

# El Arte Románico en Euskal Herria\*

(Romanesque art in the Basque Country)

Plazaola, Juan

Univ. de Deusto. Camino de Mundaiz, 50. 20012 Donostia

BIBLID [0212-7016 (2002), 47: 1; 93-181]

---

*Con el románico Euskal Herria manifiesta su integración en la Europa unificada por la lengua y la cultura desde los comienzos del siglo XI, por lo que el autor inicia su reflexión estudiando el arte románico como "idioma europeo", y como un lenguaje artístico favorecido por la apertura de los Caminos de Compostela. Seguidamente analiza el "Primer Románico Vasco", la iconografía y la expansión del románico por el territorio, para pasar a realizar un recorrido por las esculturas exentas y lo más notable de las artes suntuarias de los siglos XII y XIII. Una reflexión final sintetiza el arte románico vasco como expresión de un pueblo.*

*Palabras Clave:* Arte Románico. Camino de Santiago. Iconografía. Escultura. Claustros. Cenotafios. Orfebrería.

*Erromanikoaren bidez hizkuntzak eta kulturak baturiko Europan integratua azaltzen da Euskal Herria XI. mendearen hasieratik; hori dela eta, arte erromanikoa "Europako hizkuntza" moduan eta Santiago Bideak zabaltzaeak bultzaturiko arte-hizkuntza gisa aztertuz ekiten dio egileak bere gogoetari. Ondoren, "Lehen Euskal Erromanikoa", ikonografia eta lurraldean zeharreko hedapena aztertzen ditu, eta gero eskultura askeak begiztatzen ditu, bai eta XII. eta XIII. mendeetako luxu-arteetan nabarmenena arakatu ere. Azken gogoeta baten arabera, euskal arte erromanikoa herri baten espresioa sintetizatzen du.*

*Giltza-hitzak:* Arte Erromanikoa. Santiago Bidea. Ikonografia. Eskultura. Klaustroak. Zenotafioak. Urregintza.

*Avec l'Art Roman Euskal Herria manifesta son intégration dans l'Europe unifiée par la langue et la culture depuis le début du XIe siècle, c'est pourquoi l'auteur commence sa réflexion en étudiant l'Art Roman comme une "langue européenne", et comme un langage artistique favorisé par l'ouverture des Chemins de Compostelle. Il analyse ensuite le "Premier Roman Basque", l'iconographie et l'expansion du roman dans le territoire, pour réaliser ensuite un parcours dans les sculptures exemptes et le plus important des arts somptuaires des XIIe et XIIIe siècles. Une étude finale synthétise l'art roman basque comme expression d'un peuple.*

*Mots clés:* Art Roman. Chemin de Saint-Jaques. Iconographie. Sculpture. Cloîtres. Cénotaphe. Orfèvrerie.

---

\* Se trata del sexto artículo de una serie que viene publicando la RIEV dedicada a la Historia del Arte Vasco: PLAZAOLA ARTOLA, Juan. "Cuando no existía Vasconia". RIEV, 44, 1 (1999) pp. 117-145. "El primer arte abstracto". RIEV, 44, 2 (1999) pp. 359-398. "Vinieron los romanos". RIEV, 45, 1 (2000) pp. 93-122. "Entre francos y visigodos". RIEV, 45, 2 (2000) pp. 541-567. "El arte vasco se cristianiza". RIEV, 46, 1 (2001) pp. 61-104. "El Arte Románico en Euskal Herria". RIEV, 47, 1 (2002) pp. 93-181.

Fotografías de Arantza Cuesta Ezeiza.

García, el mayor de los hijos legítimos de Sancho el Mayor, fue quien heredó la corona de Pamplona a la muerte de su padre en 1035, quedando repartidos en sus otros hijos los restantes territorios patrimoniales: El Condado de Aragón para Ramiro, Castilla-León para Fernando, y Sobrarbe-Ribagorza para Gonzalo.

Conquistada Calahorra por el rey de Pamplona (1045) se rompen definitivamente las buenas relaciones de navarros con musulmanes y se inicia una era de continuo avance de reconquista que ya no se detendrá hasta su final en 1492. Este cambio de política tendrá su reflejo artístico-cultural en el repliegue del mozarabismo.

Fundador del monasterio de Santa María la Real de Nájera, llamado por eso **García el de Nájera**, el rey de Iruña fue también devoto protector del monasterio de San Millán de la Cogolla. En su reinado se hizo el traslado de las reliquias del santo al monasterio de Yuso, inaugurado en 1067.

Desgraciadamente la rivalidad originada por cuestión de dominios de fronteras entre García y su hermano Fernando, quien desde 1037 se hacía denominar no Conde sino Rey de Castilla y León, terminó trágicamente en el encuentro de Atapuerca. El 1º de setiembre de 1054, fecha lamentable porque en ella perdió la vida el rey navarro, lo es también porque marca el inicio de una larga hostilidad entre los dos reinos de Navarra y Castilla.

Los otros territorios de Euskal Herria se gobernaban entonces mediante “seniores” o tenentes, como fue el caso de Iñigo López, primer conde de Bizkaia y Durango, que estaba casado con Toda, la hija del rey García de Nájera y que mantuvo su poder durante el reinado de Sancho<sup>2</sup>. Así como el rey García se había mostrado gran protector de los monasterios riojanos, su hijo **Sancho el de Peñalén** (1054-1076), llamado así por el lugar donde fue traidoramente asesinado, favoreció especialmente al monasterio de Irache, regido por el abad Veremundo. Pero no dejó de proteger también al de San Millán, que por su posición fronteriza con Castilla “jugaba un papel muy importante en el equilibrio político entre los dos reinos”<sup>3</sup>.

La muerte en 1076 de Sancho el de Peñalén, marca el inicio de las ambiciones expansionistas de Castellanos y Aragoneses a expensas de Vasconia. Alfonso VI de Castilla, tras el asesinato de su hermano Sancho II en Zamora, reentronizado en León y aceptado en Castilla poco después, se aprovecha de la crisis política y del debilitamiento de la monarquía navarra para apoderarse de las plazas fuertes de la Rioja (Nájera y Calahorra). Se adueña asimismo de la Bizkaia nuclear, de Durango, de Álava y Gipuzkoa y aun de territorios navarros hasta Monjardín, al oeste del Ega.

Tras el asesinato de Peñalén, la nobleza navarra confió el gobierno del reino a Sancho Ramírez, rey de Aragón, que había incorporado a su herencia los condados de Sobrarbe y Ribagorza y cuya realeza daba impresión de estabilidad y firmeza. Había peregrinado

---

1. J.Mª LACARRA, *Historia política del reino de Navarra*. Pamplona 1972, t.I, p.228

2. “El perfil de este Señorío lo componen –según J.A. García de Cortázar– dos elementos: su condición de propietario de bienes raíces, patrimoniales, y su carácter de autoridad pública extendida a todo el conjunto de la Vizcaya nuclear (del Nervión al Deva) y del Duranguesado”. (Vizcaya en *la Alta Edad Media*. Bilbao 1983, p.44).

3. Esta tenencia fue el pago de su fidelidad al rey de Castilla; pero, en cambio, tuvo que renunciar al Señorío de Nájera, que había regido su padre, pues Nájera y casi toda la Rioja pasaron a depender del conde García Ordóñez y de su esposa Urraca que eran para Alfonso VI los “gerentes de la gloria de nuestro reino” (LACARRA, O.c., p. 274).

a Roma (1068) donde debió de ganarse la simpatía del papa, adoptando para Aragón la liturgia romana antes que Navarra y Castilla y poniendo bajo la tutela pontificia los monasterios de San Juan de la Peña y San Victorián. Fue él quien, con una economía saneada pudo echar los cimientos de la que será su futura capital, Jaca, donde instalará la sede episcopal e iniciará la construcción de su catedral. Su reinado (1076-1084) y el de su hijo Pedro Sánchez, estuvieron marcados por la oposición a las pretensiones anexionistas de Alfonso VI de Castilla y por la concesión de franquicias o fueros con vistas a la Reconquista en el flanco oriental de sus dominios, por donde en ese final de siglo, los ejércitos cristianos, navarro-aragoneses, lograrían ocupar Ayerbe (1083), Arquedas (1084), Huesca (1094), Monzón (1089), Milagro (1098) y Barbastro (1100).

Por el momento Castilla se vio obligada a renunciar a sus precedentes adquisiciones en Navarra. Pero se había ganado un aliado importante en Bizkaia con la familia del Vizconde Íñigo López o Eneco Lupis. Al morir éste en 1076, su hijo Lope Íñiguez (Lope Enneconis) presta homenaje al rey Alfonso VI de Castilla y aparece en los documentos con el título de Conde de Álava, Gipuzkoa y Bizkaia de 1081 a 1092<sup>3</sup>. El desastre de las armas cristianas en Zalaca (23 octubre 1086), frenó las ambiciones imperiales de Alfonso VI, quien tuvo que pedir socorro a la cristiandad europea, reconciliarse con el Cid y llegar a un acuerdo con Sancho Ramírez, por el cual Navarra iba a desaparecer por algún tiempo como reino autónomo<sup>4</sup>.

En las tierras vascas a Lope Íñiguez le sucedió su hijo Diego López de Haro (1093-1124), llamado así por el señorío antes ejercido en la Rioja por su familia. Desde finales del siglo XI en esta familia el título de "Señor de Vizcaya" se hace irrevocable; y se inicia el proceso de conversión de las "tenencias" o condados en cuasimonarquías hereditarias, y concretamente Bizkaia se transforma en principado feudal bajo la tutela de Castilla<sup>5</sup>. Al norte de los Pirineos, en el Laburdi instaló en 1023 un Vizcondado integrado en el Ducado de Gascuña, pero ese territorio vasco se convertirá en inglés en 1154 por el matrimonio de Leonor de Aquitania con Enrique II Plantagenet, y no volverá a la corona de Francia hasta 1451. La Soule (Zuberoa) en el siglo XI es también un Vizcondado bajo Sancho Guillermo, será feudatario de Inglaterra en 1307, y quedará anexionado al Béarn en 1449. Solo la **Baja Navarra** quedará integrada en Navarra desde el siglo XII hasta 1512, como "merindad de Ultrapuertos". Eclesiásticamente, la población vasca estaba sometida a tres obispados: Bayona, Dax y Olorón. Y no había en el territorio grandes fundaciones monasteriales.

Podría decirse que con el ascenso al trono de Alfonso el Batallador (1104-1134) terminaba la crisis política del reino de Navarra, si se atiende a los éxitos militares del nuevo monarca de Aragón y Pamplona. Desaloja de Nájera a López de Haro, y se apodera de Valterra (1110), Zaragoza (1118) y Tudela (1119) en el valle del Ebro, victorias que marcan etapas importantes en la reconquista cristiana y la recuperación territorial de la Navarra actual. Fue especialmente significativa y trascendente la toma de Zaragoza, tras varios

---

4. En virtud de ese acuerdo (1087) pasaban definitivamente a Castilla las tierras que efectivamente venía ocupando en la Rioja y al Sur del Ega con Marañón, Álava y Vizcaya. Para Aragón serían las tierras de la Montaña, las situadas al Este del río Aragón...y al Norte del río Irati y cuenca de Pamplona... además de la últimamente conquistada por Sancho Ramírez en la Ribera, como Arquedas (1084). Se creaba el condado de Navarra, integrado por Pamplona, Aibar y varias villas más... un condado diminuto que quedaba bajo el gobierno del conde Sancho Sánchez, y en poder del rey de Aragón Sancho Ramírez, como vasallo del rey de Castilla (J.M. LACARRA, O.c., p. 275).

5. La documentación atestigua este proceso: "Alfonso rey, reinando en toda España, López Enneconis conde de Vizcaya, Alaba y Guipuzcoa..."

*meses de asedio y de escaramuzas en que participaron, en apoyo del Batallador, además de un gran número de nobles aragoneses y navarros, copiosas mesnadas de nobles venidos de la Francia meridional<sup>6</sup>. Fue éste un hecho cuya importancia, en toda Historia del Arte y de la Cultura, debe subrayarse pues, al mismo tiempo que muestra la vitalidad de los ideales de la Cruzada, facilitó los caminos de peregrinación compostelana, y contribuyó a la unificación cultural de los países europeos. Al mismo tiempo que se iban desarrollando las diversas lenguas romances nacidas del tronco latino, se iba restableciendo una unificación cultural mediante un lenguaje artístico común: el Románico.*

*Pero el matrimonio de Alfonso el Batallador con Urraca de Castilla, arreglado con vistas a la unificación de los reinos cristianos, fue un fracaso; y al morir el rey sin descendencia en 1134 (Batalla de Fraga) se reabrió la crisis navarra. El trono de Pamplona quedaba vacante, y Navarra volvía a verse cercada por dos poderes ambiciosos, Aragón y Castilla.*



Iglesia de Santa María,  
Sangüesa (Navarra)

6. En un concilio reunido en Toulouse, en el que participaron los obispos de Arles y Auch y los de Lescaur, Pamplona, Bayona y Barbastro, de estirpe francesa todos ellos, fue aprobada la expedición a España, declarada como Cruzada. Respondiendo a esa llamada, de los reinos ultrapirenaicos acudieron al sitio de Zaragoza el Vizconde Gastón de Béarn, su hermano Céntulo, conde de la Bigorre, Bernardo, conde de Comminges, Pedro, Vizconde de Gabarret, Auger, Vizconde de Miramont, Arnaldo de Lavedan, y Guy de Lons, obispo de Lescaur. Tras la rendición de la ciudad, con la que terminaba un dominio musulmán de varios siglos, se nombró Señor de Zaragoza a Gastón de Béarn, verdadero artífice de la conquista (J. JAURGAIN, *La Vasconie*, 1979, t.II, 113; v. también J.M. LACARRA, *O.c.*, p. 310).

## 1. EL ARTE ROMÁNICO, UN IDIOMA EUROPEO

El **Románico** es más que un estilo artístico. Es un fenómeno de cultura. Es un modo específico de pensar, de sentir, de expresarse y de vivir que se fue constituyendo en la Cristiandad occidental en el curso de los siglos X-XI. A esa formación contribuyó la confluencia de factores de muy diversa naturaleza: en el plano político, el clima de seguridad que fue creando el dominio creciente de los estados cristianos sobre fuerzas adversas que anteriormente los estaban asediando peligrosamente (Húngaros, Vikingos, Musulmanes). Si nos atenemos al territorio vasconavarro, ese período se inició cuando la recién fundada monarquía de los Arista se distanció de los intereses de la corte de los Banu-Qasi del valle del Ebro y se logró el retroceso definitivo de la línea del frente antimusulmán, y centenares de pequeños monasterios familiares invadieron las tierras abandonadas por los sarracenos.

El modo de vida cambió también gracias al desarrollo de nuevos gérmenes económico-sociales que junto con un espectacular aumento demográfico fueron facilitando el nacimiento de una sociedad urbana y mercantil. Por lo que se refiere al reino de Pamplona, Lacarra señala la importancia que tuvo en el siglo XI el desarrollo monetario, a base del oro de las parias que se fue exigiendo a los musulmanes y de lo que hoy llamaríamos el “movimiento de divisas” por medio de alberguerías creadas por los reyes de Pamplona para el paso de extranjeros por las rutas compostelanas y por el establecimiento de burgos nuevos (de “Francos”) en Pamplona, Estella y Puente la Reina<sup>9</sup>.

Finalmente, elemento decisivo fue también el factor humano: la aparición de grandes personalidades religiosas que jugaron un importante papel civilizador sobre las crecientes monarquías europeas. Baste citar algunos nombres de prelados que tuvieron una extraordinaria eficiencia en el terreno cultural, comenzando por los eximios abades de Cluny: Mayolo (906-984), Odilón (962-1049), y luego Hugo el Grande (1034-1109), constructores de su gigantesca abadía; el plurivalente Gerberto (938-1003), de una sabiduría enciclopédica para su tiempo y elevado luego a la dignidad pontificia con el nombre de Silvestre II; su amigo Adson, uno de los primeros reformadores de la abadía Saint-Benigne de Montier-en-Der; Bernward de Hildesheim (960-1022), educador de Otón III; Gauzlin (980-1030), bastardo del rey francés Hugo Capeto y abad de Fleury-sur-Loire; Lanfranco, abad de Saint-Etienne de Caen y primado de Inglaterra (990-1030); Guillermo de Volpiano (962-1033), abad de St. Benigne de Dijon; Fulberto, obispo de Chartres (960-1028), científico, poeta y músico, fundador de la célebre escuela humanística, a la que acudían alumnos de toda Europa; el abad Odalrico de Sainte-Foy de Conques, a cuyo monasterio dio el rey García (el de Nájera) la iglesia de Garinoain (cerca de Monreal), y el Conde Sancho de Erro la iglesia y hospital

---

7. M. GOYHENETXE, *Historia General del País Vasco*. T.I, (Donostia 1999) p. 261.

8. Parece que Roma tenía otro motivo de resentimiento con los reyes navarros: su política de simpatía con los judíos.

9. J.M<sup>a</sup>. LACARRA, *Historia política del Reino de Navarra* t.I, 337 ss.

del Burgo de Roncesvalles; Oliva, abad de Ripoll, consejero de Condes y Reyes, un europeo “avant la lettre” como se le ha llamado, que mantuvo relación epistolar con los abades Gauzlin de Fleury y Odilón de Cluny; Bernardo de Cluny, arzobispo de Toledo (1086-1124); y ya en tierras de Vasconia, Gregorio de Montaner, abad de Saint-Sever-sur-l'Adour; Pedro de Roda (Rodez) o de Andouque (1083-1115), dinámico obispo de Iruña, etc.

¿Cuándo y cómo nació el arte **románico**? Advirtamos, ante todo, que la denominación de **románico** que se empezó a usar en el siglo XVIII y evoca las lenguas de la **Romania** derivadas del latín, resulta impropia si se observa que, ya en los comienzos del siglo XI, aparece un “románico septentrional” que poco tiene que ver con influencias mediterráneas, y que en el arte románico se fundieron en un común crisol elementos culturales muy diversos, del mundo latino tanto como del germánico, celta, bizantino y hasta árabe y oriental.

Durante algún tiempo se ha dado a las peregrinaciones una importancia esencial en el nacimiento del arte románico. Modernamente se ha criticado esa opinión. “No existe un arte del Camino”, ha escrito Bango Torviso con cierta ambigüedad. Probablemente se puede demostrar que el Camino no fue un factor determinante en el **origen** de los principales focos del románico, si se exceptúa la catedral compostelana; es decir, los principales monumentos románicos se alzaron por razones muy diferentes que el deseo de fomentar la peregrinación. Pero no puede negarse que el trasiego peregrinante contribuyó a dar al arte románico ese hálito estilístico bastante unitario y a facilitar su expansión por diversos países de Europa. Muchas de las grandes realizaciones románicas se hallan en los monasterios e iglesias situadas en esas famosas cuatro rutas principales que, descendiendo del norte de Europa, pasan por los monasterios e iglesias de Francia y España hacia Santiago de Compostela. Que las rutas a Compostela confluyeran en Ostabat y en Puente la Reina justifica suficientemente la tesis de que el Camino fue determinante para el **desarrollo** del arte románico en Vasconia.

Pero ¿fue Compostela la madre de ese estilo, o nació en la Borgoña o en el Languedoc, para ser importado luego al Sur de los Pirineos? El gran investigador estadounidense Arthur Kingsley Porter afirmó la prioridad de Santiago de Compostela. Contra su teoría se alzaron algunos estudiosos franceses como Emile Mâle y Paul Deschamps, quienes sostuvieron que la Orden de Cluny fue la gran impulsora del nuevo estilo. El debate enardeció a los historiadores allá por los años 1920-1930. George Gaillard, que al principio sostenía con apasionamiento la tesis francesa, acabó moderando sus posiciones y hablando de “corrientes paralelas”<sup>10</sup>. Hoy apenas se discute ya de ese problema y se admite que el trasiego de artesanos, maestros cons-

---

10. “Nous n'avons aucune raison de supposer que le courant ait été unilatéral; au contraire, il est vraiment vraisemblable qu'il y a eu influence réciproque et action dans les deux sens” (G. GAILLARD, *Les débuts de la sculpture romane espagnole. Léon, Jaca, Compostelle*. Paris 1938, 227).

tructores y monjes en ambas direcciones tuvo que provocar influjos en ambos sentidos.

Quizá más que dar importancia a la transmisión de fórmulas constructivas y de modos estilísticos que pudo hacerse a través de las rutas hacia Compostela, deberíamos subrayar la comunidad de espíritu que debieron de crear esos caminos y encrucijadas en que coincidían gentes de diferentes países europeos. Aquellos “andarines de Dios” pertenecían a diversos países y a diferentes clases sociales; y aquella coincidente movida de gentes heterogéneas favoreció la gran unificación cultural que se va a llamar la “Europa románica”.

Pero la comunidad de un espíritu románico que dio una cierta unidad a Europa no debe concebirse como una uniformidad de caracteres formales, pues cuando se observan de cerca los monumentos de la época asombra la variedad de soluciones estructurales y constructivas. Lo que importa al historiador es penetrar el hondo sentido que tenía aquella movilidad, casi nomadismo, que caracterizó al hombre de los siglos XI y XII y que, más que en su sentido material hay que contemplar en su valor simbólico: el Camino como signo de desarraigo de la tierra y de disponibilidad y búsqueda de la eternidad. La mística del Camino (lo mismo que la mística de las Cruzadas) se une así a la mística escatológica.

Ante todo, hay que comprender hasta qué punto la itinerancia era uno de los signos visibles de la fe del creyente de esos siglos, poseído por la ardiente sed de ver, tocar y besar las reliquias sagradas, esa sed que, como ha escrito Raymond Oursel, “fue uno de los pilares y fermentos de la piedad románica”<sup>11</sup>. Motivos para experimentar esa sed no faltaban en aquel siglo en que era tan viva la conciencia de pecado, el temor del castigo, la necesidad de cumplir la sentencia de un tribunal, la fidelidad a un voto pronunciado en un momento difícil de la vida, o el simple deseo de emular a los mártires y a los santos mediante la tremenda ascesis del camino.

Frente a la *peregrinatio in stabilitate* de los monasterios donde los monjes conjugaban su voto de estabilidad con una peregrinación espiritual al universo trascendente, se movía y agitaba un pueblo firme en su fe –*stabilitas in peregrinatione*– en perpetua búsqueda de santos, de reliquias y de milagros. Será precisamente en la coyuntura del año 1200, en esos inicios del siglo XIII en que la percepción simbolizadora de todo lo visible irá siendo sustituida por una concepción racionalizadora del universo, cuando comienza también el declinar de la afición peregrinante. La era románica habrá pasado cuando ese fervor se establezca merced a un culto más racionalizado y centrado en la auténtica liturgia cristiana de iglesias y catedrales. Entonces serán también los monjes –pero no los antiguos contemplativos sino los nuevos, los “Mendicantes”– los que entonces “se pondrán en marcha”.

---

11. R. OURSEL, *El mundo románico*. Ed. Encuentro, 1983, p. 100.

## 2. EL ARTE VASCO SE HACE PEREGRINO

Cuando se ha querido resumir la ingente obra realizada por Sancho el Mayor<sup>12</sup>, se han mencionado tres hechos que tienen relación directa con la historia del arte: Las rutas de peregrinación a Santiago, la reconstrucción de iglesias destruidas por Almanzor y Abd-al-Malik, y las líneas de fortalezas de frontera.

El gran rey navarro fue el promotor del cambio de ruta compostelana, creando y fomentando el “Camino francés” que, abandonando el que se adentraba por vías incómodas en las Provincias Vascongadas, tomaba en el Pirineo los dos pasos de Roncesvalles y de Somport, para penetrar por Navarra y La Rioja hacia Castilla. Los nuevos caminos a Santiago adquieren durante los siglos XI-XII una eficaz importancia para vinculaciones socio-económicas y culturales con los pueblos de Centroeuropa, dadas las fundaciones de todo tipo que este hecho tuvo que propiciar y que van desde puentes y hospitales hasta barrios o “burgos” y aun ciudades enteras nacidas para el mejor servicio de la Calzada.

Desde que documentos oficiales del siglo IX empiezan a hablar del sepulcro de Santiago y de la construcción de una iglesia sobre él, la Cristiandad se puso en marcha, se hizo peregrina, y hoy, en los albores del Tercer Milenio del cristianismo, podemos decir que han transcurrido once siglos de devoción itinerante hacia la tumba del Apóstol.

Ya desde los primeros siglos no eran pocos los que, como la monja gallega Eteria, cumplían su sueño de visitar el Santo Sepulcro del Salvador en Jerusalén. Y cuando en los siglos X y XI la presión de los musulmanes sobre la patria terrena de Jesús hizo extremadamente peligroso el viaje a Palestina, cundió por toda la Cristiandad el entusiasmo por la guerra santa, convocada por los Pontífices de Roma. Las Cruzadas fueron empresas bélicas que toda la Cristiandad asumió como propias y juzgó necesarias para salvar de la profanación y de la destrucción los santuarios palestinos y para lograr que tales lugares siguieran siendo accesibles a los creyentes. Hacerse peregrino o cruzado eran dos maneras de redimir pecados y asegurarse la salvación. Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela fueron tres nombres míticos en la época que nos ocupa; y algunas Canciones de Gesta surgidas en el siglo XII dan testimonio de ello. Pero esta visión religiosa de las peregrinaciones y las cruzadas no debe hacernos olvidar otros aspectos: Ellas dieron un nuevo impulso al comercio internacional y fueron medios que vehicularon nuevas formas del arte y de la cultura.

Aunque es cierto que el gran despliegue peregrinante se produjo en el siglo XIII, también es verdad que las principales maravillas del arte románico hoy las podemos encontrar en las famosas cuatro rutas europeas hacia

---

12. J.E. URANGA y F. IÑIGUEZ ALMECH, *Arte Medieval Navarro* (= AMN). Pamplona 1973, t. II, p. 9.

Santiago de Compostela. Y por ello, merecen recordarse en este capítulo: La que provenía del Norte de Francia (París y Orleans) pasaba por Tours, Poitiers y Angulema, y se la denomina “turonense”; la que desde la Alemania septentrional entraba en la Borgoña, y pasaba por la abadía y santuario de Vézelay, y luego por Limoges y Périgueux (vía limusina); la que desde Alemania meridional llegaba a Lyon, pasaba por el santuario de Le Puy-en-Velay y las abadías de Conques y Moissac. Estas tres vías confluían “ad Hostavalem” (*Guía del Peregrino*), es decir, cerca de la actual aldea vasca de Ostabat, que se cita como aglomeración urbana hacia 1140, para entrar en Navarra por el puerto de Cize (Ibañeta). La cuarta vía reunía a los peregrinos de Italia y Francia meridional, pasaba por Arles, Toulouse y Oloron y salvaba los Pirineos por el puerto de Somport. Desde allí, atravesando Jaca y Monreal llegaba a Puente la Reina, donde se fundía con las otras tres vías citadas. Por lo que atañe al País Vasco, no debe olvidarse la existencia de las dos rutas que desde Burdeos y Bayona entraban por la costa vasca, y que debieron de ser menos frecuentes<sup>13</sup>. Una desde Bayona bajaba hacia Vitoria y entraba en zona burgalesa por Miranda; la otra seguía el camino de la costa cantábrica y por Zumaya y Astigarribia entraba en Cantabria. Ambas vías debieron ser utilizadas hasta comienzos del siglo XI cuando aún no estaba libre de asechanzas musulmanas el paso por La Rioja.

Pero eran Ibañeta y Roncesvalles el paso normal entre Navarra y Francia. Por ese “*summus Pyreneus*” se trazó en la antigüedad la calzada romana que iba de Burdígala a Asturica. Lacarra piensa que en las inmediaciones de Roncesvalles debió de estar el monasterio de San Zacarías que visitó san Eulogio en 848, (“*situm ad radices montium Pyrenaeorum*”, dice el santo mártir cordobés), y del que se llevó un rico tesoro de librería monástica. Cerca de Roncesvalles hubo fundaciones de monasterios y hospitales que dependieron de Leyre y de Sante-Foy de Conques. La **Guía de Peregrinos** del Códice Calixtino habla de la **Crux Caroli** que, según la leyenda, plantó Carlomagno en la cumbre del monte, y desde la cual acostumbraban los peregrinos a dirigir su primera plegaria al apóstol Santiago. En 1071 el rey Sancho el de Peñalén hace donación de un monasterio –*Sanctus Salvator de Ibañeta*– o *Capella Rolandi*. Una pequeña comunidad de monjes o canónigos probablemente agustinos, se encargaría de la capilla. Aquella primitiva construcción fue destruida y reedificada repetidas veces. Todavía en el siglo XVII los peregrinos solían pasar la noche en Ibañeta, descendiendo al día siguiente a Roncesvalles. Hoy, un sencillo monumento, varias veces destruido también por los elementos, evoca la más antigua fundación hospitalaria del Pirineo y al héroe de la *Chanson de Roland* muerto en algún lugar próximo.

Al pie de Ibañeta, en la misma ladera de la montaña, está la **Real Colegiata** de Nuestra Señora de Roncesvalles. Se empezó por fundar, en

---

13. J.L. ORELLA y E. KORTADI, “El camino de Santiago en Gipuzkoa. De Zuberoa a Zaldueño”. En *Eusko-ikaskuntza. Artes Plásticas y Monumentales*, 3, 1985; Elisa GARCÍA REYES, “El camino de San Adrián (Guipúzcoa-Álava) en la ruta jacobea. Análisis documental y arqueológico”. En *E.A.A.* 15, 1987; M. PORTILLA, *Una ruta europea. Por Álava a Compostela. Del paso de San Adrián al Ebro* (Vitoria 1991).



Capilla Sancti Spiritus,  
Roncesvalles (Navarra)

1127, una primera hospedería en la montaña<sup>14</sup>. Luego se la trasladó al pie del monte, al lugar que hoy ocupa la Colegiata; con los años se la fue dotando con bienes del Cabildo de Pamplona y otras donaciones de modo que, convertida en hospital y albergue al mismo tiempo, su misión sanitaria, hospitalaria y benéfica en favor de los peregrinos bajo la protección y la jurisdicción directa del Romano Pontífice le dio un enorme prestigio en siglos posteriores. Poco a poco se vinculó con dicha obra la leyenda del héroe Roldán, de modo que en la “Guía de los Peregrinos” se la llama *Hospitale Rotolandi*.

---

14. “In vertice montis qui dicitur Roncesvals, iuxta capellam Caroli Magni, in quo ut incolae testantur, multa millia peregrinorum mortui sunt, quidam suffocati a turbine nubium, quamplures vivi devorati sunt ab impetu luporum...” B.A.H., t.IV, 1884, p. 180. Cit. por J.M. LACARRA, “Roncesvalles”. En *Estudios de Historia navarra* (Pamplona 1971) p. 114.

Junto a la hospedería se edificó la capilla **Sancti Spiritus**, el edificio más antiguo de Roncesvalles. Es del siglo XII; de traza cuadrada, se halla asentado sobre una cueva de la misma forma, que servía de osario de los peregrinos que morían en el hospital. Al Sur de la Colegiata se construyó, probablemente hacia 1215, la **Capilla de Santiago**, que a pesar de su abandono es el edificio mejor conservado de Roncesvalles. Es pequeña y sencilla, con dos tramos ojivales, con una puerta flanqueada por tres pares de columnas con capiteles floreados y un crismón en el tímpano. El edificio más monumental de Roncesvalles es su **Iglesia de Santa María** que tendremos que recordar cuando hablemos del gótico navarro.

Desde Roncesvalles, los peregrinos pasando por Burguete, Espinal y Vis-carret, cruzaban el puente de Zubiri y llegaban a **Larra-soaña** donde en el siglo XI se fundó un monasterio dedicado a Santa María y San Agustín, y un hospital. De él han quedado restos de contrafuertes que sostenían un edificio alargado en el que aún puede verse, sobre una piedra de su fachada, la cruz de Roncesvalles. La etapa siguiente terminaba en **Pamplona** donde los peregrinos, además de encontrar grata acogida y confortable alojamiento, podían admirar una maravilla que nosotros no podemos ver: su Catedral románica.

El itinerario tradicional, dentro de la capital navarra, seguía hacia el Oeste de la catedral, por las calles Curia y Mercaderes, hasta el barrio de San Cernin. Allí había un hospital regido por los francos del Burgo, al menos en el siglo XIV. Su iglesia –San Saturnino– era de especial devoción para los peregrinos, pues se creía que en ese lugar San Saturnino había bautizado a los primeros cristianos. También aquí existió una primera iglesia románica que fue sustituida a finales del siglo XIII por el edificio actual.

Al dejar la capital navarra, tal vez algunos peregrinos se desviaban un par de kilómetros para visitar la iglesia de **Gazólaz** donde admirarían los bellos capiteles de su pórtico. Los más enfilarían el camino que sube hacia la sierra del Perdón. Separándose de la actual carretera hacia la izquierda, se alcanzaba un hospital situado en **Cizur Menor**. Hoy solo queda una iglesia, donada en 1135 a la Orden de San Juan de Jerusalén, que siguió recibiendo allí numerosas donaciones, convirtiéndose en el siglo XII en uno de los núcleos más importantes de la Orden. La iglesia en estilo protogótico, de cuatro tramos y ábside semicircular, cayó tras la desamortización de 1835, en un triste abandono, hasta que recientemente (1989) ha sido restaurada.

De Cizur Menor el camino continuaba hacia **Astráin** donde existía un hospitalillo, y en lo alto de la sierra una ermita llamada del Perdón, que dio el nombre a la montaña. En el descenso, los peregrinos hallaban una casa de la Orden de San Juan, que dependía de la encomienda del Crucifijo de Puente la Reina; seguían por **Legarda** y quizá se acercaban a **Obanos** antes de terminar su etapa en **Puente la Reina**, donde hallaban más estímulos a su piedad y más riqueza artística, como diremos en seguida.

Por la Rúa Mayor se llegaba al famoso puente que da nombre al poblado. Este puente, utilizado hoy solo por peatones y animales, es una construcción de seis arcos que data de principios del siglo XI y, como tal, es uno de los más

importantes puentes románicos que subsisten en la ruta jacobea, y aquí se convertía en confluencia de todos los caminos hacia Santiago.

Los peregrinos que venían del Sur de Francia o de Roma entraban por Somport, donde eran acogidos en el Hospital de Santa Cristina. Desde allí descendían por Canfranc hasta **Jaca**, donde visitaban la catedral románica construida en el siglo XI por Sancho Ramírez. El recuerdo de este magnífico santuario les acompañaría larga distancia pues no encontrarían un edificio de tamaña grandeza hasta Santiago de Compostela. Algunos se desviarían entonces para ver el monasterio de San Juan de la Peña. Luego, atravesando el poblado de Tiermas, entraban en Navarra subiendo al ya para entonces ilustre monasterio de **Leyre**, cuya fama, iniciada a mediados del siglo IX cuando lo visitó el mártir San Eulogio, empezaba a dilatarse por Europa.

De Leyre pasarían a la vecina **Sangüesa**, una población que, fundada primeramente en la colina de Rocafort, fue trasladada al emplazamiento actual, a orillas del río Aragón, por Sancho Ramírez (1076-1094), movido por el deseo de fomentar las peregrinaciones y facilitar el establecimiento de francos en sus dominios. Después de visitar las iglesias de Santiago y la de Santa María la Real, cuya construcción y decoración figurativa se iba completando en el curso del siglo XII, los peregrinos visitaban la ermita y hospital de San Adrián llamado de **Vadoluengo** porque allí mismo debían de atravesar el río Aragón. Seguía la ruta hacia **Monreal**, pueblo que la Guía de Peregrinos señala como fin de etapa para el Camino Aragonés. Los peregrinos de esta calzada aragonesa tenían la suerte de pasar por la fascinante iglesia de **Eunate** antes de llegar a Puente la Reina.

Desde Puente la Reina los peregrinos continuaban por **Mañeru** y **Cirauqui** donde visitaban la hermosa iglesia de San Román y se detenían a contemplar las esculturas de su portada. Luego, salvando una regata por un puente que aún se conserva, llegaban a **San Miguel de Villatuerta** de cuyo convento y hospital hoy solo se han salvado algunos sillares labrados con un arte rudo; a ellos nos hemos referido en el capítulo anterior. A poca distancia verían ya el fin de una de sus etapas: **Lizarra**. La Guía del Códice Calixtino encomia esta villa como etapa principalísima del Camino: "El peregrino encuentra allí buen pan, excelente vino, mucha carne y pescado y toda clase de felicidad". En el cerro que dominaba la población el "aragonés" Sancho Ramírez (1063-1094), padre del Batallador, había construido un castillo (demolido en 1572), y a fines del XII se alzaría el **Palacio de los Reyes de Navarra**. La ciudad se fue llenando de hospitales atendidos por cofradías. Tampoco faltaban santuarios y monumentos religiosos que empezaban a alzarse en esos años: San Pedro de Lizarra, San Miguel, San Pedro de la Rúa, la parroquia de San Juan, y la del Santo Sepulcro.

El Camino hacia Logroño seguía, con ligeras variantes, la misma ruta que la carretera actual del siglo XIX. De **Rocamador** donde los peregrinos franceses, originarios del Quercy, lograron que también allí fuera venerada su celeste patrona, se alcanzaba en seguida el monasterio de **Irache**, un monasterio benedictino del siglo X con una suntuosa iglesia románica de tres naves alzadas cuando el cenobio fue ocupado por monjes del Císter. De

Irache el Camino seguía, entre Montejurra y Monjardín, cuyo castillo aparece citado en la “Crónica de Turpín”. Hoy de él solo quedan ruinas. En cambio, al pie del monte se halla **Villamayor de Monjardín**, con una iglesia parroquial románica ostentando una bella portada en cuyos capiteles se podían ver escenas bélicas de los héroes cruzados.

Pasando por **Los Arcos**, núcleo urbano que se desarrollaría a partir del siglo XIII, y por **Sansol** donde había una hospedería, los peregrinos llegaban a **Torres del Río**, una de las llamadas “iglesias-faro” de la vía jacobea, que fue templo funerario como el de Eunate. Su singular bóveda califal de nervios cruzados haría recordar a los peregrinos las que ya habían contemplado antes de cruzar el Pirineo, en Oloron y en el hospital de Saint-Blaise. Desde Torres del Río, pasando junto a la ermita de Nuestra Señora del Poyo, los peregrinos llegaban a **Viana**. La había fundado Sancho el Fuerte para asegurar la defensa de Navarra contra eventuales ataques de Castilla. Se desarrolló en seguida construyéndose varias iglesias que hoy han desaparecido. Los peregrinos hallaban allí varios albergues; y reconfortados, seguían un camino llano que, entre huertas y campos verdes, los llevaba a **Logroño**.

La penetración en La Rioja, cruzando el puente sobre el Ebro, era para los viajeros la señal de que entraban en otro reino pues debían hacer cambios monetarios para procurarse no los cornados navarros, sino los maravedís castellanos. Aquellas tierras y aquellos caminos que empezaban a recorrer pertenecían a Castilla desde 1076. A Castilla también pertenecían tierras y caminos que recorrían los peregrinos que desde Bayona habían elegido la vía



San Prudencio de Armentia (Álava)

guipuzcoana, una ruta de pocos alicientes desde el punto de vista religioso y estético, y que desde Beasain se iba haciendo tortuosa y difícil pues tenía que atravesar la sierra de Aitzgorri por el legendario túnel de **San Adrián**. Desde San Adrián bajaban a **Araya** y tras visitar las ermitas de Aistra (San Juan y Sta. Basilisa) y San Juan de Amiamo, todas en **Zalduendo** (la medieval “Saldodón”), alcanzaban la llanada alavesa: **Salvatierra** y **Vitoria**. Allí les sorprendía un notable cambio de paisaje. Desde Vitoria (también incorporada a Castilla desde 1200) el camino era llano y no resultaba penoso avanzar por **Armentia**, sede episcopal dotada de una preciosa iglesia, bordear la antigua Iruña (Veleia) y atravesando **Puebla de Arganzón** y **Lacorzana**, llegar a **Miranda**.

Casi todos estos pueblos alaveses, muy citados en las crónicas de peregrinación aunque con nombres desfigurados, han conservado hasta hoy muy poco de lo que aquellos “andarines de Dios” contemplaban, y en algunos lugares lo conservado no es precisamente lo que tenía mayor valor artístico. Difícilmente podemos hoy tomar conciencia de la importancia que estos lugares tuvieron en aquellos tiempos en que ofrecían el ansiado descanso y un grato albergue a millares de peregrinos que anhelaban besar la tumba del Apóstol Santiago. Los nombres que hemos citado en este breve esquema del Camino compostelano vamos a tener que nombrarlos de nuevo cuando hablemos del arte románico y gótico. Pero no debemos olvidar que había otros caminos secundarios, como el que iba de Bayona a Pamplona por el Baztán o el que conducía de Pamplona a Vitoria por Huarte Araquil y Aralar, o el que descendía a la Ribera del Ebro enlazando Tafalla, Olite, Valtierra y Tudela.

No se puede dudar de la importancia que para el desarrollo artístico de la antigua Vasconia tuvieron los caminos de peregrinación, así como los empeños aperturistas de Sancho el Mayor hacia Europa. Justamente recordó Iñiguez Almech que las andanzas por Francia de Sancho el Mayor y sus proyectos pro-cluniacenses tienen confirmación perfecta en la novedad de las obras artísticas que promovió<sup>15</sup>, aunque esa apertura no impidió que Navarra conservara gran parte de su propia tradición edilicia y artística.

Hay que recorrer esas anchas calzadas o esos estrechos caminos de peregrinación para lograr un conocimiento cumplido de la enorme riqueza artística de Navarra y Álava. No hay que olvidar que, como se ha dicho, si es verdad que “todos los caminos llevan a Roma”, también lo es que, en nuestra Euskal Herria, “todos los caminos llevan a Santiago de Compostela”.

### 3. EL PRIMER ROMÁNICO VASCO

Se debe a Puig i Cadafalch este concepto de “Primer arte románico”, que en el restringido sentido que él le da, sólo puede aplicarse, en la península, a algunas iglesias catalanas en las que apuntan las primeras novedades de lo que será la arquitectura románica. Por otra parte, hay que tener

---

15. AMN, II, 48.

presente que puede hablarse de otro “primer arte románico *septentrional*”, que podríamos llamar “otónida”, muy distinto del lombardo<sup>16</sup>. Puig i Cadafalch publicó sus ideas primeramente en lengua catalana en cuatro volúmenes de una obra titulada **L'Arquitectura romànica a Catalunya** entre 1911 y 1918. Posteriormente aparecieron otras dos obras en castellano dedicadas al mismo tema y tituladas **El Primer Arte Románico y Geografía del Primer Arte Románico** (1929-1932). El autor enumera y estudia las múltiples influencias que los constructores catalanes debieron recibir de diferentes países y regiones –Oriente, Italia, el Languedoc y la Provenza, Cluny, la Hispania musulmana, etc.– y luego va situando diacrónicamente la aparición de los diversos templos cristianos en tierras catalanas, y describiendo detalladamente sus diversos tipos.

Para Puig i Cadafalch el “Primer Arte Románico” se define por sus caracteres constructivos: emplea un aparejo de piedra rústica, cortada con instrumentos de percusión, frecuentemente aplicado en *opus spicatum*; sus vanos son muy estrechos, el espacio interior se cubre con bóveda de medio cañón; y carece de decoración escultórica. Este románico rudo y elemental nace y se desarrolla al principio con autonomía, pero muy pronto, mediado el siglo X<sup>17</sup>, recibe la influencia del norte de Italia y se funde con el llamado “estilo lombardo”, reconocible por las bandas y las arquerías que animan su aparejo exterior. Sobre las bóvedas de cañón, ya en el siglo XI, hace su aparición el cimborrio o cúpula que descansa sobre trompas como en las iglesias italianas y que, como en ellas, se ve flanqueada por altas torres horadadas por múltiples ventanas, y adornada con arquerías (Ripoll, Cardona, Cuixá, etc.)

La influencia lombarda fue la que, a fines del siglo XI, desterró de los monumentos vascos y navarros los elementos de tipo mozárabe, cuya presencia nos ha movido a clasificar algunos de ellos (las iglesias del Serrablo aragonés) como “prerrománicos” y situarlos, al margen de criterios cronológicos, en el capítulo anterior. Con todo, desde un punto de vista cultural hay que tener presente que el impulso de la reconquista cristiana no indujo siempre y en todas partes la anulación de la cultura islámica, y que desde el siglo XI los asentamientos judíos en el valle del Ebro establecieron canales de transmisión entre la cultura árabe y la cristiana.

No todos los autores que hablan del “Primer Arte Románico” se atienen a este estricto concepto del historiador catalán. Y en realidad, con ese término se ha querido normalmente designar la primera fase del estilo románico, que cada autor intenta definir a su manera.

Aquí vamos a dar al término “primer arte románico” una significación principalmente cronológica, advirtiendo ya que, como ocurre en todo el curso histórico de los estilos artísticos en Europa, no ha habido sincronía en los diversos países. Para nosotros el “primer arte románico” será un concepto que se apli-

---

16. L. GRODECKI, *Au seuil de l'art roman. L'Architecture ottonienne*. 1958.

17. *L'Arquitectura Romanica a Catalunya*, II, 32.

ca únicamente a la arquitectura. Es un tipo de construcción nuevo que empieza a cubrir sus espacios con bóvedas de piedra y a buscar soluciones estructurales nuevas para articular varias naves, o una nave central con el crucero. Casi siempre su aparejo es rudo; y en general, carece de escultura. Cuando ésta hace su aparición aspira simplemente a animar los dinteles o capiteles con incisiones que sólo pueden mirarse como relieves decorativos de una extrema y tosca simplicidad, sin especial significación. Respecto al románico de la España septentrional Raymond Oursel (pensando sobre todo en Cataluña) subraya que el nuevo sistema creó un lenguaje formal que abandonó las fórmulas mozárabes, hasta entonces en uso, como el perfil sobrepasado de sus arcos de herradura, y en cambio, adoptó “con una inaudita semejanza, todos los elementos estructurales y decorativos que prevalecían por la misma época en los Lagos italianos, o sea, el aparejo menudo horizontal cortado a martillo, bandas y arquerías rebajadas, nichos absidiales y elementos decorativos en zigzag”<sup>18</sup>. Esta arquitectura llamada “lombarda” se propagó (con una curiosa discontinuidad geográfica) por casi toda Italia, Dalmacia, Francia mediterránea, Cataluña, Suiza, Renania, Borgoña y Países Bajos.

Ya Sancho el Mayor había favorecido notablemente el desarrollo material y espiritual de los monasterios navarros que, aunque numerosos, como propiedades particulares que eran, llevaban cultural y religiosamente una vida lánguida. El gran rey se empeñó en una clara política de reforma, mediante la introducción de la regla benedictina y la liberación de los monasterios del dominio privado y laico; y a ese fin hizo venir de Cluny a varios monjes capitaneados por Paterno y los instaló en el monasterio de San Juan de la Peña. Es probable que a él se debiera la restauración de la iglesia de Pamplona en 1022, que pronto sería demolida. Después de Sancho el Mayor, los reyes navarros mantuvieron la misma política y, mediante continuas donaciones, fueron logrando que el monasterio de **LEYRE** se convirtiera en el centro religioso más importante del reino. Aunque no fuera un gran foco de cultura, como demuestra Goñi Gaztambide, logró al menos un alto nivel de progreso material mediante la integración en él de otros muchos monasterios<sup>19</sup>. Llegó a tener bajo su jurisdicción 72 monasterios y siete villas<sup>20</sup>. “La abadía de Leyre fue reuniendo todos los monasterios que aseguraban las comunicaciones de Navarra con Francia”<sup>21</sup>. Algo parecido puede decirse de **Irache**, donde la autoridad de un santo (San Veremundo) ejercía una imponente atracción, aunque es verdad que la documentación referente a este impor-

---

18. R. OURSEL, *El mundo románico*. Ed. Encuentro, 1983, p. 95. Sobre el Románico en el País Vasco, ya desde principios del siglo XX pero sobre todo desde los años 50, la bibliografía es abundantísima. Véase A. GÓMEZ GÓMEZ, “Bibliografía de la arquitectura y escultura románicas”. En *A.P.M.* 15, 1996, pp. 529-561. Una bibliografía esencial en Dulce OCÓN ALONSO, “La arquitectura románica vasca: Tipos, modelos y especificidad”. *Ibid.* pp. 55-58 con sus notas. Más recientemente, A. GÓMEZ GÓMEZ, “Asimilación y transmisión del arte románico en el País Vasco”. En *Kobie* (Bellas Artes) 12, 1996, pp. 241-261.

19. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los Obispos de Pamplona*. (Pamplona 1978), t.I, p. 236.

20. *Ibidem*, 304.

21. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *O.c.*, p.235.

tante monasterio navarro en estos decenios del s.XI es extremadamente escasa. El patrimonio de Irache irá creciendo notablemente y le permitirá levantar su hermosa iglesia románica del siglo XII.

El progreso material de Leyre facilitó la empresa de la reconstrucción del monasterio. La iglesia de **San Salvador de Leyre**, consagrada en 1057, muestra el momento álgido de la vida del monasterio, bajo los abadiatos de Sancho (1024-1055) y Juan (1055-1067) que fueron también Obispos en Pamplona. La empresa, tras un primero y probable apoyo del rey Sancho el Mayor, fue secundada por su hijo García Sánchez. La iglesia románica de Leyre revela el espíritu de unos hombres más habituados a las costumbres de la guerra que a las dulzuras de la paz. La obra se inició por la cripta y se continuó por la cabecera, ambas concebidas de una vez, según Lampérez, y ejecutadas sin cambio alguno. Por eso guardan una perfecta armonía. Para quien tenga el gusto moderno por las muros planos y desnudos, los perfiles netos y los colores cálidos de la piedra arenisca con sus diferentes tonos, la visión exterior del triple ábside de Leyre resulta de una belleza cautivadora.

La **cripta**, ideada para salvar el desnivel del terreno, tiene que soportar el enorme peso de la cabecera. De ahí la acumulación de ingentes masas



Cripta de San Salvador de Leyre (Navarra)

de piedra, y también la escasa altura de sus fustes y la robustez de sus impresionantes capiteles (según se cree, antiguas basas romanas reutilizadas). La anchura de la nave central debió de hacerles temer por la seguridad de una bóveda de piedra que resistiera toda la carga del templo superior, y se decidió evitar peligros, a costa de la visión estética del espacio: se plantó una nueva hilera de soportes en el eje de la nave central. No obstante esa contradicción arquitectónica, y pese a la tosquedad algo brutal del conjunto, el visitante no se libra de una impresión de imborrable recuerdo.

La **cabecera** del templo superior, asentada sobre bases tan sólidas, se alza impetuosa hacia arriba. Presenta tres magníficos ábsides, de planta semicircular, con un cierto sabor mozárabe. Iguales en anchura y altura a las naves, lo que constituye una novedad en la historia del arte hispánico. Las tres naves, de dos tramos, (ignoramos si se construyeron más) corresponden a las de la cripta; son esbeltas y se cubren con bóvedas de cañón seguido. Sorprende el tamaño inusitado de sus sillares. Con razón escribe don Luis M<sup>a</sup> Lojendio que la cabecera románica es la pieza fundamental de San Salvador de Leyre y que su importancia radica en su antigüedad. Consagrada primeramente en 1057, y luego en 1090<sup>22</sup>. “es el primero de los grandes monumentos románicos de España, con excepción de algunas iglesias catalanas de influencia preferentemente lombarda. Es anterior a la catedral de Jaca, a San Isidoro de León, a San Martín de Frómista y desde luego a la catedral de Santiago. La precisión de sus líneas, su monumentalidad, lo original de sus capiteles y su reconocida antigüedad hacen de la cabecera de Leyre una construcción única”<sup>23</sup>. J. Gudiol y J. A. Gaya Nuño, la consideran “obra cumbre del primer románico navarro” y muestra de las “posibilidades de una escuela de constructores indígenas cuya existencia queda perfectamente definida con este monumento real y la serie de iglesias del valle del Aragón”<sup>24</sup>. La primitiva portada –hoy llamada **Porta Speciosa**– fue trasladada posteriormente a su situación actual, como puerta de todo el conjunto gótico ampliado en el siglo XIV. De ahí que sus trozos escultóricos aparezcan enquistados en marcos desproporcionadamente mayores.

Ramiro I, el hijo de Sancho el Mayor que heredó el condado aragonés fundando una dinastía, reunió en 1063 un concilio en la ciudad de **JACA**. Según algunos autores, fue ese rey o su hijo y sucesor, Sancho Ramírez, quien inició e impulsó su construcción (1076-1082): pero la opinión más reciente data su comienzo entre los años 1094-1098. Es un edificio que por el influjo que lo jaqués tuvo sobre la subsiguiente arquitectura vasco-navarra, merece aquí un momento de atención. El edificio, muy posterior a la igle-

---

22. J. GOÑI GAZTAMBIDE (o.c. 304) asegura que la segunda y definitiva consagración fue en 1098. Es frecuente en los antiguos cartularios monásticos esta duplicidad de datación en las consagraciones de templos. Ella se explica porque con frecuencia se consagraba primero el altar y finalmente el edificio terminado.

23. Luis M. LOJENDIO, *Navarre Romane*. Ed. Zodiaque, 1967, 61-120; 370-371.

24. “Arquitectura y escultura románicas” En *A.H.* t.V, 1948, p.121.

sia románica de Leyre, pues no quedó terminado hasta 1130, supera en grandeza a todo lo hecho hasta entonces a este lado de los Pirineos. Tiene tres naves, crucero y ábsides. Espesos y macizos muros y pocos vanos, reflejan el espíritu de ruda fortaleza combativa de la época. Los pilares se alternan con columnas. Una mirada especial merecen sus tres ábsides, de los que solo queda uno en su concepción original: se desarrollan en altura en tres zonas horizontales marcadas por impostas decoradas con los clásicos tacos o billetes que darán nombre al “ajedrezado jaqués” que se encontrará en muchos edificios románicos posteriores. Los brazos del crucero se cubren con bóveda de cañón y el tramo central con una bóveda nervada, a modo de cúpula ciega que descansa sobre trompas, y que no se manifiesta al exterior. Las bóvedas de las naves son góticas y se alzaron muy tardíamente.

El templo tiene dos accesos. El occidental es una bella portada, con arquivoltas y columnas de capiteles labrados y tímpano con el crismón enmarcado por dos leones. Los relieves escultóricos van frecuentemente enmarcados por inscripciones en versos latinos, reflejan por su hondo contenido teológico y moral la espiritualidad cristiana de la era románica.

No hay duda de que la novedad estructural de esta iglesia debió de concitar la admiración Y muy pronto pudieron verse imitaciones de aquel invento. Se ha pensado que la iglesia de **Iguacel**, en el valle de Carcipollera, recibió la influencia de Jaca; pero todo queda cuestionado mientras no se aclare la datación precisa de la catedral jaquense, ya que sobre la portada de Iguacel un epígrafe declara que su construcción se debe a Sancho Galíndez y su esposa Urraca en 1072, reinando Sancho Ramírez.

El modelo de Jaca se llevó a **UJUÉ**, sin duda por decisión del rey García el Restaurador. Pero quedará defraudado el que visite Ujué pensando en la iglesia románica que se inició en 1089. Las naves fueron demolidas más tarde y los ábsides se cubrieron y quedaron, a modo de deambulatorio, absorbidos en la iglesia-castillo que se edificó en la época gótica. Con todo, aún pueden verse las hileras de tacos y una rústica decoración inspirada en el arte jaqués. En todo caso, lo importante es que con Leyre y Ujué, como ha escrito justamente Dulce Ocón Alonso, “Navarra se integraba en las corrientes arquitectónicas europeizantes”.

En cuanto a **SAN MIGUEL DE ARALAR** ya hicimos mención de sus orígenes carolingios. Pertenece a la iglesia de Pamplona y, aunque dependiendo al principio del monasterio de Zamarce, su patrimonio fue enriqueciéndose muy rápidamente por donaciones tras la pretendida curación milagrosa del rey Pedro I. Y se convirtió en abadía.

Una primera iglesia románica, de nave única con ábside ultrasemicircular, quizá la que fue consagrada en 1074, debió de quedar inacabada; a ella corresponde la parte más baja de los ábsides. Posteriormente se rehizo el testero levantando la altura de los ábsides, se les agregó una cornisa de canes y se hizo o reconstruyó la cúpula sobre trompas. También se constru-

veron las tres naves y el nártex. Estas obras iniciadas tal vez en tiempo de Alfonso el Batallador, se fueron alargando en el curso del siglo XII, pero no consta con certeza la fecha de su consagración.

Finalmente se construyó en el interior de la iglesia una capilla para el rezo de los monjes. Es probable que el arquitecto fuera el mismo que hizo la obra de Zamarce pues son idénticos la concepción de la planta, el trazado de las impostas, su decoración de rosetas y billetes y el sobrio diseño de los vanos.

#### **4. LA ICONOGRAFÍA ROMÁNICA**

El análisis de la escultura románica, en la tierra vasca lo mismo que fuera de ella, es de una importancia capital en la historia del arte cristiano. Tras un silencio icónico de varios siglos, la comunidad cristiana de la nueva Europa va a sentir la necesidad de expresar su fe mediante la creación de formas plásticas que hagan visible lo que luego se llamará la “historia de la Salvación”. Fue el arte románico el que, superado el mutismo plástico de la Alta Edad Media, intentó, en la segunda mitad del siglo XI, hacer visibles los misterios de su fe, confiando a esa expresión al mismo tiempo la misión de ornamentar y embellecer el templo cristiano.

##### **4.1. Los orígenes de la iconografía románica**

Para cualquier historiador del arte el colapso sufrido por la cultura antigua durante los dos o tres siglos en que los pueblos del Norte invadieron las regiones mediterráneas se hace particularmente palpable en el terreno de la iconografía. Se diría que durante varios siglos el hombre occidental perdió todo interés por ver reproducida la imagen del mundo natural que le rodeaba. Esta indiferencia, que reflejaba una nueva sensibilidad, acarreó el olvido de las técnicas con las que el artista grecolatino había realizado las maravillas del arte clásico. Cuando esos pueblos se fueron cristianizando y hasta cierto punto “romanizando”, la recuperación de las técnicas propias de la pintura y la escultura tuvo que ser necesariamente lenta y paulatina, entre otras razones por la desconfianza que el judeocristianismo debía sentir hacia la representación del mundo sensible.

Cuando esa desconfianza fue desapareciendo por asimilación de las consecuencias lógicas del misterio de la Encarnación, mientras, al mismo ritmo, se iban conociendo y admirando las maravillas del arte antiguo clásico, los artistas fueron recuperando el dominio de las artes figurativas y Europa se encontró preparada para el surgimiento de un nuevo estilo. La iconografía románica –pintura y escultura– nace entonces como una síntesis de elementos extraídos de diversas fuentes: el dogma de la Encarnación de Dios, el imaginario extraño y fantástico del mundo oriental, el gusto islámico por la geometría, el instinto ornamental de los pueblos nórdicos, y el “genius

loci” de los pueblos del más profundo paganismo. La estilística icónica del arte románico nace así de una síntesis: Síntesis del realismo mediterráneo y de la abstracción oriental, de la imagen imitativa y del símbolo expresivo, del gusto helenístico por la belleza de la forma natural y las preferencias célticas y anglosajonas por la delicia decorativa y la esplendidez del ornamento.

En la antigua Vasconia, tras una prolongada resistencia a la penetración del cristianismo, la escultura aparece tímidamente aplicada a la arquitectura que hemos denominado prerrománica. Las incisiones en los capiteles de la cripta de Leyre y las formas planas y esquemáticas de los sillares de Villatuerta no pueden ser apreciadas sino como impulsos embrionarios de un arte que intenta nacer.

Un campo técnico que requiere la atención del historiador del arte vasco es el de las artes menores o suntuarias, en las que el genio artístico, a partir de un empeño ornamental de gran tradición en los pueblos de origen nórdico, se siente seducido hacia la figuración de las formas naturales. Esta seducción se ve además favorecida, desde el punto de vista cristiano, al tratarse de objetos de exiguas dimensiones (arcas, relicarios, antependios, ajuar litúrgico) que no facilitan actitudes idolátricas. Ahí radica esa especie de contradicción que desorienta al simple observador de la historia del arte, entre la rareza de una escultura de bulto redondo, de gran volumen y siempre incorrecta o monstruosa para quien exige fidelidades anatómicas y, por otra parte, un abundante arte menor –marfiles, metales, esmaltes, etc.– en que se revela, junto a un gran dominio técnico, una clara tendencia al realismo en la morfología natural y en lo narrativo y lo expresivo.

Es en este capítulo donde debemos recordar las arcas de marfiles conservadas en el monasterio de San Millán. El arca llamada de **San Millán** es un arca hoy despojada de sus metales preciosos por la codicia de soldados invasores, en la que felizmente se salvaron los pequeños recuadros de marfil donde se narra la vida y milagros del eremita fundador del monasterio. Son del tiempo de García el de Nájera, de 1053, y muy similares a los que componen el arca de San Juan y San Pelayo en San Isidoro de León. Una datación posterior –de hacia finales del siglo XI– debe asignarse a la segunda de las arcas guardada en el monasterio de San Millán de Yuso: el arca de **San Felices**.

En cuanto al nacimiento de la escultura monumental, que va a caracterizar el gran arte románico, puede ser útil recordar las etapas que ha señalado Henri Focillon: la primera fase la constituye lo que él llama “estilo tubular”, porque las formas naturales se pliegan a un esquema en que los miembros humanos se presentan geometrizados en forma de tubos. Una segunda fase se podría definir por “el personaje bajo arcada”, que se observa frecuentemente en los frontales de altar y en los dinteles más primitivos, donde la figura humana, ostenta formas muy aplanadas, sometidas rigurosamente al hueco que le ofrece el arco y sus soportes; la tercera fase estaría formada por “el arte de los frisos”, en el que la figura humana es más fiel a su estructura anatómica y va mostrando su dinamismo natural, sin violar la regla general de subordinación al marco arquitectónico. Juntamente con esa

“sumisión al marco” que es propia de la escultura románica en su plenitud clásica (segunda mitad del siglo XII), podrían señalarse también como caracteres generales un cierto irrealismo espiritualista, una tendencia hacia la simbolización, y un “horror vacui” inspirado por su cuidado decorativo y ornamental. Estos caracteres confieren un sello común e inconfundible a la escultura del arte románico, sin que eso impida que el “genius loci” se revele en cada una de las regiones de Europa.

Al comienzo de este capítulo hemos aludido a la cuestión del nacimiento del arte románico: datación y lugar, una cuestión que caldeó el espíritu nacionalista de algunos historiadores. Tal cuestión se centró particularmente en la escultura y fueron los especialistas en ese género artístico los que participaron más fogosamente en la polémica.

El origen de la escultura románica ¿hay que ponerlo en Francia (monasterios de Toulouse y Moissac), o en España (Jaca, Silos y Compostela)? El problema quedó sin resolverse y se buscó una interpretación de influencias mutuas que ha resultado, si no convincente, al menos pacificadora.

Esa cuestión resulta especialmente interesante al historiador del arte en Euskal Herria, pues este país, Navarra en concreto, se sitúa en medio del Camino, a igual distancia de posibles influencias de un lado y de otro de los Pirineos. Ya al hablar de las primeras obras escultóricas en nuestra región, los autores de la obra **Arte Medieval Navarro** anotaban las influencias jaquesas sobre las obras de Iguacel, Ujué y Nájera.

## 4.2. Los grandes iniciadores

Fue en la coyuntura de los dos siglos cuando se reveló el genio de varios maestros cuya obra iba a marcar el sucesivo y espléndido desarrollo de la plástica románica. Se cree que es en el decenio anterior al año 1100 donde hay que colocar la actividad de los notables maestros del románico navarro: los que fueron elegidos para construir y decorar los dos más importantes templos de Navarra en aquel final del siglo: la catedral de Pamplona con su claustro y la iglesia de Leyre. Empecemos por el que, lamentablemente, fue pronto demolido: la catedral.

El *Magister Stephanus* es el primero de los nombres que una historia del arte románico vasco debe retener. Estaba casado con una navarra, de cuyo nombre –Marina– ha quedado documentación, así como de las casas, fincas y rentas del maestro<sup>25</sup>. Debió de ser muy andariego. Puede darse por cierto que actuó en León (Puerta del Perdón), en Santiago de Compostela (Puerta de las Platerías) y en la catedral de Pamplona; un hecho que da sólidos argumentos a quienes (como Durliat) creen justificada la denominación de un “arte de las Peregrinaciones”.

---

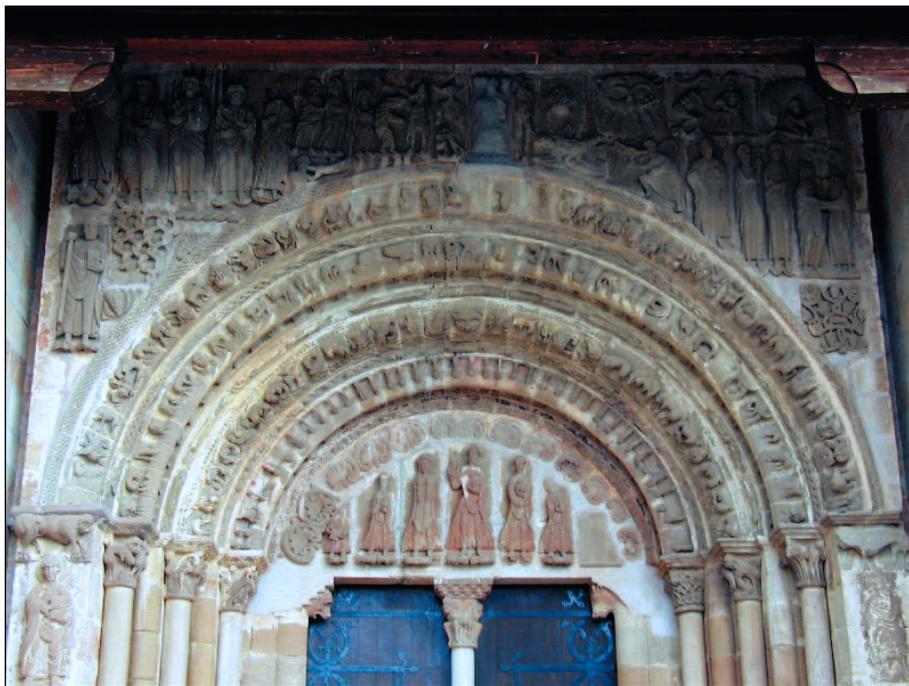
25. J.M. LACARRA, “La catedral románica de Pamplona”. En A.E.A.A. VII, 1931, 73-86.

Pero en el ámbito de la catedral iruñesa, consagrada en 1100 (y demolida en 1391), han quedado suficientes piedras, labradas entre 1101 y 1127, como para dar testimonio de la calidad estética del Maestro Esteban (o de su taller): Dos impostas y siete grandes capiteles que proceden de los pórticos. Uno de ellos, el denominado “de los pájaros”, por tratarse de dos pájaros que picotean las patas y a veces entrecruzan sus largos cuellos ha sido imitado en otros templos de Navarra y de la zona fronteriza con Aragón. Entre varios fragmentos bastante bien conservados, se cuentan tres de notable factura, uno de ellos representando a un zapatero.

Es probable que no tanto de imitación cuanto de autoría misma del Maestro Esteban haya que hablar al abordar la escultura románica de la iglesia de **Leyre**. El camino estaba allanado por los constructores de la cripta y la cabecera. Recordemos que es en su impactante cripta donde se perciben los primeros tanteos en busca de una escultura decorativa con un cierto atisbo figurativo. Allí, mediado el siglo XI, nos sorprende la labor ingenua de algunos tallistas de capiteles en los que se ve una combinación de estrías y volutas, con bolas que representan bulbos o frutos. Obra muy elemental, semejante a la que se ve en otros capiteles de la cabecera de la iglesia, construida inmediatamente después de la cripta. En ella el historiador puede descubrir un parentesco con obras coetáneas de Cataluña y Francia meridional. Pero en los capiteles de la iglesia de Leyre, además de los consabidos esquemas lineales de roleos, rombos y rayados geométricos, aparecen incluso rostros humanos, de traza muy elemental, enmarcados en arcos de herradura, reflejo sin duda de un mozarabismo que se resiste a desaparecer. En sentido contrario, en el costado sur de la iglesia, allí donde se hizo la ampliación cisterciense del siglo XIV, se respetaron varias ventanas y una portada de un arte románico del siglo XII: En el centro del tímpano, un crismón; y en los capiteles, temas vegetales estilizados según el mejor estilo de las rutas de peregrinación.

Es en la puerta principal del templo donde podemos encontrar una escultura románica evolucionada, propia de la coyuntura de los dos siglos. Pero esa puerta, a falta de documentación precisa, resulta un verdadero enigma. Impresiona por su majestuoso empaque, pues flanqueada por tres columnas de fuste liso en cada lado, al estar acodilladas por aristas redondeadas, parece que son seis. En las jambas laterales debió de haber figuras esculpidas, de las que solo ha quedado una a la izquierda. En el centro, un curioso tímpano con figuras arcaicas de vestimenta acampanada, rodeadas por un semicírculo de rosetas, se apea sobre cabezas de un león y de un toro. En el centro, una columna mainel con capitel y basa muy decorados. Sobre el tímpano y en las enjutas hay un gran número de figuras y de grupos aislados, sin aparente coordinación entre sí y puestas al azar, simplemente para llenar el espacio libre.

Esta falta de coordinación en las figuras aplicadas a la piedra de esta portada (denominada a pesar de ello **Porta Speciosa**) no garantiza certeza alguna en la atribución de todas sus piezas a un solo **Maestro de la Puerta Oeste**. El análisis formal parece demostrar, al contrario, que la construcción



San Salvador de Leyre: Porta Speciosa

de todo el conjunto fue lenta y que su elaboración escultórica pertenece a tres momentos distintos. Al más antiguo corresponden las tallas del tímpano. Originariamente hubo siete figuras, destinadas a un tímpano más pequeño que el actual. Una de las figuras ha desaparecido, a otras dos se les ha amputado la cabeza. Quedan cuatro en bastante buen estado de conservación: El Salvador ocupa el puesto central; a su derecha está la Virgen María y luego San Pedro, con su llave; al otro lado un apóstol juvenil que debe ser San Juan Evangelista, y luego otro Apóstol. En el lado opuesto la figura descabezada pudiera ser un Evangelista. Las esculturas revelan en su autor un interés por reproducir con realismo ciertos detalles significativos. Cristo tiene una barba florida bastante bien trabajada. Destaca asimismo la riqueza del traje de la Virgen decorado con hileras de perlas. La piedra es más ocre que en las otras figuras de la portada, lo que podría corroborar su diversidad cronológica. Lo más probable es que este tímpano perteneció a una portada anterior de dimensiones más reducidas, y que daba acceso al templo consagrado en 1098. Fue en ese momento cuando se quiso paliar la incongruencia de tamaños introduciendo una cenefa de rosetas.

El segundo conjunto escultórico de Leyre es el de los capiteles y sus columnas. De izquierda a derecha, el primero representa a unos cuadrúpedos de influencia jaquesa. El segundo, con una figuras en cuclillas, es típico de los caminos de peregrinación. El tercero es el de los pájaros con los cue-

llos entrelazados, que hacen pensar en el ya citado de la catedral de Pamplona. En los capiteles restantes predomina la geometrización de temas vegetales. Sobre el tímpano se voltearon cuatro arquivoltas en las que se labraron finamente figuras de animales de todo tipo, sin duda de valor simbólico moral. En ellas, como en tantos otros conjunto románicos, se mezclan alegría de vivir, picardía e intención moralizadora.

Hay además, sobre la arquería de la puerta, un lienzo de pared y un par de enjutas donde se exhibe la más extraña y heteróclita serie de figuras: desde Cristo Pantocrator y Santos como San Pedro o San Miguel hasta escenas del Evangelio (la Anunciación y la Visitación), figuras infernales, etc., todo ello –añaden Gudiol y Gaya Nuño– “reflejo lejano de la puerta de las Platerías, de Santiago”<sup>26</sup>.

Podría decirse que los trabajos del Maestro Esteban en la catedral y del Maestro de la Portada de Leyre, sea quien sea, en la región navarra dejaban ya expedito el camino hacia la plenitud admirable de la gran escultura románica del siglo XII. Por él entró muy pronto el que llamaremos **Maestro del claustro**.

El claustro se empezó a construir hacia 1112. Todavía se trabajaba en él en 1122, pues consta documentalmente que en esa fecha se pedía limosnas para terminarlo. Se ha supuesto que los capiteles que han sobrevivido deben asignarse al período 1120-1140, y no falta quien, como Melero Moneo, los ve influidos por el taller de Moissac. Se trata de nueve capiteles dobles (hoy en el Museo de Navarra), seis de ellos de decoración vegetal y los tres restantes de tallas historiadas. En los seis vegetales, ornados de hojas, tallos y entrelazos (en alguno de ellos se introducen también menuditas figuras de animales), el primor de la talla llega al virtuosismo. Basta verificar la finura de esa labor para persuadirse de la calidad artística de su autor o autores (si, como parece, se trata de un taller).

Los tres capiteles historiados revelan una mano genial. Sus temas son la historia bíblica de **Job**, la **Pasión** de Cristo y su **Resurrección**. En los tres debe admirarse la viveza de imaginación, el sentido estético de la composición plástica mediante una sabia combinación de simetrías y asimetrías, y una gran seguridad en la labra manual de la piedra.

El de **Job** asombra por la fuerza y la densidad de su lenguaje expresivo: La vida feliz de Job anterior a la prueba que Dios le envía; el demonio conversando con Dios; la matanza de los rebaños; la ruina de la casa (representada por una tienda de campaña sacudida fuertemente en su eje central por un enorme demonio); la conversación de Job con su mujer y sus amigos; Job llagado; Job curado de sus llagas... ¿Cómo puede decirse tanto en tan limitado espacio?. Con razón se ha podido calificar estas piezas de “la cumbre del románico en Navarra”. Causa asombro verificar el modo magistral como

---

26. En A.H. t.V, p.142.

este escultor sabe conjugar una operación de verdadero trépano en puntos claves en los que crea profundas sombras con una labor de filigrana donde el punzón debe sugerir finos drapeados. “Nada sabemos de su autor –escribe Lojendio–, pero sin duda es navarro, con influencias aragonesas y parentesco artístico con artistas de Uncastillo, San Martín de Unx y otros talleres franceses. Un clarísimo contraste con lo que pudiéramos llamar manera francesa de tratar el tema. Porque hay también otro capitel sobre Job en el **Museo de los Agustinos** de Toulouse, procedente del monasterio de La Daurade. El capitel francés es pura orfebrería, por cierto, bellísima. El de Pamplona es obra de grande y monumental escultor que, además, por su reciedumbre y expresivismo, acusa las cualidades típicas del arte hispánico a través de la historia”<sup>27</sup>.

Para la evocación de la **Pasión** el escultor curiosamente ha preferido representar los temas principales en las caras estrechas del capitel dejando las otras para completar su relato. La escena de la traición de Judas es una de las más vigorosamente descritas. En el beso, los labios de Cristo y del apóstol traidor se unen de tal forma que parecen los de un solo personaje. La bella cabeza del Salvador, circundada por un nimbo crucífero, constituye el centro de la composición, que se completa simétricamente con tres personajes por cada lado. Uno de ellos es el mismo Judas. Los otros cinco son los sayones que vienen a apoderarse de Jesús. Uno pone su mano sobre Él. Los demás blanden instrumentos de trabajo a guisa de armas. El episodio se completa en las otras caras. A un lado, tres personajes (uno de ellos empuñando un espadón), forman parte de la comitiva de los escribas y fariseos. Se ve también a un ser contrahecho con aspecto demoníaco, y a un San Pedro (desgraciadamente mutilado) que alza enérgicamente uno de sus brazos en actitud defensiva, mientras con el otro sujeta a un minúsculo personaje, el criado a quien cortó la oreja. En el lado derecho (de la doble cara del capitel) se ve a Cristo saliendo, como si fuera expulsado, de la casa de Anás o del Sanedrín. Es una figura que irradia dulzura y nobleza. En su segunda mitad, el capitel aborda el tema de la Crucifixión: en el lado estrecho se sitúa la escena clásica de Cristo en la cruz, y a uno y otro lado, se representan los suplicios del bueno y del mal ladrón.

En los cuatro frentes del capitel de la **Resurrección** se desarrollan los tres momentos esenciales: descendimiento, sepultura y resurrección. En el Descendimiento los brazos de la cruz se encuentran suficientemente altos para poder dar especial tamaño al cuerpo de Cristo. Las figuras de Nicodemo y Arimatea están llenas de dinamismo. Pero es sobre todo la escena de la sepultura la que alcanza una belleza plástica inigualable. El sarcófago es alargado y semeja un altar sostenido por dos series de columnas. La tapa tiene la forma de un arco, y en el centro, sostenido por dos per-

---

27. L.M. LOJENDIO, *Navarre romane*. Ed. Zodiaque 1967, p. 233. ¿Hasta qué grado llegaría, según eso, la influencia del taller de Moissac, afirmada por M.L. MOLERO MONEO, Cf. “La sculpture du cloître de la cathédrale de Pampelune et sa repercussion sur l’art roman navarrais”. En *Cahiers de civilisation médiévale* 35 (1992) pp. 241-246. ID.: *La escultura románica en Navarra*. Cuadernos de Arte Español. “Historia 16”, 1992, pp. 6-12.

sonajes, se nos presenta el cuerpo de Cristo completamente envuelto en el sudario. Este hace resaltar delicadamente los volúmenes del sagrado cadáver. El realismo en los pliegues del sudario y de los lienzos y su disposición asimétrica es de lo más sugestivo, de lo más perfecto que puede hallarse en la práctica del relieve románico. Toda la composición mantiene un halo de misterio en torno a la figura de Cristo.

La otra cara doble del mismo capitel evoca el episodio de la Resurrección. En el centro, el sepulcro vacío, del que un ángel y una de las mujeres levantan la tapa; y debajo, se acumula un amasijo de soldados y armas de todo tipo. De todos los personajes del episodio, atrae la atención el ángel que, sentado, anuncia la resurrección a las mujeres, relegadas al extremo del capitel; una de ellas ha dejado de lado el frasco de perfumes para levantar la tapa del sepulcro. En otra de las caras estrechas del capitel el artista ha esculpido con gran sensibilidad a la Magdalena anunciando a Pedro el milagroso acontecimiento. Bella cabeza la de esta mujer, tocada con un bonete finamente trabajado, llevando en una mano su pomo de perfumes y señalando con la otra el cielo. El cuerpo inclinado, el movimiento de las vestiduras y de la pierna, el manto que le cae de los hombros, todo contribuye a dar vehemencia a la escena.

Es en este período donde debemos situar al **Maestro de San Juan de la Peña**, autor de las esculturas del claustro de ese famoso monasterio. De él se ha dicho que conservaba claro el recuerdo de lo visto en los capiteles de la catedral de Pamplona<sup>28</sup>. Este maestro, cuya actividad se sitúa entre 1145 y 1175, trabajó mucho por Aragón. Su obra más notable puede verse en **San Pedro el Viejo** de Huesca. Allí se le debió de encomendar la capilla sepulcral de Ramiro el Monje (1147), del que han quedado inscripciones sepulcrales. Es probable que del Maestro del claustro de Pamplona aprendiera a armar sólidamente sus grupos. Pero, por otra parte, su personalidad es inconfundible. Ante todo, el canon de sus figuras es muy corto: no supera las cuatro cabezas. Además les da unos ojos agigantados, destacando fieramente sus perfiles. Todos sus personajes se mantienen fríos en sus rostros y posturas. En su labra prefiere las superficies levemente onduladas. El drapeado de sus figuras se determina mediante surcos lineales realizados con rayas menudas.

Se ha pretendido ver la mano de este maestro también en otros lugares: en la parte alta de la compleja portada de Santa María la Real de Sangüesa, en las esculturas de Santiago de Agüero (prov. de Huesca) y (quizá en su último período) en la portada de Egea de los Caballeros<sup>29</sup>. No parece que recibió contratos para actuar en Navarra.

Riguroso contemporáneo del Maestro aragonés fue otro artista, quizá navarro, al que Gudiol y Gaya Nuño apellidaron el **Maestro de Uncastillo** por-

---

28. URANGA-IÑIGUEZ, A.M.N. t.III, p.23.

29. J. GUDIOL, J.A. GAYA NUÑO, "Arquitectura y escultura románicas". En *A.H.* t.V, p.156 ss.



Portada de Santa María de Sangüesa (Navarra)

que fue en esa villa donde realizó una de sus más notables obras: los tímpanos y capiteles de la iglesia de **Santa Marta** y de **San Miguel** (hoy en Boston). Aunque se ha hablado de posibles influjos del Maestro de Leyre y de semejanzas con los canes de la cornisa de Artaiz, el lenguaje plástico del Maestro de Uncastillo es muy personal. Se distingue por su afición a los grandes y amplios ropajes, los estirados bigotes de sus rostros, que dejan libres unos labios extremadamente gruesos. Sus figuras llenan las zonas cóncavas de las arquivoltas: y se las ve como prensadas por baquetones salientes. Se complace en caprichosas lacerías, hojarasca lisas o cuajadas de perlas, y exóticas cabezas simiescas. Por la significación que hay que dar a tales figuras parece clara su afición a lo satírico y grotesco.

Condicionados como estamos por la carencia de documentación que se refiera directamente a la vida y actividad de los artistas del País Vasco en tan lejanos siglos, resulta obligado recurrir al análisis estilístico como hilo conductor que nos permita exponer con un cierto orden y claridad la extensa labor realizada en la decoración monumental de nuestras iglesias románicas.

cas. Según J.E. Uranga<sup>30</sup>, mediado el siglo XII, debió de producirse en Navarra un nuevo impulso artístico en la escultura románica, semejante al que se produjo a comienzos del mismo siglo en Pamplona. Es larga la enumeración que el mismo autor hace de las iglesias en cuyas portadas pueden hallarse muestras de la habilidad plástica y el sentido artístico de manos navarras, desde Irache, Artajona, Gazólaz y Orísoain hasta Zariquiegui y Cirauqui, etc. Destaquemos como ejemplo la finísima labor de un artista navarro filobizantino en los capiteles y cimacios de la puerta de **San Pedro de Olite**, a la que más tarde vendría otro artista a ornarla con un tímpano y un dintel góticos. Iñíguez sospecha que fue la obra del segundo maestro de Silos el factor determinante de esa floración.

En general se admite que muchas veces el maestro arquitecto de las iglesias del siglo XII se identificaba con el escultor principal que dirigía toda la obra de decoración monumental. Por esa razón, al abordar la escultura románica vasca de mediados del siglo XII, no lo haremos sino comentando al mismo tiempo la arquitectura. Este enfoque no debe extrañar a quien sabe que la plástica figurativa cristiana renace en el Románico dentro de ese seno grandioso y fecundo que es la gran arquitectura sagrada del Cristianismo.

## 5. LA DIFUSIÓN DEL ROMÁNICO

*En el desastre de Fraga (1134) había muerto el rey Alfonso el Batallador. No teniendo descendencia, en su testamento entregaba todo su regío patrimonio (Navarra y Aragón) a las Órdenes Militares; pero, los nobles navarros, reunidos en Pamplona, ofrecieron la corona a García Ramírez, descendiente en línea directa de Sancho el Mayor. El reino recupera sus límites del s. XI. **García Ramírez**, “el Restaurador”, se hace llamar “regnante in Navarra, et in Alava et in Bizcaya”. En este territorio, para contrarrestar la autoridad condal de la familia López de Haro, García Ramírez confía el cargo condal a Ladrón Iñiguez de Guevara. Pero, en la práctica, en el curso de todo el s. XII, esta familia lleva una política basculante entre Navarra y Castilla según las circunstancias y los intereses en juego.*

***Sancho el Sabio** (1150-1194), inició su reinado con dificultades, pues su legitimidad fue contestada por la curia romana. Sin embargo, logró dar fuerza y estabilidad a su reino. Su chancillería abandona el título “Pampilonensium Rex” para sustituirlo por el de “Rex Navarrorum”. Se aprovechó de la minoridad de Alfonso VII de Castilla para intentar recuperar la Rioja, tutelada por Castilla desde la muerte del de Pañalén en 1076. Pero su éxito duró poco, y tuvo que firmar una tregua en 1176, luego la paz en 1179. De hecho, ya desde 1174 Alfonso VII había recuperado Bizkaia para largo tiempo.*

---

30. AMN, III, 149.

*El verdadero éxito de la política de Sancho el Sabio, además de casar a su hija Berenguela con Ricardo Corazón de León, rey de Inglaterra, fue la fundación de nuevos núcleos de población urbana en Gipuzkoa y Álava: San Sebastián, Laguardia, La Puebla de Arganzón, Antoñana, Bernedo, etc. Así fortalecía las fronteras, impulsaba el desarrollo urbano y comercial, y se convertía en regulador de un nuevo espacio socio-político en detrimento de la influencia ejercida por señores y barones. Enterrado en la catedral de Sta. María de Pamplona, Sancho el Sabio inspiró a sus cronistas la imagen idealizada del buen rey: "homme de gran savoir, bon catholique et hijo obediente de la Iglesia de Dios, muy querido y amado" <sup>7</sup>.*

En el reinado de **Sancho el Fuerte** (1194-1234) se prosiguió la insidiosa operación castellana contra los dominios navarros. Los historiadores siguen sin aclararse, por razón de las contradicciones de los cronistas, sobre la razón y el sentido de la llamada empresa "africana" del rey navarro. No parece que se le pueden negar sus ideales de Reconquista cristiana al que fue considerado como héroe de las Navas de Tolosa (1212). Pero el hecho es que el rey de Castilla se aprovechó de las ausencias del navarro (y quizá, según algunos, de su enfermedad) para apoderarse de Vitoria y Treviño, y así "fue tomada la tierra de Alava y de Ypuscoa".

A partir del matrimonio de Berenguela con Ricardo Corazón de León, Navarra va a sentir los efectos de las convulsiones políticas de los otros reinos europeos, y en concreto las que se producen al morir Ricardo sin descendencia y surgir el conflicto entre su hermano y sucesor Juan sin Tierra y Arturo de Bretaña, candidato sostenido por Felipe Augusto de Francia (1180-1223). Alfonso VIII, rey de Castilla (1158-1214), casado con Leonor, hermana de Ricardo, podía pretender también a la sucesión. Y Sancho el Fuerte debió de sentir el peligro de sentirse cercado por voraces vecinos, y tal vez fue ese temor el que le inspiró buscarse apoyos incluso en el mundo musulmán. El rey de Castilla denunció tales manejos ante la Curia romana. Y el papa Celestino III exhortó a Sancho el Fuerte a enderezar su política, aunque le reconoció el título de **Rey de Navarra** (rechazado desde 1134) y pidió a Castilla que respetase la soberanía navarra. "Sancho el Fuerte persistió en su actitud, y por eso fue objeto de una excomunión fabricada de hecho por la chancillería de Alfonso VIII"<sup>8</sup>. Por otra parte, Alfonso VIII tuvo que ver con agrado y complicidad la repulsa de los condes de Álava, Bizkaia y Gipuzkoa a la política de los reyes navarros de fundación de villas a partir de 1180, una política que atentaba a los privilegios político-económicos de la nobleza.

El gobierno de los territorios conquistados fue encomendado a Diego López de Haro (1170-1214) quien, además de la tenencia de varios castillos en Castilla y La Rioja, por su ayuda en la victoria de Las Navas, recibió el gobierno de Durango, las Encartaciones, Balmaseda y Orduña, en un proceso de feudalización que acabó en la constitución de la Bizkaia actual bajo la autoridad del Señor Diego López de Haro en la órbita castellana.

Los historiadores procastellanos (Garibay entre ellos) rehusan dar a estos sucesos un carácter de invasión militar. La anexión de Vitoria tenía una dimen-

*sión económica notable porque facilitaba la formación de un área económica que se extendía desde el Océano hasta Burgos. Esta anexión tuvo también su reflejo en la administración eclesiástica, y consecuentemente en la instauración de focos y edificios eclesiales de estrecha conexión con el desarrollo cultural y artístico. Así fue cómo la sede episcopal de Armentia desapareció en el s. XI en provecho de Calahorra. Los señores nobles, comenzando por López de Haro V, supieron aprovecharse para acaparar el dominio temporal de las iglesias con la complicidad del rey de Castilla Fernando el Santo. Así el sistema de patronato en familias nobles se hizo un derecho adquirido.*

*Lo que aquí interesa subrayar es que todos estos acontecimientos políticos y militares en los que personajes vascos y navarros actuaron vinculados con poderes norepirenaicos, contribuyeron a que la vieja Vasconia se incorporara al gran movimiento cultural de los estados europeos. Navarra se había abierto a Europa ya desde el siglo XI mediante lazos matrimoniales. Además, Sancho el Mayor había creado rutas de peregrinación por sus propios estados. Esta oxigenación europea se respiró con más fuerza en tiempos de Alfonso el Batallador. Él fue el creador de la ruta de Bayona a Pamplona y su política de Cruzada facilitó las comunicaciones a ambos lados del Pirineo. En 1108 había recibido la visita de Bertrán, Conde de Toulouse, que partía para la Cruzada y quería entregar algunas ciudades de sus dominios a la tutela del rey aragonés. Por razón similar, también el vizconde Béziers confió a Alfonso en feudo algunas de sus ciudades. Y, como se ha dicho, no fueron pocos los nobles de Aquitania y aun de Normandía que participaron en el asedio y toma de Zaragoza.*

*Si García el Restaurador tuvo que absorberse en la defensa de sus propios estados, su hijo Sancho el Sabio, casando a su hija con el rey de Inglaterra Ricardo Corazón de León, se abrió aún más a los problemas dinásticos y políticos de Francia e Inglaterra. Parte de la Vasconia norepirenaica sería inglesa hasta 1451 y el reino de Pamplona terminaría en 1234 siendo regido por una dinastía francesa.*

## **5.1. La expansión románica en Navarra**

Tendremos que empezar recordando el trágico destino que, como en otras muchas regiones, tuvo en Navarra y en el País Vasco en general, la gloriosa herencia del románico.

La europeización de Navarra y su reino, es decir, la asimilación de ideas, ritos litúrgicos y modelos culturales norepirenaicos, se había iniciado ya en tiempo de Sancho el Mayor. Pero fue sobre todo en el reinado de Sancho Ramírez (1076-1094), rey de Aragón y de Navarra, cuando este movimiento se precipitó. Este rey, casado en segundas nupcias con Felicia, hija del conde de Roucy, superado un primer conflicto con Roma por haberse atrevido a colocar a su propio hermano en la sede de Pamplona, supo aceptar que Frotardo, abad de Saint-Pons de Tomières y legado del Papa (Gregorio VII) para asuntos eclesiásticos de la región, nombrara un obispo a su gusto. Este fue Pedro de Rodez (o Pedro Andouque), un monje francés, culto, inteli-

gente y dinámico que procedía del monasterio de Sainte-Foy de Conques y que en la historiografía diocesana es conocido con el nombre de Pedro de Roda. Él fue quien introdujo en la iglesia de Pamplona el orden canónico según la regla de San Agustín, y el que favoreció lo que Goñi Gaztambide ha calificado de “invasión eclesiástica franca”. Por una parte, parece que se excedió concediendo rentas navarras a iglesias y monasterios francos; y por otra parte, no tuvo reparo en llamar a monjes franceses a ocupar cargos en su diócesis. En el monasterio de San Esteban de Deyo se instalaron por la fuerza monjes franceses después de haber expulsado a los navarros. El obispo Pedro nombró prior de su catedral al francés Aymon. No fue caso único. Hugo de Conques obtuvo la misma dignidad. Y en el Archivo de la catedral de Pamplona abundan los nombres franceses referidos a los canónigos del cabildo<sup>31</sup>.

Esta “invasión” francesa no se hizo sólo en el plano eclesiástico. Los reyes navarros llevaron una política de repoblación facilitando el establecimiento de burgos francos, una operación que se fue realizando de una manera sorprendente sobre todo en Pamplona, Sangüesa, Puente la Reina y Estella.

No puede dudarse de que fueron el evidente progreso de la sede de Pamplona en todos los órdenes y el apoyo del expansionista rey Alfonso el Batallador (1104-1134) los factores que determinaron la difusión y el desarrollo del arte románico en los dominios del reino navarro-aragonés, comenzando por la catedral de Pamplona. La floración arquitectónica debió de ser digna de la célebre frase del monje Raúl Glaber: “la Cristiandad se cubrió del blanco manto de las iglesias”. Pero a esa explosión de admirativo entusiasmo en la pluma del historiador debe seguir el llanto sobre la desoladora destrucción que hizo desaparecer en años posteriores tan riquísima herencia. Por lo que se refiere a Navarra, J. E. Uranga ha hecho parcialmente ese recuento con datos que merecen nuestra meditación y hacen estremecerse a cualquiera que sienta un poco de amor a las bellas artes:

“Del siglo XI perdió la Cristiandad monumentos capitales como el de Nájera y San Millán de Yuso. El siglo XII continuó la misma racha y fueron arrasados la catedral, los claustros y todas las iglesias de los burgos de Pamplona, Santa María de Sangüesa, Santiago de Puente la Reina. Todas las iglesias primitivas de Estella corrieron igual suerte, dejando en pie los ábsides de algunas de ellas. Si añadimos los mil monasterios y monasterios, las fundaciones de los Templarios y Hospitalarios de San Juan de Jerusalén, el resultado es que de aquellos grandes centros del arte románico falta todo lo fundamental y sólo parcialmente podemos imaginar lo que sería la gran arquitectura procedente de León y desarrollada en Nájera; o la jaquesa, continuada en Sangüesa, culminada en la cabecera de Irache; ni tampoco la compostelana, inspiradora de la catedral de Pamplona”<sup>32</sup>.

---

31. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *o.c.*, 297.

32. AMN, *op. cit.*

Y algo parecido se podría decir de los otros territorios vascos, como ha escrito el profesor Barrio Loza, refiriéndose a los desastres causados en nuestra tierra por las contiendas bélicas y sociales: “Invasión francesa de 1794, Guerra de la Independencia, Guerras Civiles Carlistas, y Guerra Civil Española. Si a esto añadimos los conflictos sociales y las interminables Guerras de Bandos, será fácil comprender que el arte vasco y, más el medieval, es de los más castigados de la Península”<sup>33</sup>.

A pesar de lo destruido, la arquitectura románica en Navarra es rica, mucho más que en las otras provincias vascas. Es tanta que merece ser reseñada en grupos que tienen ciertos caracteres comunes.

### 5.1.1. LAS IGLESIAS-FARO

Es un grupo de templos que ha merecido esta especial denominación porque estaban dotadas de una torre abierta e iluminada, con la que al borde de la calzada jacobea parecían alumbrar el camino de los peregrinos y reavivar su ferviente paso.

**San Adrián de Vadoluengo** se encuentra a las afueras de Sangüesa en el punto en que los peregrinos, dejando atrás las estribaciones del Pirineo navarro y aragonés, se disponían a vadear el río Aragón y enfilarse su pasos hacia la ribera del Ebro.

Fue consagrada en 1141 y donada por Alfonso el Batallador a la abadía de Cluny. Su planta es un sencillo rectángulo de dos tramos más una cabecera semicircular. El arco triunfal, de medio punto doblado, descansa sobre pilares. A la altura de los cimacios una imposta recorre todo el perímetro. Todos los elementos de la decoración interior son jaqueses. La cubierta es de medio cañón sobre arcos fajones; la del ábside es de horno. La portada hacia el exterior se abre por el lado de la Epístola; tiene dos arquivoltas lisas; la interior descansa sobre dos columnas de fuste corto. Dintel y tímpano han sido reformados en una reciente restauración; pero se conserva un crismón. Una hilera de canes representando motivos decorativos y animales recorre el alero. Sobre el último tramo de la nave se levanta una torre cuadrada con saetera en la parte inferior, y en su cuerpo superior una ventana geminada en cada lado, de perfil muy esbelto, que justifica su denominación de iglesia-faro.

No muy lejos de Puente la Reina, aislado en medio del campo, espera al peregrino **Eunate**, un atractivo edificio románico construido hacia 1175. Sorprende al visitante la originalidad de su planta consistente, como en Torres del Río, en un octógono, y especialmente la novedad única del pórtico que rodea la ermita por todos sus lados con una arquería octogonal irregular sin que tenga vinculación alguna estructural ni constructiva con la capilla. Se

---

33. J.A. BARRIO LOZA, *La arquitectura románica vizcaína*. (Bilbao 1979), p. 13.



Santa María de Eunate (Navarra)

sabe que este edificio tenía un destino cementerial en 1520. Pero nada se sabe de sus orígenes. Se especuló hace años con la posibilidad de que fuera una fundación de la Orden del Temple, cuya función principal fue la protección de los peregrinos. Ahora se considera más probable que fuera propiedad de la Orden de San Juan de Jerusalén, que tuvo algunas fundaciones en esta región.

La ermita tiene un diminuto ábside de dos cuerpos, el inferior con arquería ciega, y el superior con arcos de medio punto. Una de las originalidades de esta ermita es que la puerta de ingreso y el ábside se sitúan en ejes perpendiculares entre sí. En alzado, se articulan dos pisos, separados por una imposta lisa. El superior tiene ventanas abiertas en vanos ceñidos por soportes de fuste muy corto. Sobre esas columnillas descansan los arranques de los nervios de la bóveda, una cúpula peraltada de sabor musulmán. Los nervios que articulan la bóveda comienzan a curvarse aunque el muro sobre el que se apoyan sube recto hasta una nueva imposta lisa. La volumetría octogonal del conjunto no se ve desvalorizada por la presencia del torreón prismático que sirve de subida al tejado y que permite también hablar de la función de faro de esta atractiva ermita situada en la llanura de Valdizarbe.

Los capiteles de sus columnas son el único elemento decorativo del conjunto. Los hay de temas vegetales, otros con figuras de animales reales y monstruosos, y también humanas: entre ellas, alguna curiosa escena de danzarinas y músicos. Pero está claro que la validez estética y el atractivo

de este edificio reside en la belleza simple y original, y hasta genial podríamos decir, de su arquitectura. Es lo que también puede decirse de la iglesia-faro de Torres del Río.

**Torres del Río** es una pintoresca villa situada al borde de la vieja Calzada de Compostela, a medio camino entre Los Arcos y Viana. Se sabe que había allí un hospital; pero aún se discute si la iglesia fue de los Caballeros del Santo Sepulcro, o fue dependencia del monasterio de Irache. Su plan centrado, como reminiscencia de la basílica de Jerusalén, parece sugerir la primera hipótesis, pero en realidad la planta de esta iglesia no es circular sino rigurosamente octogonal. Para que fuera verdadero "Faro", y mantener la luz encendida en la esbelta linterna que culmina el edificio, tuvo que construirse el torreón con caracol adosado al edificio principal por el lado oeste; en el lado opuesto se abre un pequeño ábside que funciona como cabecera. El acceso al templo es por el lado sur; y su alzado se articula mediante dos cuerpos decrecientes en altura separados por impostas taqueadas de tradición jaquesa. El espacio interior forma así un conjunto muy compacto de inolvidable belleza plástica. Debió de construirse hacia 1170. Lo avanzado de su datación no impidió a los constructores conservar el recuerdo mozárabe, y cubrieron su espacio con una bóveda califal, de arcos que se cruzan y no convergen en la clave.

La escultura suma, según Iñíguez<sup>34</sup>, recuerdos pamploneses y aportaciones de San Vicentejo (Álava) y Sto. Domingo de la Calzada. Varios son los capiteles preciosamente trabajados. Especialmente interesantes por su iconografía son los capiteles de las columnas del arco triunfal, que desarrollan las escenas de la Resurrección según la tradición sirobizantina. En las columnitas que enmarcan las ventanas abocinadas del ábside predominan capiteles decorativos, de follajes o de animales (camellos), algunos con clara influencia de Santo Domingo de la Calzada. Los hay también de tradición cisterciense.

### 5.1.2. ALGUNAS IGLESIAS SINGULARES

Como iglesias de carácter singular, habría que notar primeramente algunas que gozan de cierta monumentalidad (algunas incluso enclavadas en topografía rural), con tres naves y copiosa ornamentación.

**San Pedro de Aibar** es de 1146: Es de un arte románico típico de las iglesias del Camino. Presenta la peculiaridad de tener tres naves de tres tramos, y se supone que tendría una cabecera de tres ábsides semicirculares que desaparecieron al ampliarse el templo en el siglo XVI. En alzado las naves están separadas por seis pilares cruciformes con medias columnas adosadas a sus frentes con capiteles. Es precisamente esta riqueza y varie-

---

34. AMN, III, 70-79.

dad de sus 23 capiteles lo que constituye el verdadero tesoro artístico de San Pedro de Aibar.

No podemos describirlos. Pero en ellos se pueden hallar muestras del riquísimo repertorio temático de la decoración monumental del románico maduro: Desde los vegetales y geometrizados coronados con volutas y caulí-culos hasta los de leones y cuadrúpedos, águilas, sirenas y otros seres fantásticos. Este rico conjunto escultórico se ha puesto en relación con el románico leonés, aunque otros apuntan a una filiación más próxima, el casti- llo de Loarre, del que podrían proceder concretamente los motivos de pája- ros y águilas. Pero la apreciación unánime es que el maestro de Aibar se halla inmerso en la temática y estilística del románico de la Calzada.

A pocos kms. de Aibar, **Santa María la Real de Sangüesa** es un conjunto arquitectónico muy interesante, sugestivamente restaurado, en el que puede verse el complejo resultado de una labor que debió de extenderse a lo largo de un siglo, desde el románico hasta formas protogóticas. Del edificio estric- tamente románico le quedan tres ábsides (el central más elevado que los dos laterales), estructurados en tres pisos, definidos por dos líneas de impostas que, como en el interior, revelan la influencia jaquesa. Pero en Santa María la Real, como veremos en seguida, es la escultura la que concita la atención del peregrino y del visitante y plantea enigmas al historiador.



Detalle de la portada de Santa María de Sangüesa (Navarra)

Como ya hemos dicho al hablar de la arquitectura, **Santa María la Real de Sangüesa** puede considerarse iniciada en el segundo tercio del siglo, poco después de que la fundara Alfonso el Batallador en 1131 a beneficio de los Caballeros de San Juan.

Es admirable su abundante y variada decoración monumental, especialmente la que cubre su portada, una de las más ricamente esculpidas del románico español<sup>35</sup>. Indudablemente está trabajada por varias manos bajo la dirección, al menos, de dos maestros; pues es claro que hubo una reutilización de esculturas correspondientes a dos portadas sucesivas, una del último cuarto del siglo XII y otra de comienzos del siglo XIII. En ese momento debió de rearmarse la portada tal como hoy la vemos; por cierto, con excesivo descuido si se observa que quedaron descentradas ambas partes. Al autor más antiguo, a quien se le identifica con el **Maestro de San Juan de la Peña** se le atribuye la parte alta, es decir, las dos arquerías del coronamiento que cobijan un apostolado presidido por el Pantocrator; son figuras hieráticas, de plegados simples incisos, y rostros cuadrados con grandes ojos. El otro maestro es **Leodegario**, conocido porque firma en una de las estatuas-columnas de la jamba izquierda. Este es un maestro más evolucionado que el anterior, quizá francés o, al menos, buen conocedor de las magistrales esculturas del **Portail Royal** de Chartres, aunque otros lo relacionan con el arte borgoñón<sup>36</sup>. La puerta sangüesina es abocinada y se estructura con cinco arquivoltas apuntadas que descansan sobre estatuas-columnas (tres por cada lado) que no son anteriores a 1200. En ellas un hieratismo monumental se alía espléndidamente con un perfecto sentido del ritmo y del contraste como medios plásticos de expresión. Las tres de la jamba izquierda representan a las tres Marías –la Magdalena, la madre de Jesús y la madre de Santiago y Juan– Es sobre el libro que sostiene la Virgen María donde el autor ha querido dejar su firma: LEODEGARIUS ME FECIT. Las tres de la jamba derecha representan a San Pedro y San Pablo, y al apóstol traidor cuya identificación mediante la inscripción JUDAS MERCATOR ha sido pretendida por el escultor, tal vez como toque de alerta y amenaza contra los mercaderes usureros que acompañaban a los peregrinos<sup>37</sup>.

Prescindamos de la riqueza artística que ofrece la fina labra de las arquivoltas exteriores y de los capiteles, tanto del interior como del exterior (en los que algunos han visto parentescos con el Maestro del Claustro de Pamplona y con los autores del cenotafio de Nájera), para fijarnos en la parte central de la portada. En el dintel se vuelve a contemplar a los doce Apóstoles presididos por la Madonna. Los apóstoles se identifican por sus respectivas inscripciones y visten ropas con pliegues menudos y lineales. En el tímpano se representa el Juicio Final con un Cristo humanísimo y bendi-

35. Véase una descripción minuciosa de Santa María la Real de Sangüesa y de su portada, con amplia bibliografía, en C.M.N. T.IV, 2: *Merindad de Sangüesa*, pp. 367-381.

36. J.E. URANGA, "Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa". En *Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa*. En *Pirineos* VI, 1950, 53-66.

37. C.M.N. IV, 2, p. 372.

ciente, con el hombro desnudo y portando un libro sobre la rodilla. Se percibe que el sagrado Juez piensa más en los que van a salvarse que en los condenados (a su izquierda) amontonados en estrechas filas que se desnivelan cayendo hacia su perdición. En las enjutas de la portada se han aplicado una serie de relieves de diverso tamaño y muy variado contenido procedentes sin duda de distintos conjuntos. Este revoltijo icónico, incongruente con el gran sentido de la proporción que muestran las partes esenciales de la portada, responde una vez más al "horror vacui" de la sensibilidad románica, pero hace también sospechar la intervención de maestros de inferior categoría.

Hay en Navarra también una serie de templos que, por la singularidad de su estructura están demostrando la rica variedad del arte románico. Su estudio ayuda a que no definamos nuestro concepto de lo románico sobre la idea de su aparente uniformidad. En Navarra existe un grupito de pequeñas iglesias, de una sola nave, y en realidad carentes de crucero, pero curiosamente cubiertas en su punto céntrico con una cúpula de trompas. Podría sospecharse que en ellas trabajaron los maestros que alzaron la cúpula de la iglesia de Loarre o discípulos de aquéllos.

**San Jorge de Azuelo.** Hubo en este lugar un monasterio benedictino que debió de desaparecer pronto. En 1054 empezó a ser un priorato dependiente de Santa María la Real de Nájera. El edificio actual es del primer cuarto del siglo XII. Pero ha sido muy restaurado en diversas épocas. Su bóveda, por ejemplo, pertenece a una reforma del siglo XVI.

Su primera construcción en románico tuvo como modelo la iglesia del castillo de Loarre. Su única nave es de dos amplios tramos cuadrados, tiene crucero entre hornacinas, y una cabecera formada por un tramo de medio cañón y un ábside semicircular cubierto con cuarto de esfera. El tramo central del crucero se apoya en cuatro trompas abocinadas, que transforman el cuadrado en octógono, el cual se cubriría antiguamente con un cimborrio hoy desaparecido. Su alzado se articula con esbeltas columnas sobre dobles basas poligonales y capiteles variados. Vista desde el exterior, esta iglesia cuenta con robustos muros de sillar bien escuadrado, y su cabecera ofrece un bello juego de volúmenes con el cuerpo cúbico del crucero, rematado por el cuerpo poligonal de su cubierta, y el semicircular de su ábside.

En el interior de su crucero los capiteles son historiados y recuerdan a los de Loarre: Tienen leones y otras figuras simbólicas, destacando la de Cristo en majestad. El ábside tiene tres ventanas con columnillas y capiteles variados, predominando los motivos vegetales.

**El Cristo de Cataláin** fue un antiguo monasterio donado a la Colegiata de Roncesvalles. Funcionó como hospital de peregrinos en la ruta jacobea. Y aunque con el tiempo fue perdiendo importancia, se mantuvo hasta hoy la devoción popular al Cristo de Cataláin.

El santuario de traza románica ha llegado hasta nosotros muy transformado por obras del siglo XVIII y una restauración reciente. Del siglo XII se ha

conservado el sistema de alzados, el ábside con su cubierta, los muros perimetrales de la nave única, con cuatro tramos, y la fachada. En cambio, el cimborrio, que da unidad y carácter al conjunto, y la espadaña que corona la fachada pertenecen a restauraciones tardías.

La decoración monumental, que es quizá lo que más nos puede interesar, es de inspiración jaquesa, como las de otras iglesias de la región (Valdorba). La masa del ábside está dividida en dos registros separados por dos impostas, la inferior taqueada y la superior con bolas. El cuerpo inferior presenta una galería de siete arcos de medio punto, como en Loarre, sobre columnas con capiteles decorados a base de hojas esquemáticas, sobre las que discurre el cimacio. En el segundo registro se abren tres ventanas abocinadas que dan paso a la bóveda de horno.

La portada, en su parte superior, presenta un lienzo de muro horadado por tres ventanas. Debajo, la puerta de medio punto tiene dos arquivoltas lisas, a los que hay que añadir un arco exterior decorado por roleos y otro interior con follaje esquemático. Dos columnas por cada lado se coronan con capiteles de variado tipo: representan arpías y personajes poco identificables. En el tímpano, un crismón. En todo se ve la impronta de Jaca, pero en un estilo algo rudo.

La parroquia de la **Asunción de Olleta** debió de surgir en la segunda mitad del siglo XII, a juzgar por su común estilo, bajo la influencia de las dos iglesias anteriores; y, como ellas, sufrió varias restauraciones.

Su planta es rectangular con tres tramos, profundo ábside semicircular, con fuertes capiteles y gran cúpula sobre trompas, alojada en una torre de estructura cuadrada. Como en Azuelo, dos hornacinas laterales (al norte y al sur), a un nivel inferior a las trompas descargan el peso del cimborrio. Los soportes llevan semicolumnas entregas con capiteles y cimacios. En la amplia serie de capiteles del interior, los hay figurativos (figuras sedentes, animales monstruosos) y otros de temas vegetales y decorativos. El ábside se cubre con bóveda de horno sobre imposta decorada con follaje, bajo la cual se abren tres ventanas abocinadas con arcos de medio punto.

El muro perimetral se decora con canes de todo tipo en el alero, y se robustece con cuatro esbeltos contrafuertes. La puerta de ingreso es de arco de medio punto con dos gruesas arquivoltas circulares –la exterior entre rosetas y bolas– apeadas en columnillas acodilladas de fuste liso. En los capiteles se ven cabezas entre volutas y caulículos; en ellos, como en los cimacios, se ve la impronta jaquesa.

### 5.1.3. Y OTRAS MIL IGLESIAS RURALES

Además de estas tres iglesias que acabamos de reseñar y que por sus dimensiones y topografía parecen alejadas de centros urbanos (la de Azuelo es calificada por Gudiol y Gaya como “la mejor construcción rural de la pri-

mera mitad del siglo XII”), debiéramos recordar aquí a un buen número de iglesias románicas del mismo carácter rural diseminadas en los campos de Navarra y que merecen la visita de quienes sean sensibles a la gracia natural y sencilla de este tipo de construcciones sin especiales refinamientos ni en sus estructuras ni en su ornamentación. Lo cual no excluye que algunas de ellas nos reserven gratísimas sorpresas por la calidad de su decoración escultórica.

Los especialistas se complacen en registrar similitudes entre las obras de los grandes maestros antes citados, y otras muchas iglesias del campo navarro, conservadas en despoblados como ermitas carentes de especial monumentalidad. Destaquemos varias de ellas: En la hermosa puerta de **San Martín de Artaiz**, a medio camino entre Lumbier y Pamplona, se ha pretendido ver la marca del Maestro del Claustro de Pamplona. Verdad es que, si se prescinde de los leones simbólicos que flanquean la puerta, tanto las columnas de cada lado como las arquivoltas y los capiteles revelan un artista especialmente dotado. De sus seis capiteles, dos son vegetales finamente ejecutados, otros dos figuran arpías, y los restantes son historiados. En los canes se ven figuras de difícil interpretación; y en las metopas, hay escenas (pesaje de las almas, una misa, el rico Epulón, etc.) de una factura más tosca.

En **Zamarce**, a poca distancia de Huarte-Araquil, está documentada la existencia de un antiguo monasterio unido desde el siglo X a la sede de Pamplona. En el siglo siguiente el santuario de San Miguel in Excelsis aparece como decanía del monasterio de Zamarce; pero la importancia alcanzada por aquél en años posteriores desplazó al monasterio originario a un segundo plano. La construcción del pequeño templo de **Santa María de Zamarce**, tal como que hoy se ve, debió de ser posterior a la de la iglesia de Aralar. Su arquitecto, buen conocedor del románico jaqués, halló una solución feliz de arquerías en torno a los vanos, siguiendo los modelos de Sangüesa. La decoración escultórica es de formas vegetales. Sus palmetas y entrelazos son de exquisita sensibilidad, con cierto parentesco con la iglesia de Artaiz.

Dominando un altozano, cercano a Ujué, se alza la iglesia de **San Martín** que dio su nombre al caserío de **San Martín de Unx** que se fue formando en el entorno de un castillo hoy desaparecido. El templo consta de una nave de cuatro tramos más un ábside semicircular sobre una cripta, y un coro alto a los pies sobre un arco apuntado (obra del siglo XIV). Ábside y cripta corresponden a la parte más primitiva. El ábside tiene tres ventanas con arcos doblados de medio punto, y se remata con una imposta lisa sobre canes figurativos de cabezas monstruosas rudamente labradas. En el siglo XVIII se añadió al edificio una segunda nave al lado de la Epístola. La portada principal (tiene otra del lado norte) pertenece a la primitiva fábrica románica. Protegida por un porche moderno, su labra escultórica es la que atrae la atención del visitante. Es abocinada mediante tres arquivoltas apeadas en columnas acodilladas que culminan en capiteles con cimacio. Estos han sido relacionados con el Maestro de Uncastillo. Uno de ellos es esencial-

mente decorativo; los otros tres son figurados. En uno de ellos vemos al santo patrono del lugar, San Martín, partiendo su capa con el mendigo. En las jambas se ven extrañas cabezas combinadas con lacerías; las arquivoltas son muy simples de ornamentación, y en los canecillos surgen figuras de músicos y contorsionistas, al estilo de lo que se ve en Artaiz.

Al pie de la sierra de Codés, no lejos de Azuelo, se sitúa la ermita de **San Bartolomé de Aguilar de Codés**. Es de una sola nave de dos tramos y ábside semicircular, conserva sus muros del siglo XII, pero después ha sido restaurada varias veces; y su cubierta es de bóvedas sexpartitas de estilo protogótico en las naves y gallonada en el ábside. De su primera construcción lo más notable es su portada, que, según algunos, por los capiteles figurados de sus columnas (arpías, aves de rapiña, cabezas de águila, etc.) recuerdan al Maestro Esteban<sup>38</sup>. El tímpano, apoyado sobre ménsulas con cabezas de leones y de cabras, alberga, sobre un estrecho dintel con inscripción bíblica, un relieve del Cordero Místico dentro de un Crismón sostenido por dos ángeles genuflexos; un tema que podría relacionarse con la obra coetánea en Armentia.

A cierta distancia de Navascués, junto a la carretera, se encuentra la ermita románica de **Santa María del Campo** que hoy funciona como capilla del cementerio. De una sencillez extrema, parece de finales del siglo XI o primeros años del XII. Es de una sola nave rectangular sin tramos diferenciados, y un ábside semicircular que se cubre con un cuarto de esfera. Sobre la nave, una bóveda apuntada arranca de una imposta lisa que recorre todo el perímetro. En sus capiteles del interior y en sus canecillos, se ven sobre todo los pájaros de plumaje duro y fuerte pico, y otras figuras de un bestiario muy popular en esos primeros decenios del siglo XII. También se ven figuras humanas en cuclillas, mesando su cabellera, almas torturadas de la escatología musulmana, etc.

La parroquia actual de la Purificación de **Berrioplano** conserva un edificio protogótico de hacia 1200, consistente en una nave de planta rectangular de tres tramos y una cabecera semicircular con bóveda de horno. La cubierta de la nave es de cañón, sostenida por arcos fajones de medio punto sobre pilastras suspendidas y pilares dobles adosados en el arco de emboadura del coro. Una de las peculiaridades de esta iglesia, muy transformada en sucesivas restauraciones, es su portada de tres arquivoltas baquetonadas sobre columnas y capiteles decorados con representaciones de luchas de centauros y la figura de San Miguel, una de las más antiguas representaciones del arcángel en Vasconia. El arco apuntado del ingreso culmina con un crismón. Toda esta labor escultórica respira un aliento arcaico y popular.

---

38. El tema de las aves picando sus patas, según Uranga, comenzó en Sós, continuó en Leyre, persevera en los restos de la catedral iruñesa, y reaparece en Uncastillo (1156), en Santo Domingo de la Calzada (1160), en Agüero (c. 1170), en Sangüesa, etc.

El valle de Arce estuvo sembrado de pequeñas iglesias románicas. Entre los vestigios que de ellas han quedado y que todavía pueden descubrirse en ermitas situadas en despoblado, destaca la iglesia de **Santa María de Arce**. Es de planta rectangular de tres tramos desiguales y cabecera semicircular precedida de un tramo recto, y se cubre con medio cañón entre arcos fajones, siendo el del arco triunfal algo más bajo que los restantes. Los fajones apoyan en pilastras con imposta lisa que recorre todo el perímetro. Otra imposta taqueada se dispone a una altura más baja que la anterior. Hay tres ventanas en el ábside y dos a cada lado de la nave. Son de medio punto con capiteles vegetales o de rosetas y palmetas. Al exterior, los canes bajo el tejazoz, aunque bastante erosionados, permiten reconocer rostros y figuras humanas que recuerdan los canes de Artaiz. Del mismo estilo vegetal y esquemático son los capiteles de los arcos en los vanos exteriores. La portada, situada en el lado sur, presenta, bajo un tejazoz, un arco de medio punto con tres arquivoltas, decoradas con bolas, cabecitas y piñas. Las columnas que soportan estos arcos llevan capiteles ornamentados, los dos exteriores con vegetales y entrelazos, y los interiores con figuras; el de la derecha con Cristo en mandorla rodeado de cinco personajes, y el de la izquierda con seis figuras. A pesar de su deterioro, se ha creído identificar en ellos el episodio de la Ascensión.

Hablando de influencias no puede dudarse de que existe una gramática de signos muy similar en muchas iglesias situadas en la Calzada de peregrinación. La decoración jaquesa se impuso en muchos lugares de Navarra, concretamente en algunos de los templos ya citados, como San Adrián de Vadoluengo, San Pedro de Aibar, Cataláin, Azuelo, etc. Hemos recordado ya algunas de datación bastante antigua. A una etapa posterior deben asignarse otras muchas iglesias del campo navarro, siempre –repetimos– de reducidas dimensiones, frecuentemente más calificables como protogóticas, pues lo estrictamente románico es muy poco. Así, por ejemplo, en San Juan Bautista de **Aberin**, en San Miguel de **Badostáin**, en San Román de **Cirauqui**, en San Martín de **Lerga**, en la ermita de San Pedro ad Vincula de **Echano** (Olóriz), en San Esteban de **Eusa**, en San Martín de **Orísoain**, en Santa María de **Eguiarte**, etc.

#### 5.1.4. LOS GRANDES FOCOS DEL CAMINO

Es en **PUENTE LA REINA** donde conflúan las principales rutas de peregrinación a Compostela. Los orígenes de la villa están estrechamente ligados al puente románico junto al cual se fue asentando. El puente se construyó en el siglo XI, antes de la fundación de la villa misma, porque resultaba imprescindible para facilitar el paso de los peregrinos a la otra orilla del Arga.

Situada en la Rúa Mayor, la fachada de la iglesia de **Santiago** se abre directamente a la calzada compostelana. Parece que existía ya en 1142. Pero del templo primitivo sólo quedan hoy los muros perimetrales que conforman una nave de gran anchura; pero pudieron ser tres en el siglo XII.



Portada de Santiago de Puento la Reina (Navarra)

Lo más románico y notable de esta iglesia es su portada sur. Sobre una puerta sin tímpano, de arcos lobulados, lo mismo que en San Pedro de la Rúa (Estella) y en Cirauqui, se abocinan los arcos de medio punto de sus cinco arquivoltas, plenisimas de labra escultórica, dispuesta no en forma radial sino con esculturas que se suceden siguiendo la línea de cada arquivolta. Las arquivoltas descansan sobre columnas acodilladas con capiteles pequeños en los que se ven cabezas humanas y otros temas, todo en estado de gran deterioro. Decorando los paramentos laterales, y en mejor estado de conservación, una faja de arpias parece sugerir la presencia en Puento la Reina del Maestro de San Juan de la Peña. En cuanto a la ornamentación de las arquivoltas, si se hubieran conservado los 79 relieves en perfecto estado hubieran merecido un análisis cuidadoso pues se ve que todo el conjunto responde a un programa bien meditado. Esto se hace evidente si se observa, por ejemplo, las figuras que ocupan las claves de cada arquivolta. La Virgen María está en la primera; un ángel en la segunda; el Espíritu Santo en la tercera: Una **Anunciación** que evoca el episodio fundamental en la “historia de la Redención”. En el ruedo de la arquivoltas se reconocen ángeles en la primera; San Jorge y unos centauros en la segunda; el ciclo de la Infancia en la tercera; la serie de la Creación en la última.

La capilla del **Crucifijo**, situada en el barrio de Murugarren (la llamada *Villa Vieja* de Puento la Reina) es también de las más antiguas entre las iglesias románicas hoy conservadas en la histórica villa. El templo primitivo data de finales del siglo XII. Fundado por la Orden del Temple, se construyó siguiendo el esquema tan repetido en los templos románicos de Navarra: nave única de cuatro tramos con una cabecera formada por un tramo recto y

un ábside semicircular, y cubierta con bóveda de cañón de arcos fajones ligeramente apuntados. Al edificio románico se le añadió en el siglo XIV por el lado norte una segunda nave gótica.

Aparte de otros elementos de decoración monumental románica en el ábside, lo más notable del Crucifijo es su portada del lado meridional. Tiene tres arquivoltas más dos baquetones que se disponen entre ellas. Concitan la atención en esta portada las molduras de finísima labra. La moldura final que contournea la portada es de hojas netamente bizantinas. Cautiva la mirada del visitante la enorme variedad de temas figurativos que se acumulan en sus arquivoltas. Abundan los follajes y los entrelazos, así como las aves y los cuadrúpedos; pero sorprende sobre todo el amplio repertorio de figuras con las que se pretende evocar los vicios humanos: la codicia, la lujuria, la ira, la gula, la mujer tentadora... Todo una catequesis moral para uso de los peregrinos.

Siguiendo nuestra peregrinación de Puente la Reina llegaríamos pronto a **ESTELLA** donde, a partir de un primer núcleo de población llamado **Lizarra** (hoy barrio) y de una fundación sucesiva de burgos (de francos y de navarros, al principio bien diferenciados), favorecidos por el rey Sancho Ramírez a fines del siglo XI, se va desarrollando la ciudad y acrecentando su importancia con el paso de peregrinos. Allí encontraban éstos, además de un hospital, abundantes centros de arte y de piedad.

**San Pedro de la Rúa** es del último cuarto del siglo XII. Construida en un altozano, desde el principio perteneció al monasterio de San Juan de la Peña, si bien fue objeto de largo litigio con la sede episcopal de Pamplona. Sus tres naves son de desigual anchura. Tiene tres ábsides; el central dispone de tres absidiolos. Los arcos son apuntados, de influencia cisterciense. En el siglo XIV se repusieron las bóvedas de las naves laterales, y más tarde, en el siglo XVI, necesitó una nueva obra de restauración.

Quizá el mayor atractivo de San Pedro de la Rúa esté en su gran claustro románico, uno de los conjuntos de mayor riqueza escultórica de Navarra. Lamentablemente hoy sólo podemos admirar dos alas, ya que las otras dos fueron destruidas en 1572 a causa de una torpe demolición del castillo situado sobre la iglesia. Debió de labrarse hacia 1170. No hay duda de que su autor conocía el claustro de Pamplona, y probablemente también las obras del Maestro de San Juan de la Peña. La temática de sus capiteles es de lo más rico y variado. Los hay vegetales, abundan también los de animales y arpías cuyo simbolismo no es fácil aclarar. Se siguen los episodios de la vida de Cristo según los Evangelios, y de los santos apóstoles y mártires, según las Actas de su martirio. En algunos de ellos la escena tiene su explicación epigráfica: De San Lorenzo, "*Hic tradit Laurencius tesaurus*" o de San Andrés : "*Hic iubet eum Egeas incarcerari*". Por la rareza iconográfica y la manera de moldear los pliegues grabados sobre superficies curvas casi llanas, opina J.E. Uranga que el artista buscó sus modelos en el románico aragonés y no tanto en el claustro de Silos<sup>39</sup>.

---

39. AMN, III, 151 ss.

La iglesia de **San Miguel** es también de un románico tardío. Su existencia en 1187 se puede afirmar dado que se conoce la orden de Sancho el Sabio para poblar el nuevo barrio y mercado. La iglesia tiene tres naves cistercienses. Sólo la cabecera es de arte románico. De sus dos accesos (Sur y Norte), la portada septentrional, rearmada en época moderna, y por tanto algo confusa, es la más interesante. En ella, los Apóstoles, traídos de otra puerta, unos adosados a columnas y los otros a paramentos lisos, recuerdan la portada de Sangüesa. El análisis estilístico parece revelar la labor de varios maestros.



Portada de San Miguel de Estella (Navarra)

Un primer maestro se reservó la labra del tímpano (el Cristo Pantocrator con el tetramorfos y las efigies de María y San Juan en los extremos), las arquivoltas (con ángeles turiferarios, profetas, etc.), los capiteles y los dos grandes relieves de los Apóstoles. Sus señas de identidad pueden concretarse en el tipo de cabezas barbudas y en los paños. Se trata de un artista refinado que prefirió la talla del punzón caligráfico y sinuoso para los ropajes y al mismo tiempo una cierta idealización de los rostros que anuncia el gótico. Nos parece excesivo, como hace un comentarista, vincular su estilo con el Maestro de la Anunciación de Silos.

Las cuatro arquivoltas se cubren con temas bíblicos y episodios evangélicos. El anillo externo, equivalente a una quinta arquivolta, está dedicado a los santos: San Pedro, San Juan Evangelista, San Lorenzo, etc. En los capiteles de las columnas del lado izquierdo va el ciclo de la Infancia y otros

temas. En los relieves de las jambas: San Miguel alanceando al dragón y pesando las almas; el sepulcro vacío, las santas mujeres: Todo trabajado con fina labra, con una variada disposición de paños, y un buen sentido de la composición.

A un segundo maestro hay que atribuir las estatuas-columnas: grandes figuras de apóstoles y profetas con rostros esquemáticos y modelado sumario, y plegados de mayor linealismo<sup>40</sup>. Una tercera mano debió de tallar los dos capiteles extremos del lado derecho de la portada, con temática relacionada con la peregrinación. Revela un concepto distinto de la composición; y su técnica es más profunda, buscando efectos de claroscuro.

La portada de San Miguel es ejemplo del sincretismo de la escultura románica navarra, dentro de una estilística protogótica que resume variados influjos y cuyo siguiente paso serán la Puerta del Juicio de Tudela<sup>41</sup> y otros conjuntos posteriores.

No nos detendremos a hacer aquí la reseña de la parroquia de **San Pedro de Lizarra**, la más antigua de Estella sin duda, pero transformada en gótico posteriormente; ni del **Santo Sepulcro** donde encontramos repetido el esquema de un primitivo templo románico tardío de triple cabecera que se continúa en tres naves de estilo cisterciense, y del que apenas ha quedado nada valioso de la labor escultórica que probablemente tuvo. Todo fue transformado en siglos posteriores.

En cambio merece una visita el **Palacio Real**, una de los pocos restos que nos han quedado del románico civil. Situado en la plaza de San Martín, es una colosal fábrica románica que puede fecharse en el último tercio del siglo XII. Consta de dos cuerpos de buena sillería, marcados por imposta moldurada a distintos niveles en cada fachada. En la ornamentación de sus paramentos se ve ya iniciada la sustitución de los temas decorativos humanos y expresivos del románico por los geométricos y florales del arte cisterciense. Toda la ornamentación de arcos y cimacios se reduce a dientes de sierra o simples molduras. Los menudos capiteles de las ventanas repiten los consabidos elementos de arpía y animales fantásticos, parientes de los del claustro de San Pedro de la Rúa. Destaca por su temática inspirada en los Cantares de Gesta sobre Roncesvalles un capitel que representa el combate entre Roldán y Ferragut, y que está firmado: *MARTINUS DE LOCRONIO ME FECIT*. Es la historia de un mítico duelo y merece una atenta mirada el realismo con que están evocados los momentos del combate y la verdad de armas y vestimentas.

Se sabe poco sobre los remotos orígenes de **SANTA MARÍA DE IRACHE**. La privilegiada situación de este monasterio en el paso de Navarra a La Rioja favo-

---

40. C.M.N., II, 1, pp. 483-487.

41. J. M. AZCÁRATE, "Sincretismo de la escultura navarra". En P. V. 1976, núm. 142-143, pp. 131-150.

reció su engrandecimiento en el curso del siglo XI. Recibió muchas donaciones. Y fue un santo –San Veremundo– quien rigió sus destinos en la segunda mitad de ese siglo. A mediados del siguiente se construyó, en diversas etapas, la monumental iglesia que aún subsiste, y que fue completada en el tiempo en que los cistercienses ocuparon el monasterio. En el siglo XIII se inició su decadencia, se relajó la disciplina y hasta se fue deteriorando el edificio. Hubo que esperar al siglo XVI para que se operara una recuperación en todos los órdenes y se construyera el bello claustro plateresco.

La iglesia monasterial, probablemente en sustitución de otra prerrománica, se inició a mediados del siglo XII. A esa primera etapa corresponden la cabecera con su triple ábside y el crucero. En etapas posteriores que llegaron hasta el siglo XIII se cubrieron el crucero y las tres naves en estilo cisterciense, con bóvedas de crucería. En alzado, el ábside central se divide en tres cuerpos, separados por impostas de tacos, motivos vegetales y puntas de diamante que se prolongan por los brazos del crucero. El cuerpo inferior del ábside central es ciego; el segundo sobre él tiene una serie de arcos de medio punto sobre columnillas y entre ellos se abren tres ventanas abocinadas. El remate del tercer cuerpo lo establece una serie de óculos y arquivoltas ciegas. Un conjunto armonioso y original.

En cuanto a su decoración monumental hay que mencionar primeramente las cuatro figuras antropomorfas de los Evangelistas (con cabezas de animales simbólicos), acomodadas bajo las trompas del crucero y probablemente labradas a comienzos del siglo XIII.

Su portada, del siglo XII, es también de influjo cisterciense. Pero donde mejor luce la decoración escultórica es en los capiteles. Son excelentes los que coronan las grandes columnas; pero también lo son los que encuadran las ventanas. En las naves y el crucero abundan los típicamente cistercienses, es decir, vegetales y geometrizados. Los de los ábsides son más estrictamente románicos, conviviendo los historiados con los vegetales. Los más bellos se sitúan en el arco triunfal: la columna de la izquierda lleva un combate de caballeros, y la de la derecha la Epifanía. Ambas presentan estilizadas figuras de excelente dibujo curvilíneo y de sucinto tratamiento. Son interesantes San Martín partiendo su capa y viendo a Jesús que se le presenta en sueños. En los demás capiteles se exhiben combates de guerreros, un sagitario, bichos enlazados por tallos (como en Estella). Las arquivoltas desaparecieron, sustituidas por molduras góticas.

### 5.1.5. TUDELA: UN ROMÁNICO DE FRONTERA

Capital del valle del Ebro, el románico de Tudela se desarrolla en una especie de frontera cronológica y geográfica al mismo tiempo. No puede extrañarnos que **Tudela**, de fundación islámica, poblada durante varios siglos por musulmanes, mozárabes y judíos, hasta su reconquista por Alfonso el Batallador en 1119, presente los caracteres de un románico tardío y un protogótico.

De lo conservado, la iglesia más antigua es la **Magdalena**. Existía allí, según parece, ya en los primeros años del siglo XII, una iglesia probablemente mozárabe. La actual es de la segunda mitad de ese siglo. Es de una nave de trazado irregular y eje desviado, dividida en siete tramos. Está cubierta por una bóveda de medio cañón apuntado, jalonada por potentes arcos fajones que apean en semicolumnas. Con el tiempo a esta iglesia se le fueron adhiriendo capillas; Una de ellas tenía portada al exterior, dotada de arquivoltas de varia decoración y capiteles historiados, hoy muy deteriorados.

Lo más llamativo de esta iglesia es sin duda su soberbia portada principal, de medio punto, que tiene la originalidad, rara en las portadas románicas navarras, de disponer radialmente las figuras labradas en sus cuatro arquivoltas. En la arquivolta interior se labró la escena de la Anunciación. Su diseño es muy original: La Virgen María escucha sentada el mensaje del ángel arrodillado. Nos vamos alejando del antiguo concepto de una Virgen María como simple Sede del Verbo de Dios que nos lo entrega a los hombres. Ahora es ella misma la que atrae la atención y el respeto como Reina coronada. Y allí mismo, junto al ángel, está la paloma nimbada, símbolo del Espíritu Santo que sacraliza el seno de la Virgen. En la segunda arquivolta se ve una serie de arpías y animales simbólicos: toda una colección de bestias reales y fantásticas. En el tímpano vemos a Cristo rodeado por el tetramorfos dentro de una mandorla cuadrilobulada; y dos mujeres (sin duda Marta y María, a la que entonces se la identificaba con la Magdalena). El tímpano se apoya sobre ménsulas donde se ven ángeles tañendo trompetas, evocación del Juicio Final.

Los capiteles, tanto en la portada exterior (muy destrozados) como en el interior, se dedican a temas evangélicos de la vida de Cristo, preferentemente de su Infancia. También los hay de tipo vegetal que, estilísticamente, pueden relacionarse con los capiteles más primitivos de la Catedral. Y completan la obra unos canes bastante semejantes a los que pueden verse en Irache o Santo Domingo de la Calzada.

En cuanto a su datación, parece que esta iglesia de la Magdalena debe situarse poco antes de la obra del claustro de la misma catedral tudelana.

Hubo sin duda varias otras iglesias románicas en Tudela, pero de ellas sólo han quedado fragmentos. Mencionemos la iglesia de **San Nicolás**, construida en 1131 y donada al monasterio de Oña. Más tarde fue demolida y sustituida por un edificio barroco. Del primitivo templo románico se ha salvado el timpano. Fue instalado sobre el arco de entrada de una puerta lateral de la actual iglesia. Es de finales del siglo XII. Su medio punto está decorado por una rica cenefa de tallos con abultado follaje y piñas. Su tema es la Santa Trinidad, presentada en vertical: la Paloma en la clave de la cenefa, y debajo el Padre sosteniendo sobre sus rodillas al Hijo en forma de un Jesús Niño portando el Evangelio en su mano izquierda. La mística mandorla que encierra al Padre y al Hijo está circundada por el tetramorfos y las figuras proféticas de David y Elías acurrucados en las esquinas inferiores. Nótese que también el grupo trinitario de Silos (1160-70), que pudo ser su modelo,

se estructura en vertical como remate del Árbol de Jesé, pero, a diferencia de la Trinidad tudelana, la mano bendicente del Padre no se sitúa en el eje de la composición. Se ha hablado de posibles modelos bizantinos. En todo caso, aquí la labra de las molduras, tallos y profetas empareja la obra de San Nicolás más bien con la Magdalena y San Miguel de Estella. Un desarrollo similar del tema trinitario con acentos románicos solo lo podemos hallar en el Pórtico de la Gloria compostelano. Los demás son góticos.

Vayamos ahora a las obras de la **Catedral**. Antes de su construcción existía una iglesia titulada Santa María la Blanca. Y adosado a ella empezó a construirse el actual **claustro**. Luego vino la total renovación de la iglesia, construyéndose la catedral.

Es, pues, natural que empecemos nuestra reseña por el claustro. Se sabe que existían ciertas dependencias claustrales en torno al año 1160. En una lápida del muro hallamos una fecha: 1174. Y consta documentalmente que todavía en 1186 se daban limosnas “para la obra del claustro”. Podemos, pues, situarlo cronológicamente como obra del último tercio del siglo.

Consta de dos alas (norte y sur) integradas por 9 arcos; y otras dos (este y oeste) de 12, apeados todos sobre grupos alternados de dos y tres columnas, a excepción de un pilar central en cada una. Hay algún capitel destrozado, pero, en general, se conservan suficientemente bien como para poder identificar su temática y apreciar la calidad de su talla. Los capiteles de la galería norte están dedicados a la vida de Cristo según los relatos evangélicos, aunque faltan los episodios de la Pasión. En la galería sur vemos historias de apóstoles y santos. En la galería oeste abundan temas de animales y bichos de todo tipo.

Estilísticamente, predominan las figuras macizas revestidas con abundantes y pesados plegados, que logran dar resalte a la anatomía. Lo que más parece interesar a los maestros del claustro son las cabezas, unas cabezas grandes con ojos notablemente marcados, como si empezara a sentirse la necesidad protogótica de que el alma se asome a la mirada. Cabelleras y barbas están unas veces esbozadas con meras estrías, y otras veces más minuciosamente trabajadas con abultados rizos y trenzados. Las figuras se proyectan a veces sobre fondos arquitectónicos o vegetales, un desarrollo paisajístico que anuncia un nuevo estilo. Según De Egrý, a quien se debe el estudio más completo del claustro tudelano, tanto en lo estilístico como en lo iconográfico, subraya la singularidad “navarra” de esta obra excepcional<sup>42</sup>, y

---

42. Anne de EGRY, “La escultura del claustro de la catedral de Tudela”. En PV., num. 74-75, 1959, pp. 63-107, más 164 láminas. V. un buen resumen del artículo de A. de Egrý en J.R. CASTRO ÁLAVA, *Tudela monumental*. TCP, n. 227, t. III, Pamplona, s/d, pp. 16-27. Anne de Egrý, en su exhaustivo estudio, reconoce el influjo de los artistas de Aragón, pero advierte que el estilo de los capiteles del claustro tudelano se distingue de sus predecesores aragoneses “en el encuadre arquitectónico de las escenas y el relleno del espacio sobre las figuras con idénticas representaciones. Es una manera de hacer que se generaliza en el siglo XII, común a la escultura de los claustros de Navarra, como, por ejemplo, en los primitivos capiteles del siglo XII del claustro de la catedral de Pamplona o en San Pedro de la Rúa de Estella...”

cree identificar tres manos diferentes en la labra de estos capiteles: A una misma mano pertenecen los capiteles de los lados norte y este; a una segunda mano de estilo similar a la anterior, pero más libre, la crujía sur, y a una tercera, la arquería occidental, donde se advierte un estilo más avanzado y naturalista.

Si del claustro pasamos a la **catedral** nos daremos cuenta de que estamos también pasando a una nueva época. Se trata de un templo protogótico de grandes dimensiones, propio de una colegiata (sólo en el siglo XIX logró el título de catedral), que se levantó en el solar de la antigua mezquita, aparejado en buena sillería, a fines del siglo XII y principios del siguiente, durante los reinados de Sancho el Sabio y de Sancho el Fuerte. Siguiendo los esquemas de la arquitectura cisterciense, presenta tres naves con cuatro tramos, de las cuales la principal es más elevada y amplia, y de tramos rectangulares, mientras que las laterales los tiene cuadrados. Se continúa por un crucero bien marcado de cinco tramos, con el central cuadrado y cabeceza de profundo ábside central en hemicírculo, entre pares de capillas semicirculares y cuadradas, conforme a la tradición del Císter. Tanto las naves como el crucero se cubren con bóvedas de crucería de nervios trilobulados, separadas por potentes arcos fajones apuntados con baquetones en sus esquinas, rasgos típicamente cistercienses, lo mismo que su casi absoluta carencia de ornamentación. Lo más románico del interior hay que buscarlo en su cabecera y en el crucero, cuyas puertas norte y sur ostentan capiteles del taller claustral que probablemente estaba en actividad en ese período.

Lo que nos interesa resaltar en una visita a la catedral son sus tres puertas. La más antigua es la del lado sur, llamada también “de la Virgen”, Carece de tímpano; pero tiene los capiteles bien conservados aunque de poca calidad. Desarrolla una temática en torno a la Resurrección de Cristo. La portada del crucero norte, llamada de “Santa María” es de arcos apuntados. Tiene tres arquivoltas en las que se desarrolla la historia de Juan Bautista y el episodio de la capa de San Martín. Su tímpano está sostenido por una pareja de atlantes, con Sansón y David.

La puerta principal, llamada **Puerta del Juicio**, es la que despierta más la curiosidad del visitante. Perdió el tímpano; pero conserva en bastante buen estado sus ocho arquivoltas profusamente decoradas. En sus claves se alinean una serie de figuras: el Agnus Dei, la Virgen María, un ángel, un mártir. El tema central de las arquivoltas es el Juicio Final con los gozos de los bienaventurados, a la izquierda del espectador, y los tormentos de los condenados, al otro lado. Son 51 dovelas que resumen el pensamiento medieval sobre el fin de la humanidad según concepciones escatológicas muy diversas: occidentales, bizantinas y musulmanas. El genio satírico del alma popular parece dejar aquí rienda suelta a la fantasía para expresar su juicio sobre los pecados más detestados e imaginar sus más refinados castigos<sup>43</sup>:

---

43. Véase una buena descripción iconográfica de la *portada del Juicio* de Tudela en la obra de J.E. URANGA-F. IÑIGUEZ ALMECH, AMN, III, pp. 169-170.

Falsarios comerciantes, cambistas y usureros, hasta el “cazador maldito” salido del infierno. A ambos lados de la puerta se ven figuras de ciudades, sobre ménsulas con monstruos y animales músicos. Mas arriba, una cornisa de canecillos por debajo del gran rosetón.

Los capiteles en que apean las arquivoltas desarrollan temas del Génesis, de una calidad difícilmente superable. El contemplador creyente pasa así de la visión de los orígenes del hombre a la catástrofe final. Era, en aquella crisis transicional del fin de una época y los albores de la era del racionalismo gótico, como una especie de síntesis de la “historia de la Humanidad”. Imaginémosla policromada, como debieron estar también los capiteles del claustro, si queremos formarnos una idea aproximada del impacto emocional que tenía que provocar en los hombres y mujeres de la época. El barroquismo de esta portada estaba expresando quizá el agotamiento de un estilo. Un estilo que se dejaba inspirar más por la desbordada y maligna fantasía popular que por las severas lecciones de una catequesis. El arte de los monasterios se dejó contaminar por este desenfreno icónico, contra el que se estaban ya alzando con fogosa cólera, aunque con mediano y pasajero éxito, las invectivas de San Bernardo de Claraval.

## 5.2. El arte románico en la Vasconia Norpirenaica

El románico de la Euskal Herria septentrional, de carácter preferentemente rural, debió de ser muy abundante. Pero, en la mayoría de los casos, las iglesias de los siglos XII-XIII fueron sustancialmente transformadas en siglos posteriores, y solo se han salvado algunas de sus cabeceras y ábsides.

### 5.2.1. LABURDI

En **Ainhoa** puede verse la iglesia de **Notre-Dame**, cuyo aparejo de sillares de arenisca, de contrastados colores ocre y violáceo, cautiva la mirada del visitante. Fue remodelada en el s. XVI; y en su interior no carece de elegancia y originalidad, por su bello ábside de horno y su doble balconada de madera recorriendo, al estilo vasco, todo el perímetro del espacio reservado a la asamblea creyente. Su torre, de cinco niveles, termina en una torrecilla octogonal retranqueada, encuadrada por cuatro piramidones, y va coronada con una flecha de lajas de pizarra (s. XVII).

En **San Juan de Luz**, donde se celebró la célebre boda entre Luis XIV y la princesa española María Teresa de Austria, la iglesia de **San Juan Bautista** es un ejemplo palmario de las transformaciones a las que nos hemos referido, pues solo conserva sus cimientos románicos.

A los caballeros de San Juan de Jerusalén perteneció el hospital-priorato de **Irissary**, donde aún puede verse un edificio del siglo XII, que también fue “restaurado” a principios del XVII.

También la iglesia de **Saint-Pêe-sur-Nivelle**, a la que acuden turistas interesados por su grandioso retablo del siglo XVII y su característica tribuna vasca de madera, conserva en su fábrica reminiscencias de los siglos XII-XIII.

### 5.2.2. BAJA NAVARRA

En esta región, dependiente directamente de los reyes de Pamplona, no son pocos los restos de iglesias de los siglos XII-XIII, pero siempre remodelados y enriquecidos en los siglos siguientes.

Situada a 16 kms. de Cambeau-les-Bains, sobre un altozano desde donde se domina un encantador paisaje verde, sembrado de caseríos, la iglesia de **Notre-Dame de Bidarray**, también de piedra arenisca, abundante en la región, conserva aún vestigios de su primitiva construcción románica.

En el Valle de **Laurhibar**, a 5 kms. de San Juan de Pie del Puerto, se hallan las capillas románicas de **Sainte-Croix de Alciette** y la de **Saint-André de Bascassan**, tan semejantes entre sí que hacen pensar en unos mismos canteros. Ofrecen a la vista la armonía de sus volúmenes exteriores con una riqueza interior poco común: unas bóvedas de madera pintadas por una mano ingenua pero sabia.

En la misma Baja Navarra hallamos la emotiva **capilla de San Nicolás en Harambeltz**, apostada en el viejo camino de trashumancia, comercio y peregrinaje. Perteneció a un hospital-priorato y estuvo, según documentos del siglo XII, regido por "donados" de la Orden de Malta, que atendieron a miles de peregrinos que iban camino de Ostabat (situado a 4 kms. nada más) y de allí al paso de Roncesvalles. Conserva aún un amplio porche abierto, albergue poco confortable quizá, pero seguro para peregrinos sorprendidos por la noche. Este porche, de amplio arco de medio punto, precede en escuadra a una sencilla capilla de planta rectangular, construida probablemente a fines del s. XII, y reconstruida en el período barroco. En el interior no guarda nada que recuerde el estilo románico. Afortunadamente su portada conserva aún, en su parte interior, un hermoso crismón con el monograma de Cristo, el Alfa y Omega, bajo una cruz de Malta inscrita en un círculo.

Como tantas otras que en Vasconia se alzaron en pleno siglo XIII pero respirando un aire románico, la iglesia de **Villenave-sur-Bidouze** (s. XIII) presenta una portada con un doble arco de medio punto y la peculiaridad de una clave colgante, sin apoyo.

Pasando el col de Haritzgurutze, se llega a la **capilla du Saint-Sauveur** que conserva parte de un ábside prerrománico. Su nave es del s. XII, remodelada en siglos posteriores. Edificada en un lugar de posible culto prerromano, este antiguo hospital de la Orden de Malta tiene al exterior un Via-Crucis original sobre columnitas. Su interior, antiguamente rico en imaginería, está ahora lamentablemente desnudo.

**San Juan el Viejo** mantiene todavía algunos recuerdos de un pasado dramático en el *imus pirineus*. Cerca se halla el santuario románico abandonado de **Saint-Blaise**, llamado **Aphat-Ospital**, que fue hospital-refugio de peregrinos compostelanos. Todavía conserva su portada de arcos ligeramente apuntados.

La iglesia **Saint-Pierre de Usacoa** data del s. XII, pero está muy restaurada. Con todo, mantiene aún su vieja portada con capiteles historiados y bestiario fabuloso.

En **Saint-Jean-de-Pied-de-Port** merece una visita del historiador a la iglesia de **Sainte-Eulalie de Ugange** donde aún pueden verse algunos vestigios del arte románico, lo mismo que en la iglesia de **Saint-Etienne de Baigorri**.

### 5.2.3. SOULE (ZUBEROA)

En **Ordarp** (Soule), en un bello paisaje a orillas del río Nive, aún se mantiene en pie la iglesia románica de **Saint-Michel**. Dos pilares cilíndricos, probablemente de la época gótica, separan la nave simple de sus colaterales. La amplia cabecera románica, constituida por un tramo central y dos laterales, uniformemente cubiertos por bóvedas de medio cañón, se rematan en tres ábsides semicirculares, pero delante de ellos aparece tímidamente el arco apuntado como un brote inesperado y prometedor. La cabecera románica se apoya sobre pilares con columnas adosadas; y el siguiente tramo debió de necesitar reparación pues los pilares fueron sustituidos por soportes circulares de obra sin capiteles, en los que se enjarjan los arcos. El conjunto resulta, a juicio de Raymon Oursel, "uno de los más bellos y originales del vizcondado de Soule y de todo el país vasco"<sup>44</sup>.

Si nos acercamos a los confines de Zuberoa con el Béarn, un país estrechamente ligado en su historia con la Vasconia norpirenaica, hallamos por fin algo verdaderamente notable dentro del arte románico. Del antiguo **Hospital Saint-Blaise** queda una iglesia romano-bizantina, que debió de construirse probablemente en la coyuntura de los siglos XII-XIII. Es sin duda la obra románica más bella e interesante que posee hoy el país vasco septentrional y uno de los pocos edificios del patrimonio medieval francés en Euskal Herria que han sido debidamente atendidos. Ha sido objeto de dos fases de restauración (1903 y 1980). Sobre una planta de cruz griega, sus cuerpos se contrapesan y articulan para sostener una bóveda de crucería y una soberbia linterna octogonal, coronada por una cúpula califal sobre trompas, único ejemplar en esta región vasca. La iglesia ha conservado una parte importante de su techo de armadura original; y ha sorprendido a los arqueólogos de la construcción por la excepcional disposición de la cornisa de madera apoyada en los muros del ábside y de las vigas que unían esa cornisa con la armadura de la cubierta. El análisis dendrológico de los escombros de la madera ha dado la fecha de 1148 como probable inicio de

---

44. R. OURSEL, *El mundo románico*. Ed. Encuentro, 1983, p. 278.



Hospital Saint-Blaise (Zuberoa)

Fot. Roldán Jimeno

las obras. Todo este conjunto unitario y compacto, visto desde el exterior, impresiona por el bello y armonioso juego de volúmenes. Otra sorpresa que reserva esta iglesia al historiador son las ventanas cerradas con *claustra* o combinaciones geométricas de asperón de tipo mudéjar. Tanto este detalle como la bóveda califal (que reaparece en la cercana Oloron-Ste. Marie), revela la vinculación cultural de esta región con tierras hispánicas (Torres del Río, Almazán etc.). Saint-Blaise era una etapa secundaria para los peregrinos de Santiago de Compostela que, entrando hacia el País Vasco, se desviaba de la que llevaba desde Arles hacia Somport.

Según nos vamos acercando a la zona oriental del país, vamos descubriendo más numerosos y originales vestigios de la era románica: por ejemplo, en la iglesia de **Laguinge-Restoue** a 3 kms. de Tardets, en la de **Sunhar**, en la de **Haux** donde se ven ábsides de horno, bellas portadas, etc. Pero la curiosidad más original está en los campanarios que ostentan su forma trinitaria: hastial muy elevado, culminado en triple pináculo cuyo diente mediano se destaca alcanzando mayor altura. El mejor ejemplo de este singular tipo de edificio está en la iglesia de **Saint-André de Gotein-Libarreux** (a 10 kms. de Tardets). Pero no parece que sean de la época románica.

En el mismo territorio zuberoano, pero en el límite con el Bearn, hallamos el santuario más prestigioso de la región, rico de historia por situarse en el camino francés y especialmente interesante por lo que ofrece y conserva del románico. Es la iglesia de **Sainte-Engrace**, un santuario de peregrinación donde se venera el brazo de la santa mártir patrona de Zaragoza. Fue

una antigua abadía, fundada en el siglo XI por los reyes de Francia, de Aragón y de Navarra, en un paraje sobrecogedor, estrechamente cerrado entre gargantas y torrenteras. La iglesia, construida en piedra calcárea, tiene un medio campanario, con techumbre y enormes contrafuertes muy recientes (siglo XIX). La vieja iglesia tiene tres naves de cuatro tramos y tres ábsides. Los pilares del transepto y de los ábsides llevan capiteles troncocónicos bien esculpidos con historias bíblicas (las santas mujeres y los Apóstoles ante la tumba de Cristo) y profanas (escenas de caza, barqueros, figuras simbólicas). El pórtico norte, que da acceso al templo, se adorna en capiteles y arquivoltas con temas figurativos, y en su tímpano ostenta un hermoso crismón con un ángel a cada lado.

Para completar el conocimiento visual del románico en la región habría que salir de los límites estrictos de Vasconia y penetrar en el **Béarn** recordando sus múltiples vinculaciones históricas, parentales y políticas, con la tierra vasca, y visitar la capital de este territorio: En **Oloron** lo más destacable es la iglesia de la **Sainte-Croix**: Tiene tres naves, tres tramos y tres ábsides, con notable bóveda octogonal sobre trompas y nervios de estilo califal; capiteles historiados. En la misma ciudad merece visitarse la iglesia de **Sainte-Marie**, la antigua catedral, que posee una famosa portada con una iconografía compleja: Bajo el gran arco se efigia una bella escena del descendimiento del cuerpo muerto de Cristo, un tema poco corriente en la imaginería románica. Bajo ese gran arco se encuadran otros dos, uno a cada lado, en los que se representa la asamblea de los 24 ancianos del Apocalipsis, sentados en torno al Cordero. En las arquivoltas del arco se desarrollan las consabidas escenas de los trabajos del hombre en las diversas estaciones: hay escenas de caza, de pesca, de vendimia y, sobre todo, de banquete casero y popular. El genio del artista popular románico se explica aquí en un lenguaje sumamente vivo y dinámico.

### 5.3. El arte románico en Álava

Afortunadamente el territorio alavés ha podido salvaguardar gran parte de su rico patrimonio de arte románico. Se caracteriza por la abundancia y calidad de su decoración monumental. Un estudio completo de la historia del románico en Álava debería empezar probablemente rastreando las huellas de un “primer románico” muy elemental que debió de dar sus primeros vagidos en la parte más septentrional de la provincia ya en el siglo XI, en zonas por las que debieron de buscar sus escondidas rutas los peregrinos de Compostela, es decir, a través del valle de Ayuda y por Valdegovía y zonas del alto Ebro, donde al amparo de altas torres defensivas tuvieron que mantenerse vivos algunos núcleos de población<sup>45</sup>. Quizá haya que dar esa lejana cronología a la curiosa iglesita de **Santa María de Tobera**, de cabecera semi-

---

45. Anónimo, “El románico y el protogótico en Álava”. En *Álava en tus manos* (Dir. A. Llanos), (Vitoria 1983), t. IV, 46-49.

circular, con capiteles de figuras, tratadas con relieve muy plano, y con vestiduras acampanadas que recuerdan lo prerrománico<sup>46</sup>.

Verdad es que un románico verdaderamente monumental y en un estado de conservación que permita su estudio no es posible hallar en Álava sino ya bien entrado el siglo XII, a partir de la concesión de fueros por parte de los reyes navarros Sancho el Sabio y Sancho el Fuerte a pueblas como Treviño (1161), Laguardia (1164), Labraza (1196) y por Alfonso VIII de Castilla a Lapuebla (1190), es decir, en etapas tardías del románico. Este retraso se hace igualmente comprensible desde la historia política de la región, pues pocos proyectos de instauración religiosa y cultural podían planificarse en la mayor parte del territorio alavés en los años en que tuvo que mantenerse como baluarte de vanguardia frente a las algaras sarracenas. Sólo desde mediados del siglo XII, pudo entrar Álava en los proyectos restauradores de los reyes de Pamplona.

Pero este retraso fue muy pronto compensado por la abundancia de planes de construcción religioso-artística que se pusieron en marcha. El crecimiento demográfico que se produjo cuando el frente de la reconquista bélica se alejó para siempre de las fronteras alavesas y el consiguiente asentamiento de la población y la puesta en cultivo de las zonas abiertas determinaron una efectiva necesidad de lugares de culto. Esa eclosión de arquitectura románica puede describirse por dos propiedades generales: su multiplicidad y su carácter rural (a excepción de dos o tres realizaciones más monumentales). A juicio de López del Vallado, se podrían contar hasta un centenar de monumentos románicos, conservados entera o parcialmente, si en ese número se incluyen edificios en los que apunta el estilo protogótico<sup>47</sup>. Empecemos por reseñar cuatro o cinco de los monumentos más notables.

### 5.3.1. ARMENTIA

Se tiene certeza documental de un Álvaro, obispo de Velegia, en tierra alavesa ya en el año 881, y en 987 aparece el nombre de Munio como "obispo de Álava", pero no nos consta con exactitud cuándo la sede se trasladó a **Armentia**, a 3 kms. de la actual Vitoria. Se piensa que cuando Calahorra cayó en poder de los musulmanes y se fundó la diócesis de Valpuesta de la que dependió el noroeste de Álava, pudo quedar Bizkaia hasta las Encartaciones eclesiásticamente algo desamparada; y ésa debió de ser la razón de que se creara el obispado de Álava con sede en Armentia. Y allí permaneció durante 75 años, hasta que, recuperada Calahorra por las fuerzas navarras, volvió el obispado de Álava nuevamente a refundirse en el

---

46. A. GÓMEZ GÓMEZ, "Santa María de Tobera". En *Kobie* (Bell. Artes) 6, 1989, 269-276.

47. F. LÓPEZ DEL VALLADO, "Arqueología monumental cristiana en el País Vasco". En *Primer Congreso de Estudios Vascos*, 1919, p.846.

de aquella ciudad (1087)<sup>48</sup>. La sede de Armentia quedó como Colegiata hasta 1498 en que se trasladó a Santa María de Vitoria.



Pórtico de San Prudencio de Armentia (Álava)

La iglesia de Armentia fue primeramente dedicada a San Andrés, y finalmente a San Prudencio. Consagrada por Rodrigo de Cascante, obispo de Calahorra desde 1146 a 1190, su construcción puede lógicamente datarse en la segunda mitad del siglo XII<sup>49</sup>. En 1776 se hicieron grandes reformas, que afectaron principalmente a su exterior, puesto que desapareció la fachada, fabricándose un atrio y envolviendo todo el viejo edificio, salvo el ábside, con nuevos muros.

De la estructura primitiva debe de ser la nave, de cruz latina, con crucero cubierto ahora con bóveda moderna. Sus dos brazos laterales son de cañón apuntado. Sobre el crucero se alza el cimborrio, formado por dos arcos de crucería y sostenido en sus arranques por las figuras del tetramorfos (los cuatro evangelistas simbolizados en cabezas de león, de toro, de águila y de ángel); un abovedamiento cupular que recuerda el de Irache y el de San Miguel de Estella, y hace pensar en fórmulas similares y contemporáneas en Castilla-León, con posibles fuentes inspiradoras en el Poitou francés. El

---

48. A. MAÑARICÚA, *Obispados en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya hasta fines del siglo XI*. (Vitoria 1963) p. 37.

49. J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Estudios monumentales*. pp. 44-45; BARAIBAR, *Epigrafía armentense*, pp. 257-260.

presbiterio de Armentia se organiza en dos tramos; uno cubierto con bóveda de cañón, adaptada a la forma del arco triunfal que comunica con el crucero; y luego, el ábside, más bajo y estrecho, cubierto con bóveda de horno. En el fondo del ábside se abren tres ventanas abocinadas, en arco de medio punto; por debajo de ellas corre una cornisa ajedrezada de cinco filas.

En los pies había dos puertas, una hacia el norte daba paso a las dependencias conventuales y otra en el lado sur, que comunicaba con el exterior, tal como se ve hoy. En el atrio construido en 1776 se acomodaron los relieves que pertenecieron al primitivo estado de la puerta principal<sup>50</sup>. Según parece, la fachada meridional presentaba obra labrada en dos niveles. En el inferior, estaba la puerta adintelada bajo arco de medio punto, donde lucía el tímpano del Cordero; encima, tal vez en torno a un óculo o ventana, se situaba el tímpano del Salvador con los Apóstoles, y a los lados unos relieves que debieron ser los del Santo Entierro y la Anástasis. En la reforma del siglo XVIII toda esa obra escultórica se trasladó al pórtico.

Se comprende que, tras esta importante transformación del edificio original, tengamos que decir que lo más notable e interesante que hoy nos ofrece la basílica de Armentia está en su decoración escultórica, no solo por la calidad y originalidad de sus capiteles y relieves, que afortunadamente se salvaron en las obras de reforma, sino por la intrigante problemática que se suscita en el historiador que quiera dar una interpretación iconológica de los relieves y certificar su ordenamiento y colocación original.

El análisis estilístico muestra que la labra escultórica debe atribuirse a tres maestros<sup>51</sup>. Al primero se le deben los capiteles de las ventanas del ábside. Es un artista de temple popular, ingenuo y expresivo, de un cierto arcaísmo en sus formas, con cierta tendencia a la simplificación geométrica. Le gusta representar monstruos de formas extrañas, cabezas diabólicas, combinadas con temas vegetales. Su obra podría datarse en el último tercio del siglo XII.

Un segundo maestro se revela en una cierta fidelidad a temas y formas del arte de la Calzada. A él se le deberían los ocho capiteles del crucero; y quizá también los canecillos y evangelistas del mismo. También se adivina su mano en los relieves de la Anunciación, el de Constantino, y algunos del atrio: entre ellos el tímpano del Cordero. Su obra podría fecharse hacia 1200.

El tercer maestro, ya en el siglo XIII, nos hace pensar en el arte de Silos por las figuras de las Marías en el sepulcro de Cristo, la Anástasis del atrio y el tímpano de Cristo con los Apóstoles.

---

50. Es posible, como piensa el P. López del Vallado, que allí existiera una iglesia anterior del siglo XI. Sobre la del siglo XII existen también incertidumbres y divergencias en los diversos investigadores. V. el reciente estudio de Dulce Ocón Alonso: "La primitiva portada de San Andrés de Armentia (Álava): Datos documentales". En *Kobie*, 9, 1992-1993, pp. 107-180.

51. V.V., M.N.E. *T.I.: Alava*. Gob. Vasco, 1985, 6-12.

En Armentia hay también una pila bautismal románica puesta sobre una base que debió de ser resto de un cimacio. La copa tiene decoración tallada, imitando una labor de herrajes en los ángulos, bordeando todo unos arquillos que recuerdan los de la bases de columnas del coro.

### 5.3.2. ESTÍBALIZ

Sobre un cerro, a unos 8 km. de Vitoria, ya en 1074 existía un monasterio dependiente de Santa María la Real de Nájera. Tenía una nave de dos tramos. A principios de este siglo se le añadió un tercer tramo. Y entre 1972-1973 se realizó la última restauración.

Hoy vemos una basílica levantada sobre planta de cruz latina, con linterna en el crucero, un ábside en la nave central, y otros dos correspondientes a dos capillas que se abren sobre los brazos del crucero. La cabecera de la iglesia está formada, como en Armentia, por un tramo rectangular y el ábside semicircular, más bajo que el tramo anterior. Este se abre al crucero mediante arco triunfal apuntado y se cubre con bóveda de cañón. El ábside se cubre con bóveda de horno y arranca de una imposta de cuatro filas de ajedrezado. En el fondo se abren sólo dos ventanas en arco de medio punto, lisas, que hacen sospechar que fueron trasladadas aquí de una ermita. También el ábside del lado sur tiene dos ventanas.

Las bóvedas del crucero sur y las de la nave son de cañón apuntado, mientras que la del brazo norte del crucero es de ojivas. Los soportes son prismáticos, con columnas adosadas, en las que apean los arcos fajones y formeros, sobre los cuales cabalgan las ojivas de la bóveda. El cimborrio se acusa al exterior en forma de torre cuadrada con columnitas en los ángulos. Su datación es tardía como se puede colegir del apuntamiento de los arcos y del desarrollo de su decoración escultórica.

La obra escultórica, en su única nave, se reparte en capiteles y columnas. También aquí el análisis estilístico ha permitido hablar de tres maestros. El primero sería el autor de los cuatro capiteles del crucero hacia la cabecera. En ellos se hace forma visible la historia de la Redención: El pecado de Adán y Eva, la expulsión del paraíso, la Anunciación, los pecados capitales.

Un segundo maestro se identificaría por ciertas reminiscencias islámicas unidas a un cierto clasicismo, y la técnica del trépano. Se le deben varios de los capiteles del interior: Uno en el crucero, otro en el arranque de la nave y dos en el lado de la Epístola.

En cuanto a las portadas, la occidental no tiene nada extraordinario: Es una puerta rehecha, situada entre contrafuertes lisos, con arco apuntado y cinco arquivoltas lisas con esquemáticos capiteles de volutas.

Más llamativa es la puerta meridional, una verdadera joya de la escultura monumental; y aunque, a juicio de López del Vallado, el exceso ornamental

perjudica a la gallardía del conjunto, la decoración de sus soportes concita la admiración, viendo en ella una benéfica inspiración de las iglesias cluniacenses de Borgoña, recibida quizá indirectamente a través de Castilla o de Aragón (Santa María de Uncastillo)<sup>52</sup>. La portada fue labrada sin duda a fines del siglo XII. Presenta dos columnas por cada lado, acodadas en sus jambas, con fustes decorados, repitiendo simétricamente un mismo modelo; pero el de la derecha demuestra una talla más afinada que el de la izquierda, ya que las flores nervadas de cuatro pétalos alternando con perlas de la primera se convierten en motivos geométricos planos en la columna de la izquierda. En las otras dos columnas inmediatas a la puerta, la decoración de los fustes es de cestería, en bandas de 4 filamentos entrelazadas. Sus capiteles difieren bastante de los del interior de la iglesia. Dos de ellos conservan un cierto aire corintio, los otros dos juegan con roleos vegetales.

En las jambas se muestran figuras: a la izquierda, el tema del Pantocrator; en la derecha, además de San Juan Bautista, varias figuras enlazadas con follaje decorativo. Las cuatro arquivoltas ostentan formas y esquemas de carácter simplemente ornamental. En sus relieves aparecen la Anunciación, un sagitario, etc. Parece cierto el influjo de Estíbaliz en Argandoña, en Durana, en Lasarte, y particularmente en Lopidana.

### 5.3.3. SAN VICENTEJO

La encantadora ermita de **San Vicentejo**, conocida hoy como ermita dedicada a la Purísima Concepción de la villa alavesa de San Vicente, fue restaurada en 1963. Tiene una inscripción epigráfica que nos da su exacta datación en 1162 y su dedicación: IN NOMINE DOMINI NOSTRI JHESU CHRISTI AEDIFICATUM EST HOC TEMPLUM IN HONOREM SANCTI VICENTII ERA MILESIMA CC.

Para no extrañarnos de las formas originales bizantinizantes de este delicioso templo recordemos que por los mismos años se está alzando la cúpula catedralicia de Zamora (1151-1174), de tan acusado y preclaro bizantinismo. De dimensiones muy reducidas, como casi todo lo que encontramos del románico vasco, San Vicentejo es uno de los más bellos edificios de la diócesis vitoriana.

Su arquitectura es muy simple: nave única, dos tramos y un presbiterio constituido por un tercer tramo más corto, y el ábside semicircular. Se cubre con bóveda de sillería de medio cañón apuntado en la nave, y bóveda de horno en el ábside. Los arcos fajones descansan en apoyos compuestos de pilastras con medias columnas adosadas. Sus capiteles, de gran formato, presentan bellos acantos estilizados y rostros humanos. La finura de su

---

52. F. de MENDOZA, *El ornato arquitectónico de Estíbaliz*. (San Sebastián 1931) p. 14; A. GÓMEZ GÓMEZ, "Asimilación y transmisión del arte románico en el País Vasco" En *Kobie* 11, 1995-1997, 241-261.



San Vicentejo (Álava)

labor y la profundidad de su trepanado evidencia influjos bizantinos y musulmanes. Tres ventanas abocinadas en el ábside se abren de la misma forma hacia el exterior. A ambos lados del tramo del presbiterio se hicieron dos hornacinas con doble arco de medio punto cada una, que se apoyaban en sendos maineles, hoy extrañamente desaparecidos. Recorre los muros del interior una cornisa apoyada en repisas sin decoración, aunque en la cabecera se adorna con figuras humanas y animales, y motivos florales y geométricos.

Al exterior, el ábside se despliega en cinco planos separados por contrafuertes, compuestos por medias columnas y pilares poligonales entre ellas; estas medias columnas sirven para apeaar los arcos de los tres vanos. Las pilastras suben hasta el tejado quebrándose, es decir, acrecentando su vuelo. Cada una ostenta dos capiteles a distinta altura. Los contiguos al tejado, con decoración a base de penachos de hojas muy trepanadas, son de una belleza inigualable. El volumen del ábside lo forman tres cuerpos superpuestos que acentúan el movimiento ascensional. El primer cuerpo es macizo y semicircular. El segundo forma cinco lienzos, abriéndose en los tres centrales de los vanos anteriormente citados, con arcos y capiteles de profusa decoración fitaria. El tercer cuerpo vuelve a ser semicircular y en sus paramentos se inscriben arcos ciegos trilobulados apoyados en impostas.

Da acceso al templo una puerta de 6 arquivoltas apeadas en capiteles cistercienses, bajo un alero de canes lisos, excepto tres que ostentan rollos

de sabor musulmán o decoración sencilla. Sus capiteles son bellísimos, algunos de arte corintio bastante puro, con follaje tratado sabiamente al trépano.

San Vicentejo es un edificio muy singular dentro del románico vasco. Y se le han atribuido las afinidades estilísticas más variadas: Silos, Compostela, Zamora, Borgoña, etc.; y desde luego modelos bizantinos y musulmanes. Por otra parte, se ha afirmado que los modelos de San Vicentejo se difunden por Álava, La Rioja, Navarra y Castilla. Lo que parece evidente es que su autor debió de ser un artista foráneo.

#### 5.3.4. TUESTA

La parroquia de **la Asunción** de Tuesta, en la zona suroccidental de Álava, ha sido llamada la “catedral de Valdegovía”. Resulta extraño que, siendo un lugar muy antiguo (se halla documentado ya en 993), su iglesia tardo-románica no haya atraído la atención de los historiadores hasta este siglo<sup>53</sup>. Quizá la razón de ese olvido haya que buscarla en su hibridez estilística y las diferencias cronológicas que se han dado en la construcción de este templo. Iniciado a principios del siglo XIII, sus masas y espacios han ido transformándose con aditamentos posteriores. Consta de una sola nave, de 29 ms. por 11 de ancho, de cuatro tramos, más el tramo del santuario que se cierra con cabecera poligonal, articulada en cinco paños donde se abren otros tantos ventanales. Su aparejo es perfecto, con sillares de piedra caliza isódomos, muy regulares en tamaño y esmerado acabado en las aristas. Lo único que nos hace pensar en románico es su cabecera: un espacio centralizado, cuyas líneas de fuerza confluyen en la clave en torno a los ángeles portadores de la cruz y sobre todo en el Pantocrator situado en la embocadura del arco triunfal, sobre el cual parecen converger las seis nerviaciones de la bóveda. Estas vienen a descargar el peso de los plementos de la bóveda sobre los capiteles de las esbeltas columnillas alojadas en los ángulos del polígono absidal.

No vemos razón para dudar de la identidad del maestro constructor cuyo nombre –*Elías*– va unido a una inscripción que, conforme al espíritu románico, recuerda al creyente sus deberes frente a la tremenda verdad escatológica:

---

53. Sobre Tuesta ha habido recientes y meritorios estudios:

F. LÓPEZ DEL VALLADO, “El románico en Alava...Tuesta”. En *Geografía General del País Vasco-Navarro* (Dir. Carrera Candi), pp. 846-851; S. RUIZ DE LOYZAGA, “El templo parroquial de Tuesta”. En *B.I.S.S.* XXII, 1978, pp. 55-85; M. PORTILLA, “Arte románico. Raíces y evolución”. En *Álava en sus manos*, (Vitoria 1983), 41-72; Anónimo: “Tuesta. Iglesia de Nuestra Señora”. En *M.N.E. Álava* (Ed. Gob. Vasco), 1985, 337-347; J. LÓPEZ DE OCARIZ, *Templo de Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta* (Vitoria 1986).

*“O dives, dives, non omnis tempore vives*

*Fac bene Deo in vivis, post mortem vivere si vis.*

Elias me fecit”

(Oh. rico, rico, no vivirás siempre.

Haz bien para Dios en los vivos, si quieres vivir después de la muerte. Elías me hizo).

### 5.3.5. MARQUÍNEZ

De la ermita de **San Juan** situada en las afueras de Marquínez, villa de la comarca de la montaña alavesa lindando con el condado de Treviño, ya hablamos en el capítulo anterior. Es otro de los notables monumentos del románico que se ha mantenido como lugar de culto católico hasta nuestros días. Apenas ha quedado documentación sobre ella, pero una inscripción en su fachada principal nos remite a 1226 como fecha de su construcción y de su fundación por el obispo de Calahorra, Juan Pérez<sup>54</sup>.

Estamos pues ante un edificio de transición, aparejado con buena fábrica de sillaría, salvo en el muro norte de la nave que se construye en sillarejo. Desde el exterior, todo el edificio se ofrece al visitante con destacado relieve tanto por el basamento sobre el que se alza su cabecera para remediar el nivel de la pendiente, como por los elementos ornamentales que la decoran: una cornisa, con decoración de taqueado, y una línea de imposta a media altura, que divide el muro en dos cuerpos y equilibra bellamente el movimiento ascensional con el desarrollo horizontal del conjunto.

Conforme al esquema tan común en estas pequeñas iglesias alavesas, su planta es de salón con una sola nave de tres tramos y bóveda de cañón ligeramente apuntada, dividida por dos arcos fajones apeados en pilastras. La cabecera es semicircular, dividida en dos tramos, cuya altura disminuye progresivamente. La diferencia de altura entre la cabecera y el resto ofrece un bello juego de volúmenes. La cubierta, inicialmente de madera, fue sustituida en una restauración por otra de forjado cerámico.

La única portada se abre en la fachada sur en el segundo tramo de la nave, formando un cuerpo saliente que permite una puerta abocinada: Tres arquivoltas, decoradas con vegetales y sartas de besantes, alternan con baquetones. Las arquivoltas descansan sobre tres pares de columnas con basas de garras y baquetones en los intercolumnios; y el mismo sistema se ofrece en las jambas. En los capiteles predomina también el motivo vegetal.

---

54. En la inscripción se nombra en último lugar a *García Pangua*, “maestro de Armentia”. No tenemos de él noticia alguna. Fray Fernando de Mendoza opina que la calificación de “maestro de Armentia” podría ser meramente honorífica. “Alava artística. La ermita de San Juan de Marquínez. La de la Concepción de San Vicentejo”. En *Euskalherriaren-alde*, Bilbao 1974, t. V. p. 134.

El tratamiento de las arquivoltas ha sugerido a López del Vallado que el artista pudo pertenecer a la escuela de Estíbaliz o Durana<sup>55</sup>. En el muro sur se abren dos ventanas semejantes, una junto a la portada y otra en el primer tramo de la nave. Son de arco de medio punto, baquetonados y con tras pares de columnas con basas de garras, impostas simples y capiteles de acanto bien labrados y una sarta de besantes en el trasdós.

La cabecera está dividida en dos tramos que se estrechan sucesivamente. En la zona central del ábside se abre un vano de menor tamaño que en los restantes. Es de arco de medio punto, y está formado por dos baquetones, apoyados en imposta. Toda la cabecera se halla compartimentada horizontalmente por la imposta decorada de billetes. Sorprende esta austeridad decorativa del interior, y el esquematismo de sus capiteles vegetales.

### 5.3.6. OTRAS IGLESIAS ROMÁNICAS EN ÁLAVA

Entre las otras iglesias que presentan aspectos interesantes para el historiador del arte, las más notables se hallan en la llanada alavesa, no muy lejos de la que fue sede episcopal.

De una primitiva iglesia en **Lasarte** han quedado dos ventanas abocinadas en el ábside, que parecen de la misma época que las esculturas y relieves de Armentia y Estíbaliz, talladas probablemente por los mismos artífices. La del lado sur tiene tres arquivoltas, que van decoradas con acantos, tanto en el exterior como en el interior. Lo más notable de Lasarte es el otro ventanal en el muro sureste del ábside. Tiene en sus jambas las efigies de los Apóstoles, seis en el exterior, los otros seis en el abocinamiento interior que han sido destapadas en la restauración de 1974. Las figuras carecen de atributos y están colocadas sustituyendo a los fustes inmediatamente debajo de los capiteles como si se quisiera recuperar la tradición de las cariátides antiguas. Se advierte en ellas el mismo hieratismo y la misma disposición de paños que en Armentia. El resto de la decoración de esta ventana se basa en hojas de acanto y entrelazos geométricos.

Antes de la restauración flanqueaban este vano las dos figuras de la Anunciación, en idéntica posición cariátide que las otras figuras. A la izquierda el ángel con una flor en la mano; a la derecha la Virgen, vestida con túnica de pliegues abarquillados. En la última restauración ambas estatuas han sido trasladadas al interior de la iglesia.

También en **San Esteban de Durana**, iglesia del siglo XIII cuya cabecera fue ampliada con dos tramos en el siglo XVI, lo más curioso y primitivo es la portada. Su arco apuntado voltea en cada lado sobre cuatro columnas acodilladas, y éstas en basamentos decorados con follaje simplificado. Las cuatro arquivoltas llevan una decoración que sorprende por su variedad y orientalismo.

---

55. LÓPEZ DEL VALLADO, O.c., 858-859.

La decoración es bastante plana. Arquillos, palmetas (helechos), círculos con estrellas, serpeados de cintas y culebras, adornan los pedestales y las bases de las columnas. Las esquinas de las jambas, los frentes de la primera de éstas y algunas arquivoltas, son de un cierto aire oriental. Y quizá del Oriente vinieron también (piensa López del Vallado) los que, en los capiteles, tallaron rudas cabezas, falsas volutas, rudimentarias palmetas, círculos y triángulos; y en las esquinas de algunos, monstruos afrontados, águilas rampantes, aves bebiendo en la misma copa, etc.

A pocos kilómetros de Vitoria y de Estíbaliz, la iglesia de **Santa Columba de Argandoña**, presenta la consabida estructura de las iglesias románicas alavesas del siglo XIII: única nave cubierta con medio cañón apuntado, arcos fajones de tres tramos, y ábside semicircular, etc. Conserva su bella portada, de columnas con fustes encestados al estilo Estíbaliz; y en el ábside, una suntuosa ventana, de las dos que allí había. En ella sorprende la gran variedad de elementos ornamentales en los cimacios y capiteles de los seis pares de columnas y en las esquinas de las jambas en las cuales se alojan. Se hace evidente el parentesco con Durana.

Quizá la iglesia alavesa donde más se hace visible la influencia de Estíbaliz es la parroquial de **Lopidana**. Es notable el apuntamiento de sus arcos, sobre todo en los vanos. Es de cabecera rectangular, al estilo románico vizcaíno. En el ábside se abren varios ventanales con arquivoltas formadas por baquetones que apean en columnas también abaquetonadas, pero con capiteles muy curiosos; algunos de ellos formados por simples cabezas humanas. Sin duda lo más llamativo de Lopidana es su bella portada: Tiene tres arquivoltas, de ellas la central decorada con acantos estilizados. Las tres columnas de un lado son iguales a las del otro lado. Las cuatro exteriores son encestadas y las dos interiores, reticuladas.

Fustes encestados como en Argandoña y Lopidana pueden verse también en **Ocáriz**, obra surgida sin duda bajo la influencia de ese foco del románico alavés que debió de ser el monasterio de Estíbaliz.

En Alava, como en Navarra, un elenco completo de la arquitectura románica nos obligaría a citar una larga serie de lugares, comenzando por las **ermitas** que fueron parroquias, como **San Juan de Amamio**, en el término comunal de Araya y Albéniz, dependiente de San Millán; pequeño edificio de planta rectangular, con una cabecera recta, bien construida, y en ella un ventanal abocinado. sin otra decoración que una imposta ajedrezada en los flancos de la cabecera; o como la ermita de **Santa María de Tobera** ya citada como una de las más antiguas iglesias románicas en la región suroccidental de la provincia<sup>56</sup>.

---

56. A. GÓMEZ GÓMEZ, "Santa María de Tobera: Una manifestación del románico rural en Álava". En *Kobie* (Bellas Artes) 1987; Idem: *Santa María de Tobera*. En *Kobie. Bellas Artes*. 6, 1989, 269-276.

La transición hacia el gótico que hemos comprobado en Tuesta y en Marquinez se manifiesta también en otras muchas iglesias, algunas de las cuales quizá merezcan aquí una mención: El santuario de **Nuestra Señora de Ayala** (Alegría) es de clara estructura protogótica según el esquema descrito; y ornamentación muy discreta: algunos capiteles de decoración vegetal, un vano interesante en el lado sur del presbiterio, y curioso repertorio de canes en el alero, etc. Las dos parroquiales de **Hueto** se atienden, en su fábrica, a la misma traza del protogótico del siglo XIII. En la de **Hueto de Arriba** la monotonía de su extenso muro de sillería la rompen dos impostas dividiéndolo en tres cuerpos y tres ventanas de medio punto, pero ni en éstas ni en las impostas ni en la cornisa ni en los canecillos que la sostienen se ven rastros de adornos ni molduras. En cambio, en **Hueto de Abajo** la labor decorativa es especialmente esmerada. En la cabecera su alero muestra una fila de canes muy decorados; luego, en los ochavos del cuerpo central del ábside, separados por medias columnas adosadas, se abren tres ventanales casi de medio punto con arquivoltas decoradas, algunas con acantos y ajedrezados. Bellos acantos adornan también los capiteles. La portada del templo, con arco apuntado, es de cinco arquivoltas baquetonadas, y se apoyan igualmente en baquetones coronados por capiteles de decoración muy variada: follajes, figuras humanas, animales afrontados, etc. La portada de **San Esteban de Betoño**, de bellas proporciones, apenas está apuntada. Sus tres arquivoltas, de escasa ornamentación de gemas, descansan sobre tres pares de columnas con capiteles casi iguales, simplemente adornados de hojas de acanto, volutas y piñas.

Otros vestigios de interés pueden verse en iglesias de **Urrialde**, **Miñano Menor**, **Gaceo**, San Andrés de **Laguardia**, etc.

#### 5.4. El románico en Bizkaia

Sin duda el románico de Bizkaia es mucho menor en cantidad y calidad que el de Álava. Con todo, en este territorio podemos encontrar también, además de numerosos fragmentos, varios edificios casi completos asignables al estilo románico<sup>57</sup>.

No hablaremos aquí de la ermita de **San Pedro de Abrísqueta** (Arrigorriaga) porque en el capítulo anterior reseñamos ya esta antiquísima capilla, que ostenta algunos rasgos prerrománicos y quizá visigóticos.

En la villa de **Múgica** encontramos dos lugares de culto dignos de atención por parte del historiador del arte medieval: La parroquial de **San Vicente de Ugarte** y la ermita de **San Román**. La parroquial de **San Vicente** muestra restos de una iglesia primitiva que debió de ser románica, de planta rectan-

---

57. K. de BARAÑANO y J. GONZÁLEZ DE DURANA hicieron el elenco total de los edificios y restos románicos de Bizkaia conocidos hasta la fecha (1982) en su estudio "Acerca del arte románico en San Agustín de Etxebarria, etc." En *Kobie* (Bellas Artes), Bilbao, I, 1983, pp. 65-131.

gular, de dos tramos cuadrados más cabecera. Los vestigios aludidos consisten en un par de vanos geminados en el muro norte, hoy cegados, y en varios canecillos en el muro opuesto, que se cobijan bajo el pórtico y soportan una cornisa de perfil convexo. En la cornisa se repite el motivo decorativo de las hojas de encina, diseñadas de un modo rudimentario pero no carente de cierta gracia natural. Los cinco canecillos son figurativos, pero con el desgaste del tiempo sus temas no resultan identificables. Su técnica acusa una mano rústica, aunque, por otra parte, todo el conjunto haya que atribuir a un arte románico no anterior al pleno siglo XII.

La ermita de **San Román**, situada en un pintoresco altozano, sigue el esquema habitual de nave única y cabecera rectangulares. aparejada con manpuesto sencillo con sillares en las esquinas. Su estrechez permitió, probablemente ya desde su construcción, cubrirla de madera. El ingreso se hace por el lado sur, por un vano apuntado con arco realizado con ocho grandes dovelas. Todo descansa sobre una imposta de rústico labrado. En el muro oeste se abren dos vanos. Pero quizá lo más notable sean sus dos ventanas absidales, geminadas, con maineles, con notable derrame exterior; y sus sencillos arcos apuntados en la cubrición. Es también curioso el hecho de que el tímpano y sus arcos envolventes estén labrados en un solo sillar.

Por su accesibilidad, su entorno rústico y su calidad estética la ermita de **San Miguel de Zuméchaga** viene a ser uno de los lugares más visitados y apreciados por los amantes del arte románico de Bizkaia. Arquitectónicamente repite el esquema general: Planta rectangular, de una sola nave y ábside también rectangular. Su aparejo es de mampuesto pequeño, combinado con sillares en las esquinas y en los vanos. No obstante el grosor de los muros, ha necesitado el refuerzo de unos contrafuertes añadidos posteriormente a su construcción. El interior tiene bóveda de cañón que arranca de una imposta corrida. El ábside es cuadrado y estrecho (menos de 4 ms.) y se cubre con medio cañón apuntado. Tiene un delicioso ventanal ligeramente abocinado, de dos arcos, uno de ellos tallado con vegetales y entrelazos. Ambos arcos descansan sobre columnas, una de fuste liso y otra decorado; con capiteles preferentemente geométricos aunque en alguno puede verse también alguna cabeza humana.

La ermita tiene tres accesos. El más interesante es el del lado sur. Es una puerta ligeramente abocinada, con dos arquivoltas lisas. La exterior descansa en el muro; las otras en las jambas. Es notable su carencia de decoración. Las columnas sobre las que apean las arquivoltas tienen fustes de diversa traza. Dos son mezcla de lo geométrico y lo vegetal; otros son de encestado. De traza diversa son también sus capiteles, pues uno ostenta una faz humana, y en los otros predominan follajes y piñas, con acantos y caulículos. Barrio Loza subraya la belleza de esta ventanita, vista desde el exterior, "por su variedad decorativa, por sus motivos tan arraigados en la estética popular y por su buen estado de conservación"<sup>58</sup>. No obstante ese

---

58. Sobre el posible origen lejano de estos fustes, v. J. A. BARRIO LOZA, *La arquitectura románica vizcaína*, pp. 56-57.

aliento popular, los fustes encestados obligan a pensar en su relación con Álava (Estíbaliz y Argandoña) y en una posible itinerancia de cuadrillas de canteros vascos.

La iglesia de **San Pelayo de Baquio**, llamada así desde que Baquio se desgajó de Bermeo (1927), sirvió para sustituir con un servicio litúrgico más cómodo a las gentes que se veían obligadas a bajar y subir a San Juan de Gastelugache, un monasterio donado en 1053 a San Juan de la Peña. **San Pelayo**, a corta distancia de Zuméchaga, obedece al esquema habitual de nave única y ábside rectangulares. La nave se cubre con armadura de madera, el ábside con bóveda. El aparejo es de arenisca combinada con sillares esquineros. Los muros son de un metro de grosor, y tras la última restauración ofrecen una robusta apariencia.

En el interior un arco triunfal apuntado abarca todo el ancho de la nave. Se sostiene en medias columnas adosadas a pilastras con basas de garras. Sus fustes son endebles, en contraste con los capiteles, muy voluminosos, de tipo de cesta con hojas. Un cimacio liso y poco grueso da paso a la imposta nacelada y limpia. El ábside bastante amplio (de 4 ms. y medio), ostenta un gracioso ventanal abocinado con arcos apoyados sobre columnillas, una a cada lado, con decoración de tipo encestado.

El único acceso a la ermita se sitúa en la fachada oeste. Es abocinado; y las tres arquivoltas, exteriores al arco de la puerta, son lisas; las dos más interiores se apoyan, mediante impostas, en columnas acodilladas, de fuste liso, con la particularidad de que se posan a cierta distancia del suelo en unos plintos cúbicos. Los capiteles son de aspecto rudo, reduciéndose su diseño a surcos rehundidos de curvo perfil, que evidencian el carácter rural de sus autores.

Lo único verdaderamente notable que ha quedado de una antigua iglesia románica en **San Salvador de Frúniz** es su portada. Situada en el lado sur del templo, se halla enmarcada y cobijada por un cuerpo saliente sostenido por columnillas de fustes altos y delgados, descansando todo el conjunto sobre un zócalo de medio metro de altura.

El vano de la puerta, de 1,22 m. de luz, está limitado por jambas, imposta y arquivoltas apuntadas. De éstas la más interesante es la interior, constituida por dovelas labradas con vegetales y acantos (salvo la central que muestra una figura humana). Lo más cuidadosamente trabajado de esta portada está en sus soportes, que son columnas acodilladas sobre basas figurativas de animales. Los fustes extremos son gemelos y se hallan embutidos en un apretado retículo de encestado con profundos intersticios romboidales.

También son interesantes los capiteles troncopiramidales, que se decoran con follajes, piñas y cardinas briosamente trepanadas. Los otros dos capiteles son figurativos, mostrando personajes hieráticos y jinetes, probablemente representando escenas de torneo o de guerra. Se cree que todo

este conjunto puede colocarse cronológicamente en torno al 1200 con muy probable influjo del románico alavés.

De una antigua iglesita de principios del siglo XIII en **Andra Mari de Lemóniz** han quedado una portada, una ventana absidal y algún otro vestigio. La portada es un pequeño acceso de tres arcos de medio punto, a los que corresponden dos arquivoltas y el arco de cierre. A excepción de los capiteles y de la imposta, que se anima con el taqueado jaqués, todos los elementos de esta portada –jambas, columnas y arcos– carecen de decoración. Solo los capiteles ostentan una decoración variada, icónicos unos y estilizadamente vegetales y geométricos otros. En aquellos no es fácil identificar figuras y temas. En uno parece que se ha querido representar a un obispo. En los muros de esta capilla se ha conservado también un ventanal románico, muy sencillo, de columnas algo gruesas y capiteles de hojas anchas.

Una de las zonas vizcaínas de más antigua documentación es el Duranguesado. Se sabe que en el siglo XI hubo allí varios pequeños monasterios. Uno de ellos fue el de **San Pedro de Tavira**. Su antigüedad está solo atestiguada por algunos paños de sus muros: y su observación hace pensar que no va más allá del siglo XII<sup>59</sup>. Quizá corresponden al año 1180, fecha en la que el rey de Navarra Sancho el Sabio concedió a aquella Villanueva (de Durango) su fuero. Aunque muy transformada con adiciones del siglo XV y posteriores restauraciones, se ve que la primitiva iglesia seguía el modelo común de planta rectangular para la nave y el ábside.

En el lienzo sur se abren dos vanos: uno de perfil románico y otro, con intradós festoneado, de inspiración cisterciense. Otras dos piezas dignas de atención son el antepecho del coro, de talla mozárabe, cuyo origen algunos han retrasado hasta el siglo XII, y una pila bautismal decorada con esquemas romboidales que pudiera ser del siglo XIII.

También la iglesia de **Andra Mari de Barrica** debe vincularse con la fundación de un monasterio sobre cuyas donaciones hay documentación del siglo XI. Pero del templo primitivo solo ha quedado el muro del ábside con un ventanal. Este muestra el más amplio abocinamiento de las iglesias vizcaínas de la época. Tiene tres arquivoltas de medio punto y guardapolvos con decoración de bolas. La arquivolta exterior es lisa; las otras dos se decoran con simples circulitos y descansan sobre una imposta que recorre todo el abocinamiento, incluidas las jambas. El capitel es troncocónico y esquematiza temas vegetales, sin finura alguna. Las columnillas tienen fustes ligeramente decorados con incisiones de tipo geométrico.

El templo más notable de Bizkaia, dentro de un ámbito estilístico e iconográfico que, a pesar del desplazamiento cronológico, podríamos todavía

---

59. La diversidad del aparejo en varias zonas del muro hace pensar a López del Vallado que quizá se trate de varias construcciones sucesivas, todas antiguas (*Arqueología...*, p. 870).

clasificar como románico, es la iglesia de **Andra Mari de Elejalde**, en Galdácano. Desde principios del siglo XX ha sido probablemente el monumento del arte medieval vizcaíno más visitado y estudiado por los investigadores<sup>60</sup>. Según Barrio Loza y F. Malo Anguiano, hay fehaciente documentación para datarlo en 1250. Por otra parte, Leopoldo Torres Balbás, señala que el tocado femenino de algunas cabezas de Galdácano estaba de moda en el reinado de Alfonso el Sabio (1252-84) y Sancho IV (1284-95). Andra Mari de Elejalde, como tantas otras iglesias vascas, ha sido muy transformada en períodos posteriores.

Es un edificio amplio que respira en románico, con evidentes rasgos goticistas. Hubo una iglesia anterior a la que la documentación se refiere como "la vieja" iglesia. La que hoy vemos es del siglo XIII avanzada en su parte posterior: los dos tramos de la nave a los pies. Lugo vino una reforma renacentista que afectó a toda la cabecera, y luego otra en 1738. En estas restauraciones se cerraron algunos vanos para evitar corrientes de aire que dificultaban las celebraciones. La fábrica es sólida, asegurada por vigorosos contrafuertes, y un aparejo de buena sillería. La nave es amplia (30 ms. de longitud, 18 de anchura en el crucero y 7 en la nave). La obra debe calificarse de protogótica, pero conserva cierto primitivismo románico en su armazón de gruesos arcos perpiaños apuntados, en los capiteles de las columnas embebidas que sostienen las nerviaciones, y en las altas basas que las soportan. La nave se ilumina con dos ventanales abiertos en el muro sur, uno abocinado y el otro geminado sobre la portada. El edificio se corona con una espadaña muy vigorosa y sin duda muy restaurada, que le da un cierto aire de fortaleza.

La portada está delimitada por un vierteaguas más tres arquivoltas casi semicirculares y otro arco trilobulado en su parte interior. En el espacio que queda libre entre este arco trilobulado y la última arquivolta se muestra la escena de la Anunciación (el Ángel a la izquierda y la Virgen a la derecha), como si se quisiera destacar que tal es el tema principal. El resto de la decoración arquitectónica se derrama por las arquivoltas y los capiteles. Estos descansan sobre columnas acodilladas de fuste liso y monolítico, en abocinamiento. La puerta está limitada por arriba con un tejazoz de nueve canecillos. Aunque algunos rasgos de su estructura nos hacen pensar en un protogótico, la iconografía de su portada nos devuelve al románico.

El vierteaguas se apoya en sus extremos sobre dos ángeles, y se decora con vegetales. La arquivolta exterior evoca el tema de la resurrección de los muertos. En las otras arquivoltas la decoración es variada: vegetales, animales, figuras humanas poco identificables. Todas las figuras se disponen en

---

60. Sobre Santa María de Galdácano véase: P. VÁZQUEZ, "Ermita de San Miguel de Zuméchaga". En *Bol. de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, I, 1909; y también en *Bol. de Excursiones*, t. XVI, 127; P. LIZARRALDE, *Andra-mari. Ensayo iconográfico, legendario e histórico*. (Bilbao 1934); N. PIQUERAS, "Santa María de Galdácano". En *Vida Vasca* 1966; J.M. BARRENECHEA, "La ante-iglesia de Galdácano". En *Vida Vasca* 1966. F. MALO ANGUIANO, *Galdakao, Etxebarri y Zaratamo. Estudio histórico-artístico*. (Bilbao 1997).

curva, bajo rudimentarios doseletes goticistas. Puede hablarse de un naturalismo incipiente que aflora también en la búsqueda de expresión de ciertos rostros que esbozan sonrisas. En el trabajo muy documentado y erudito de Kosme Barañano y González de Durana se hace un minucioso y completo estudio iconográfico de esta portada, advirtiéndose que, por el momento, es imposible un análisis iconológico, dada la carencia de información cultural de esa época histórica.

Además de esa iconografía de la portada principal, hay que señalar que en el muro se inscriben otros temas figurativos de difícil interpretación, y que existe una segunda puerta, pequeña y con arco ojival apoyado en columnas, capiteles y ábacos, y sobre ellos, dos angelillos muy deteriorados.

La curiosa mezcla de una temática icónica propia de una sociedad primitiva y espiritualmente amedrentada y la búsqueda de un naturalismo risueño que podría relacionarse con una visión franciscana de la vida es lo que da carácter a esta singular iglesia de Galdácano.

Para terminar este capítulo limitémonos a enumerar los lugares en los que pueden verse aún vestigios románicos, algunos no exentos de interés artístico. Acercándonos a los límites occidentales del territorio vizcaíno hallamos la ermita de **San Roque y San Sebastián** en la cima del monte **Kolitxa**, edificio sencillo en su aparejo, sometido sin duda en el curso del tiempo a sucesivas refacciones que han respetado la rusticidad de su estructura y de su aparejo, salvándose además dos antiguos accesos: una portada románica de dos arquivoltas de baquetones muy estrechos que descansan sobre delgadas ménsulas, y otro pórtico meridional de estilo más protogótico. Como si fuera consigna oficial para todas las reconstrucciones de los siglos XVI-XVII el respetar alguna parte del templo primitivo como símbolo de una comunidad de fe y de culto, en la iglesia de **San Miguel de Arcentales** se ha conservado una portada ceñida por dos arquivoltas sobriamente decoradas por dibujos geométricos. Igualmente, ya muy cerca del límite sur de Bizkaia, se puede ver una portada románica que perteneció a la antigua iglesia de **San Bartolomé de Olarte** (Orozco). Puertas de arquivoltas rudamente baquetonadas pueden verse igualmente en **San Cristóbal de Yurre**, testimonio de un románico de arcos apuntados. Asimismo en **Andra Mari de Gauteguiz de Arteaga** cuya abocinada portada cuenta tres arquivoltas aún más apuntadas. Otros vestigios románicos o protogóticos se encuentran en **Santa María de Getxo** y en **San Pedro de Murguía** (capiteles en ambos casos), en la parroquia de **Cortézubi** (una pila bautismal), en **San Juan Bautista de Sondica**, en la ermita de **San Lorenzo de Bermejillo**, etc. Algunos de estos restos se exhiben hoy en el Museo Histórico de Bizkaia.

Es en ese Museo donde se conserva el extraño tímpano que perteneció a la iglesia **San Jorge de Santurce**: extraño por ser ejemplar único de tímpano semicircular conservado en Bizkaia; y extraño también por la rudeza de su labra. Se representa en él la Teofanía del Apocalipsis, con el Cristo en Majestad rodeado del Tetramorfos. Está bordeado por una cenefa decorativa serpeante y fina que contrasta con el tosquísimo diseño de las figuras. Pero

quizá más que de torpeza en el dibujo y labrado de las figuras podría hablarse de un elemental y deformador expresionismo. Se ha discutido mucho sobre su cronología. Algunos lo hacen contemporáneo de la documentada donación de la iglesia del “monasterio de San Jorge a la orilla del mar” (es decir, en 1075). Por otros datos de la primitiva iglesia de San Jorge hay quien sitúa este timpano en pleno siglo XII (Apraiz). Gaya Nuño, que subraya la tosquedad de su talla plana y rudimentaria, lo cree también de un siglo XII muy avanzado.

### 5.5. El románico en Gipuzkoa

En el territorio actual de Gipuzkoa, si se exceptúa **Astigarribia** (en la cuenca del Deva), el arte románico sólo ha dejado algunos humildes vestigios. Una vez más hay que recordar que el hecho de que no encontremos edificios románicos en la Provincia no significa que no existieran. Nos parece plenamente justificada la explicación que da el P. Félix López del Vallado, para quien la desaparición de los templos medievales fue consecuencia de la gran participación de los guipuzcoanos en la vida nacional en el siglo XVI, y la consecuente “afluencia de las riquezas a este país, en el que se reconstruyen todos sus grandes edificios o se levantan de nuevo”<sup>61</sup>.

El mismo arqueólogo considera que los restos románicos más antiguos de la provincia pueden verse en **Bedoña**, a 3 kms. de Mondragón: una ventana y las columnas de otra, empotradas en los muros de la actual iglesia. Otra ventana del mismo templo primitivo fue a parar a la casa cural. Y si hubiera que seguir esta enumeración de ventanas de perfil románico, habría que recordar las dos ventanitas que la iglesia de **Igueldo** (San Sebastián) ofrece en el muro del presbiterio.

Pero el testimonio más elocuente del románico de Gipuzkoa son las portadas que se han conservado. De esa docena de portadas, en las que se constata algunas diferencias en el esmero por ornamentarlas, puede decirse que casi siempre, si no por el refinamiento artístico, debieran llamar la atención del historiador por sus dimensiones, ya que algunas de ellas patentizan la notable amplitud que debieron de tener los espacios interiores dedicados al servicio religioso de una población rural y dispersa.

Ejemplo notable es la puerta que hoy está en el baptisterio de **Tolosa**, procedente de la antigua ermita de San Esteban de las afueras de la villa. Es abocinada con seis arquivoltas que, lo mismo que las jambas, se escalonan, y se apoyan en sendas columnas baquetonadas, coronadas por una imposta achaflanada y llamativamente ajedrezada, que recorre inintermittentemente todo el arranque de los arcos. Las esquinas de este muro están también baquetonadas. De la parte más exterior de la imposta surge una arquivolta adornada de estrellas y las dos siguientes hacia el interior se

---

61. J.A. BARRIO LOZA, O.c., p.76.

adornan a su vez con taqueado una de ellas, y con grandes dientes de sierra, la otra.

Una portada muy parecida a esta de Tolosa, en dimensiones, en austeridad decorativa, y en el número de sus arquivoltas es la de la iglesia de **Abalcisqueta**. En la parte plana del frente de sus seis arcos lleva un sogueado en zig-zag, y las ondas de los capiteles (si así pueden llamarse) se rayaron con unos cordones o volutas.

Semejante a las dos anteriores, pero de mayores dimensiones y más grandiosa pues cuenta con 7 arquivoltas, es la de la parroquial de **Idiazábal**. En la primera de ellas vemos un angrelado de arquillos apuntados y trilobulados. La imposta está coronada con un gran cordón; en las esquinas de las jambas se tallaron algunas cabezas y los frentes planos de las mismas, carentes de baquetones, se adornan con una decoración de cordones, formando círculos con cuadrifolios, entrelazos y figuras geométricas, “todo de un gusto muy oriental” según López del Vallado.



Portada de San Miguel de Idiazábal (Gipuzkoa)

Enumeremos los otros ejemplares de portadas románicas en Gipuzkoa, no sin advertir que su tipología es variada y su decoración muy escueta, por no decir nula, y desde luego distinta en cada caso. En **Hernani**, la portada de la iglesia de las MM. Agustinas, antigua parroquia hasta el s. XVI, la puerta es de arquivoltas lisas y sencillas. En **Pasajes de San Pedro**, en el actual cementerio, que es parte de la antigua iglesia, pueden verse reminiscencias

románicas en su doble portada. Otro caso semejante es el de la puerta del cementerio de **Arechavaleta**, que antiguamente fue de la iglesia parroquial. Asimismo la antigua puerta de la iglesia parroquial de **Azkoitia** pasó al cementerio, donde ahora se encuentra. Curiosamente, estas tres puertas, trasladadas de lugar, son de medio punto perfecto. Este medio punto se ve también en la puerta de **Ugarte** de Amezketta y en la de **Garagarza** de Mondragón.

En cambio, en **Urnietta**, la portada del imafronte, debajo de la torre de la iglesia parroquial de San Miguel, es de arco apuntado, como de transición, pero conservando aún un cierto espíritu románico en el juego de arquivoltas y capiteles de piedra caliza. Una morfología ya gótica aparece también en las portadas de **Berástegui**, **Elduayen** y **Berobi**.

De la Antigua de **Zumárraga** –la llamada “catedral de las ermitas de Gipuzkoa”– Manuel de Lekuona subraya la forma plana de su ábside, y la existencia de una ventanita de no fácil clasificación de estilos “si bien –añade– es registrable como románica por razón del carácter románico de la totalidad de la construcción y sobre todo de su ornamentación en madera de todo el interior, todo ello de gran sabor románico”<sup>62</sup>. Lekuona advierte la diferente cronología que hay que atribuir a la portada en relación con las ventanas saeteras del muro norte, que él sitúa en pleno siglo XII y que fueron destapadas al suprimirse edificaciones anteriores que estaban adosadas a la iglesia por aquel lado.

Sobre el interesante y bello maderamen labrado en el interior de la **Antigua**, afirma Lekuona que “su labra típicamente románica nos recuerda incoerciblemente el arte de nuestras venerables kutxas, tan románicas de inspiración también ellas, con sus líneas siempre tan simétricas y sus trazados geométricos, casi siempre ejecutados a regla y compás”.

Todos estos vestigios, a quien no tenga en cuenta la exigua extensión geográfica de Gipuzkoa, pueden parecer mínimos y carentes de significación. Pero es importante el hecho de que, como fragmentos arquitectónicos que son, atestiguan que hubo en este territorio una arquitectura románica. Por otra parte, todo hace pensar que pertenecieron a pequeños templos que se cubrían con techos de madera, y que su misma endeblez obligó (en esos casos y probablemente en otros muchos) a su sustitución por templos más firmes y durables.

## 6. CENOTAFIOS, IMÁGENES EXENTAS, ARTES Suntuarias

Si del empaque monumental pasamos a otras muestras del arte de esos siglos, deberíamos mencionar por su calidad artística en la plenitud del

---

62. “El arte medieval en el País Vasco”. *En Cultura Vasca* (San Sebastián 1978) t.II, p.63.

siglo XII, el **Cenotafio de Doña Blanca de Navarra** en Nájera. Se trata de un sarcófago colocado en la iglesia de Santa María por su esposo, el rey de Castilla y León, Don Sancho el Deseado. La obra podría datarse entre 1156 y 1158 si nos atenemos a las fechas de defunción de ambos esposos. En su estilo Uranga ha encontrado varios influjos: del Maestro del claustro de Pamplona, y de los escultores de la Borgoña, concretamente del francés Gislebertus, quizá porque pocos años antes, en 1148, había éste terminado su impresionante Juicio Final del tímpano de San Lázaro de Autún; y porque la escena de dolor en las plañideras de Doña Blanca y en la Degollación de los Inocentes podía hallarse un fácil correlato con las caras aterradas de los condenados del infierno de Autún. Pero ese influjo no resulta convincente si se tiene en cuenta que el canon corto de las figuras del Cenotafio es demasiado distinto del de Gisleberto, enormemente alargado y fiel a su lenguaje expresionista.

Asimismo hay que recordar aquí otra obra maestra, del mismo siglo, no destinada a la decoración arquitectónica: el **Cenotafio de Doña Sancha**. Esta princesa era hija del rey Ramiro I, nieta por tanto del gran rey Sancho el Mayor. Aunque vivió y murió en tierras de Aragón, su proximidad parental y topológica con la corte navarra nos permite considerar su sepulcro como obra realizada en el ámbito del románico navarro.

Doña Sancha se había retirado al monasterio de Santa Cruz de la Serós donde falleció en 1095. Em 1595 la comunidad religiosa de ese monasterio se trasladó a Jaca, y pocos años después (el 22 de noviembre de 1622) fue trasladado allí también el sarcófago de Doña Sancha. La obra corresponde a los últimos años del siglo XII, y su realización, junto con otras obras, se atribuye a un maestro anónimo a quien se le identifica con el apelativo de **Maestro de Doña Sancha**. Esculpido en piedra dura y gris, el sarcófago, de base trapezoidal, mide 65 cm. de alto, 85 cm. de ancho en un extremo y 55 cm. en el otro. Está cubierto por una losa plana, sin decorar; y labrado por sus cuatro caras, de las cuales una es narrativa y las restantes simbólicas.

Su frente principal ostenta una composición perfecta. En el centro se ve a dos ángeles llevando al cielo el alma de la difunta, en forma de cuerpo humano, desnudo y asexuado. A un lado está representada Doña Sancha sentada sobre una silla de tijera con un libro en las manos, y rodeada de dos damas: al otro lado, se ve a un personaje central, obispo o abad, con báculo, asistido por dos eclesiásticos portando ornamentos. Estos grupos de los lados se cobijan bajo arcos sostenidos por columnas cuyos capiteles sirven de apoyo a dos águilas con las alas extendidas que sujetan un libro entre sus patas. El segundo frontal, en el lado opuesto al anterior, presenta también una división en tres partes delimitadas por arcos, y en cada compartimento de los dos primeros se representa un guerrero a caballo, armado, el del central con escudo, enfrentándose al de la izquierda, mientras el de la parte derecha cabalga sobre un león. En uno de los extremos del sarcófago figuran dos grifos, adosados e inscritos en un círculo decorado con motivos ornamentales y tallos y hojas; en el otro extremo se presenta un bellísimo crismón finamente labrado; en el diminuto círculo central está el

Cordero místico con la cruz. Las letras del crismón están formadas por cenefas de motivos decorativos de fino diseño.

Como es común en el arte románico europeo, la escultura exenta en el País Vasco adopta como temas inspiradores los dos más fundamentales de la fe cristiana: la Encarnación y la Redención: la Madre de Dios y Cristo Crucificado.

En cuanto a las esculturas de la Madre de Dios –que es el tema más frecuente en el Medievo– se suele distinguir dos tipos de imagen, una distinción que se nos impone tanto por la significación como por la forma y estilo, y de la que se puede deducir una datación relativa. Existe el tipo arcaico y primitivo de la **Virgen con el Niño** en esa pose que se suele denominar **Sedes Sapientiae** pues responde a un concepto de la Virgen como *Theotokos* o *Kiriotissa*, generalmente predicado por la Iglesia oficial en los siglos XI-XII en los que, contra tendencias de un arrianismo redivivo, era necesario enfatizar el dogma de una Virgen María como receptáculo del Verbo de Dios, mostrándolo y entregándolo a los hombres. En el territorio navarro del Pirineo oriental hay varias imágenes marianas, que responden a esa idea dogmática. La Virgen, entronizada y en actitud hierática, presenta al Niño-Dios bendicente, sentado en medio de su regazo. De ese grupo podríamos destacar varias: la **Virgen de Yárnoz**, con su típica desproporción románica entre la cabeza y el cuerpo y ese enfático gesto de ofrenda hierática de un Niño situado en pleno regazo materno; la de **Ujué**, similar a la anterior, tan venerada por los monarcas navarros y que fue chapeada en plata en el siglo XIV; la llamada “Virgen Blanca” de **Tudela**, labrada en piedra, hierática, pero de fina labra en sus geometrizados drapeados, y que aún conserva restos de su policromía original en rojo y azul; la de **Irache**, hoy en Dicastillo, tallada también en madera pero cubierta de plata repujada, dejando (como la de Ujué) cara y manos en madera policromada.

En las otras provincias vascas hay también algunas imágenes, no muchas, que reproducen este tipo de Virgen más arcaico: la de **Estibaliz**, por ejemplo, aunque muy alterada por la restauración de 1898, se ve que sigue ese modelo bizantinizante, con un eje de simetría único y pliegues muy simples; probablemente es del siglo XII. También responde al esquema primitivo la **Virgen de la Encina** de Arciniega, en la que vemos a María, en posición totalmente frontal, adelantando sus dos manos para ofrecer al mundo a Jesús como Cristo Salvador, sentado en su regazo, revestido con solemne atuendo y portando el Libro de la Vida. Como románica habrá que calificar igualmente, aunque ya del siglo XIII, la de **Sendadiano** (hoy en el Museo Diocesano de Vitoria), frontal y simétrica, con los característicos pliegues verticales propios del románico.

En Gipuzkoa la Andra-Mari del **Juncal** en Irún se considera la más antigua de las Vírgenes románicas de la Provincia. Del siglo XIII parecen ser la de **Itziar** y la de **Zikuñaga** (Hernani), y varias otras que han entrado en la leyenda de las llamadas “Vírgenes Negras”, alguna de las cuales ha desaparecido del culto público, pasando, a lo que parece, a manos privadas.

Con mucha más frecuencia vemos en nuestros antiguos santuarios estatuas de la Virgen que responden a un segundo tipo, de concepción y factura protogóticas. En algunas de ellas –como ocurre en las más antiguas de **Bizkaia**– se puede aún ver un cierto aire románico, pero no hay duda de que se va tras un concepto más humanizado, y consecuentemente se inicia un cambio de estilo. En la Virgen María se busca ahora la expresión de una madre humana. Son imágenes que reflejan el espíritu de otra época, y de ellas tendremos que hablar en el capítulo dedicado al estilo gótico.

El otro tema teológico que inspiró el arte de nuestros más antiguos escultores y entalladores es el de **Cristo Crucificado**.

Como es sabido, la efigie del Redentor en la cruz, reproducido en todas las técnicas (comenzando por la miniatura y el relieve en marfil) es de una constante tradición en la historia del arte con un relativo eclipse en los siglos VIII y IX. En los siglos XI-XII la imagen del Crucificado reaparece con fuerza y sus rasgos iconográficos son fácilmente reconocibles: La figura del Crucificado, con pocas excepciones, se mantiene recta, sus pies fijos con dos clavos se separan al principio y luego se hacen paralelos; los brazos son muy horizontales o con alguna muy leve inflexión; los pulgares de los dedos se separan en “abducción” al principio y más tarde tienden a unirse a los otros dedos; la cabeza, recta muchas veces, tiende poco a poco a inclinarse sobre el hombro derecho: no expresa dolor, y muy frecuentemente porta corona real (es rara la corona de espinas); todo el cuerpo, rígido al principio, se viste, en las imágenes más antiguas, con el **colobium** o manto regio, de origen sirio; luego solo se le presenta con el **perizonium** (el llamado “pañó de pureza”), ajustado a la cintura, que le llega hasta las rodillas. A ese modelo responden el emotivo y sereno Cristo de **Caparrosa** (actualmente en la capilla Santa Cristina de la catedral iruñesa), y los de **Pitillas**, **Torres del Río**, y alguno más.

En los otros territorios vascos (si nos atenemos a bultos exentos) se han conservado algunos Crucifijos en los que pueden observarse sólo algunos de los rasgos descritos, dando la impresión de que pertenecen a una época en que el románico evoluciona hacia el gótico, pues lo normal es que se presenten los pies de Cristo atravesados por un solo clavo, un detalle iconográfico que parece corresponder al deseo de flexibilizar los miembros anatómicos que va a caracterizar la tendencia al realismo gótico. Lo que normalmente nos ha quedado de aquellos siglos como testimonio de la veneración a Cristo crucificado, se centra en las cruces procesionales. En Gipuzkoa, por ejemplo, los dos Cristos procesionales de **Cegama** (el de Aizgorri) y el de **Cerain**, pueden ser de fines del XII o principios del XIII. El de Cerain lleva corona real, pero los brazos han cedido al peso del cuerpo; el de Cegama, presenta los brazos horizontales, pero de su corona real solo quedan dos clavitos en la cabeza, que sirvieron para sostenerla en su día. En ambos se cruzan las piernas. La expresión del rostro es de serenidad y de paz.

En cuanto a las artes suntuarias, apenas ha quedado en el País Vasco nada con verdadera calidad artística. Recordemos la tapa de **evangelionario**, de la hospedería de Roncesvalles, con la efigie del Crucificado de rasgos

románicos, todo en plata repujada con filigranas y cabujones de cristal de roca. De mayor valor y de calidad aún más excepcional es el frontal de **San Miguel de Aralar**, calificado por algunos como “la obra de cobre esmaltado más importante de Europa”. En su origen fue el antependium del altar mayor de la catedral de Pamplona, pues está dedicado a la exaltación de Santa María y no hay en él representación alguna de San Miguel.

El tablero, bordeado por un rodete de latón que el orfebre encargado de su restauración en 1765 le añadió a guisa de marco, mide 2 m. de largo y 1,40 de alto. Consta de un cuerpo central en forma de mandorla, flanqueado por dos pisos de arquerías cobijando figuras esmaltadas representando apóstoles y 18 medallones. Toda la superficie del tablero se decora con rameados incisos y piedras naturales. Los personajes representados llevan las cabezas en relieve, magníficamente ejecutadas. Aunque irradian el hieratismo místico del románico, apunta en ellas ya un cierto dinamismo expresivo propio del siglo XIII. Los iris de los ojos almendrados están formados por minúsculas bolitas de esmalte que les confieren una vivacidad encantadora. La imagen central, la Virgen entronizada en medio de un cielo de nubes azules y estrellas, con el Niño Dios bendiciente en su regazo, es de una belleza plástica cautivadora. “Las actitudes, la fabulosa indumentaria distinta en cada personaje, sin repeticiones de un arte industrializado, la estilización espiritual de las figuras, la armónica distribución del color de los esmaltes campeados, revelan a un maestro genial”<sup>63</sup>.

En el campo de la pintura, apenas hallamos en Vasconia ejemplos que puedan asignarse a un arte estrictamente románico. Podríamos recordar el retablo de **Añastro** (Treviño), repartido hoy entre Nueva York y el Museo Zuloaga (Zumaya). Es un tablero en el que se pintaron escenas de la Creación y episodios de la vida de San Andrés. Aunque dotado de cierta rigidez estilística propia del románico, no parece anterior al 1300.

## 7. SÍNTESIS

Si tuviéramos que sacar algunas conclusiones que resumieran el desarrollo del arte románico en Vasconia, lo primero que debería resaltarse sería su diversidad, comenzando por su misma existencia, pues mientras en Navarra, y en cierta medida también en Álava, el románico tiene una notable y abundante presencia, ésta es escasa en las otras provincias. Una escasez que en Bizkaia y Gipuzkoa es solamente relativa y fácilmente explicable; y no debiera afirmarse sin matices. Cuando hablamos de escasez siempre debemos entenderla en un sentido restringido, refiriéndonos a lo conservado, no a lo que realmente existió. Esta penuria de lo conservado debe atribuirse a dos causas. Ante todo, al material empleado: la madera. Que los primeros edificios religiosos del siglo XI se cubrieran con armadura no es un supuesto

---

63. J.M. JIMENO JURÍO, *San Miguel de Aralar*. Pamplona S/d., T.C.P., n. 78, p. 30.



Ermite de la Antigua de Zumárraga (Gipuzkoa)

gratuito y sin fundamento. Se trata de un fenómeno histórico comprobado también en otras muchas zonas rurales de la Europa románica, y que dio motivo al historiador Henri Focillon para hablar de la “civilización de la madera”. También aquí, en la Vasconia rural y montañosa, desaparecieron muchos templos que realmente existieron en el siglo XI, como demuestra la documentación. De ellos no ha quedado resto material alguno, como no sea en la toponimia<sup>64</sup>. La segunda razón es el desarrollo demográfico y económico que se produjo en Bizkaia y Gipuzkoa en los siglos siguientes y que indujo a la demolición de edificios para reemplazarlos por otros de mayor capacidad y prestancia.

Por otra parte, si exceptuamos algunos “monasterios” e iglesias cuya importancia hemos destacado en algunos lugares y villas de Navarra y Álava, debemos concluir que el románico conservado en Vasconia es modesto. Casi todas las iglesias son de reducidas dimensiones. En Navarra abundan las de tres naves, pero en el resto del territorio vasco predominan las de una sola nave. Y de esas naves son raras, incluso en Navarra, las que rebasan los tres tramos.

Un arte más monumental sólo llega con la fundación y el desarrollo de las villas, a principios del siglo XIII. La ausencia de urbanización y el hecho de una población dispersa debió de ser determinante sobre el tipo y carácter

---

64. J.A. BARRIO LOZA, *O.c.*, p. 27 ss.

de los primeros templos románicos, concretamente sobre su monumentalidad, su amplitud espacial y su complejidad estructural. Puede decirse que en Vasconia, zona de trasiego peregrinacional, el arte románico nace, crece y se despliega al ritmo de la demografía.

Barrio Loza tiene razón cuando, al hablar de Bizkaia señala que la “inexistencia en el País Vasco de centros políticos o religiosos de importancia” no podía facilitar la edificación de grandes templos románicos y góticos, como ocurría en otros países europeos y ocurrirá en la misma Vasconia dos siglos más tarde. La relativa “explosión” del románico vizcaíno del siglo XII, que se ha ido demostrando en las últimas décadas, no puede extrañar si se tiene en cuenta la densidad de los establecimientos sagrados de la que se conserva noticia documental por donaciones en el curso del siglo XI<sup>65</sup>. Este fenómeno de un estilo artístico ligado a la demografía se hace particularmente palmario en el románico de Álava, donde la fundación de villas conlleva la ampliación de los centros de culto en un nuevo estilo, el llamado **protogótico**, que incluso por su técnica permitió una mayor espaciosidad, capaz para una feligresía cada día más numerosa. En cambio, en el s. XII todavía la población es campesina y dispersa. Pensamos que este criterio es válido también para Bizkaia y Gipuzkoa, y gran parte de Navarra.

Es en los elementos constructivos y estilísticos donde sobre todo debe señalarse la diversidad. En el románico vasco pueden observarse influencias del arte califal, mozárabe, bizantino, románico francés y nórdico. Pero la relevancia de cada una de estas influencias es diferente y se hace diversamente perceptible según sea la cronología y la situación geográfica de cada edificio.

Desde este punto de vista, empecemos por señalar la importancia que debieron de tener los grandes maestros que quizá fueron foráneos (el Maestro Esteban, Leodegarius, Adelbertus, el Maestro del claustro de Pamplona, etc.) y los grandes centros de culto (Leyre, Pamplona, Jaca, Estella, Puente la Reina, Estíbaliz, etc.), que hemos recordado en páginas anteriores. Por otra parte, se comprueba que determinados elementos constructivos y ornamentales se difunden por zonas geográficas, valles, etc. como si la proximidad física fuera un factor determinante en aceptarlos. En Navarra son comunes las cabeceras semicirculares; en Álava también las hay, pero pueden verse igualmente las de diseño rectangular. En Bizkaia, en fin, se generalizan los ábsides de planta cuadrada. En Navarra no eran raras las cubiertas de cúpula; éstas se encuentran también en Álava; mientras que en Bizkaia son prácticamente inexistentes. En cuanto a la ornamentación de canes, ménsulas, capiteles, arquivoltas, jambas, tímpanos y frisos, en Navarra abundan los temas figurativos y humanos (bíblicos en su mayoría); en contraste con las otras regiones donde, junto a ciertas figuras mons-

---

65. Véase la larga lista de iglesias vinculadas a monasterios o que aparecen como donaciones a ellos, aunque es verdad que ello no implica necesariamente la existencia de templos materiales. En A. MAÑARICÚA, *Obispados...* 167-174.

truosas, predomina la estilización y geometrización de temas vegetales y abstractos. Este es un hecho que algunos querrán quizá atribuirlo a la influencia del espíritu cisterciense de nuestras iglesias protogóticas; pero, dado que fue sólo en Navarra donde echó raíces el Císter, preferimos pensar que la austeridad icónica es de raíces más profundas y afecta más propiamente a los habitantes del antiguo "Saltus Vasconum". Por otra parte, debe señalarse el impacto del arte de Jaca, cuyos ajedrezados en la ornamentación llegan hasta la Navarra meridional del Ebro y penetra incluso en Álava.

Justamente se ha notado como un hecho a tener en cuenta la especial densidad de iglesias y ermitas en las comarcas en que la población apenas ha sufrido altibajos desde la Edad Media, casi desde su fundación como pueblas, como es el caso de la Llanada Alavesa. Algo parecido puede observarse también en el Señorío de Vizcaya donde el reparto casi homogéneo de iglesias "entre vegas y laderas, entre villa y aldea", está invitando a un estudio a fondo que haga evidente la razón de ese "románico menor, esencial contribución a la estética medieval". A esa modestia del románico en las provincias costeras debió de contribuir su limitada potencia demográfica y comercial, frente a las villas del interior, una vez que se impuso con absoluto predominio el Camino de Santiago por las llanadas de Navarra y Álava<sup>66</sup>. Una clara comunidad de caracteres constructivos y formales en dichas cuencas hace pensar en cuadrillas de canteros que irían ejerciendo su profesión por diversos lugares, como varios siglos después lo hará otra generación de canteros vascos incluso fuera de las fronteras de Vasconia.

Al margen de esas populares y endémicas influencias, fenómeno naturalísimo y verificable en cualquier país, ¿qué otras influencias pueden detectarse en el "románico vasco"? Las del románico francés, de Borgoña y de la Isla-de-Francia, se hacen evidentes en el románico de Navarra. Otros han pretendido ver influencias "nórdicas", particularmente en Álava y aun en Navarra, constatable en la decoración de fustes y arquivoltas y otros puntos adonde parece llegar el denominado "arte de las grandes invasiones", un "arte modificador –opina Barrio Loza– del clasicismo romano mediante geometrización de motivos vegetales, entrelazos, cestería, etc.". Este impacto

---

66. Barrio Loza concluye su descripción del arte románico en Vizcaya resumiendo los caracteres que lo distinguen, referidos a plantas, cabeceras, cubiertas, capiteles, portadas, aparejo mural, etc. En cuanto a la relativa escasez y modestia del románico costero, no podemos menos de asentir con la apreciación de Dulce Ocón, apoyada en la historia económica de Euskal Herria, de que la escasez relativa de monumentos románicos en Bizkaia y Gipuzkoa y su arcaísmo se deben a la pervivencia de las condiciones creadas a raíz de la estructuración del Camino de Santiago que dio el predominio a las ciudades del interior frente a las costeras. "Las villas costeras creadas en estos momentos (Guetaria y Motrico en 1209, Fuenterrabía 1203, Bermeo y Zarauz en 1236) no tendrán capacidad económica para aprovechar las nuevas condiciones producidas por la pérdida gradual de importancia del eje este-oeste y el auge del eje norte-sur. Serán las ciudades del interior las que canalicen entonces las mercancías logrando un beneficio económico que revierte en parte en la construcción de edificios". D. OCÓN ALONSO, *La arquitectura románica vasca. Tipos, modelos y especificidad*. Cuadernos de Sección. Artes plásticas y monumentales. t.15, 1996, p.77. V. también E. FERNÁNDEZ DE PINEDO, "Aspectos económicos y sociales de Vitoria y su entorno en la Baja Edad Media". En *Vitoria en la Edad Media*. Primer Congreso de Estudios Históricos : 1981 (Vitoria 1982) 65-73.

nórdico parece evidente y lo hemos afirmado cuando describimos el arte románico en general como un grandioso crisol en el que se funden corrientes de diverso origen y muy especialmente del mundo celta y de las razas de Europa septentrional. Pero esa constatación ¿permite afirmar que tales influjos llegan a Euskal Herria por vía directa a través de las incursiones vikingas, por ejemplo?<sup>67</sup>. Más razonable parece opinar, como hace Kosme de Barañano, que el románico al País Vasco no vino en barco sino por tierra desde el Sur.



San Pedro de la Rúa,  
Estella (Navarra)

---

67. Parece que fue Gaya Nuño el primero en sugerir esta oriundez nórdica irlandesa (la del arte de los libros de Borrow y Kells) en el románico vasco; una influencia que pudo venir *vía maris*, y cuya posibilidad fue aceptada por Ángel Apraiz y más tarde por Barrio Loza. V. la bibliografía sobre esta cuestión en A. GÓMEZ GÓMEZ, "Los inicios de la investigación sobre el Arte Románico en el País Vasco". En "Ondare" (Eusko Ikaskuntza) 16, 1997, p. 173.

En todo caso, no carece de sentido observar y subrayar ciertos rasgos permanentes que podrían identificar un común espíritu en el País Vasco en esos dos siglos cuya riqueza artística estamos intentando historiar. Ante todo, se trata de una comunidad de espíritu con el arte europeo en general, si se atiende a la temática propia de la iconografía románica. Nos hemos referido a ella anteriormente, al comentar las **Virgenes** y los **Crucifijos** que nos han llegado de esa época. Europa vive en los siglos XI-XIII unos mismos ideales religiosos. En todas partes, y no obstante las notables lacras morales que señalan los historiadores, se vivía con inquebrantable fervor la fe en la divinidad de Cristo y en la maternidad divina de la Virgen María, frente a residuos de herejías adopcionistas. Por otra parte, era endémico en esos siglos el miedo a la condenación eterna. La Puerta del Juicio de la Colegiata de Tudela, en cuya arquivolta los fieles podían contemplar los refinados tormentos del infierno, las inscripciones latinas de la catedral de Jaca o de la parroquial de Tuesta (¡o *dives, dives...*!), respondiendo a un programa de los líderes eclesiásticos, eran la expresión de una tésitura espiritual común a todas las clases sociales en los siglos del románico (y no solo en el Bajo Medioevo al que se refiere Jean Delumeau en su conocida obra *El Miedo en Occidente*). Era, pues necesario avivar la fe y el sentimiento de la necesidad de un Redentor que con su muerte en cruz aportaba al cristiano la seguridad de la misericordia y el perdón divinos. Tales eran los temas que debían expresar los artistas románicos. Por lo que atañe a la incipiente iconografía de la época, las variedades del arte románico solo cabe captarlas en la estilística; y aun ahí, no resulta fácil descubrir autonomía y originalidad, cuando un arte prestigioso y cautivador como era el de los grandes entalladores de Francia y Borgoña entraba a chorros por todas las calzadas de Compostela.

Una de las posibles huellas de nuestro “genius loci” podría ser esa austeridad ornamental que caracteriza nuestro románico y esa preferencia por la decoración geométrica o natural estilizada. Es verdad que tal decoración desnuda, simple y geométrica, es común en muchos países, pero también lo es que se acentúa en el País Vasco, y que las gentes de estas tierras se han aferrado a ese lenguaje durante siglos de manera que parece coherente con lo que luego llamaremos el arte popular vasco.

Manuel de Lekuona subrayó el carácter popular del románico a propósito de Gipuzkoa. Y José Miguel de Barandiarán, con su legítima tendencia a con-jugar arqueología y etnología, ha escrito páginas sugerentes sobre la pervivencia del arte antiguo en el arte popular vasco. El pueblo vasco adopta esos motivos plásticos que tienen algo de universal, y los mantiene a lo largo de los siglos con tenacidad extraordinaria como si reflejaran de modo más agudo y profundo que otras culturas las aspiraciones y la sensibilidad del propio pueblo<sup>68</sup>.

---

68. Cristina LLANOS URRUTIA, *Análisis de la constante de símbolo en las manifestaciones artísticas del País Vasco*. (Vitoria 1991) p. 64 ss.

“Gran parte del material de las artes populares del País Vasco –escribe J.Miguel de Barandiarán– es debido a los pastores y agricultores, o al menos, responde a necesidades características de esas profesiones. El pastor y el labrador ejercen oficios y han de manejar diversas materias... Estas y otras actividades de estirpe popular han dado origen a diversas manifestaciones de arte, más o menos rudimentario”. Y observando los objetos expuestos en una exposición de Arte Popular Vasco en 1930, añade: “Algunas obras que aquí vemos se dan la mano con el arte de épocas muy lejanas... Con frecuencia vemos en las jambas de puertas y ventanas de las casas rurales vascas, diversos grabados y pinturas que representan signos cruciformes. Las hay de diversas formas... Y muchos de los cacharros o vasos de cuerno que usan principalmente los pastores de ganado vacuno y caballar suelen estar decorados con diversas figuras. La ornamentación en formas de sierra y de ajedrezado, por ejemplo, es frecuente en tales objetos, como también en bastones, boquillas de pipa, antiguos trajes de carnaval, etc. Son motivos ornamentales que abundan aquí por lo menos desde la Edad Media”<sup>69</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTADILL, J.: “Nuestra escultura románica”. En *Bol. de la Com. de Monum. Hist. y Artísticos de Navarra*, 1925, 224-229.
- AMADOR DE LOS RÍOS, J.: “La basílica de San Andrés de Armentia y la iglesia de Santa María de Estíbaliz (Álava)”. En *Museo Esp. de Antigüedades*, VII, 1872, pp. 383-393.
- ANDRES ORDAX, S.: “Arte” En *País Vasco. Tierras de España*. (Madrid 1987).
- ANÓNIMO: “Iglesia de San Juan de Laguardia”. En *M.N.E. Álava*. (Bilbao 1985), pp. 219-234; “Iglesia de Nuestra Señora, Tuesta”. *Ibid.* pp. 337-347; “Iglesia de la Asunción - Lasarte. (Alava)”. *Ibid.* pp. 247-253.
- ANÓNIMO: “El Románico en Vizcaya”. En *Nosotros los Vascos. Arte*, vol. 2, Bilbao 1987, 196-207.
- ANÓNIMO: “El Románico y el protogótico en Álava”. En *Álava en sus manos*. (Dir. Armando Llanos). (Vitoria 1983) t. 4, pp. 46-72.
- APRAIZ, A.: “El Románico en Álava”. En *Revista Euskal-Erría*, 65 (1911) 154-156.
- APRAIZ, A.: “La Historia del Arte en el País Vasco. Problemas e indicaciones”. En *Hermes. Revista del Arte Vasco*, 13 (1918).
- APRAIZ, A.: “Problemas en la Historia del Arte del País Vasco”. En *Primer Congreso de Estudios Históricos Vascos* (Bilbao 1919-1920) 741-754.
- APRAIZ, A.: “Ermita de San Miguel de Zuméchaga”. En *R.I.E.V.* 1925, 367-370.

---

69. J.M. BARANDIARAN, “Algunos casos de arte rudimentario en la etnografía actual del pueblo vasco”. En el *V Congreso de Estudios Vascos*, (Vergara 1930), OC V, 353-361.

- ARAGONÉS ESTELLA, M<sup>a</sup> E.: "El Maestro de San Miguel de Estella y su escuela: Relaciones estilísticas entre la obra esculpida de varias iglesias navarras". En *El Arte español en épocas de transición*. IX C.E.H.A., León 1992.
- ARCO, R.: "El monasterio de Santa Cruz de la Serós". En *Linajes de Aragón IV*, 1913, 431-455.
- ARCO, R.: "El Real Monasterio de San Juan de la Peña". (Jaca 1919).
- ARCO, R.: "El Real Monasterio de Siresa". En *B.S.E.E.* XXVII, 1919, 270-305.
- ARIGITA Y LASA, M.: *Historia de la imagen y santuario de San Miguel in Excelsis*. (Pamplona 1904).
- ARRONIZ, J.: "La basílica de Estíbaliz vista por los arqueólogos y los críticos de arte". En *Estíbaliz. Fe, Historia y Arte*, (Vitoria 1973).
- AZCARATE, A. "Elementos de arqueología cristiana en la Vizcaya Medieval". En *Cuadernos de Sección. Prehistoria. Arqueología*, 2 (1984), Eusko Ikaskuntza, 7-135.
- AZCARATE, J.M.: "Sincretismo de la escultura románica en Navarra". En *P.V.* 1976, 131-150.
- AZCARATE, J.M.: *La basílica de San Prudencio de Armentia*. (Vitoria 1984).
- BANGO TORVISO, I.C.: "El arte románico en España". *Historia* 16. Madrid 1992.
- BARAÑANO, K.: "El capitel en el románico en Vizcaya". En *Congreso de Estudios Históricos. Vizcaya en la Edad Media*. (Bilbao 1984).
- BARAÑANO, K. y GONZÁLEZ DE DURANA, F.J.: "Acercas del arte románico en San Agustín de Etxebarria (Elorrio), Santa María de Galdácano y de Vizcaya en general". En *Kobie (Bellas Artes)*, 1 (1983) 65-131.
- BARAÑANO, K., GONZÁLEZ DE DURANA, F.J., JUARISTI, J.: *Arte en el País Vasco*. (Madrid 1988).
- BARRIO LOZA, J.A.: *La arquitectura románica vizcaína*. (Bilbao 1979).
- BASAS, M.: *Vizcaya monumental*. (San Sebastián 1987).
- BECERRO DE BENGÓA, R.: "Contemplaciones artísticas: Armentia". En *Ateneo I (1870-1871)*, 77-80.
- BECERRO DE BENGÓA, R.: "Contemplaciones artísticas. Estíbaliz". En *Ateneo I, (1870-1871)*, 84-86.
- BIURRUN, T.: *El arte románico en Navarra*. (Pamplona 1936).
- CAMÓN AZNAR, J.: "Las bóvedas de crucería de la catedral de Jaca y Santa Cruz de la Serós". CSIC. *Estación de Estudios Pirenaicos*, 1945.
- CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Medieval*. (Madrid 1965).
- DÍAZ DE ARCAÑA, M.: *La basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz*. (Vitoria 1904).
- DÍAZ DE ARCAÑA, M.: *Armentia, su obispado y su basílica de San Andrés*. (Vitoria 1901).
- DURLIAT, M.: *España románica*. (Madrid 1993).
- EGUÍA Y LÓPEZ DE SABANDO, J.: "Elucubraciones en torno a la basílica de San Prudencio de Armentia (Alava)". En *Fiestas de San Prudencio, patrón de las Tierras de Alava*. (Vitoria 1984).

- ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J.: C.M.V., Vol. I: *Rioja alavesa*. (Vitoria 1967)
- ESNAOLA, J.: "La antigua basílica de San Andrés de Armentia". En *B.S.E.E.* X, 1902.
- ESNAOLA, J.: *Monografía histórica de Santa María de Estíbaliz*. (Vitoria 1919).
- GAYA NUÑO, J.A.: "El románico en Vizcaya". En *A.E.A.* 1944, 24-48.
- GÓMEZ GÓMEZ, A.: "Estudio iconográfico de la portada románica de Lemóniz". En *kultura* I (1990) 57-61.
- GÓMEZ GÓMEZ, A.: *Rutas románicas en el País Vasco*. Ed. Encuentro, 1998.
- GÓMEZ GÓMEZ, A.: "Algunos aspectos del arte románico en el País Vasco. Extensión y relaciones de un arte periférico". En *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, (Mérida 1992), 73-79.
- GÓMEZ GÓMEZ, A.: "Asimilación y transmisión del arte románico en el País Vasco". En *Kobie*. Serie Bellas Artes, 12 (1996).
- GÓMEZ GÓMEZ, A.: "La escultura románica en Navarra, Alava y su entorno". En *Revisión del arte medieval en Euskal Herria*. Cuadernos de Sección. Artes plásticas y monumentales. Eusko Ikaskuntza. núm. 15. (San Sebastián 1996) 98-101.
- GÓMEZ GÓMEZ, A.: "Los inicios de la investigación sobre el Arte Románico en el País Vasco". En *Ondare* 16, Eusko Ikaskuntza (Donostia 1997) pp. 167-174.
- GONZÁLEZ DE ZARATE, J.M.: "La imagen de la Virgen y su entorno iconográfico-bíblico en la basílica de Estíbaliz". En *Estíbaliz* 1985, 4-8.
- GONZÁLEZ DE ZARATE, J.M. et al.: "En torno a los motivos ornamentales en la portada *Speciosa* en la basílica de Estíbaliz". En *Estíbaliz* 1987, 19-26.
- GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J.A.: "Arquitectura y escultura románicas". En *A.H.* Vol. V (Madrid 1948).
- HUICI, S.: "La iglesia de los Templarios de Torres del Río". En *Arquitectura*, V, 1923, n. 52.
- HUICI, S.: "Arqueología vizcaína. Ermita de San Miguel de Zuméchaga". En *Euskalerrriaren-alde*, 14 (1924).
- IBÁÑEZ, E.: *Esbozo histórico de Villatuerta*. (Pamplona 1930).
- IÑÍGUEZ ALMECH, F.: "Sobre tallas románicas del siglo XII". En *P.V.* 112-113 (1968) 203-207.
- LACARRA, J.M., y GUDIOL, J.: "El primer arte románico". En *P.V.* 1944.
- LACOSTE, J.: "San Miguel de Estella". En *Homenaje a J.M<sup>o</sup> Lacarra*. Vol. 5. (Zaragoza 1977), 101-132.
- LAMBERT, E.: "El pórtico octogonal de Eunáte". En *Bol. de la Com. de Monum. Hist. y Art. de Nav.*, 1925, 219-23.
- LAMBERT, E.: "La catedral de Pamplona". En *P.V.* 1951, 9-35.
- LAMPÉREZ, V.: *Monumentos arquitectónicos de España*. 8 vols (1859-1881).
- LAMPÉREZ, V.: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*. Vol.II.
- LAMPÉREZ, V.: "Portadas de Ujué y Olite". En *B.S.E.E.* VI, 1898,
- LEKUONA, M.: "El arte medieval en el País Vasco". En *Cultura Vasca*. Vol.II, (San Sebastián 1978).

- LLANOS Y ORTIZ DE LANDALUCE, A.: "Hallazgos arquitectonicos en Estíbaliz". En *Estíbaliz* 1973.
- LOJENDIO, L.M.: *Navarre romane*. Ed. Zodiaque, 1967.
- LÓPEZ DE OCÁRIZ, J.J., y MARTÍNEZ DE SALINAS, F.: "El arte prerrománico y románico en Alava". En *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, 5 (1988), Eusko Ikaskuntza.
- LÓPEZ DE OCÁRIZ, J.J.: *Templo de Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta*. (Vitoria 1986).
- LÓPEZ DE OCÁRIZ, J.J.: "El temor al infierno hacia 1200. Análisis iconográfico de la anástasis de Armentia". En *II Curso de Cultura Medieval. Alfonso VIII y su época*. (Aguilar de Campóo 1990).
- LÓPEZ DE OCÁRIZ, J.J.: "El tetramorfos anglomorfos en Irache y Armentia. Análisis iconográfico e iconológico". En *P.V. Primer Congr. General de Hist. de Navarra*, anejo 11 (1988) 317-331.
- LÓPEZ DEL VALLADO, F.: "Arqueología Monumental cristiana en el País Vasco". En *Primer Congreso de Estudios Vascos*, 1919. 755-771.
- LÓPEZ DEL VALLADO, F.: "El románico en Vizcaya". En *Geografía del País Vasco-navarro. Arqueología*. Barcelona, s.d., 878-889.
- LORENZO VILLAMAYOR, F.: "Iglesia de San Pelayo-Bakio". En *Monumentos de Bizkaia*, vol.II, (Bilbao 1987) 15-21.
- MAÑARICÚA, A.: *Santa María de Begoña en la historia espiritual de Vizcaya*. (Bilbao 1950).
- MAÑARICÚA, A.: *Obispos en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya hasta fines del siglo XI*. (Vitoria 1963).
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.M.: "La portada de San Miguel de Estella. Estudio iconológico". En *P.V.* 173, 1984.
- MARTÍNEZ DE MARIGORTA, A.: *San Prudencio de Armentia y su maestro Saturio*. (Vitoria 1939).
- MARTÍNEZ DE SALINAS, F.: "Temas decorativos en el románico del condado de Treviño". En *La formación de Alava. 650 aniversario del pacto de Arriaga (1332-1982)*. Congreso de Estudios Históricos, Vitoria 1982, (Vitoria 1985) vol.II, pp. 627-654.
- MENDOZA, F.: *Los relieves del portico de Armentia*. Ateneo. (Vitoria 1913).
- MENDOZA, F.: "Alava románica". En *Euskalerraren-alde* 2, 1912, 43-47.
- MERINO URRUTIA, J.J.: "La ventana románica de la iglesia parroquial de Barrica". En *B.R.S.A.P.* (1954), 351-354.
- MOLERO MONEO, L.M.: *La escultura románica en Navarra*. C.A.E. "Historia 16". Madrid 1992.
- OCÓN ALONSO, D.: "La primitiva portada de San Andrés de Armentia (Alava). Datos documentales". En *Kobie*. (Serie Bellas Artes) 9 (1992-1993), 167-180.
- OCÓN 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". En *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro 1088-1988*. Silos (Burgos 1990) 501-510.

- OCÓN ALONSO, D.: "Ego sum ostium, o la puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés". En *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Fundación Universitaria española 2, 3 (1989) 125-136.
- OCÓN ALONSO, D.: "La recepción de las corrientes artísticas europeas en la escultura monumental en torno a 1200". En *El arte español en épocas de transición*. IX C.E.H.A., (León 1992) 17-26.
- OCÓN ALONSO, D.: "La arquitectura románica vasca: tipos, modelos y especificidad". En *Cuadernos de Sección. Artes plásticas y monumentales* (Eusko Ikaskuntza), nº 15, 1996, 51-78.
- PINEDO, R.: *El santuario de Estíbaliz*. (Madrid 1940).
- PIQUERAS, W.: "Para que no se pierda. Santa María de Galdácano, el primer monumento románico de Vizcaya". En *Vida Vasca*, 1939, 191-193.
- PORTER, Arthur K.: "Spain or Toulouse? And other questions". En *Art Bulletin* (1924-5).
- PORTER, Arthur K.: *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Rouds*. 1923, vol.I.
- PORTILLA, M.: "Álava artística y monumental". *Diccionario Enciclopédico Vasco*, vol.I, (San Sebastián 1970).
- PORTILLA, M.: "Arte románico. Raíces y evolución", En *Alava en sus manos*. (Vitoria 1983).
- PORTILLA et al.: *C.M.V.*, 8 vols. (Vitoria 1967-2001).
- RODRÍGUEZ VALLE, E.; PÉREZ BARRIO, M.; PASTOR VÉLEZ, B.; IBISATE ARREGUI, A.: "Estíbaliz, escuela iconográfica para las iglesias de la Llanada alavesa". En *Estíbaliz* 1988, 27-31.
- RUIZ MALDONADO, M.: *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*. (Bilbao 1991).
- RUIZ DE LOIZAGA, S.: "El templo parroquial de Tuesta". En *B.I.S.S.* 22 (1978).
- SANTANA EZQUERRA, A.: "Ermita de San Miguel de Zuméchaga-Munguía". En *Monumentos de Bizkaia*, vol. 2, (Bilbao 1987) 267-274.
- SANTANA EZQUERRA, A.: "Iglesia de San Salvador-Fruniz" En *Monumentos de Bizkaia*, vol. 2, (Bilbao 1987) 101-108.
- SANTANA EZQUERRA, A.: "Ermita de San Pedro de Abrisketa-Arrigorriaga". En *Monumentos de Bizkaia*. vol. 3, (Bilbao 1987) 79-85.
- SERRANO, E.: "Esculturas románicas navarras". En *B.S.E.E.*, IX, 1901.
- SOTO, S.M.: "Recuerdos arqueológicos de Alava". En *Estíbaliz*. (Vitoria 1984).
- TEJERA, L.: "El monasterio de San Juan de la Peña". En *B.S.E.E.*, XXXVII, 1929, 31-59, 179-198; XXXVIII, 1930, 204; XXXIX, 1931, 52-66.
- URANGA GALDIANO, J.: "La iglesia parroquial de San Jorge de Azuelo". En *P.V.* n. 3, 1940-41,
- URANGA GALDIANO, J.: "Esculturas románicas de Codés". En *P.V.* 1942, 249.
- URANGA GALDIANO, J.: "Esculturas románicas del Real Monasterio de Irache". En *P.V.* 6, 1942, 9-20.

- URANGA GALDIANO, J. y IÑÍGUEZ ALMECH, F.: *A.M.N.*, Vols.II y III. (Pamplona 1973).
- VÁZQUEZ, P: "Ermita de San Miguel de Zuméchaga". En *Bol. de la Com. de Monum. de Vizcaya, I*, 1909.
- VÁZQUEZ, P: "Monumentos artísticos de Vizcaya". En *B.S.E.E.*, XVI, 1902, 35-49.
- VÁZQUEZ DE PARGA, L.: "La historia de Job en un capitel de Pamplona". En *A.E.A.*, XIV, 1940-41, 410.
- VÁZQUEZ DE PARGA, L.; LACARRA, J.M. y URÍA RIU, J.: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. 3 vols. (Madrid 1949).
- VEGAS, J.I.: "Románico en Alava. Itinerarios para su visita y conocimiento". En *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales 4* (1986), Eusko Ikaskuntza.
- VEGAS, J.I.: "San Vicentejo (Álava)". En *XIV Congreso Nacional de Arqueología*, (Zaragoza 1977) 27-28.
- YARNOZ, J.: "Las iglesias octogonales de Navarra". En *P.V.* 1945, 515.
- YARZA, J.: *Arte y arquitectura en España 500/1250*. (Madrid 1985).
- YBARRA, J.: *Catálogo de los Monumentos de Vizcaya*. (Bilbao 1958).
- YBARRA BERGE, J.: "Una joya del románico en Frúniz". En *Vida Vasca* 1947.