMECH, F., «Sobre tallas románicas del siglo XII», op. cit., pp. 203-207; URANGA GALDIANO, J. E. e IÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte medieval navarro*, op. cit., pp. 77-81, ven una estela de San Vicentejo por Castilla y Navarra, en monumentos como Rebolledo de la Torre, Aguilar de Campoo, Santo Domingo de la Calzada, Torres del Río, Estíbaliz, el Crucifijo de Puente la Reina, Irache, Eunate, Cirauqui y sobre todo en Armentia.

44. PORTILLA, M. J., «Arte románico. Raíces y evolución», op. cit., p. 48

45. PORTILLA VITORIA, M. y EGUIA LOPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria*. vol. 2, op. cit., p. 191. GARCIA ORTEGA, M. R., «Introducción a la glyptografía y su empleo en la ermita de la Purísima Concepción de San Vicentejo», *Kultura* 7 (1984), pp. 9-16, sigue a Micaela Portilla en las analogías orientales, señalando afinidades con la mezquita de Córdoba y modelos orientales bizantinos en los capiteles.

46. LOPEZ DE OCARIZ, J. J. y MARTINEZ DE SALINAS, F., «El arte prerrománico y románico en Alava», op. cit., p. 52.

47. Los arcos trilobulados que aparecen en el ábside han sido los que han motivado las principales relaciones con el arte oriental. Sin embargo, el arco lobulado es frecuente en el léxico románico y así se puede encontrar en todo el occidente medieval. Pero tampoco hay que ir a generalizaciones, pues en el propio ámbito hispano es frecuente su uso. Baste recordar su uso en la portada de Platerías de Santiago de Compostela, el coro de Mateo, en la catedral de Zamora, en Toro, en San Isidoro de León, en las portadas navarras de Santiago de Puente la Reina, San Pedro de la Rúa de Estella y San Román de Cirauqui. Sobre los ejemplos navarros vid., MARTINEZ DE AGUIRRE, J. y ORBE, A., «Consideraciones acerca de las portadas lobuladas medievales en Navarra: Santiago de Puente la Reina, San Pedro de la Rúa de Estella y San Román de Cirauqui», *Príncipe de Viana*, 180 (1987), pp. 41-60.

el lado más oriental, el E7 según la numeración de Stratford⁴⁸, es similar en composición y ejecución al del interior derecha de la nave de Vicentejo. Esta similitud plantea una relación que adelanta a San Vicentejo sobre Compostela. Si la pseudocripta compostelana comenzó en 1168, la alavesa se adelanta en seis años. Ello nos permite suponer que el artista que realizó alguno de los capiteles de San Vicentejo pudo trasladarse a Compostela y allí integrarse a los escultores que trabajaron en la cripta.

El artista de San Vicentejo conocía bien el léxico borgoñón tardío. Algunos capiteles nos traen a la memoria los realizados en La Madeleine de Vézelay, San Lázaro de Avallon, San Lázaro de Autun y Cluny. El tipo de perforaciones en los tallos de las hojas y la talla profunda que proporciona fuertes contrastes de luz y sombras evoca los de la nave de Avallon y Vézelay; la tendencia a ocupar el collarino del capitel con las hojas recuerda a los del pórtico de Avallon, Avila o Santiago de Compostela; el esquema de hojas superpuestas en vertical que crean una sensación de división del capitel tiene similitudes con los de la sala capitular de Vézelay y Cluny. Con Cluny, además, encontramos otro tipo de similitudes en las hojas que enlazan en la parte superior, abriendo un espacio que es ocupado por otra hoja o queda como espacio libre, tal y como ocurre en los capiteles conservados de la tercera iglesia abacial de Cluny (ca. 1095-1100), de los que tenemos como ejemplo los del brazo meridional del transepto mayor, que coinciden con el esquema de San Vicentejo⁴⁹. Aún sin poder llegar a establecer cuál fue la vía por la que penetraron estas influencias, me atrevería a señalar que la proximidad a Nájera, priorato cluniacense especialmente activo durante la segunda mitad del siglo XII, pudo ser determinante. En general podemos afirmar que algunos capiteles de San Vicentejo se enmarcan dentro de la corriente borgoñona que hacia el último tercio del siglo XII se difunde por la Península y que tiene notables manifestaciones en edificios tan señeros como Compostela, Santiago de Carrión, San Vicente de Avila, Santa M^ª la Real de Aguilar de Campoo, Piasca, Rebolledo de la Torre, Oña, Cardeña, catedral de Lugo, etc.

SANGÜESA

Durante el último tercio del siglo XII se va a producir un auge constructivo sin precedentes. Muchas de las iglesias que veremos durante ese periodo se habían iniciado con anterioridad. Este es el caso de Armentia que aunque sin fechas conocidas hay que incluirla a partir de mediados del siglo XII⁵⁰. El ábside, la parte más antigua, tiene relaciones estilísticas e iconográficas con Catalain, donde se repiten varios de los temas y el tipo de capitel con figuras toscas sobre esquematizaciones vegetales que tienen en la parte superior dos volutas. Si en esta ocasión se dió una relación desde Navarra a Alava, luego en las esculturas del segundo artista armentiese sera desde ahí a Navarra.

48. STRATFORD, N. «"Compostela and burgundy?" Thoughts on the western crypt of the cathedral of Santiago», *O Portico da Gloria e a Arte do seu Temp* (Santiago de Compostela, 1988), La Coruña, 1991, pp. 53-82, plate 2.

49. CONANT, K. J., *Arquitectura carolingia y románica 800/1200*, Madrid, 1982, p. 223, fig. 155 proporciona una foto de la tercera iglesia abacial, del lado meridional de Cluny que coincide con uno de los capiteles de San Vicentejo.

50. AZCARATE, J. M., *Basílica de San Prudencio de Armentia*, Vitoria, 1984, pp. 20-21, señala que la parte del ábside es del último tercio del siglo XII por el tipo de estructura arquitectónica. Esta fecha ha sido comúnmente aceptada, aun cuando se ha aceptado también un inicio de las obras hacia 1135, contradicción no aclarada hasta ahora.



Portada de Sangüesa (Navarra).

Pero es la iglesia de Sangüesa la que va a destacar en este periodo, convirtiéndose en una de las más enigmáticas de la segunda mitad del siglo XII en España. La presencia de diversos artistas, la amalgama de esculturas en la portada, la identificación de una artista que deja una larga estela en Navarra, Aragón y La Rioja, la aparente imposibilidad para reconstruir la o las portadas, la falta de unanimidad para concretar las etapas constructivas, la dificultad para identificar los motivos iconográficos, la supuesta inclusión de iconografías de origen nórdico nacidas al amparo de las peregrinaciones y las dificultades para concretar una cronología son sólo algunos de los problemas razonables no resueltos hasta la fecha y que convierten a esta iglesia en peculiar.

Conocemos el nombre de uno de los artistas que trabajó en la portada por la inscripción que dejó en el libro que sostiene María: LEODEGARIUS ME FECIT. A éste se le ha asignado un origen borgoñón pero conocedor de Chartres por el tipo de estatuas columnas que realiza. Además de a Leodegarius se han identificado hasta otros cinco "maestros" o influencias, a saber, la de Jaca, la de San Juan de la Peña, la de Uncastillo, la de Moissac y la del

claustro de Pamplona. Luego, entre algunos de estos “maestros” se han encontrado otros, viéndose por ejemplo en el “maestro aragonés” diferentes manos⁵¹.

Sobre la cronología de Sangüesa tampoco hay unanimidad. Solamente conocemos la fecha de la donación de Alfonso el Batallador en 1131 a la orden de San Juan de los Caballeros. El resto únicamente se puede establecer por aproximación estilística entre los diferentes artistas que se dieron cita en su construcción. Las primeras influencias se concretan en los capiteles del interior del ábside, que se ponen en relación con Santa M^a de Uncastillo (1135-1155) y con San Martín de Unx (1156)⁵². Hasta aquí no hay ningún problema porque el ábside acepta bien la fecha de mediados del siglo XII. Pero diferente planteamiento existe en torno al llamado maestro Leodegarius, al que se le atribuyen las estatuas columnas, el dintel, el tímpano, la mayor parte de las arquivoltas y algunos relieves de las enjutas. Respecto a él, la vinculación más cercana está en el sepulcro de Blanca de Navarra en Nájera y en las estatuas columnas de San Martín de Uncastillo. La fecha de 1156 para el sepulcro riojano parece indiscutible⁵³. La fecha de Uncastillo es desconocida, aunque se ha apuntado que sería de unos años antes de la consagración de 1179⁵⁴. Para explicar el largo período que va desde 1156 a 1179 se han ofrecido diferentes teorías. Una posibilidad aducida es que un joven Leodegarius trabajaría bajo la dirección de otro maestro en Nájera, luego dejaría su huella en Sangüesa y un discípulo suyo realizaría Uncastillo. Para otros Uncastillo es anterior a Sangüesa y no falta quien cree que Sangüesa es anterior a Nájera. Creo que el problema está mal planteado al pretender establecer diferentes manos o dilatarlas en el tiempo. Basta una simple mirada a las tres obras para darse cuenta que en las tres interviene, al menos, una misma persona. El tipo de rostro, las barbas, los peinados, los labios, ojos y narices, y los pliegues de los ropajes nos hablan de una misma mano. Este planteamiento nos obliga a adelantar necesariamente las fechas mayoritariamente propuestas para la parte inferior de la portada de Sangüesa y para las estatuas columnas de Uncastillo, de tal manera que después de trabajar en 1156 en Nájera el taller se desplazó a Uncastillo y después a Sangüesa⁵⁵.

51. URANGA, J. E., «Las esculturas de Santa M^a la Real de Sangüesa», *Instituto de Estudios Pirenaicos*, 44 (1951), pp. 53-66, encuentra tres artistas: de Jaca, Leodegarius y el de San Juan de la Peña; URANGA GALDIANO, J. E. e IÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte medieval navarro*, op. cit., vol. 3, pp. 12-13 y 18, observan cuatro artistas, omiten al de Jaca, incluyen a uno procedente de Santa M^a de Uncastillo, otro procedente de Pamplona y repiten a Leodegarius y al artista aragonés; MILTON WEBER, C., «La portada de Santa M^a la Real de Sangüesa», *Príncipe de Viana*, 76-77 (1958), pp. 139-186, reconoce cinco artistas: maestro de San Juan de la Peña, de los grandes tetramorfos, lombardo, de los paños mojados y de las grandes manos, a éstos añade una influencia de Jaca en los capiteles y canecillos del ábside, y una relación con obras languedocianas, especialmente de Moissac, en el tímpano y dintel.

52. En 1135 Ramiro I hace una donación *ad illa opera beatae Mariae* y en 1155 es consagrada la iglesia de Santa M^a de Uncastillo, vid. LACOSTE, J., «La décoration sculptée de l'église romane de Santa Maria de Uncastillo (Aragón)», op. cit., pp. 149-152. La fecha de 1156 para San Martín de Unx la conocemos por la consagración como ya quedó dicho.

53. En 1156 muere la reina, en un documento de agosto del mismo año su esposo el rey Sancho el Deseado hace mención al sepulcro, y dos años después muere el rey, que aparece representado vivo en el sepulcro, vid. ALVAREZ-COCA GONZALEZ, M. J., *La escultura románica en piedra en la Rioja Alta*, Logroño, 1978, pp. 27-28.

54. La fecha de 1179 viene dada por la consagración del 13 de diciembre y por una inscripción pintada en la ventana del ábside central, vid., EGRY, A., «Esculturas románicas inéditas en San Martín de Uncastillo», *Archivo Español de Arte* 143 (1963), p. 182.

55. Quizás fuese primero la aragonesa porque parece una obra acabada, mientras que en Sangüesa se aprecia la desaparición del maestro principal y la continuidad de su taller, aunque la anterioridad de una sobre otra es ahora ociosa, y en cualquier caso son obras que se circunscriben una a principios de la década de los años sesenta y la

EL ULTIMO TERCIO DEL SIGLO XII

Uranga e Iñiguez señalan que en el último tercio del siglo XII se dan en Navarra diversas influencias irradiadas desde el taller de Pamplona, Sangüesa y las aportaciones bizantinas. De esta manera introducen una serie de pequeñas iglesias que presentan diferentes motivos extraídos de los principales monumentos románicos, como Irache, Azcona, Artajona, Arce, Orísoain, Olcoz, Learza, Cirauquí, portada de San Pedro de la Rúa, etc. Luego añaden una nueva influencia de la Calzada de Peregrinos y así explican la existencia del foco del Estella y Tudela, los dos más importantes que cierran el románico en tierras navarras. Pero creo que ni en las primeras se encuentran influencias de Pamplona o Sangüesa, ni las segundas se explican por el Camino de Santiago. En general se puede afirmar que la atomización de la producción artistas durante el último cuarto del siglo XII tuvo como consecuencia más inmediata una complicada red de relaciones que dificulta notablemente buscar un único modelo estilístico.

En ese momento el área de Tudela, que se fija entre 1185 y el comienzo del siglo XIII⁵⁶, y Estella se convierten en los más importantes. En Estella se dieron cita los talleres que trabajaron en San Pedro de la Rúa, San Miguel y Palacio Real sin guardar ninguna relación entre sí. De éstas la más problemática y la que más influencia posterior tendrá es la iglesia de San Miguel. Esta tiene todavía algunos problemas no resueltos. La cronología se ha situado en torno a 1187, momento en el que Sancho el Sabio funda el barrio de San Miguel. Para algunos autores esta es la fecha de comienzo de la obra que estaría concluida hacia 1196, momento en el que los castellanos y aragoneses atacan Navarra, mientras que otros creen que la fecha de 1187 es la constatación de una realidad de hecho⁵⁷.

La influencia de Estella fue grande y conocemos algunas obras que pertenecen al taller que trabajó en San Miguel, siendo Eguiarte y Lezáun los dos casos más claros. Pero quedan por resolver algunos de los jalones que conducen a la portada de San Miguel. De todos, el más destacado es la iglesia de Armentia, que a su vez encuentra en el vecino Irache otro

...

otra hacia el final. Quedan por resolver algunos de los problemas planteados sobre como se planteó la portada en origen y si se pensó en uno o dos portadas como apuntan URANGA GALDIANO, J. E. e IÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte medieval navarro*, op. cit., vol. 3, pp. 15 y 19 que elucubran sobre una posible reconstrucción parcial de la portada; por un lado tendríamos dos portadas, una dedicada a la Virgen que estaría formada por el gran dintel y un parteluz, que sería la Virgen que firma Leodegarius, flanqueado por las dos Santas Mujeres, Nicodemo y José de Arimatea (el Judas ahorcado sería posterior). En la otra portada estarían el tetramorfos que se adivina entre las figuras de las enjutas y un Cristo en majestad perdido. Resuelta la inexistencia de la saga nórdica por tratarse de diferentes artistas y de piezas con iconografías habituales en el mundo románico, falta un análisis sobre le llamado maestro de San Juan de la Peña o Agüero, que parece resolverse como un mundo maestro de inercia del arte aragonés hacia finales del siglo.

56. La falta de espacio me impide analizar lo correspondiente a las iglesias de Tudela. De todas formas éstas han sido perfectamente analizadas por Marisa Melero, planteando los principales problemas, aportando claridad a su rica escultura y fijando las fechas del claustro de la catedral hacia 1185-1190, San Nicolás también hacia 1185 y La Magdalena entre fines y principio del siglo; las relaciones de la catedral las ha establecido principalmente con la Seo de Zaragoza y Santo Domingo de Soria: MELERO MONEO, M^a L., «Estudio iconográfico de la portada de los pies de Santa María Magdalena de Tudela (Navarra)», *Príncipe de Viana*, 173 (1984), pp. 463-483; Id., «Recherches sur l'icongraphie des métiers à Tudela», *Cahiers de Civilisation Médiéval*, 117 (1987), pp. 71-78; Id., *La escultura románica de Tudela y su continuación*, tesis microfilmada de la U. A. de Barcelona, 1988; Id., *Escultura románica en Navarra*, op. cit.; «La catedral de Tudela», *El arte en Navarra. Del arte prehistórico al románico, gótico y renacimiento*, Pamplona, 1994, pp. 97-112.

57. La primera de las teorías es aportada por MARTINEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., «Portada de San Miguel de Estella. Estudio iconológico», *Príncipe de Viana*, 173 (1984), p. 441; ve ya realizada la portada en 1187 MELERO, M., *Escultura románica en Navarra*, op. cit., p. 31.

punto de referencia como más adelante veremos. El principal problema es que desconocemos las fechas de Armentia y que la relación estilística aun siendo estrecha no es homogénea. La longevidad del obispo Rodrigo de Cascante, que estuvo en la mitra calagurritana durante 44 años (1146-1190) y que firma el tímpano del cordero del atrio de Armentia, nos sitúa en un periodo excesivamente amplio como para centrar las fechas de las obras alavesas. Aun así, Rodrigo de Cascante aparece en la inscripción del tímpano como obispo de Alava, cuando el obispado había desaparecido en 1087. Esta forma de titularse la vuelve a repetir cuando suscribe el fuero de Vitoria en 1181, lo que parece indicar un momento en el que existe un interés por granjearse las simpatías de los alaveses. El tímpano del cordero de Armentia no es el único elemento de relación con Estella. Uno de los grandes problemas es centrar las diferentes influencias que se dieron cita en Armentia y cuáles de estas son las que llegaron a Estella. Azcárate fue quien primero se ocupó de los diferentes maestros de



Capitel con jinetes del crucero, ángulo noroeste, de Armentia (Alava).

Armentia y señalaba que un segundo maestro, que trabajó hacia 1200, realizó los capiteles del crucero, tímpano del cordero, canecillos, evangelistas, relieves de la Anunciación y Constantino, estatuas columnas y capiteles del coro, que enlazan con un maestro navarro-aragonés; y un tercer maestro derivado de la escultura de Silos, en el siglo XIII, que realizó los relieves de la Anastasis, Santo sepulcro y tímpano de Cristo con los apóstoles⁵⁸. Posteriormente se han matizado las fechas tardías que propone Azcárate, entre otras cosas porque para 1190, fecha de la muerte de Rodrigo de Cascante, ya debían de estar terminadas, al menos, las obras que se atribuyen al segundo maestro. Lacoste también introduce la relación entre Silos, Armentia y Estella, para él desde la burgalesa llega a la alavesa y desde ahí pasaría a la navarra⁵⁹. Los influjos silenses son también analizados por Dulce Ocón, quien circunscribe buena parte de la escultura de Armentia a la segunda ola de bizantinismo derivado del último maestro silense, que como es conocido se refleja en buena parte del románico navarro-aragonés⁶⁰. Por otro lado Marisa Melero rechaza la influencia de Silos vía

58. AZCARATE RISTORI, J. M., *Basílica de San Prudencio de Armentia*, Vitoria, 1984, pp. 21 y 37.

59. LACOSTE, J., «San Miguel de Estella», *Homenaje a J. M^e. Lacarra*, vol. 5, Zaragoza, 1977, pp. 101-132.

60. OCON ALONSO, D., «Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200», *El románico en Silos*, Silos (Burgos), 1990, pp. 501-510. Además, para Dulce Ocón la escultura del pórtico de Armentia participa de las corrientes de renovación que desde el último tercio del siglo XII reinterpreta la Antigüedad a través de los modelos bizantinos, y Armentia manifiesta algunas ...

Armentia y encuentra coincidencias entre la escultura de Estella y la escultura de San Nicolás de Tudela y de la Seo de Zaragoza⁶¹.

Personalmente creo que la relación entre Armentia y Estella es un hecho. El principal problema viene que frente a la más o menos homogeneidad de la escultura estellesa, en Armentia existen una confluencia de relaciones que a menudo han empañado la visión de determinadas relaciones. Sin embargo resultan evidentes las similitudes entre el tipo de rostro que tiene el san Mateo del tetramorfo de Armentia, o los personajes de las cuatro ménsulas que sostienen a los evangelistas, o los jinetes del capitel del crucero. Los personajes de este último, por ejemplo, son iguales, ya no parecidos, a los dos capiteles del lado derecho la portada de Estella en el que diferentes individuos alancean a unos monstruos; el mismo tipo de rostro, el mismo tipo de peinados, el mismo tipo de composición entre roleos, etc. nos hablan, efectivamente, de una misma mano.

Otra relación problemática se produce entre Armentia e Irache. Aunque en un primer momento se dio anterioridad a Irache⁶² hoy parece que la primacía cronológica la tiene Armentia. Esta posición la ha argumentado recientemente Ruiz Maldonado, quien es contraria a las tesis de Uranga e Iñiguez y cree que la primacía está en Armentia. Esta postura la defiende por un doble motivo estilístico. En primer lugar ve que los evangelistas de Irache «son ya de comienzos del siglo XIII y más gotizantes que los de Armentia»⁶³, y por otra parte establece unas relaciones entre éstos con el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, «relación que no se limita a notas coincidentes de época, sino que acusa ecos indudables del Pórtico compostelano, sin que sea repetición exacta de tipos y modos»⁶⁴.

La falta de unanimidad sobre las relaciones estilísticas vuelve a ponerse de manifiesto, ahora con mayor insistencia en tanto que son mayores las referencias. En general hay un grupo de iglesias que con frecuencia se ponen en relación. Así, San Miguel de Estella, catedral de Tudela, Irache, Crucifijo de Puente la Reina, Silos, Armentia o Santo Domingo de la Calzada aparecen frecuentemente citadas. Nos encontramos de lleno con una de las problemáticas que encierra el último cuarto del siglo XII. Ahora las influencias ya no son tan homogéneas, sino que se observan multitud de relaciones que emanan de los grandes cen-

...

de las características de esta *renovatio*. Los pliegues en espiral que contornan determinadas partes de la anatomía, coincidentes con los desarrollos del llamado "estilo dinámico" del tardío arte comeno, y el tipo de "diagonal heroica" o "diagonal en ataque" de la Eva de la Anástasis o el propio Cristo en actitud retrospectiva, en la misma escena, poseen claros antecedentes en los mosaicos siculo-normandos de Palermo y Monreale, vid. OCON ALONSO, D., «La recepción de las corrientes artísticas europeas en la escultura monumental en torno a 1200», *El arte español en épocas de transición*, IX C.E.H.A. León, 1992, pp. 17-26.

61. MELERO, M., *Escultura románica en Navarra*, op. cit., pp. 30-31.

62. URANGA, J., «Esculturas románicas del Real Monasterio de Irache», *Príncipe de Viana*, 6 (1942), pp. 9-20, señalaba la anterioridad del monasterio navarro respecto de Armentia; URANGA GALDIANO, J. E. e IÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte medieval navarro*, vol 3, pp. 157-158. Acepta esta anterioridad LOPEZ DE OCARIZ, J. J., «El tetramorfo angelomorfo en Irache y Armentia. Análisis iconográfico e iconológico», *Príncipe de Viana, Primer congreso general de historia de Navarra*, anejo 11 (1988), pp. 317-331, espec. pp. 319 y 322

63. RUIZ MALDONADO, M., *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Bilbao, 1991, p. 59; Id., «Resonancias compostelanas en el tetramorfo de Armentia», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 38 (1989), pp. 5-23.

64. RUIZ MALDONADO, M., *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, op. cit., p. 59.



Capiteles de la portada de San Miguel de Estella (Navarra).

tros artísticos. No extrañará entonces que Silos se convierta en un referente indudable, aunque no el único, que llega a todo el área navarro-aragonesa y que sea por tanto difícil de establecer las vías directas por donde se extiende su influjo. A Armentia llega sin duda, pero no parece que sea por vía navarra, sino castellana, y todo parece indicar que desde Armentia se extiende a Estella e Irache.

Desde otra óptica, durante el último cuarto del siglo XII se va a producir una copia sistemática de las pequeñas iglesias rurales a alguno de los centros más señeros. En este sentido es como se entiende el románico en Vizcaya y Guipúzcoa, que desde Estíbaliz, que a su vez había recibido influjos borgoñones desde Nájera, extendió sus motivos decorativos al pobre románico vizcaíno y al casi inexistente guipuzcoano⁶⁵.

65. El románico de Vizcaya y Guipúzcoa en sus aspectos generales y en relación con Estíbaliz lo he tratado en diversas ocasiones: «Algunos aspectos del arte románico en el País Vasco. Extensión y relaciones de una arte periférico», en *Actas del VIII C.E.H.A.*, Mérida, 1992, pp. 73-79; «Asimilación y transmisión del arte románico en el País Vasco: el caso de Estíbaliz», en *Kobie (Serie Bellas Artes)*, 12 (1996) (en prensa); «Los inicios de la investigación sobre el arte románico en el País Vasco», en *Eusko Ikaskuntza (Artes plásticas y monumentales)* (1996) (en prensa); *El románico en Alava, Guipúzcoa y Vizcaya. Perspectivas historiográficas* (en prensa).