

Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra*

MERCEDES JOVER HERNANDO

Dentro del rico panorama de la escultura monumental románica navarra, abordaremos aquí el estudio de la iconografía de los ciclos de Pasión y Pascua, cuya importancia será creciente hasta convertirse en una de las temáticas favoritas del gótico.

Los ciclos de Pasión y Pascua aparecen en España a finales del siglo XI, en torno al 1100, en el foco compostelano, si bien quizá tienen un precedente en el relieve navarro del Crucificado de San Miguel de Villatuerta, que algunos autores fechan en el siglo X¹. A lo largo del siglo XII irán apareciendo numerosos ejemplares de estos ciclos. A la primera mitad del siglo pertenecen los de la portada de San Isidoro de León y el claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos). Pero es en la segunda mitad de la centuria cuando, en consonancia con una expansión de la escultura monumental, los ciclos de la Pasión y Pascua son más abundantes. Recordemos el de la portada de Santo Domingo de Soria, el del pórtico de San Andrés de Armentia (Álava), el de la Cámara Santa de Oviedo y los de los numerosos claustros como el de San Juan de la Peña y San Pedro el viejo de Huesca.

De esta manera el siglo XII constituye el momento en que la temática de la Pasión y Pascua deja de estar recluida en la miniatura y salta a la escultura monumental. Sin embargo ello no nos debe hacer pensar en una comunidad de

* Este trabajo forma parte de la Memoria de Licenciatura presentada en febrero de 1986 en la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Navarra, con el mismo título y realizada bajo la dirección de Doña Soledad Silva y Verástegui.

1. SILVA, S. *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera* (Pamplona-Logroño 1984). P. 191.

caracteres entre ambas manifestaciones plásticas. Es cierto que la escultura toma de la miniatura motivos, rasgos, incluso temas. Pero cuando los ciclos de Pasión y Pascua aparecen en la escultura monumental española lo hacen con características propias de la plástica petrea.

La temática que primero se representa es la pasional, en la puerta de las Platerías de Santiago de Compostela. Pero pronto Pasión y Pascua se esculpirán conjuntamente, hasta los siglos del gótico en que la nueva espiritualidad observará preferentemente los sufrimientos de Jesucristo. Así, por ejemplo, serán muy abundantes los Calvarios.

En las primeras apariciones la temática de la Pasión y Pascua se localizará en las portadas de las iglesias, como en la catedral de Santiago y la colegiata de San Isidoro de León. Sin embargo, posteriormente, sobre todo en la segunda mitad del siglo XII, lo harán en los recintos claustrales.

Durante el románico los ciclos de Pasión y Pascua se enmarcan, sea cual sea su localización, en programas iconográficos más amplios. Generalmente conviven con el ciclo de la Infancia y escenas del Antiguo testamento así como con otras alegóricas. Dentro de estos programas teológicos los ciclos de Pasión y Pascua suelen ser desarrollados con amplitud (Portadas de San Isidoro de León, claustro de Silos).

En Navarra la fecha de aparición de esta temática es algo posterior a la del panorama nacional. El primer ciclo de Pasión y Pascua navarro, el del desaparecido claustro románico de la catedral de Pamplona, es fechado en las primeras décadas del siglo XII. La mayoría de las manifestaciones esculpidas navarras de la Pasión y Pascua, románicas, pertenecen a este siglo, principalmente en su segunda mitad.

Pero si el relieve del Crucificado de San Miguel de Villatuerta es prerrománico, del siglo X, sería el primer ejemplo pétreo de un tema de Pasión no sólo en el ámbito navarro sino a nivel nacional.

En el espacio navarro los ciclos de Pasión y Pascua se localizan fundamentalmente en los claustros. En los recintos claustrales de la catedral de Pamplona, de la colegiata de Tudela y de la iglesia de San Pedro de la Rúa (Estella), es donde estos ciclos primero aparecen, claustro de Pamplona, y dónde presentan un mayor desarrollo, claustro de Tudela.

Pero también hay en Navarra ejemplos de temática de Pasión y Pascua en portadas como la de San Martín de Artaiz. Por otra parte, podemos señalar que los temas de Pasión y Pascua en Navarra continuarán en los siglos del gótico haciéndose presente con especial fuerza en las portadas. Recordemos los completos ciclos de la fachada de la iglesia del Santo Sepulcro en Estella y las puertas del Refectorio y Arcedianato de acceso a los recintos monacales del claustro gótico de la catedral de Pamplona.

Los ciclos de Pasión y Pascua que contienen los monumentos románicos navarras se insertan en conjuntos iconográficos más extensos. Sirvan de ejemplos los de los claustros de Pamplona, Tudela y Estella y el de la iglesia parroquial de San Martín de Artaiz. Junto a ello debemos destacar el ciclo de la Pasión y Pascua de la Iglesia funeraria del Santo Sepulcro de Torres del Río cuyo

programa es completo "per se" pero, a la vez está comprendido por su localización y simbolismo, en el conjunto arquitectónico del templo, cuya clave funeraria descifra. En este sentido, en el del simbolismo, se trata de un ciclo de Pasión y Pascua atípico, que analizamos en las líneas siguientes.

Debe ser destacado el papel de la Canónica Agustiniense en la difusión de la escultura de la Pasión y Pascua románica navarra. Dos de los principales ciclos navarros, el del claustro de la catedral de Pamplona y el del claustro de la Colegiata de Tudela, se hicieron por y para ella. Su importancia en el panorama de la escultura románica navarra es vital.

Por otra parte, esta importancia parece extensible al románico aragonés, pues la orden de los canónigos de San Agustín estuvo al frente tanto de las catedrales de Jaca y Roda como de los monasterios de Loarre, Alquezar y Montearagón, desde fines del siglo XI². Consideramos que sería muy interesante para posteriores investigaciones, un estudio de la labor de la Canónica Agustiniense como promotora de las artes, en parangón con la labor desempeñada por Cluny en tierras navarras y españolas.

De lo conservado en Navarra, y debemos señalar con tristeza que en su mayoría los ciclos nos han llegado fragmentados (claustro de Pamplona, claustro de Estella), las escenas más abundantes son las del Santo Entierro, presentes en los ciclos de los claustros de Pamplona, Tudela y Estella, y la de la Resurrección manifestada por la Visita de las tres Marías al Sepulcro, que encontramos en los tres claustros citados, en un capitel de Torres del Río y en la fachada de San Miguel de Estella.

Ambas escenas son a la vez significativas de algunas de las características generales de la iconografía de la Pasión y Pascua en la escultura monumental románica. Se trata de la asimilación de la iconografía contemporánea que se hace patente en la plasmación de la moda de la época, así como en el reflejo de los ritos y dramas litúrgicos extendidos en aquel momento. Son éstos el de "La Sepultatio Domini", "La Elevatio", claramente representada en el capitel del claustro de Estella, y la "Visitatio Sepulchri" así como el rito funerario de enterramiento. También podemos señalar como fuente para las escenas que se refieren a la historia de los discípulos de Emaús, el drama litúrgico del mismo nombre. Todo esto se desarrolla ampliamente en este estudio.

En nuestra opinión, con ligeras variantes, estas escenas en sus diferentes representaciones, se adaptan a un esquema fijo.

En la escena del Santo Entierro se trata de dos personajes, José de Arimatea y Nicodemo, que colocados de perfil, flanquean por los dos extremos el sepulcro en el que introducen, con ayuda de un largo lienzo, el cuerpo de Cristo.

La escena de las Marías ante el Sepulcro presenta invariablemente a las Santas Mujeres, dos o tres, que con los pomos en las manos llegan al sepulcro, un cofre rectangular y abierto del que sobresale el Santo Sudario, encontrándolo

2. DEREINE, Ch. "Vie commune, regle de St. Agustín et chanoines reguliers au XI^{eme} siecle" en *R.H.E.*, 1964, pp. 385-406.

ARCO, R. "Fundaciones monásticas del Pirineo aragonés" en *P. V.* 1952, pp. 294-300.

vacío. Un ángel les anuncia la Resurrección señalando a la vez hacia el sepulcro vacío y hacia ellas mismas. Puede estar de pie (claustros de Estella y Pamplona) o sentado sobre el borde de la caja petrea (claustro de Tudela). En ocasiones se trata de dos seres celestiales como en la segunda escena del mismo tema del claustro de Tudela, la fachada de San Miguel de Estella y la iglesia de Torres del Río.

Un rasgo sobresaliente de la iconografía navarra de la Pasión y Pascua es la originalidad, sobre todo por su temática. Destaca el capitel del claustro románico de la catedral de Pamplona que contiene la historia de Job. Constituye un "unicum" en la escultura románica española y tan sólo se conocen dos ejemplos posteriores franceses, el capitel que procedente del claustro de La Daurade conserva el museo de Toulouse y otro de Provenza³.

Se plasma la historia de Job en este capitel navarro desarrollando un claro paralelismo entre Job y Cristo, convirtiendo al primero en prefigura del segundo. Esta tipología de Cristo es de gran riqueza teológica y constituye uno de los ejemplos más elaborados de la exégesis tipológica románica.

Son también "unicum" en la plástica románica la plasmación de escenas como el Conciliábulo de sacerdotes y fariseos, los judíos ante Pilato y el sellado del sepulcro, que aparecen en los capiteles del claustro de Tudela. Asimismo, frente al Cristo Vivo, victorioso y hierático conocido y aceptado como prototipo de Cristo románico, se da en Navarra tanto en las escenas de Crucifixión como en las de Descendimiento, un tipo de Cristo muerto si bien triunfante. Su carácter divino y su victoria son señalados por ángeles turiferarios, ángeles adoradores y ángeles que portan los símbolos triunfales del sol y la luna, o como en los crucificados de Torres del Río y Larumbe, por la corona real que ciñe su frente.

Por otra parte, hay en esta escultura románica navarra algunos rasgos que parecen el germen de iconografías posteriores góticas. Nos referimos al esquema de Job en la cara primera del capitel pamplonés. Job en la escena del banquete adopta una postura que es la que luego veremos en el Cristo Varón de Dolores del gótico. Se trata de una figura paciente que muestra sus manos con gesto de entrega, manos que en el caso de Job están limpias, pero que posteriormente llevarán los estigmas de la Pasión.

Se trata, por lo tanto, de una iconografía muy rica e interesante que analizaremos a continuación.

EL CLAUSTRO ROMÁNICO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA

Erigido por y para los canónigos agustinianos, el claustro románico de la catedral de Pamplona, debió constituir un imponente conjunto escultórico, a juzgar por los valiosos restos que se han conservado. Se trata de cuatro capiteles de

3. GAILLARD, G. "El capitel de Job en los museos de Toulouse y Pamplona" en *Príncipe de Viana*, 1960.

cesta dobles, uno de ellos muy deteriorado, que constituyen un ciclo bastante completo de Pasión y Pascua, aspecto éste bajo el que la bibliografía nunca los había contemplado.

El primer capitel del ciclo narra *la historia de Job*. Su elevada calidad, le ha hecho objeto de numerosos estudios, algunos de los cuales incluyen el iconográfico. Remito a los trabajos de Vazquez de Parga, Gaillard, Biurrun e Iñiguez principalmente. Tras leer atentamente todos esos textos mi mirada ha intentado ir un poco más allá, complementarlos, profundizar sus observaciones. Procedamos a un estudio detenido, siguiendo el orden de la narración.

La primera cara del capitel, uno de los frentes pequeños, está subdividida en dos registros. En el nivel superior se plasma sabiamente, por medio de los gestos, la comunicación entre Yahvé y Satán. Se trata de un verdadero diálogo. Llama poderosamente la atención la representación de Dios, verdaderamente original. Es de estirpe bizantina, tocado con la diadema real, su atributo es la cruz que la remata. Es Dios Padre, su inspiración en el Pantocrator y el ademán de su diestra lo atestiguan. Pero es a la vez Dios Hijo, como muestra la cruz sobre su frente (Fig. 1).



Tenemos un primer ejemplo de "familiaridad" con la figura de Dios por parte del hombre de la época en que se esculpió este relieve quien, al ver al Padre ve al

Hijo. Pero, sobre todo, este atributo está aquí plenamente justificado porque patentiza el paralelismo de Job y Cristo, dos justos que padecen sin culpa.

Se perciben ecos del claustro bajo de Silos tanto en la idea de dividir el frente del capitel en dos niveles como en la iconografía utilizada para indicar el firmamento, unas amplias cintas ondulantes.

En el registro inferior de la cara primera, se plasma, en el interior de una mansión, una escena de banquete, con notables singularidades. Iconográficamente no se puede negar su filiación con las representaciones de la Última Cena más características del románico: tras una mesa rectangular que ocupa horizontalmente el primer plano, se disponen las figuras de los comensales. Sobre la mesa hay alimentos. Los personajes se orientan, desde los dos extremos, hacia quien ocupa el centro de la composición.

Pero unificadas en una imagen se representan dos acciones; todas las figuras en esta escena no parecen realizar una celebración en común. Job está en medio de todos. A su izquierda se colocan las mujeres, cuatro, los varones, en número siete, sus siete hijos. Todos ellos se ocupan en la acción del banquete, Job, aunque sentado a la mesa, parece ausente. Está en actitud orante, con las manos en alto y las palmas extendidas, iconografía que conocemos desde las catacumbas, ajeno al acontecimiento que en su entorno se está desarrollando. Tanto su esposa como uno de sus hijos se dirigen hacia él, que se mantiene absorto. De esta manera, genial, el autor ha plasmado en una sola escena la sucesión del banquete de sus hijos, la convocatoria ante él para purificarlos, y su ofrenda personal por ellos, pues decía Job "No sea que hayan pecado mis hijos y hayan maldecido a Dios en su corazón" (Job 1, 5). La facilidad narrativa de este artista es innegable. Su capacidad de adaptar los esquemas existentes a las necesidades temáticas, ilimitada.

Hemos dicho que Job está representado como orante y es éste el esquema básico. Pero creemos que está también en él, en germen, la imagen del Varón de Dolores, el Cristo mostrando las llagas, que tan repetidamente veremos en el gótico. No olvidemos el paralelismo Job-Cristo.

Continúa la narración en la segunda cara. De nuevo estratificada en dos registros. A su vez en cada nivel se van a suceder varias escenas.

En el registro superior, Job acompañado de su mujer, caprichosa introducción del escultor pues el relato bíblico no lo menciona, se arranca los cabellos y rasga sus vestiduras tras haber escuchado las tristes noticias de los cuatro mensajeros. Su esposa se frota las manos en gesto nevioso. Emparejados a ambos lados, los mensajeros relatan los acontecimientos. Tres de ellos tienen aún puesto el capuchón del manto, que refleja la rapidez con que todo está sucediendo. Recién llegados sólo han tenido tiempo para transmitir la fatal crónica.

En el nivel inferior, se escenifica lo narrado por los mensajeros: enemigos, ataviados cual guerreros de la época, dan muerte a bueyes, burros, ovejas y camellos así como a sus pastores. Esto ilustra lo contado por los tres primeros mensajeros. Es extraña la representación bajo arcadas, lo cual lo transforma en una escena de interior. No tiene lógica que así sea, quizá el autor eligió esta manera como la más estética para diferenciar los dos estratos; tal vez pueda esto ex-

plicarlo, teniendo en cuenta el marcado gusto del artista por el decorativismo. Quizá la razón sea otra. Son ejemplares las figuras animalísticas, tomadas del natural, incluso el camello que es una de las pocas representaciones de esta bestia en el románico navarro. I. Malaxecheverría sólo recoge otros ejemplos en un capitel de la Iglesia de Torres del Río⁴.

En este frente, una escena es de dudosa interpretación. Job ora ante el ara de un minúsculo templete de filiación bizantina. ¿Diremos con Vázquez de Parga que reproduce la ofrenda de un holocausto a Dios tras el banquete, como testimonia el texto bíblico? o ¿afirmamos con Gaillard que se trata de la oración en que se somete a la voluntad divina, a pesar de no mostrar los vestidos deshechos⁵? Ambas opiniones tienen cabida, tal vez no sea necesario eliminar una. Creemos que el hecho de instalar la escena en el ángulo superior izquierdo, puede deberse a ser un lugar que enlaza los dos frentes. Sin embargo por convenir más al hilo del relato bíblico, la postura de Gaillard nos parece más acertada. Además ya hemos visto en el primer frente la oración de Job por sus hijos.

Si en todos los frentes nuestro artista se muestra desenvuelto, en los que a soluciones iconográficas se refiere, es en este tercero donde va a dar rienda suelta a su imaginación.

El texto que ilustra esta escena es el derrumbamiento de la casa sobre los hijos de Job como consecuencia de un huracán provocado por las fuerzas del maligno (Job 1,18-19). El escultor lo va a representar sometiendo su idea a un doble influjo. De un lado el deseo de plasmar el protagonismo de los seres infernales. De otra parte esculpiendo bajo la influencia que ejercen sobre él las imágenes, tantas veces contempladas, del teatro de la época. A ello se suman originalidades como la de disfrazar una arquitectura románica, pétrea, con vanos horadados adoptando el medio punto, para que tome el aspecto de una casa "oriental", techándola con una gran carpa gallonada.

Ambos polos de atracción tienen un mismo origen: las representaciones teatrales, que probablemente escenificaban esta historia. Y son numerosos los reflejos de la misma en este capitel. Algunos ya han sido apuntados, otros no. Serían en nuestra opinión los siguientes: 1) La presencia de la mujer de Job desde el principio casi del relato, cuando las Escrituras sólo se refieren a ella al final. 2) El enmarque de las matanzas de los ganados bajo una frágil arquitectura. 3) La representación burlesca de los demonios, verdaderas caricaturas. 4) La original arquitectura de la casa de los hijos de Job. 5) La escenografía de la imagen con un demonio destruyendo el techo y otro simulando el fuerte viento huracanado por medio de un enorme fuelle.

Por supuesto que al carecer de textos que lo avalen, esta hipótesis queda en mera opinión, y es muy discutible. Por otra parte el profesor Gaillard, en su artículo citado, de alguna manera alude a la representación escénica de la historia de Job, cuando dice, refiriéndose al capitel de Toulouse en que éste está esculpido que: "Tampoco nos muestra a la mujer de Job, de la que el tea-

4. MALAXECHEVERRÍA, I. *El bestiario esculpido en Navarra* (Pamplona 1982) p. 61.

5. GAILLARD, G. Op. cit. p. 240.

tro de la Edad Media hizo un personaje pintoresco, una furia"⁶. No es así como aparece en nuestro capitel, donde figura como respetable dama, pero es que el teatro popular, adopta manifestaciones muy diversas según las características de la región en que florece.

En el cuarto y último frente se relata el resto de la historia. Mayores pruebas azotan a Job quien enfermo es visitado por sus amigos, que se conduelen de él y por último recibe el anuncio divino del final de sus sufrimientos. De nuevo hay dos escenas, esta vez yuxtapuestas, siguiendo un método ideográfico que se viene dando en las artes figurativas desde los sarcófagos paleocristianos. En la primera imagen el artista se ha tomado la libertad de introducir un nuevo personaje suplementario. Así son cuatro los amigos que están con el doliente Job, cuando en el relato veterotestamentario tan sólo se señalan tres. (Job, 2-11). Esta escena es señalada por algunos iconógrafos como "escena tipológica" de la visita de las Santas Mujeres al sepulcro, lo cual enlaza con las relaciones ya existentes entre el ciclo de Job y la Pasión de Cristo⁷. Esta vez la presencia de la esposa de Job sí es fiel al escrito bíblico.

En la segunda escena el mismo Job, "rascándose con un tejón y sentado sobre estiercol" (Job 2-8) escucha a Yahvé que literalmente le bendice. Otra vez es el Cristo-Dios como patentiza el nimbo crucífero. Franciso Iñiguez veía en esta representación de Dios una fórmula trinitaria. Para él la diestra equivalía al atributo del Padre, el nimbo crucífero al del Hijo y el Espíritu Santo estaría simbolizado en la figura alada y nimbada que está a la derecha. En su opinión las alas indican su condición abstracta y el nimbo impide confundirlo con un ángel "que nada tiene que hacer aquí, ni llevaría el amplio nimbo negado sistemáticamente a los ángeles"⁸.

Por nuestra parte no compartimos dicha opinión. Consideramos que esa figura es un ángel y su papel, el marcar la sobrenaturalidad del hecho. En cuanto a su iconografía es perfectamente aceptable. En el citado claustro de Silos los ángeles que flanquean la dextera Dei del relieve de Pentecostés llevan sendos nimbos.

Es muy interesante la figura de Job, cuyo cuerpo desnudo aparece totalmente cubierto de pústulas consiguiendo un efecto de repulsiva veracidad. Quizás pudiera considerarse un precedente de dicha iconografía la imagen del pobre Lázaro que aparece en un relieve lateral de la fachada de Moissac. Lázaro cubre parte de su cuerpo con un lienzo pero la plasmación de las úlceras y el efecto es muy similar⁹. La influencia de esta imagen habría llegado a Pamplona a través de la ruta Jacobea. Por otra parte esta iconografía va a tener sus ecos en la provincia de Navarra. Así en una de las escenas del ciclo de la vida pública de Cristo que se desarrolla en la antepenúltima arquivolta del lado derecho de la portada de la Iglesia de Santiago de Puente la Reina, la figura que está con Jesús adopta el mismo

6. Ibid. p. 238.

7. BRAUNFELS, W. *Lexikon der Chirstlichen ikonographie II* (Freiburg 1970) p. 62.

8. IÑIGUEZ, F. "Algunos ejemplos de iconografía española en el camino de peregrinos del siglo XII" en *Homenaje a Don José Esteban Uranga* (Pamplona 1971) p. 244.

9. VIDAL, M. y otros *Quercy romane* (Yonne 1969) fig. 26.

esquema que Job. El deterioro de la piedra impide señalar si también su cuerpo estaba cubierto de heridas.

El tema de Job tan sólo se repite en dos ejemplos franceses. En el capitel de Toulouse, cuyas relaciones ha estudiado Gaillard y en otro conservado en Provenza¹⁰. El por qué de su presencia en Pamplona puede explicarse con la existencia en la biblioteca catedralicia de un ejemplar de las "Moralia in Job" y otro del libro de Job comentado e ilustrado con un dibujo a pluma en el folio 86, precedente gráfico del relieve pétreo¹¹.

Un último punto referente a su inclusión en el programa catedralicio es el significado que, dentro del mismo, dicho capitel tendría. El tema lógicamente formaría parte de un ciclo veterotestamentario. Sin embargo aquí lo hemos estudiado formando parte de un ciclo cristológico Pasional. No es un capricho. Las razones se encuentran en la teología de la época y en el mensaje doctrinario derivado de la misma.

Los comentarios al libro de Job que San Gregorio realiza en su magna obra Las Moralia, son una interpretación alegórica, casi en verso, de Job como figura de Cristo. Por otra parte esta enseñanza es uno de los pilares de la Teología Moral de la época, que considera al Antiguo Testamento como la expresión velada del Nuevo; enseñanza enraizada en el pensamiento de S. Agustín y de los Padres, que los canónigos Agustínianos de Pamplona asimilaban. Sería éste el mensaje para los clérigos. Pero como toda obra compleja tiene otras lecturas. En un nivel más popular, los fieles aprendían la perseverancia en la fe, y la vanalidad de los bienes terrenos, a los que quienes les predicaban, los canónigos, habían renunciado por el voto de pobreza.

Resultan complejas todas estas relaciones, y denuncian un elaborado programa, sin embargo su mensaje sería captado por los hombres de la época, acostumbrados a convivir con lo religioso.

Tras la historia de Job, en los dos capiteles restantes se desplazan escenas de la Pasión de Cristo y de su Resurrección. La temática de la Pasión de Cristo está ampliamente desarrollada.

En un capitel que también se conserva en el Museo de Navarra, y que sin duda perteneció al desaparecido claustro catedralicio, se adivinan las escenas de *La Última Cena y el Lavatorio*. F. Iñiguez lo recoge en su estudio sobre tallas románicas del siglo XII, ya Biurrún en 1936 lo mencionó, sin embargo ni Vázquez de Parga ni Gaillard le prestan atención. Nosotros lo mencionamos aquí, a pesar de que su mal estado de conservación no permite un estudio iconográfico¹².

En la escena de *La Traición* (El beso—Prendimiento—Suceso de Malco) de nuestro capitel, la iconografía es de cuño bizantino, si bien presenta varias peculiaridades.

10. GAILLARD, G. op. cit. pp. 237-240 IÑIGUEZ, F. op. cit. p. 244.

11. GOÑI GAZTAMBIDE, J. *Historia de los Obispos de Pamplona* 7, (Pamplona 1979) p. 299 y 493.

12. IÑIGUEZ, F. "Sobre tallas románicas del siglo XII" en P. V. 1968 pp. 185-186 BIURRÚN, T. *El arte románico en Navarra* (Pamplona 1936) p. 46.

Judas se acerca por la izquierda a Cristo, cuyos hombros rodea con el brazo izquierdo, y le besa en la boca, como suele hacerlo en las representaciones italianas¹³. Esta acción se combina con la del prendimiento y marcha de Cristo. Dos fariseos, a la derecha, le sujetan por la muñeca y brazo, obligándole a caminar. De ahí el entrecruzamiento de las piernas y la torsión de la cabeza de Jesús hacia Judas.

Pero ¿quién es ese tercer personaje que a la derecha del maestro empuña una espada? No parece ser uno de sus perseguidores pues su mirada airada y amenazante y el filo de su espada se dirige hacia quienes detienen a Jesús. Además con su gesto, de agarrar a Cristo por el manto, le protege. Por otra parte no va vestido como los judíos. Los autores no han reparado en él. En nuestra opinión es Pedro, el impulsivo discípulo que salió en su defensa en el momento del prendimiento. Constituye esto un nuevo ejemplo de recurso narrativo y realista por parte del escultor, a la vez que un "unicum" en la iconografía del Prendimiento.

Detrás de Judas, se colocan otros fariseos y tras ellos, en el ángulo, es plasmado con gran violencia el suceso de Malco; Pedro, cuyo rostro se ha perdido, levanta la espada en el brazo derecho. Con la izquierda sujeta a Malco, arrodillado a sus pies, por los pelos, disponiéndose a cortarle la oreja. Tras ellos otro discípulo, observa la escena y parece alejarse a juzgar por la dirección de sus piernas. Su gesto es el de una persona que escapa asustada (el relato de S. Mateo 26-56 y S. Marcos 14, 51, se refiere a la huida de los discípulos). Otro último fariseo empuña una espada.

Hemos visto cómo se yuxtaponen el beso de Judas, la detención por parte de los Judíos, el intento de defensa de Pedro, y el abandono de Jesús por sus discípulos. Otra vez el artista introduce el máximo de detalles en la narración, lo cual le caracteriza.

Para esta escena el artista bien pudo haber partido del esquema básico que le indica el manual bizantino, al que se adapta en líneas generales¹⁴. Por otra parte son grandes las relaciones entre el capitel navarro y el tema del Prendimiento escenificado en los frescos que decoran la iglesia de los santos Julián y Basilisa en Bagües (Huesca), de fines del siglo XI, que el autor acaso conociera, dada la cercanía geográfica¹⁵.

En nuestra opinión en esta época, en torno al área geográfica a ambos lados de los Pirineos, las representaciones del tema del Prendimiento que se realizan responden a un esquema fijo. Algunos ejemplos se han perdido, pero otros quedan, como el del capitel de la Pasión del Museo de Toulouse, cuyas relaciones con el de Pamplona ha estudiado Mesplé¹⁶.

Este esquema es seguido también en otros medios artísticos como el pintado en Vicq-sur-Saint Chartier (Indre), del primer tercio del siglo XII, y el

13. REAU, L. *Iconographie de Vart Chretien*, II** (París 1957) p. 434.

14. DIDRON, M. *Manuel d'icographie Chrétienne, grecque et latine by Dionysius* (París 1845) p. 191.

15. BORRAS, M. *Lapintura románica en Aragón* (Zaragoza 1978) fig. 79.

16. MESPLE, P. "Chapiteaux de la Passión aux Musées de Toulouse et Pampelune" en *R.L.M.F.*, 1963 pp. 256-257.

miniado en la Biblia de Avila, de la segunda mitad del siglo XII, entre otros. Bagües, Indre, Toulouse, Avila son cuatro ejemplos de un mismo tema cuya cronología se extiende a lo largo de poco menos de un siglo; son manifestaciones plásticas de diversa índole en las que el asunto presenta una iconografía muy semejante. Las diferencias vienen dadas por el mayor o menor dinamismo y número de personajes. El ejemplo iruñés, también se somete al mismo esquema, pero lo rebasa introduciendo las novedades ya señaladas: la defensa de Pedro y la huida de un apóstol.

Tras la detención viene el Juicio. Este largo proceso está resumido aquí por *la Salida de Cristo condenado hacia la Crucifixión*. De dónde sale no lo sabemos pues no se ha identificado a la figura que tras Cristo grita. Es un judío, su indumentaria y tocado lo denuncian, pero es ¿Anás? ¿Caifás? ¿Herodes?... ¿Es una alegoría del pueblo judío que prefirió la libertad de Barrabás y la muerte de Cristo? El ser un personaje mitrado aludiría al carácter hipócrita de la religión judía. No se sabe. Entendemos que sólo es claro el momento. El proceso ha llegado a su fin, Cristo se dirigirá hacia el Gólgota. Un judío le conduce. Otro, claramente, con el índice derecho le señala la cruz en que va a ser clavado. No creemos a pesar de que Cristo lleva manto, lo cual no ocurría en su marcha hacia la cruz, que se trate de un momento del proceso, sino de su final, de la condena. Adquiere así el relato un sentido más homogéneo y una mayor carga dramática (Fig. 2).



Se trata, otra vez, de un recurso iconográfico novedoso que puede tener su inspiración en la escenificación del relato. (El ademán del personajillo que le señala el camino resulta muy teatral).

La Crucifixión que el anónimo artista del claustro románico de la catedral de Pamplona ha plasmado en uno de sus capiteles presenta rasgos sirio-bizantinos y sigue el tipo de gran desarrollo.

Se trata de un Cristo muerto pero no doliente y su cuerpo no acusa los estigmas de la Pasión. Es exaltado por cuatro ángeles que le adoran desde lo alto. Rebase por lo tanto el paradigma establecido de Cristo románico cuya más característica manifestación es el Pantocrator. Se trata del Cristo en majestad. En el capitel pamplonés la dignidad divina de Jesús es señalada, pero no constituye el factor principal, que es la muerte real de Cristo.

Cristo pende, por el peso de su cuerpo, de los cuatro clavos que le sujetan a la cruz. Sus pies apoyan en la base de la misma, transformada en una especie de subpedaneum. Se trata de una cruz potentizada, de tabloncillos de madera, forma corriente en el románico¹⁷.

El esquema de las cinco figuras, Cristo, la Virgen, San Juan, Longinos y Stefanos, es el mismo que el de la crucifixión de la tapa del arca santa de Oviedo, el de la crucifixión de Bagües, ambas de fines del XI, y el de la Biblia de Avila, un siglo posterior¹⁸. Pero el ejemplo Pamplonés ofrece una anomalía que en los otros no se da. La presencia tras Longinos de un personaje, cuyo rostro está perdido, que señala el costado de Cristo en el lugar en que va a clavarse la lanza. Su significado es una incógnita que sería grato el descubrir.

Tan sólo quisiéramos volver a señalar cómo nuestro maestro no se limita a la plasmación de iconografías ya fijadas, sino que tomándolas como base introduce en ellas novedades que las hacen más complejas.

Lo mismo sucede en la representación del buen y mal ladrón a la diestra y siniestra de Cristo respectivamente. Básicamente siguen la representación de los ejemplos ya citados, Oviedo, Bagües, pero con notables transformaciones.

El esquema del claustro será reproducido posteriormente en la escena miniada de la crucifixión de la Biblia de Pamplona que se conserva en Amiens¹⁹. También va a representarse esculpido en una de las arquivoltas de la Iglesia de Santo Domingo en Soria²⁰.

El ciclo pasional no termina aquí, sino que continúa en el capitel siguiente; la escena de *El Descendimiento de la cruz* que, sigue un esquema bastante uniforme basado en la versión Bizantina.

Cristo muerto cae pesadamente. José de Arimatea lo sostiene mientras la Virgen le ha cogido la mano. Juan no aparece. Una figura de rostro perdido pero que por su indumento debe ser una de las piadosas mujeres, sujeta a la Virgen co-

17. IÑIGUEZ, F. op. cit. p. 189.

18. GÓMEZ MORENO, M.E. *Breve historia de la escultura española* (Madrid 1951) p. 27, fig. 42. IÑIGUEZ, F. op. cit. p. 189.

19. BUCHER, F. *The Pampelune bibles* (Yale 1970).

20. DURLIAT, M. *El arte románico en España*. (Barcelona 1964).

mo intentando retirarla de la escena, con el fin de evitarle el sufrimiento. Nicodemo saca el clavo que aún apuntala la diestra de Jesucristo, con la ayuda de unas tenazas y un martillo. El empleo del martillo era frecuente en las imágenes de descendimiento hispanas. La variación en el caso navarro viene dada por empuñar Nicodemo ambos instrumentos, ya que cuando el martillo se representaba, era Juan quien lo sostenía, adquiriendo de esta manera un papel más activo en la acción de desclavar al Señor, como ocurre en los bajorrelieves del claustro silense y del tímpano de Santa María de Olorón²¹.

La presencia del sol y la luna sobre los brazos de la cruz es una reminiscencia del simbolismo triunfal y tiene un origen iconográfico en las representaciones imperiales de Triunfo. Formaban parte de la "cruz invicta" en los siglos IV y V. Tienen un papel de resaltar, junto con los otros dos ángeles que se han perdido, que Cristo era Hijo de Dios, dar un cuño de sobrenaturalidad a la escena²².

Concluyen José y Nicodemo su piadosa acción de hacerse cargo del cadáver de Cristo, procediendo a su *Santo Entierro*. La escena en que este acto se plasma puede ser definida como de gran belleza y sentido dramático, efectivista. El cuerpo de Cristo envuelto en un amplio sudario es introducido por José de Arimatea y Nicodemo en el sepulcro, un sarcófago rectangular que apoya sobre cuatro columnillas de basas y capiteles típicamente románicos.

La escena figura el principio de la acción, en la que ambos discípulos introducirán lentamente el cuerpo en el sepulcro ayudándose de un lienzo con el que sostienen el cadáver y cuyos extremos pasa Nicodemo, a la derecha, por encima de su hombro y recoge José, a la izquierda, en sus antebrazos.

Este sistema lo veremos después repetido en el claustro de Tudela. Sobre el sarcófago se yergue un arcosóleo. Movidos paños se enroscan en el arco, mientras otros penden por delante del sepulcro.

Esta singular iconografía sin paralelismo en la miniatura, pintura, ni en la propia escultura, debe haberse inspirado en la ceremonia litúrgica de la "Depositió", muy ligada al drama litúrgico. Tenía lugar el Viernes Santo tras la celebración de la misa y antes del canto de las vísperas. Consistía en una solemne procesión, a la que seguía la colocación de una cruz en un sepulcro para conmemorar la muerte y entierro de Cristo. A veces en lugar de una cruz se enterraba una Forma consagrada o una imagen de Cristo. Frecuentemente, eran una cruz y una Sagrada Forma. En un libro litúrgico medieval procedente de Roma, que contiene un resumen de la ceremonia puede leerse: "...Et tunc ponatus in sepulcro, pedibus versis ad orientus, et cooperiatur pallio..." que es lo que la escena del capitel pamplonés reproduce²³. Después se procedería al cerrado del sepulcro, se inciensaría y la ceremonia concluía con el cántico "Sepulto Domino". Llegados a este punto parece obligado la aceptación del Teatro, en sus diferentes versiones, como fuente para las representaciones plásticas del tema pasional. Esto se verá más ampliamente en el ciclo del claustro de la colegiata de Tudela, que por conservar-

21. REAU, L. op. cit. p. 7.

22. SCHILLER, G. *Iconographie of Christian art II* (London 1972) pp. 7 y 108.

23. DONOVAN, R. *The liturgical drama in medieval Spain* (Toronto 1985) pp. 8 y 9.

se más completo permite un seguimiento más exacto de las relaciones Dramalítico-escultura y también en el ciclo de Estella.

La descripción iconográfica de nuestro capitel se adapta perfectamente al modelo occidental de Santo Entierro. La no adopción del modelo bizantino, en un contexto general de iconografía de cuño bizantino hace suponer a Male la enorme importancia y atracción que las representaciones teatrales desarrollaron en la época²⁴.

Viene a continuación la vida gloriosa de Cristo tras su muerte.

La resurrección es representada por *la Visita de las tres Marías al sepulcro*. El ejemplo del desaparecido claustro de la catedral Románica de Pamplona se ajusta a lo que Cook denomina "tipo cofre", que derivaría de la representación del drama litúrgico de la "Visitado sepulcri", durante el que se entonaba el tropo "Quem Quaeritis"²⁵.

La evidencia más antigua de dramatización del "quem quaeritis" se encuentra en un manuscrito inglés compuesto entre el 965 y 975, por un monje benedictino inglés, San Ethelwold, obispo de Winchester. Este precioso documento que constituía un apéndice de la regla de San Benito para los monjes ingleses recoge una serie de ritos litúrgicos que el obispo deseaba fueran observados en el país²⁶. Esto indica la importancia que se daba a esta faceta de la liturgia, sin duda más eficaz para la enseñanza de la doctrina, que las largas predicaciones. Lo que es probado para Inglaterra, en fecha tan temprana, ocurría simultáneamente en Francia, Alemania y Suiza y desde poco después en Italia y España. Se trataba de que los clérigos, disfrazados, interpretasen ante el público un texto dialogado²⁷. Evolucionó siendo puesto en escena por los propios feligreses.

En nuestro capitel, el suceso es narrado siguiendo el texto de San Mateo. Como él indica (Mt 28-5) un ángel se dirige a las tres Marías y les dice: "venid y ved el sitio donde fue puesto" (Mt 28,6). Estas palabras son subrayadas por la propia acción de los personajes. El ángel mientras lo señala, levanta la tapa del sepulcro, en el que María Magdalena introduce la mano para tocar el sudario. El ángel está de pie, lo cual es poco frecuente. En España otro ejemplo de ángel de pie al otro extremo del sepulcro se da en un capitel de la ovetense Cámara Santa de finales del siglo XII. En el caso de Oviedo los ángeles son dos. En el suelo yacen en confuso desorden, soldados ataviados cual guerreros, con cotas de malla y cascos de hierro, lanzas, escudos y el estandarte, que ponen de manifiesto el sobrenatural hecho que allí acababa de tener lugar.

La última escena del capitel es fácilmente identificable por estar sus protagonistas dotados de los atributos que los caracterizan. Se trata del momento en que *María Magdalena anuncia a San Pedro la Resurrección de Cristo*. Pedro, de cuya mano izquierda, pende una enorme llave, escucha inmerso en un frondoso follaje que se adapta a un medio punto, el relato que la Magdalena, como en mano, le transmite. Tras ellos, dos apóstoles escuchan asimismo a la Magdalena. No es

24. MALE, E. *L'art religieux du XII^{ème} siècle en France* (París 1966) p. 187.

25. COOK, WZ "The earliest painted panels of Catalonia" en *A. B.* 1927 p. 352.

26. DONOVAN, R. op. cit. p. 12.

27. LÁZARO CARRETER, F. *El teatro Español en la Edad Media* (Madrid 1965) p. 18.

frecuente la representación de este tema en el románico. Aparece también en el claustro de S. Pedro el viejo (Huesca).

Iñiguez opina que puede estar inspirado en el drama litúrgico²⁸. Llama mucho nuestra atención el extraño enmarque en que Pedro se halla. El medio punto parece querer reflejar el umbral de una puerta, la vegetación parece situar al personaje en un jardín. Desde luego el resultado es "fantástico" en el sentido de fantástico, irreal, pues la planta trepadora se "ha comido" al edificio. Tal vez el artista se excedió en el decorativismo. Sin embargo lo que queremos poner de manifiesto es que el esquema, que Iñiguez ha dibujado, nos ha hecho evocar las imágenes de los frentes de los sarcófagos que Lawrence estudia y reúne bajo la denominación "Sarcófagos de Puerta de ciudad"²⁹. En varios de ellos, un personaje que se sitúa en el extremo izquierdo del frente del sepulcro, se apoya en el umbral de uno de los arcos de medio punto que forman la muralla. En el ángulo izquierdo un espeso follaje sube desde el suelo, alcanzando casi a la vegetación que ocupa la parte alta, el arco. Esto es semejante a lo que ocurre en el capitel que estudiamos. ¿Podría el artista haber intentado reproducir, de memoria, un ejemplo visto en alguna parte? Tal vez. Además en los modelos de sarcófagos que propongo, un friso decorado con róleos, muy semejante al del cimacio del capitel pamplonés, recorre la parte baja. Por otra parte no resulta extraño pues sabemos cómo en ocasiones, los artistas medievales se inspiraron y tomaron motivos clásicos para sus propias representaciones. Sirva como ejemplo el de la escultura de la catedral de Jaca, para la cual Moralejo ha demostrado el sarcófago de Husillos como fuente iconográfica³⁰.

Concluye aquí el estudio iconográfico de los tres capiteles historiados testigos del esplendor del desaparecido claustro románico de la catedral de Pamplona. Constituyen fragmentos de un programa que desconocemos y que con los datos habidos es imposible reconstruir. Sin embargo, sí nos permiten conocer la estética, el fundamento teórico que animaba a quienes lo compusieron. Esto es el pensamiento Agustiniano.

San Agustín afirmó "in vetere Testamento novum latet, in novo vetus patet". Ya San Pablo habló de Cristo como el Nuevo Adán. De aquí el simbolismo medieval sacará las últimas consecuencias³¹. Esta es la razón por la que el capitel que narra la historia de Job es incluido en un ciclo de Pasión. Al encerrar un contenido simbólico, necesitaba ser glosado, ser explicado. Y al ser glosado era contemplado como precursor de los sufrimientos de la Pasión.

Los relieves por sí mismos constituyen enseñanzas pétreas y en este sentido también responden al pensamiento Agustino. La retórica agustiniana entronca con la idea aristotélica de mover al hombre a la verdad. Aristóteles concebía la retórica como la habilidad de hacer evidente la verdad. Esto se aplica a todas las

28. IÑIGUEZ, F. op. cit. p. 188.

29. IÑIGUEZ, F. *Arte medieval navarro II* (Pamplona 1973) fig. 52.

30. MORALEJO, S. "Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca" en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte 1973* (Granada 1976) pp. 427-434.

31. DELGADO, F. "Fundamentos teóricos del simbolismo medieval" en *T.B.* n.º 7, pp. 50-52.

manifestaciones del Arte. Por eso en el Arte Medieval va a primar antes el tema y la iconografía que la estilística.

Por eso nuestro artista, a quien los canónigos de San Agustín concedores de estos principios van a hacer estas observaciones, trata de dar el mayor relieve posible al texto bíblico y recurre al drama litúrgico como fuente de inspiración por ser fácilmente asimilable para los fieles. Como consecuencia de todo ello resultan unas escenas comprensibles, directas, que recuerdan la doctrina y mueven al fervor.

EL CICLO DE PASIÓN Y PASCUA EN EL CLAUSTRO DE LA COLEGIATA DE TUDELA

En 1121 los canónigos reglares de San Agustín se habían establecido en Tudela³², haciéndose cargo de la Colegiata, cuando ésta se construyó. Junto a ella levantaron el claustro necesario para su vida monástica. Al mismo tiempo tenían también acceso los parroquianos. Al igual que en Pamplona, la decoración del claustro va a tener la misión de instruir a canónigos y seglares, y la estética agustiniana va a animar la iconografía tudelana.

Este magnífico claustro románico, el único navarro cuya decoración escul平ida ha perdurado hasta la actualidad casi totalmente, ha sido objeto de numerosos estudios. Ya en 1936 Biurrun le dedicó varias páginas en su libro sobre el Arte Medieval en Navarra³³. En 1964 A. de Egrý publica una importante monografía sobre su escultura³⁴. Segura Miranda vuelve sobre el tema en 1964³⁵. También Crozet se ocupa de él en sucesivos estudios publicados en los años 1960 y 1963³⁶. Sin embargo considero que es susceptible de una profundización, de una nueva lectura más detenida que complementa lo que sobre él ya se ha dicho, ya se sabe. Aquí resaltaremos lo más destacado.

Dentro del conjunto del claustro la *Iconografía de la Pasión* constituye un ciclo muy completo, parangonable por la riqueza de escenas, con el de San Pedro el viejo de Huesca.

La historia se extiende a lo largo de los últimos capiteles de la crujía Norte y todos los de la arquería Este. Estilísticamente muestran gran similitud debiéndose todos a la mano del mismo artista, lo cual dota de mayor unidad al conjunto³⁷. Las escenas no aparecen siempre ordenadas según el relato bíblico. Aquí las analizaremos, para evitar complicaciones, siguiendo el discurso pétreo.

A. de Egrý en su estudio afirma que "el sistema de la iconografía se basa en la

32. LACARRA, J.M. *Historia del reino de Navarra en la Edad Media*, (Pamplona 1976), p. 189.

33. BIURRUN, T. *El Arte románico en Navarra* (Pamplona 1936).

34. EGRY, A. "La escultura del claustro de la catedral de Tudela" en P. V., 1956.

35. SEGURA MIRANDA, J. *Tudela, historia, leyenda y arte* (Pamplona 1964).

36. CROZET, R. "L'art román en Navarre et Aragón. Conditions historiques" en CC.M.P., en 1962 p.61.

37. EGRY, A. op. cit. p. 76.

LOS CICLOS... EN LA ESCULTURA MONUMENTAL ROMÁNICA DE NAVARRA

guía de Pintura bizantina del siglo XII", lo cual considero válido sólo en algunos casos, pero no para todas las escenas sistemáticamente³⁸.

La resurrección de Lázaro no pertenece propiamente al ciclo de Pasión y Pascua, sin embargo, lo incluimos por su sentido, que prefigura la Resurrección del propio Jesucristo, y por su incidencia en la decisión de los fariseos de matarle. En nuestra opinión el relieve se centra en el milagro mismo de la Resurrección del amigo (Fig. 3).



En la *Entrada Triunfal en Jerusalén*, Cristo monta sobre el asno a horcajadas según el modelo helenístico; con la diestra bendice y con la izquierda sostiene las bridas. Cabalga de derecha a izquierda siguiendo la fórmula siria. Tras él van sus discípulos con el pollino. Ante la puerta de la ciudad le reciben unos cuantos ciudadanos, tres adultos que agitan palmas arrancadas del árbol que ocupa el centro de la cara norte del capitel, y dos niños, uno de los cuales se ha despojado de su manto y lo arroja bajo las patas del asno que inclina la testuz, y el otro procede a quitarse la prenda con el mismo fin. Estos últimos datos responden a la versión bizantina del tema.

Sin duda el artista tomó este esquema ya formado, pero no del manual bizantino que da unas indicaciones diferentes³⁹.

38. Ibid. p. 78.

39. DIDRON, M. op. cit. p. 186.

Las representaciones esculpidas más cercanas al claustro tudelano son las del capitel de una de las ventanas de la sala capitular del claustro catedralicio de Burgo de Osma (Soria) y sobre todo el del mismo tema en el claustro de Arles (Provenza). En el primero, el denominado segundo maestro de Silos, ha plasmado una figuración de Jerusalén muy semejante a la de Tudela, una especie de fortaleza pétrea de volúmenes cúbicos. Es esta una prueba más de la influencia de Silos en el románico navarro, en este caso llegada por vía indirecta. En el segundo, Arles, la iconografía es idéntica y su cronología muy cercana, habla de la rápida difusión de motivos por la vía Jacobea.

Por otra parte durante los siglos medievales estas ceremonias de recepción eran frecuentes en las visitas de obispos y abades a las diversas ciudades y monasterios, con lo cual el artista conocía perfectamente el ritual de una acogida, ceremonial que combinaba con costumbres ancestrales aprendidas en la miniatura y revitalizadas en los dramas litúrgicos.

El capitel del *Lavatorio está*, muy deteriorado. Con exactitud textual, Cristo se ha desposeído del manto y se ha enrollado la toalla con que seca los pies de sus discípulos. Este ritual era practicado en la edad media en la liturgia pascual.

El sentido del lavatorio de los pies viene descifrado por el propio San Agustín en su Comentario al Evangelio de San Juan, y debe entenderse en el contexto de la labor de salvación llevada a cabo por Cristo, significa el perdón de los pecados. Siguiéndole, los teólogos medievales cada vez más lo ponen en relación con el sacramento de la penitencia. En su tratado "De Cena Domini" San Bernardo de Claraval describe el lavatorio como el sacramento para el perdón de los pecados⁴⁰.

Por tanto esta escena, además de ocupar su puesto en el discurso narrativo tiene una gran importancia como recordatorio de un importante sacramento, al que se alude cada vez que se reza el Padre Nuestro.

El Conciliábulo de Sacerdotes y Fariseos no aparece en la guía bizantina de la pintura. Constituye en realidad una escena poco frecuente de la que no conocemos otro ejemplo esculpido.

La escena de Tudela reúne a cinco judíos, que conversan sobre qué hacer con Cristo. Tres van tocados, dos con gorros de sumos sacerdotes, y el tercero con una especie de capucha que quiere ser el "pileus" o gorro judío puntiagudo. Todos llevan barba. El personaje central responde al esquema iconográfico del Pantocrátor, sedente, frontal con el libro de la ley, en este caso sellado, en la diestra y que en lugar de bendecir apoya la mano izquierda con el índice extendido sobre su pecho. Le flanquean los dos personajes descubiertos. En segunda fila se disponen los dos restantes. Todos están sentados. Los judíos, ricamente ataviados, esbozan en sus rostros gestos caricaturescos, que les dan aspecto de malvados.

A continuación encontramos el *Pacto de Judas con los Judíos*. Cuatro personajes "hablan con Judas". El que les encabeza pone en su mano siete monedas, y no una bolsa de dinero como señala A. de Egry⁴¹.

40 SCHILLER, G. op. cit. p. 43.

41. EGRY, A. op. cit. p. 84.

Son pocas las representaciones de este tema en grandes ciclos del siglo XII; una es la del friso de la Portada Oeste de San Gillés-du-Gard en Provenza, otra el relieve de la entrada a la cripta en la catedral de Módena.

El ejemplo tudelano difiere totalmente en su iconografía del modelo propuesto por el manual bizantino⁴². Una comitiva judía habla con Judas, a quien el demonio susurra diabólicas palabras en el oído. Todos están de pie.

La figura de Satanás, está en la línea de la que aparece en un capitel del interior de Santo Domingo de la Calzada⁴³. Presenta patas de cabra, el cuerpo cubierto de vello y el rostro, cual máscara, adopta una mueca grotesca al hablar al traidor. No se le ha mostrado como es, sino bajo una apariencia engañosa, como figura de animal, aunque, como ser de claras señales malignas (piel oscura, rostro monstruoso, garras...) Esta iconografía tan popular en el románico tiene ya precedentes en las numerosísimas representaciones demoníacas de los beatos⁴⁴. El fin simbólico de concentrar toda la fealdad imaginable en el diablo, es potenciar por lo repugnante de su aspecto lo repulsivo de su obrar⁴⁵.

Semejante iconografía adoptarán los otros demonios de este ciclo, los que habitan en el infierno, en la escena de la Anastásis.

La escena de *La Última Cena* sigue la iconografía típica. El artista bien pudo basarse en el esquema indicado en la guía de pintura bizantina, que por otra parte, no desciende a detalles⁴⁶. Carece de rasgos destacables.

El deplorable estado del próximo capitel dificulta la precisa lectura de cada escena, en las diversas caras del mismo. El tema es claro: *La Oración en el huerto*.

Para A. de Egrý se trata de dos escenas, una la entrada de Jesús y sus discípulos en el huerto de los olivos, la otra los discípulos dormidos⁴⁷. En mi opinión se trata, en cuanto a las escenas de posible identificación, de los apóstoles durmiendo y a continuación Cristo reprimiéndoles "¿Por qué dormis? (Lc 22, 46).

El tema de *La Traición* (el beso de Judas. El prendimiento. Suceso Pedro-Malco) sigue fundamentalmente el mismo esquema que el del capitel románico del claustro de Pamplona. Aunque carece de su vivacidad y dramatismo, así como de su riqueza narrativa.

Lo más destacable es la numerosa cohorte de judíos que acuden para el prendimiento. Van ataviados con túnica corta y algunos también con pantalones; tan sólo uno lleva gorro, de sumo sacerdote. Adoptan diversidad de posturas, no es una rígida comitiva en fila india. Es muy interesante el conjunto de armas que portan.

El siguiente capitel está totalmente perdido y carecemos de una descripción antigua que recoja su temática. Sin embargo, cabía esperar en él las escenas del

42. DIDRON, M. op. cit. p. 198.

43. INIGUEZ, F. "Sobre tallas románicas del siglo XII" en *P. V.* 1968 fig. 1.

44. YARZA, J. "Del ángel caído al diablo medieval" en *B.S.A.A.*, 1974 pp. 301 y 315.

45. GUERRA, M. *Simbología románica* (Madrid 1978) p. 311.

46. DIDRON, M. op. cit. p. 189.

47. EGRY, A. op. cit. p. 85.

juicio y la Crucifixión, a juzgar por la posición que ocupa dentro de la narración⁴⁸

La Petición del Cuerpo de Cristo a Pilato por José de Arimatea y Nicodemo era tema que una tradición antigua recogía en ciclos pictóricos. En el arte de occidente es representada con menos frecuencia⁴⁹. En la España románica citemos los ejemplos claustrales de San Pedro el viejo de Huesca y Tudela (Fig. 4).



En ambos están presentes los dos discípulos. La escena tudelana muestra a Pilato sentado, en el extremo izquierdo del frente Norte del capitel, sobre un rico banco de tradición románica con cojín. Tras él un personaje, tal vez el soldado que indica el manual bizantino; enfrente está José de Arimatea, extendiendo hacia él sus brazos y una figura que se interpone entre ambos. Hasta aquí la guía de pintura bizantina. Pero además están presentes otros dos personajes, ¿hebreos o romanos?, y Nicodemo. Esta afirmación es posible por la comparación de las fisonomías, las mismas en esta escena y la del Santo Entierro, en la que ambos discípulos vuelven a aparecer.

A. de Egry tan sólo menciona a José de Arimatea lo cual resulta una lectura incompleta⁵⁰.

Si el artista esculpió esta escena partiendo del esquema base del manual bizantino, ¿por qué introdujo a Nicodemo, cuando en la Biblia tan sólo es mencionado en un evangelio, y no rotundamente referido a este hecho? En nuestra opinión la respuesta está en las representaciones dramáticas pascuales, en las que ambos discípulos tras obtener el permiso procederían al Descendimiento de la cruz y Santo Entierro.

48. Ibid. p. 77.

49. SCHILLER, G. op. cit. p. 164.

50. EGRY, A. op. cit. p. 86.

El segundo *Entierro de Jesucristo* claustral románico navarro que analizamos, es muy distinto a la primera versión. Para aquélla vimos cómo la representación teatral era su fuente de inspiración; para ésta, es el diario rito del enterramiento. Ello ha determinado que se abandone la fidelidad al texto bíblico, no siendo Cristo sepultado en un sepulcro-roca sino en una caja pétreo.

José de Arimatea y Nicodemo proceden a introducir el cadáver en la sepultura ayudados de una sábana con que lo descenden, igual que en Pamplona. En esta representación no se sigue el manual bizantino⁵¹. Extraña la no presencia de ángeles turiferarios como en Estella o el capitel del mismo tema que, procedente de San-Pons de Thomières, guarda el museo del Louvre; extraña más cuando sabemos que el incienso estaba presente en los entierros en la Edad Media.

Son varios los ejemplos de esta iconografía de Santo Entierro en el románico, pero interesa sobre todo, por su carácter de precedente y su valor testimonial el entierro de San Millán, tallado en una placa de Marfil procedente del monasterio riojano, fechado en el siglo XI.

Recoge el rito de inhumación del cadáver del Santo. Dos personajes sostienen el cuerpo del difunto envuelto en un sudario, por la cabeza y los pies. Lo introducen en el cofre de piedra tallada mientras un tercer personaje le inciensa. En el extremo izquierdo otra figura porta una cruz. No cabe duda que esta iconografía es la misma que la de nuestro capitel. Debe concluirse por lo tanto, que supone éste un testimonio pétreo de un rito habitual en la época. Por otra parte, el teatro sin duda lo incorporaría a su repertorio de escenas.

Escena paralela a la petición de José de Arimatea y Nicodemo, la de *los Judíos ante Pilato*, sigue un esquema semejante. Pilato en un extremo de la composición escucha a los tres judíos. Esta escena no está indicada en el manual bizantino. Tampoco conocemos otras manifestaciones esculpidas del mismo tema.

A continuación *El sellado y la custodia del sepulcro* constituye un "unicum" en la escultura románica española⁵². Un judío sella la sepultura. El sistema es muy curioso: el cofre es atado con una recia correa de la que el hebreo tira con fuerza. El manual bizantino no se refiere a esta escena, si bien sí que habla de cuatro sellos sobre la tumba⁵³.

De nuevo debe buscarse su origen en la escenificación de la Pasión. En el libro de Rouen, se lee el siguiente fragmento del rito litúrgico de la Depositio: "sepultado el Señor, se ha sellado el monumento; queriéndolo sus enemigos; que ponen soldados que lo custodien..."⁵⁴ y esto es exactamente lo que escenifica el capitel de Tudela.

En los dos frentes restantes, soldados armados hacen guardia. Son los mismos guerreros que en los campos de batalla luchaban por la reconquista de tie-

51. DIDRON, M. op. cit. p. 198.

52. IÑIGUEZ, F. "Algunos ejemplos de la iconografía española del camino de peregrinos en el siglo XII" en el *Homenaje a D. José Esteban Uranga* (Pamplona 1971) p. 248.

53. DIDRON, M. op. cit. p. 199.

54. DONOVAN, R. op. cit. p. 9.

rras hispanas a los moros. Están firmes, alerta; llevan cotas de malla que les cubren hasta la cabeza y, algunos, casco.

La *iconografía de la Pascua* en el claustro de Tudela comienza por *La Resurrección* que es representada por la visita de las Marías al sepulcro. Va a tener dos escenas. En la primera, la del capitel adosado al frente Norte de la pilastra central de la crujía oriental, se escefinica la versión occidental, tres mujeres se acercan al sepulcro sobre el que se sienta un ángel, que sigue el relato de San Marcos (Mc 16, 1-6), como en Pamplona. Difiere de ésta en que el ángel aparece sentado en el borde del sepulcro y la tapa, que frecuentemente está transversal sobre el mismo, aparece al fondo, apoyada sobre el árbol en dirección perpendicular al sepulcro.

Llama la atención el atavío de las Santas mujeres, a la morisca. Van tocadas y con manto, bajo el que visten una especie de pantalones recogidos en los tobillos. Si bien se comprende por la fuerte presencia morisca en Tudela.

La segunda escena del mismo tema, ocupa la cara este del capitel siguiente. Sigue la versión de San Juan que menciona sólo a la Magdalena en la mañana de la Resurrección (Jn 20, 1). Dos ángeles se sientan sobre el sepulcro abierto, con las alas explayadas y en posición frontal. Uno señala a María, el otro la sepultura.

Es realmente extraña esta repetición del tema, sin duda se debe a una confusión en el momento de distribuir el programa entre el taller, esculpiendo dos artistas la misma escena.

Se trata, por otra parte, de un asunto importante, dogma principal del credo cristiano, que ocupaba un lugar de relevancia en la liturgia del Domingo de Resurrección con la representación de la "Elevatio" y la entonación del tropo "quem quaeritis"⁵⁵.

"*El Descensus ad inferos*" de Tudela respone a la iconografía más frecuente de dicho tema. En una misma escena el artista ha plasmado juntos varios momentos de la acción; de esta manera las puertas quebradas del infierno se esparcen por el suelo a la vez que Jesús hace salir a Adán de la boca monstruosa del averno. Esta figuración del abismo cual enorme cabeza de animal monstruoso con las fauces abiertas, tiene su origen en la abundante y fantasiosa literatura musulmana⁵⁶. Estaba extendida en el siglo XII. Se repite en el claustro de Estella y aparece asimismo en el manuscrito número 12 de la Bodleian Library (Oxford), miniado hacia el 1170-1183 y procedente probablemente del Norte de Inglaterra⁵⁷. Esta escena no sigue en absoluto las directrices del manual Bizantino⁵⁸.

Viene a continuación un amplio ciclo de apariciones de Jesús tomadas de los diferentes evangelios y estrechamente relacionadas con las representaciones teatrales de la Pascua.

55. DONOVAN, R. op. cit. p. 12.

56. YARZA, J. "El Descensus ad inferos" del Beato de Gerona" en *B.S.A.A.*, 1977, p. 140.

57. ENMANUEL, P. *Los días de la Pasión* (Madrid 1962) fig. 65.

58. DIDRON, M. op. cit. p. 199.

Analizaremos solamente, para no extendernos demasiado, *La Aparición a los discípulos de Emaús* a la que la guía Bizantina de pintura se refiere por la fracción del pan⁵⁹. Sin embargo en el claustro de Tudela el relato ocupa los cuatro frentes de un capitel doble (Fig. 5).



La fuente literaria es el evangelio de San Lucas quien relata lo ocurrido con mucho detalle (Lc 24, 13-35). El evangelio fue también la base para la representación del encuentro de Cristo y los discípulos caminantes de Emaús como manifiesta el texto de un procesional de Rouen del siglo XII que recoge en sus páginas tal ceremonia. Especifica cómo los viajeros avanzan con bonete sobre la cabeza y bastón en mano. Les sale al encuentro el Señor también caracterizado como peregrino, con báculo y zurrón a la espalda. Charlando llegaban ante un tabernáculo, en el que una mesa estaba preparada. Invitaban a Cristo a quedarse. Se sentaban los tres y Jesús partía el pan, tras lo cual le reconocían y volvían corriendo a Jerusalén. Los presentes en procesión cantaban el Alleluia y preguntaban: ¿Dinos María a quién viste en el camino⁶⁰?

En nuestro capitel los cuadros escénicos se disponen de la siguiente manera: 1) Cara oeste. Dos caminantes, ataviados cual peregrinos, caminan. 2) Cara sur. Un tercer peregrino, Cristo, se les añade y dialoga con ellos. Los dos viajeros se han parado. 3) Cara este. El segundo sujeta a Jesús para que se quede con ellos. 4) Cara norte. Los tres se han sentado en una mesa, bajo una triple arcada con torres en las esquinas. Se han quitado los gorros. Jesús ostenta un nimbo crucífero. Con la mano derecha bendice el pan que sujeta con la izquierda. A ambos lados los discípulos se llevan pan a la boca mientras con la izquierda sostienen un cuenco. La composición está tomada de la escena de

59. DIDRON, M. op. cit. p. 202.

60. DONOVAN, R. op. cit. pp. 172-173.

la Última Cena. Los atributos del peregrino, que el *liber Sancti Jacobi* describe: la esportilla, el bordón o báculo, el gorro, serán iguales a los que los peregrinos, que tan cerca de allí pasaban, llevarían como distintivos y auxiliares en el viaje⁶¹.

Parecen evidentes las conexiones entre la iconografía de este capitel y las representaciones teatrales de Pascua.

La plasmación del tema de *la Ascensión de Cristo* supone la introducción de recursos escenográficos totalmente desvinculados del relato bíblico y sin duda inspirados en el teatro. A lo largo de los frentes de dos capiteles adosados al pilar del ángulo sudeste del claustro, se disponen los doce apóstoles con la Virgen para despedir a Cristo. La presencia de la Madre de Dios no responde al texto evangélico. Las trece figuras miran desde lo alto y dicen adiós con la mano derecha. Tampoco esto se acerca a la escritura que narra cómo "ellos se postraron ante El..." (Lc 24, 52). Más arriba el artista ha esculpido a Cristo coronado que bendice al ascender entre nubes y dos ángeles, según una iconografía aprendida en los ejemplos miniados.

La iconografía tudelana para este tema tiene una doble fuente: la miniatura y el teatro que libremente combinados consiguen un gran efecto escénico.

Completa este ciclo claustral de Pasión y Pascua el relieve que, parejo al Cristo ascendente, ocupa la parte alta del pilar. En una mandorla lobulada, Cristo sedente y en gloria presenta los estigmas de la Pasión. Para F. Iñiguez se trata de un Cristo "Varon de dolores" que tanta importancia va a tener en el gótico donde aparece acompañado de las "armas Christi", del que ya habría algunos precedentes en Santo Domingo de la Calzada, Lebanza y Aguilar de Campoo(Palencia) por no citar los ejemplos orientales⁶².

Al estudiar las características generales del claustro románico de la catedral de Pamplona señalamos cómo la iconografía de sus capiteles revelaba el espíritu de la estética agustiniana, cuyo fin es la manifestación efectiva de la bondad. Para ello se inspira en el drama litúrgico, conocemos los de "La Depositio", "Visitatio sepulcri" y "Los peregrinos de Emaús" como fuentes del Santo Entierro, las Marías ante el sepulcro y los discípulos de Emaús. Por la misma causa se reproducen elementos de la vida real como muebles, atuendos, y ritos (el rito de enterramiento), y todo para facilitar la comprensión, la asimilación por parte de los fieles. Esto que conocemos para el claustro de Pamplona es cierto también para el de la Colegiata de Tudela.

En otro orden de cosas podemos afirmar que se trata de una iconografía muy original en el sentido de que contiene escenas que no se vuelven a encontrar en la escultura monumental románica, como la del Conciliábulo de Sacerdotes y Fariseos, la de los judíos ante Pilato y la del sellado del sepulcro.

Por otra parte consideramos que debe desecharse la tesis de Egrý de que se trate de una obra que siga las directrices del Manual Bizantino⁶³. Hemos visto

61. VÁZQUEZ DE PARGA, L. *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela* Madrid 1948, p. 126.

62. IÑIGUEZ, F. op. cit. p. 249 SCHILLER, G. op. cit. pp. 184 y ss.

63. EGRY, A. op. cit. p. 64.

que tan sólo en algunas escenas puede hablarse de la inspiración en la guía de pintura Bizantina, lo cual indica que era conocida pero no tomada como guía única⁶⁴.

EL CICLO DE PASIÓN Y PASCUA EN EL CLAUSTRO DE SAN PEDRO DE LA RÚA (ESTELLA)

La fundación de la Iglesia de San Pedro de la Rúa parece coincidir con la de la propia Estella, hacia el año 1090. Desde el principio pertenenció a San Juan de la Peña, por donación del monarca Sancho Ramírez, que fue confirmada por D. Pedro de Roda⁶⁵.

Biurrún estudia este conjunto, que fecha en torno al 1200, dentro de un estilo románico tardío, en el capítulo de monumentos cluniacenses. Lo denomina "claustro procesional" y a la vez con función de cementerio. Se trata del claustro de la iglesia principal de una ciudad en auge, cuyo fin es cubrir las necesidades parroquiales de los feligreses⁶⁶. Se trata, por desgracia, de un claustro incompleto, tan sólo dos crujías sobrevivieron al accidente de 1521⁶⁷.

Respecto al ciclo de la Pasión y Pascua, creemos que debió de existir con un desarrollo más amplio que el que nos ha llegado. Las razones son: 1) dada su importancia temática, doctrinal y litúrgica, 2) dado el desarrollo que conoce en los otros claustros navarros románicos, 3) dado el amplio tratamiento del ciclo de la infancia en S. Pedro de la Rúa, paralelo en importancia al de la Pasión y Pascua.

De la *iconografía de la Pasión* se conserva *el Santo Entierro*. El tercer ejemplo de Entierro de Cristo en un claustro románico navarro se adapta al modelo iconográfico que ya hemos estudiado, si bien presenta pequeñas novedades muy interesantes.

José de Arimatea y Nicodemo introducen el cuerpo de Jesús en una caja pétre, ayudándose de un lienzo para descender el cuerpo. Esto lo hemos visto en el claustro de Tudela. Conocemos por lo tanto su filiación al ritual de enterramiento contemporáneo. En Estella vamos a encontrar además el incienso, muy importante en los entierros, que aquí es esparcido desde lo alto por dos ángeles. De esta manera, un rito de la vida diaria es convertido en un entierro divino. En el claustro aragonés de San Pedro el Viejo de Huesca, también están presentes, con una disposición semejante, ambos ángeles⁶⁸. En él puede verse el precedente directo del ejemplo estellés.

Llegados a este punto quisiéramos resaltar un dato muy interesante en la iconografía del Santo Entierro en Navarra. Hemos visto cómo ya en el claus-

64. CROZET, R. "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragón" II en *C.C.M.P.*, 1960, p. 119.

65. GARCÍA GAINZA, M. C. y otros *C.M.N. II**(Pamplona 1982) p. 464.

BERUETE, F. *Estella, historia, arte, folklore* (Estella 1970) p. 1.

66. BIURRUN, T. op. cit. pp. 307-314.

67. LOJENDIO, L. *Navarra* (Madrid 1978) p. 318.

68. COOK, W op. cit. fig. 26.

tro de Pamplona, de principios del siglo XII, José de Arimatea y Nicodemo se ayudaban de un largo lienzo para introducir el cadáver en el sepulcro, gesto éste que se repite en Tudela y Estella. Sin embargo, no se da en otros ejemplos románicos, Silos, San Pedro el Viejo de Huesca, St. Pons de Thomieres, que conocemos. Por otra parte el *Lexikon der Christlichen ikonographie* afirma que en la Edad Media tardía se produjo un cambio en la iconografía del Enterramiento, colocándose el cuerpo sin vida de Cristo sobre un lienzo y bajándolo con él. Cita ejemplos miniados de 1360 y 1380⁶⁹, Cook en su estudio señala que esta iconografía "fue especialmente común en Francia y en España durante el período gótico"⁷⁰. De todo ello puede deducirse, que en la Navarra de los siglos del románico era ya común un modo de enterremamiento que más tarde, S. XIII, se adoptaría en Europa (Francia, Alemania).

La iconografía de la Pascua se inicia con *La Resurrección*. No hay nada en esta escena, representada por la visita de las tres Marías al sepulcro (Mc 16, 1-7), que recuerde a los tipos orientales de Resurrección. El ángel, de pie, en el extremo izquierdo, se dirige a las tres Marías, una arrodillada muy perdida, que se acercan por la derecha. En el centro la tumba adquiere un gran desarrollo. El sepulcro presenta la tapa a dos aguas y decorada con besantes, semiabierta; sobresale el sudario. Sobre el sarcófago se levanta un grandioso arcosóleo, lo cual hemos visto ya en Pamplona y también en la portada del Perdón de San Isidoro de León. Pero aquí adquiere un mayor desarrollo. Se trata de una pétrea edificación, un arco de medio punto con torrecillas en las esquinas, del que penden ricas telas y una lámpara votiva. El arco y la lámpara se refieren al Santo Sepulcro⁷¹ (Fig. 6).



69. BRAUNFELS, W. *Lexikon...* p. 193.

70. COOK, W. op. cit. p. 332.

71. SCHILLER, G. op. cit. p. 174.

Hemos venido hablando de la influencia del drama litúrgico en las representaciones plásticas de la Pasión y Pascua. Esta escena está esculpida primorosamente en Estella, con una serie de detalles que nos van a permitir reproducir el desarrollo del drama litúrgico que se representaba en la mañana del domingo de Resurrección.

Sabemos ya como en el Viernes Santo tenía lugar la "Deposición" por la cual era sepultado Cristo simbólicamente como una cruz que se introducía en el sepulcro⁷². Sobre el sepulcro se levantaba "el monumento" uso que ha llegado hasta nuestros días, y que en el capitel Estellés quiere reproducir el Santo Sepulcro de Jerusalén.

El Domingo de Resurrección se procedía a la "Elevatio"⁷³. La cruz era sacada del sepulcro, el paño que la envolvía actuando de sudario, se dejaba asomado como signo visible de la Resurrección. Es precisamente una cruz, de doble travesaño, lo que el Ángel sostiene triunfalmente en su mano izquierda a la vez que señala el sepulcro vacío. Esta cruz es una reminiscencia de la "Elevatio". Pero continúa el drama litúrgico con la "Visitado Sepulchri"⁷⁴. Las tres Marías se acercan con sus tarros de unguento a la tumba y la encuentran vacía anunciándoles el ángel que Cristo ha resucitado. También esto está esculpido en el capitel de San Pedro de la Rúa. La representación sigue con el anuncio por parte de las Santas mujeres a toda la comunidad de la Resurrección. Se entonaban cánticos e himnos de alabanza.

Se trata por lo tanto de una iconografía occidental e inspirada en el drama litúrgico.

En la cara siguiente del capitel está representado el *Descenso a los Infiernos*. Cristo resucitado saca a Adán y Eva, desnudos, del Infierno. Jesús lleva en la mano la cruz de doble travesaño, como el ángel en la otra escena de la Resurrección. Este motivo, aparece también en la bajada al Limbo, del tímpano de la portada de la Catedral de Bitonto (Bari, Italia), asimismo del siglo XII⁷⁵.

Esta escena en Estella presenta una gran originalidad iconográfica respecto a la plasmación del Seno de Abraham. Las almas que esperaban se hallaban en el Limbo, un lugar intermedio entre el cielo y el infierno. Vimos en Tudela como las representaciones plásticas de este tema tendían a manifestar el Hades como lugar monstruoso, simbolizado por unas grandes fauces abiertas, que eran vigiladas por seres demoníacos. Sin embargo, en Estella se ha plasmado a modo de una gran olla de hierro entrecruzado, que conviene a la concepción familiar y a la expresión coloquial del infierno como la "caldera de Pepe Botero". Sin embargo hay algo interesante y es la presencia de demonios que torturan las almas que allí se encuentran. Estos seres malignos mantienen a algunos dentro de la caldera, torturan a otro sobre sus hombros o le sacuden boca abajo, adelantándose de alguna manera a la plasmación de los horrores del infierno en los siglos góticos (por ejemplo la portada del Juicio de la Colegiata de Tudela).

72. DONOVAN, R. op. cit. pp. 8-9.

73. Ibid. p. 9.

74. Ibid. pp. 10-11.

75. REAU, L. op. cit. p. 536.

El "Noli me tangere" última escena del ciclo, responde al esquema iconográfico que conocemos. Cristo porta una cruz, de un sólo travesano. El hecho tiene lugar en un huerto o jardín.

Tras el capítulo de los claustros analizaremos un ciclo de interior, el de la Iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río y un ciclo de exterior, el de la fachada de la iglesia de San Martín de Artaiz.

EL CICLO DE PASIÓN Y PASCUA EN LA IGLESIA FUNERARIA DE TORRES DEL RIO

La Iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río, presenta el problema de su atribución. Documentalmente conocemos su dependencia de Irache a comienzos del siglo XII⁷⁶. Biurrun, y antes otros estudiosos, lo adscriben al románico de los Templarios por su planta centralizada, inspirada en la Iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén⁷⁷. Por otra parte, Le Bras la señala como iglesia de la orden militar y hospitalaria de San Lázaro, una rama de los Caballeros del Santo Sepulcro⁷⁸. Iñiguez duda que sea atribuible al Temple⁷⁹.

Sin embargo, consideramos que su principal función era la de Capilla funeraria. El P. Moret en el siglo XVII señala la existencia de restos de enterramientos en torno a la Iglesia. Esto invitaría a considerarla dentro de una misión sepulcral y funeraria pero sin ser un argumento decisivo, pues en la época todas las Iglesias contaban con cementerio⁸⁰. Lambert las calificó de Iglesias funerarias, por su planta⁸¹.

San Pedro el Venerable, Abad de Cluny, segundo cuarto del siglo XII, en su obra "DE MIRACULIS", cuenta la visión de un monje que ve salir de sus tumbas a los muertos, en el cementerio de Charlieu. Describe en el centro del cementerio un edificio, una linterna de muertos, del tipo de las aún conservadas en Francia (Fenioux, Cellefrouin), aisladas o formando parte de una Iglesia como en Torres del Río. De esta manera el templo navarro, sería una Iglesia funeraria por su semejanza con otros modelos funerarios europeos⁸².

En nuestra opinión no es sólo la advocación, ni la tan significativa planta lo que le dota de un carácter eminentemente funerario, sino que éste viene subrayado por el programa iconográfico de sus capiteles, como ya apuntó Yarza,

76. GARCÍA GAINZA, M.C. y otros *C.M.N. II*** (Pamplona 1983) p. 537.

77. ZORRILLA, P. E. "Otra iglesia de los Templarios en Navarra" en *B. C.M.N.*, 1924, pp. 48-51 BIURRUN, T. op. cit. pp. 648-649.

78. LE BRAS, J. *Las órdenes Religiosas. La vida y el Arte I* (París 1979) p. 704.

79. IÑIGUEZ, F. *Arte medieval navarro III* (Pamplona 1973). p. 149.

80. LOJENDIO, L. op. cit. p. 275.

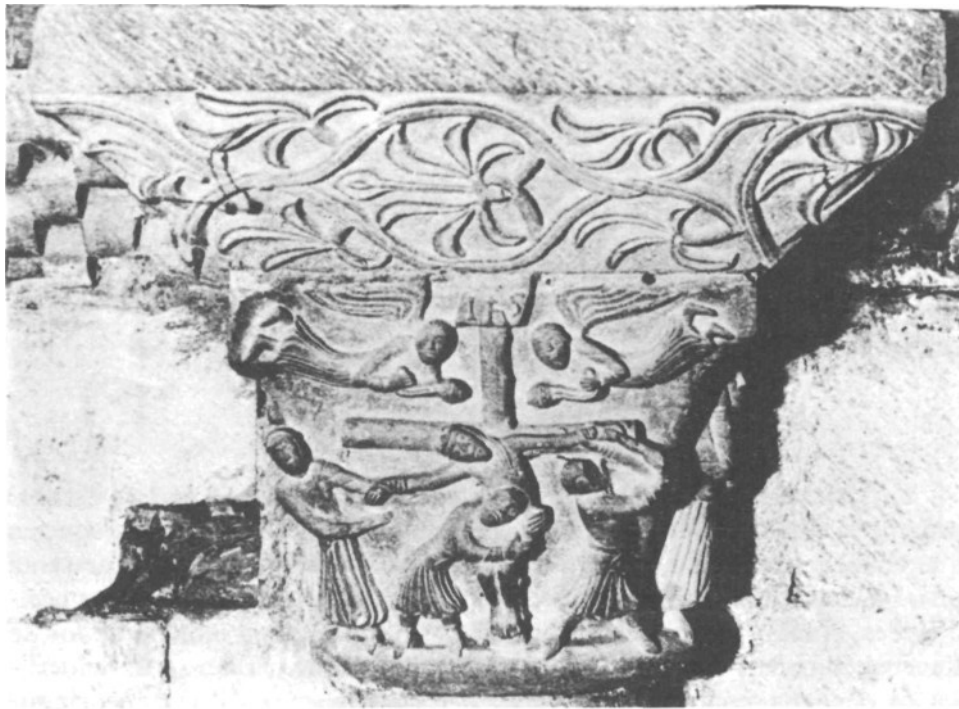
81. LAMBERT, E. "Les chapelles octogonales d'Eunate et Tours del Rio" *En Memorial a Henry Basset. Nouvelles études Nord Africains et orientales* (París 1928).

82. YARZA, J. *Fuentes y documentos para la Historia del Arte, III* (Barcelona 1982) p. 137.

quien los señala como "temas apropiados a la situación, que comparten con otras iglesias de la misma índole, donde también se encuentran en la embocadura del arco de entrada a la cabecera"⁸³.

Por su temática, El descendimiento de la Cruz y las Santas Mujeres ante el sepulcro, se trata de un ciclo Cristológico: La Muerte y Resurrección de Cristo, por su situación, en los arranques del arco de acceso al presbiterio, adquiere un simbolismo triunfal, que es subrayado por rasgos iconográficos como el de presentar a Cristo Coronado y el de señalar cómo el sepulcro vacío representa el verdadero Santo Sepulcro.

La escena de Pasión es *El Descendimiento de la Cruz*. (Fig. 7). Su esquema, en cuanto a número, distribución y actitudes de los personajes, es básicamente el mismo que el del Descendimiento del claustro románico de la Catedral de Pamplona. Varía respecto al de Pamplona la cruz, que allí es de tablones y en Torres del Río de troncos de madera gruesos y nudosos, que desde un principio fue vis-



ta como la "verdadera" cruz, hecha de madera del Árbol de la Vida. Otra diferencia es la sustitución del nimbo crucífero por la corona sobre la cabeza de Jesús. Este Cristo Coronado, es el Cristo concebido como rey y Sumo Sacerdote (Hebreos 7, 26). Creemos que en él debe verse la fuente de inspiración para una de las escenas de crucifixión, la del folio 188 de la Biblia de Pamplona, conservada en Amiens (finales del siglo XII). De ella dice Yarza que "va coronado, el primer caso que conozco en nuestra miniatura"⁸⁴. También va a ser seguida esta iconografía, Cristo coronado, en el pórtico de la Iglesia de Larumbe de en torno al 1200. Sus precedentes deben ser buscados en los ejemplos miniados de Centro-Europa, como en el libro de la abadesa de Uta (primer cuarto del siglo XI.

Munich) e Inglaterra: Libro de oficios de New Minister de Winchester (siglo XII. British Museum. Londres)⁸⁵.

Hay un último rasgo novedoso en la escena de Torres del Río respecto de la de Pamplona: sobre el madero, en un cartel se ha escrito J.H.S., Jesús.

Se trata, no cabe duda, de un descendimiento de Cristo en el que los rasgos triunfales se superponen al dramatismo de la escena, mostrándonos el artista un Jesús muerto, pero victorioso (Fig. 8).



La Visita de las Santas Mujeres al Sepulcro ocupa el capitel parejo. Esta escena de la Resurrección presenta una iconografía que encaja en el esquema que conocemos en la Navarra de los siglos del románico, si bien presenta unas particularidades muy significativas. Combina rasgos iconográficos occidentales, el sepulcro tipo caja, por otra parte siguiendo el modelo de los de Ravena, con otros rasgos de raigambre bizantina como es el caso de la localización de dicha sepultura en un sepulcro-roca. Iñiguez señala la presencia sobre la compleja tumba de una "torre" según la fórmula siria⁸⁶. Pero ¿por qué se ha esculpido aquí esta "torre"? ¿Qué sentido tiene? En nuestra opinión se trata de una representación simbólica. Su misma escala lo da a entender, es mucho menor que lo que le correspondería en un orden lógico de proporciones. Su estructura es de planta central, octogonal, de triple altura, es decir la

83. YARZA, J. *La Edad Media. Historia del Arte Hispánico II* (Madrid 1980). p. 177.

84. YARZA, J. "Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglo X al XII" en *A.E.A.* 1974, p. 36.

85. SCHILLER, G. op. cit. fig. 385.

86. IÑIGUEZ, F. op. cit. p. 79.

misma que la del propio edificio en que este relieve se enmarca; edificio bajo la advocación del Santo Sepulcro... Creemos que esta arquitectura esculpida sobre la tumba de Cristo hace referencia simbólica al Santo Sepulcro de Jerusalén⁸⁷.

Este ciclo destaca por una mayor impronta de la iconografía de cuño oriental, como el Cristo Coronado y el sepulcro abierto en la roca, rasgos que aparecen sumados al esquema generalizado en Navarra en el siglo XII.

Junto a ello convive una influencia morisca que se advierte en los atenedos, lo cual no sorprende demasiado en una obra que ostenta una soberbia bóveda califal, es decir que el ingrediente islámico fue muy importante en esta construcción, lo cual se tradujo hasta en algunos detalles escultóricos.

Es una iconografía que teniendo un valor y un sentido completo en sí misma, se compende mejor y a su vez hace más comprensible la función y el simbolismo del templo que la acoge: una iglesia funeraria. Es además una iconografía de carácter triunfalista, que tiende a subrayar la sobrenaturalidad de Jesucristo, de su Pasión y su Resurrección; por eso el Cristo coronado en la escena del Descendimiento y la figuración de la propia iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río, que nos indican que se trata del "Santo Sepulcro". Subraya este carácter la situación de los capiteles: en el arco de triunfo que da acceso al presbiterio. Se trata por último, de un caso en que la iconografía pétreo influye en la de las ilustraciones de libros. Así la iconografía del Cristo del Descendimiento será repetida por el miniaturista de la Biblia de Pamplona (Amiens).

EL CICLO DE PASIÓN Y PASCUA EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MARTIN DE ARTAIZ

Es el único ejemplo de ciclo de Pasión y Pascua en una fachada románica navarra. Esto ya le dota de singularidad respecto de los restantes ciclos.

Pero, no va a destacar sólo por su situación sino también por la temática.

La escultura se atribuye al taller de Pamplona y debe fecharse en la primera mitad del siglo XII⁸⁸. Su atipismo comienza en la localización de los relieves. Se trata de tres placas talladas entre canecillos de la fachada de la iglesia que actúan como metopas y triglifos respectivamente. En los canes se figuran distintos personajes: cantores, músicos, monstruos... Los relieves son seis: San Miguel pesando las almas, El Rico Epulón y el pobre Lázaro, una lucha de caballeros, una Santa Misa, el Sacrificio de Isaac y Jesús en el seno de Abraham. Son estas tres últimas las que nos interesan.

Hay que señalar asimismo que se trata de un "ciclo" de Pasión y Pascua muy

87. Es éste un tema de interés reciente entre los estudios de la iconografía medieval. Sin duda arrojará gran luz sobre él el estudio de la St. Lania *"Sepulcrum Domini": the iconography of the tomb of Christ in romanesque and gothic art* (Toronto 1982) al que no he podido acceder.

88. IÑIGUEZ, F. op. cit. p. 331.

especial pues la única escena propiamente perteneciente al ciclo es la del "descensus ad inferos". Las demás han sido puestas en relación por nosotros, por su contenido, por equivaler su mensaje al de otras escenas de dicho ciclo.

El "*Descensus ad inferos*" sigue la iconografía ya conocida en los ejemplos de Tudela y Estella. En este caso el Hades está representado por una enorme cabeza monstruosa de cuyas fauces saca Cristo a los justos.

El *sacrificio de Isaac* es una de las tipologías del Sacrificio de Cristo⁸⁹. Su simbolismo es muy completo. Para los cristianos se trata de la prefiguración del sacrificio de Jesús. La glosa ordinaria interpreta todos los detalles en un sentido alegórico: 1) Abraham sacrificando a su hijo es la imagen de Dios Padre inmolando a su Hijo para la Salvación de los hombres. 2) Isaac llevando la leña de su sacrificio prefigura a Cristo portando su cruz. 3) El asno llevando la carga es la imagen de la Sinagoga que recibe la palabra de Dios sin comprenderla. 4) El Cordero inmolado, en lugar de Isaac, representa al Cristo crucificado, la zarza en que está enredado es la cruz, las espinas de la zarza son la prefiguración de la corona de espinas. 5) El sacrificio de Isaac es el tipo de sacrificio incruento de la Eucaristía⁹⁰.

En Artaiz se ha elegido el momento en que Abraham se dispone a clavar el cuchillo a Isaac pero es detenido en su acción; el cordero está preparado para que se consuma la ofrenda. Su significación pasional parece clara (Fig. 9).



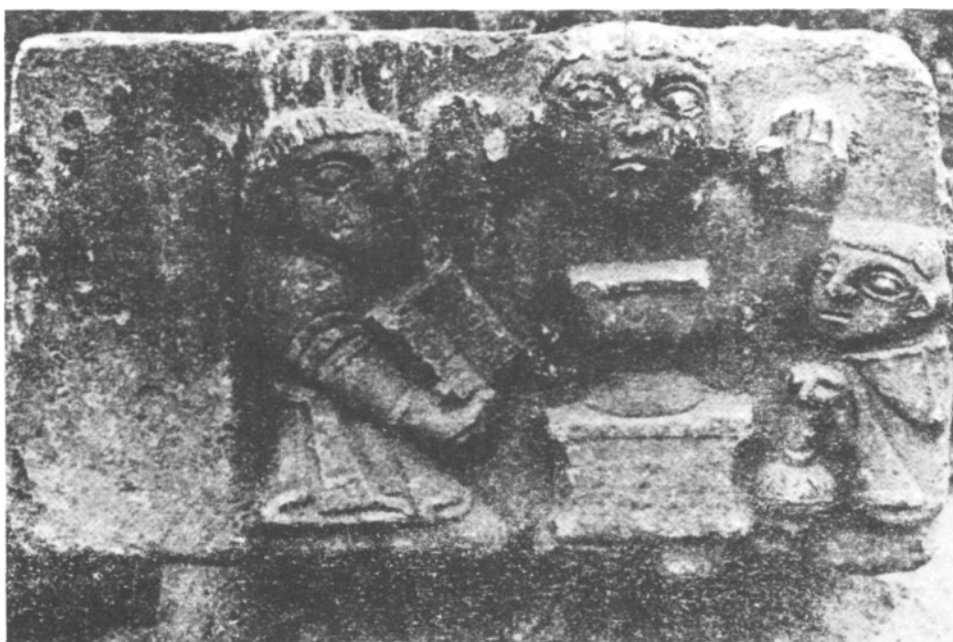
Tenemos aquí un nuevo ejemplo en la escultura monumental románica navarra, de plasmación de una tipología de Cristo. El anterior lo habíamos visto en el claustros de Pamplona, en la narración de la historia de Job.

89. REAU, L. op. cit. II* p. 134.

90. Ibid. 135.

Por otra parte el sacrificio de Isaac como tipología de la Crucifixión tiene ya, en el románico español, un importantísimo precedente en la Puerta del Cordero de San Isidro de León.

Tesoro iconográfico de la escultura monumental románica, la escena de *la Santa Misa* presenta a un sacerdote en el momento de la Consagración, en posición orante ante el cáliz y la patena. Un acólito, que le sostiene el libro litúrgico y un monaguillo que incienso, a la derecha, le asisten. Centra la composición un pequeño ara sobre el que se disponen el cáliz y la patena. Tiene gran valor para el conocimiento de la liturgia en el siglo XII (Fig. 10).



La relación tipológica con la Última Cena es clara e inevitable. Hemos visto cómo en el románico es frecuente la elección del momento de la institución eucarística en las representaciones de la Última Cena (claustro de Tudela). El mentor de la iconografía de esta portada, ha preferido la plasmación de la Misa en el momento de la Consagración, subrayando así el carácter eucarístico y sacramental de la escena.

La temática eucarística tendrá nuevas manifestaciones en cronologías más avanzadas como por ejemplo las escenas del Pórtico de la iglesia de Larumbe.

Hasta aquí el estudio iconográfico de los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra. Sin embargo, la temática de Pasión y Pascua no termina en ellas, sino que Navarra cuenta con algunas escenas aisladas de Pasión y de Pascua asimismo muy interesantes, cuyo análisis rebasa el marco de este artículo. No son muy abundantes, pero sí muy bellas, como la Visita de las tres Marías al Sepulcro de la fachada de San Miguel de Estella o las jambas de la portada de Santa María la Real de Sangüesa y la entrada triunfal en Jerusalén en el pórtico de la iglesia parroquial de Gazólaz.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

- A.B. The Art Bulletin.
- A.E.A. Archivo Español de Arte.
- B.C.M.N. Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra.
- B.S.A.A. Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid.
- C.C.M.P. Cahiers du Civilisation Medieval de Poitiers.
- C.M.N. Catálogo Monumental de Navarra.
- P.V. Príncipe de Viana.
- R.H.E. Revue d'Histoire Ecclesiastique.
- R.LM.F. Revue de Louvre et des Musées de France.
- T.B. Traza y Baza.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Claustro de la Catedral de Pamplona. Inicio de la Historia de Job.
2. Claustro de la Catedral de Pamplona. Cristo Condenado.
3. Claustro de la Colegiata de Tudela. La Resurrección de Lázaro.
4. Claustro de la Colegiata de Tudela. Petición del Cuerpo de Cristo a Pilato.
5. Claustro de la Colegiata de Tudela. Aparición a los discípulos de Emaús. det.
6. Claustro de San Pedro de la Rúa (Estella). El Santo Entierro. Torres del Río. El Descendimiento.
8. Torres del Río. La Visita de las Tres Marías al Sepulcro.
9. San Martín de Artaiz. Sacrificio de Isaac.
10. San Martín de Artaiz. La Santa Misa.

NOTA: Fotos 1 y 2 de F. Redón.

Fotos 6 a 10, tomadas por J.E. Uranga y F. Iñiguez, *Arte Medieval Navarro*.