

Los programas hagiográficos en la escultura románica monumental de Navarra

M.^a ANTONIA GINES SABRAS

El florecimiento de la escultura en época románica vio enriquecida su iconografía con los programas hagiográficos, gracias al auge que adquieren, durante estos siglos (XI-XII), la devoción a los santos y a sus reliquias, y a las peregrinaciones, especialmente la de Santiago de Compostela, para el caso concreto del ámbito navarro. Estos programas junto con los ciclos de la Infancia y Pasión de Cristo constituyen los tres temas fundamentales de la escultura monumental románica de Navarra.

Su inclusión en el programa iconográfico escultórico sigue el principio de código de actuación (como el resto de las piezas esculpidas, que señalan al fiel lo que debe y no debe hacer), y así, estos temas o escenas hagiográficas se colocaron como ejemplo de la conducta a seguir, para alcanzar la salvación eterna y glorificación de Cristo¹.

La plasmación escultórica de este culto a los santos fue, sin duda, muy importante en Navarra, ya que las representaciones hagiográficas se encuentran tanto en las obras señeras de nuestro románico (Monasterio de Leyre, Santiago de Puente La Reina, Monasterio de Irache, San Miguel de Estella, Santa María de Sangüesa, la Catedral de Tudela, o los claustros de San Pedro de La Rúa y de la Catedral tudelana), como en obras de arte rural y de talleres locales (iglesia de Berrioplano, de Artaiz, de San Martín de Unx o San Vicente de Larumbe).

Por lo general, los programas hagiográficos se localizan en la fachada de estos templos, pero no en el lugar principal, el tímpano (dedicado al Cristo en majestad rodeado del Tetramorfos), como ocurrirá en la escultura gótica.

Los espacios escogidos son: en *el exterior*, el muro de la fachada, las dovelas de las arquivoltas y los capiteles de la puerta. En cuanto a *las dependencias* del templo, es en los claustros y en los pórticos laterales donde encontramos las escenas de las vidas y martirios de los santos. Así en la fachada, preparaban al visitante para su entrada en el templo, y en los claustros servían de imagen visual de las lecturas espirituales y oraciones de los clérigos.

Por el contrario, en *el interior*, más dedicado a temas Cristológicos, las representaciones hagiográficas escasean: las pocas que encontramos se hallan en los capiteles de los ábsides y en las claves del crucero.

1. L. VÁZQUEZ DE PARGA, J. M.^a LACARRA, y J. URÍA RIU, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Vol. I, Madrid 1948, p. 12-26. R. PLOTZ, *La peregrinación como fenómeno alto medieval* en «Compostelanum» 29 (1984) 239-265. H. DELEHAYE, *Les origines du culte des martyrs*, Bruselas, 1933, p. 29 y ss. J. M.^a JIMENO JURÍO, *La peregrinación a Compostela. Orígenes y consecuencias*. Temas de Cultura Popular, n.º 96, Pamplona. J. SUREDA, *La pintura románica catalana*, Barcelona, 1981, p. 116-117.

Su plasmación plástica obedeció a diferentes motivos, entre los que destacan, *el culto que ha profesado la Iglesia* desde sus albores a algunos santos, entre los que destacan los apóstoles. Otros, son propios de *la peregrinación a Compostela*, siendo ésta la que propagó su devoción, así *San Martín de Tours y Santiago*; igualmente los temas del martirio de *San Juan Bautista y San Esteban*, como los de *San Miguel* alanceando al dragón y pesando las almas son muy abundantes a lo largo de la Calzada. Por último, en algunos santos su elección figurativa viene dada por *la tradición local*, provomida muchas veces por *el traslado de sus reliquias* a ese lugar. Este es el caso del arcángel *San Miguel*, cuyo culto se extiende por toda Navarra, especialmente en el monte Aralar; de *San Lorenzo*, santo considerado tradicionalmente aragonés, y por tanto muy cercano a Navarra; de las *Santas Nunilo y Alodia*, también aragonesas, y cuyas reliquias fueron trasladadas al Monasterio de Leyre en el siglo IX; y de *San Andrés*, por la leyenda de su reliquia, en Estella².

Las representaciones hagiográficas se organizan en ciclos y escenas aisladas. En muchas ocasiones el número de escenas depende del lugar donde aparecen esculpidas; así, cuando se trata de capiteles, se suele representar un ciclo, mientras que cuando aparecen en claves o dovelas de las arquivoltas, sólo se dedica una escena por santo (existen excepciones, como las dovelas de San Miguel de Estella o el capitel de la puerta de la iglesia de San Martín de Unx).

El santo aparece representado en el momento en el que realiza la obra por la que alcanza la santidad, y por lo tanto la que más nos puede aproximar a Dios. Normalmente es la escena del martirio. El santo está ya muerto o a punto de morir, pero su actitud es de absoluta tranquilidad, lo que denota un triunfo de lo divino sobre lo terrenal (representado en el poder temporal: el procónsul Egeas en el caso de San Andrés, Decius en el de San Lorenzo, o Herodes en el de San Juan Bautista y Santiago). También aparecen escenas importantes de sus vidas e incluso alguna después de su muerte, como en el caso de Santiago. San Miguel es un caso singular por tratarse de un arcángel. De él aparecen en Navarra las dos escenas típicas del románico europeo: alanceando al dragón y pesando las almas.

La nómina hagiográfica en la escultura románica navarra consta de catorce santos: el arcángel *San Miguel*, en algunas ocasiones en duda con *San Jorge*; *San Juan Bautista*, el Precursor; entre los apóstoles se representa a *San Andrés*, *San Pablo*, *San Pedro*, *Santiago*, y dudosamente a *San Bartolomé y San Juan Evangelista*; entre los santos y santas mártires el románico navarro elige a *San Esteban*, el Promártir, *San Lorenzo*, las *Santas Nunilo y Alodia y Santa Águeda*; y por último entre los confesores a *San Martín de Tours*. Todos ellos son representativos de los primeros momentos del Cristianismo, menos las Santas Nunilo y Alodia que fueron víctimas de la invasión islámica.

2. Para Santiago VID notas 61 y 62. Para San Miguel: M. ARIGITA Y LASA, *Historia de la imagen y del Santuario de San Miguel de Excelsis*, Pamplona, 1904. J. M.^a JIMENO JURÍO, *San Miguel de Aralar*, Temas de Cultura Popular, n.º 78, Pamplona, p. 12-13, 16-17, 21-25. J. CARO BAROJA, *La leyenda de D. Teodosio de Goñi*, en «Cuadernos de Etnología y Etnografía navarra» 1 (1969) 293-342. J. M.^a LACARRA, *Milagros de San Miguel de Excelsis*, en «Cuadernos de Etnología y Etnografía navarra» 1 (1969) 347-361. J. M.^a SATRÚSTEGUI, *Reminiscencias del culto precristiano en la devoción a San Miguel*, en «Cuadernos de Etnología y Etnografía navarra» 2 (1970) 287 y ss. J. M.^a PÉREZ LERENDEGUI, *Liturgia de las horas para la iglesia en Navarra*, Pamplona, 1980, p. 24.

La tradición de que San Lorenzo era español está recogida por SANTIAGO DE LA VORÁGINE, en su *Leyenda Dorada*, Traducción de Fray J. M. Macías, Vol. I, Madrid, 1982, p. 456, 474; y por GONZALO DÉ BERCEO en su *Martirio de San Lorenzo*, ed. crítica de Pomplio Tesauro, Nápoles, 1971, p. 23. Sin embargo no la recoge el Pasionario de Cardeña del siglo X (A. FABREGA, *El Pasionario hispánico*, Vol. II, Madrid-Barcelona, 1955, p. 331-334).

Para las Santas Nunilo y Alodia, VID nota 75. Y para San Andrés: P. DE MADRAZO, *España, sus monumentos y sus artes, Navarra y Logroño*, Vol. III, Barcelona, 1886, p. 83. J. M.^a JIMENO JURÍO, *Leyendas del camino de Santiago*, Temas de Cultura Popular, n.º 60, Pamplona, p. 24-26.

I. SAN MIGUEL ARCÁNGEL

Las dos escenas tradicionales en la iconografía medieval de San Miguel son la lucha contra el demonio, en forma de dragón-serpiente y el pesaje de las almas. Ambas se encuentran representadas en la escultura románica de Navarra, siendo uno de los santos que más aparece en nuestra primera escultura medieval. Ello puede explicarse por la devoción que desde siempre ha tenido Navarra al arcángel y por ser dos temas propios del camino de peregrinación, que, como es sabido, tuvo una repercusión muy importante en el arte medieval navarro.

A. San Miguel alanceando al dragón

Esta escena aparece narrada en el pasaje del Apocalipsis, cap. 12, 7-9.

Según L. Reau, el tipo iconográfico de esta escena se crea en los frescos del Monte Gargano (Italia) en el siglo VII, y fue imitado, posteriormente, en la cripta del Santuario del Mont-Saint-Michel (Normandía). De ahí, se propagó por sellos y miniaturas. Esta fue la primera forma de representar a San Miguel en los albores del Cristianismo, siendo, al parecer, esta iconografía más antigua que la que asocia la balanza al arcángel, como pesador de las almas en el Juicio Final³.

En Navarra aparece esta escena, con seguridad, en la portada del *Monasterio de San Salvador de Leyre* y en el relieve izquierdo de la fachada de *San Miguel de Estella*.

En estas dos composiciones, San Miguel se representa alado y con túnica larga, clavando una lanza al dragón que se halla a sus pies. La escena es bastante estática, sobre todo en Leyre, donde el arcángel está representado de frente sin realizar movimiento alguno. En Estella, el dragón-serpiente alado levanta la cabeza hacia el arcángel, dando así algo más de dinamismo a la composición. San Miguel lleva escudo en las dos representaciones. En el relieve estellés, además del santo arcángel y del dragón aparece otro personaje en la composición, se trata claramente de un ángel que acompaña a San Miguel en su hazaña. Por último, también en este relieve, la escena del dragón se completa con otro relieve, abajo a la derecha, de tema infernal. T. Biurrun ve a los ángeles rebeldes precipitados al infierno, mientras que L. M.^a de Lojendio describe una representación donde aparecen los horrores del infierno. En realidad, es el mismo tema, y enlaza con los dos relieves grandes: San Miguel matando al dragón, que acabamos de ver, y el peso de las almas⁴.

El tema cuajó en la escultura románica por todo el camino de peregrinación, y de la multitud de ejemplos que podríamos citar hay que destacar el relieve de la fachada de Saint-Gilles-Sur-Gard y el del tímpano de la puerta de Saint-Michel d'Entraigues, por ser dos de las composiciones con mayor movimiento dentro de la escultura románica, especialmente ésta última. El arcángel, con las alas extendidas, clava una lanza al dragón que está bajo sus pies, éste se crispa y se retuerce. El dinamismo de estos dos ejemplos franceses contrasta con la quietud de las escenas de Leyre y Estella.

Quedan por estudiar ahora, otras representaciones de guerreros luchando contra un dragón. En ellas existe la duda de si se trata de San Miguel o de San Jorge. El

3. L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Vol. II/1, París, 1956, p. 48. J. YARZA LUACES, *San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de las psicostasis y el pesaje de las acciones morales*, en el «Boletín del Instituto Camón Aznar» VI-VII (1981) 9-13, notas 19 y 24. P. DU BOURQUET, *Origines lointaines d'images de Saint Michel nell'Italia Medievale*, en «Mont-Saint-Michel» 3 (1971) 339-354.

4. T. BIURRUN, *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 1936, p. 85, 130, 205. L. M.^a DE LOJENDIO, *Navarra*, Colección España románica, n.º 7, Madrid, 1978, p. 97 y 335. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte medieval navarro*, Vol. III, Pamplona, 1973, p. 157. C. GARCÍA GAÍNZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, Vol. II/1, Pamplona, 1982, p. 486. E. TYRREL, *Historia de la arquitectura y escultura del Monasterio de San Salvador de Leyre* en «Príncipe de Viana» 19 (1958) 305 y 326-327.

Guerrero no presenta alas ni nimbo (detalle poco significativo, ya que ni en Leyre ni en Estella lo lleva), por esto puede tratarse también de la leyenda de San Jorge, en la que el santo libera a una princesa de ser devorada por un dragón.

Así, dentro del románico rural, en la iglesia de *San Martín de Artaiz* uno de los canecillos de su portada principal representa a un personaje, de frente, clavando una lanza en la cabeza de un dragón-serpiente. Según J. E. Uranga y F. Iñiguez podría tratarse de San Jorge por la cruz que lleva en el escudo, y porque San Miguel está representado, pesando las almas, en una metopa de la misma fachada. Por nuestra parte, pensamos que estas dos razones no bastan, el San Miguel del tímpano de Saint-Michel d'Entraigues lleva una cruz en su escudo, y valgan los ejemplos de Roda de Isábena y de los relieves de San Miguel de Estella para comprobar que se pueden representar los dos temas en una misma iglesia⁵.

La duda surge al comparar las dos representaciones de Artaiz. En la metopa, San Miguel aparece alado y pesando las almas, no hay duda en su identificación; sin embargo en el canecillo, el personaje parece más bien un guerrero. Esto puede deberse a que San Miguel es considerado el arcángel general de los ejércitos celestiales, y en el tema de la lucha predomina más su condición de guerrero que de ángel; tal vez por esto no aparezca con alas.

También dentro de un estilo local se encuadran los capiteles del ábside del *Monasterio de Irache* y de la portada de *San Pedro de Olite* dedicados a este tema. En ambos la composición es idéntica. El arcángel está en una esquina protegiéndose con un gran escudo (que también lleva una cruz), y clavando una lanza en la boca del dragón que ocupa el resto del capitel. La única diferencia es que en Irache el guerrero viste con túnica larga⁶.

Lo mismo ocurre en una dovela de la primera arquivolta de *Santiago de Puente La Reina*, (lám. 1) Es una de las pocas representaciones que se pueden reconocer en esta portada. Aquí San Miguel o San Jorge aparece vestido con túnica corta, lleva escudo y espada, y pone el pie sobre el dragón. La composición, gracias a la torsión de la cabeza del monstruo toma mayor movimiento. El aspecto del personaje es más de guerrero que de ángel⁷.

Por último, en el friso de la fachada principal del *Monasterio de La Oliva*, que aunque posterior a los siglos del románico, sigue su tradición escultórica, el guerrero pierde totalmente cualquier parecido con un ángel, vistiendo incluso con una malla todo su cuerpo. La iconografía cambia, el guerrero y el dragón están uno en frente del otro, el primero se defiende con un escudo mientras clava al monstruo una espada muy larga. No se puede asegurar que se trate ni de San Jorge ni de San Miguel⁸.

No hay ningún elemento que pueda hacernos decidir, en estos ejemplos, si se trata de San Jorge o de San Miguel. Si bien el personaje no lleva alas y su aspecto es de guerrero, no aparece la princesa a la que salva San Jorge, ni ninguna otra alusión a su leyenda.

Es preferible, para reducir el margen de error, no asegurar una identificación cuando no hay elementos que lo hagan indudable; es decir, que el personaje aparezca con túnica y alas para el caso de San Miguel, y que aparezcan elementos de la leyenda de San Jorge: doncella, caballo, ciudad, etc.. para el caso de este santo.

5. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit., Vol. II, p. 331-332.

6. T. BIURRUN, op. cit., p. 254-255. Lo identifica con San Jorge. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, Op. cit., Vol. III, p. 100, 103, no hacen una atribución segura, pero parecen inclinarse por San Miguel. C. GARCÍA GAÍNZA, y Otros, op. cit., Vol III, p. 267, lo identifican con San Jorge; Vol. II/1, p. 309-310.

7. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit., Vol. III, p. 150, lo identifica con San Jorge. T. BIURRUN, op. cit., p. 640, no hace atribuciones seguras.

8. C. GARCÍA GAÍNZA y Otros, op. cit., Vol. I, p. 205. No lo mencionan. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit., Vol. III, p. 103.

Así pues, San Miguel alanceando al dragón se representa con seguridad en el románico navarro en el Monasterio de Leyre y en San Miguel de Estella. En el resto de los lugares: Artaiz, Monasterio de Irache, San Pedro de Olite, Santiago de Puente La Reina y el Monasterio de La Oliva, puede tratarse indistintamente de los dos santos. No hay elementos para distinguirlos.

B. San Miguel pesando las almas

El tema del peso de las almas aparece insinuado en la Biblia en Daniel, cap. 5, 27 y Job, cap. 31,6. Sin embargo, no es un tema propiamente cristiano. Nos podemos remontar hasta Egipto, en donde Anubis y Horum pesaban las almas ante Osiris, y a la antigüedad clásica, en donde Hermes-Mercurio era el encargado de la psicostasis⁹.

También fue muy abundante este tema en la plástica monumental navarra en época románica, siguiendo las pautas de lo que imperaba en el románico europeo. Por toda Europa encontramos el pesaje de las almas de forma aislada o dentro de un conjunto más amplio, que suele ser el Juicio Final, de tal modo que se ha llegado a pensar que es una creación románica con antecedentes. Estos antecedentes se concretan, en occidente, en la cruz de Muiredach del Monasterio de Monasterboice (Irlanda) del siglo X, y en el relieve del monte Gargano del siglo IX-X. La diferencia iconográfica de estos dos ejemplos estriba en que en la cruz de Muiredach el tema del pesaje está inserto en el Juicio Final, y en el relieve del monte Gargano lo que se pretende es el ensalzamiento de las actividades del arcángel, como vencedor del demonio y pesador de las almas¹⁰.

En la escultura navarra, parecen seguirse las dos iconografías. Empezaremos estudiando los ejemplos que se encuentran dentro del contexto del Juicio Final. Estos son los de Santa María de Sangüesa, San Miguel de Estella (precisamente es el pesaje el que recuerda el Juicio dentro del tema de la Gloria) y San Vicente de Larumbe.

El tímpano de *Santa María de Sangüesa* representa el tema del Juicio Final. En la parte derecha aparece San Miguel pesando las almas. Las tres figuras vestidas, a la izquierda, han sido ya pesadas y encontradas justas, mientras que las dos desnudas de la derecha han sido condenadas. Las cabezas gesticulantes, son según C. M. Weber una representación gráfica del infierno, y las dos grandes, demonios. San Miguel sujeta la balanza pesando la paloma de la pureza con otra alma, viste túnica larga y se representa alado. Según la descripción de J. Yarza Luaces, San Miguel sostiene la balanza con una mano mientras que con la otra empuña un arma que clava en la cabeza del demonio. En uno de los platillos hay un pájaro, que para este autor es el alma que se pesa, y en el otro un bulto informe. Una serpiente se apoya en este platillo y es mordida por el demonio que se extiende hasta el final del tímpano¹¹.

En la iglesia de *San Miguel de Estella*, la escena aparece en el relieve izquierdo de la portada. En una parte de este relieve, ya vimos como se representaba a San Miguel

9. F. ÍÑIGUEZ, *Escatología musulmana en los capiteles románicos*, en «Príncipe de Viana» 28 (1967) 268-269; compara el tema cristiano con las leyendas musulmanas y la religión egipcia. M. GUERRA, *Simbología románica*, Madrid, 1978, p. 395. L. REAU, op. cit., Vol. II/1, p. 44-50. J. YARZA LUACES, op. cit., p. 5-20; reconstruye los orígenes de la asociación de San Miguel a la balanza desde Egipto, la antigüedad clásica, los principios del Cristianismo, la alta Edad Media en occidente y en Bizancio.

10. J. YARZA LUACES, op. cit., p. 16-17 y 21.

11. C. MILTON WEBER, *La portada de Santa María la Real de Sangüesa*, en «Príncipe de viana» 20 (1959), 154-156, Recoge la opinión de P. de Madrazo para quien el tímpano está relacionado con la representación de los justos y condenados del Codex Emilianense de la Biblia del Escorial (s. XII) y la de A. K. Poner, que lo ve cercano al friso de San Tófimo de Arlés. J. YARZA LUACES, op. cit., p. 24. R. CROZET, *Recherches sur le sculpture romane en Navarre et en Aragón. Quatre portails histories*, en «Cahiers de Civilisation Medievale» 12 (1969) 51.

luchando contra el dragón, la otra es la dedicada al pesaje de las almas. La escena se completa con la representación del Seno de Abraham: un anciano sentado con tres niños en su regazo; San Miguel lleva de la mano a otro niño (alma) para entregárselo al anciano, mientras, discute con el demonio que se encuentra a su izquierda y que intenta apoderarse del niño¹².

En este relieve se pone de manifiesto el papel salvador o protector del arcángel respecto a las almas que se están juzgando; así San Miguel agarrando al niño, lo entrega enseguida al Seno de Abraham donde estará protegido del demonio. Esta variante iconográfica aparece también en otros lugares, como en el cercano Aragón, en el tímpano de *San Miguel de Biota* (Zaragoza), en donde un niño-alma se refugia entre la túnica del santo, y en Francia, en el tímpano de la Catedral de Autún.

El relieve de San Miguel de Estella es el único en Navarra en donde aparece la escena del pesaje completada con el seno de Abraham, representado, como ya hemos dicho, en un anciano sentado con tres niños en su regazo. Aunque lo vemos repetirse en el arte románico, su presencia es más abundante en el arte bizantino de esta época y, en occidente, dentro del arte gótico. Así dentro de este estilo, encontramos un ejemplo muy cerca de Estella, en la *ermita de la Virgen de Legarda*, al lado de Mendavia. Un relieve de su fachada representa a San Miguel pesando las almas en presencia de otro ángel, y a continuación las almas son recogidas en el Seno de Abraham. La iconografía es idéntica a la del relieve de San Miguel de Estella¹³.

Aunque los Evangelios mencionen el Seno de Abraham en relación con la parábola del pobre Lázaro (Lc. cap. 16, 22), en el arte se ha aplicado a otros momentos en los que las almas justas van al cielo; por ejemplo, en el tema de la matanza de los Santos Inocentes vemos la representación del Seno de Abraham en la segunda arquivolta de Santo Domingo de Soria, y en el tema del Juicio Final, en San Miguel de Estella, friso de la fachada occidental de San Trófimo de Arlés o en el tímpano de Sainte-Foy de Conques.

El tercer ejemplo navarro del pesaje dentro del Juicio Final lo encontramos en un capitel del pórtico lateral de *San Vicente de Larumbe*. San Miguel está de frente sujetando la balanza, en donde se encuentra una cara. J. E. Uranga y F. Iñiguez ven en este capitel la creación de una iconografía nueva, al aparecer el santo arcángel barbado. El Juicio Final de San Vicente de Larumbe está inspirado, según estos autores, directamente de los hádices musulmanes¹⁴.

Por último, queda el pesaje de la metopa de *San Martín de Artaiz*. San Miguel, también alado, sujeta la balanza; en frente hay un demonio. Tanto el arcángel como el diablo van armados con una lanza y parecen enfrentarse. Detrás hay una figurita desnuda, que tal vez sea el alma por la que discuten¹⁵.

Este pesaje no está insertado, como los anteriores, dentro del tema del Juicio Final, sino que parece estar aislado entre escenas de liturgia, descenso de Cristo al Limbo, parábola de Lázaro, lucha de caballeros, sacrificio de Abraham y el guerrero

12. T. BIURRUN, op. cit., p. 215-216, identifica esta escena con la historia del arcángel San Rafael acompañando al hijo de Tobías para liberarle de todo mal, el anciano sería Tobías haciendo caridad con los tres niños. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit., Vol. III, p. 157. L. M.ª DE LOJENDIO, op. cit., p. 335. C. GARCÍA GAÍNZA y Otros, op. cit., Vol. II/1, p. 486: para estos autores se trata sin duda del Seno de Abraham.

13. J. YARZA LUACES, op. cit., p. 26. C. GARCÍA GAÍNZA y Otros, Vol. II/2, p. 331.

14. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit., Vol. III, p. 104-107. L. M.ª DE LOJENDIO, op. cit., p. 427, no identifica el tema con el Juicio Final, sino con el sepulcro de Cristo rodeado de un ángel y de San Pedro. J. M.ª DE AZCÁRATE, *Sincretismo de la escultura románica navarra*, en «Príncipe de Viana» 37 (1976) 146-147.

15. Si en esta representación se ve el peso de las almas y la lucha contra el demonio, quizá en el canecillo sí se trate de la lucha de San Jorge. T. BIURRUN, op. cit., p. 674. L. M.ª DE LOJENDIO, op. cit. p. 212, J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit., Vol. II, p. 331.

(San Miguel o San Jorge) alanceando al dragón. La iconografía de la lucha mezclada con el pesaje ya la vimos en el tímpano de Santa María de Sangüesa. No obstante en Artaiz el entorno no ayuda a una explicación global. Recordemos el relieve del Monte Gargano, en el que únicamente se pretendía ensalzar las actividades de San Miguel, quizá la metopa de Artaiz tenga algo que ver con esta idea; así sucede también en el relieve de la puerta de San Miguel de la Portella (Tarragona), en donde el arcángel pesa las almas mientras lucha contra un diablejo¹⁶.

En conclusión, el tema del pesaje aparece en Santa María de Sangüesa y San Vicente de Larumbre dentro del Juicio Final; en San Miguel de Estella se representa haciendo alusión a este Juicio dentro del tema de La Gloria; y en San Martín de Artaiz parece estar aislada rodeada de escenas que nada tienen que ver con el Juicio.

II. SAN JUAN BAUTISTA, EL PRECURSOR

Su historia se divide en cuatro ciclos que corresponden a: La infancia, predicación y Bautismo de Cristo, pasión y leyenda de las reliquias.

En el arte románico navarro se representan el segundo y el tercero. Sin embargo, T. Biurrun reconoce en un capitel del claustro de San Pedro de la Rúa y en otro de la puerta de San Miguel, también en Estella, el nacimiento de San Juan. Si la opinión de este autor es cierta, habría que incluir en el románico navarro la representación del primer ciclo¹⁷.

A. Infancia de San Juan

El capitel del claustro de *San Pedro de la Rúa* y los del lado izquierdo de la puerta de *San Miguel* presentan las mismas escenas y en el mismo orden: Anunciación, Visitación, Nacimiento, Anuncio a los pastores, Adoración de los Magos y La Presentación (ésta sólo en San Miguel); es el ciclo románico de la infancia de Cristo.

Como ya hemos dicho, T. Biurrun atribuye este «nacimiento» a San Juan, ya que el de Cristo estaría representado, en el capitel de San Pedro de La Rúa, en la escena del anuncio a los pastores, y en el caso de San Miguel aparecería, también en la escena de anuncio a los pastores, representado en el niño entre pajas y un mulo y un buey vueltos hacia él.

Nosotros con L. M.^a de Lojendio, J. E. Uranga y F. Iñiguez, pensamos que este nacimiento es el de Cristo, representado según los evangelios apócrifos: San José llamó a dos comadronas para que ayudaran a la Virgen en el parto. En estos capiteles aparece una de ellas.

En el capitel del claustro de San Pedro de la Rúa, la Virgen entrega el niño a la comadrona y San José aparece en un costado fuera de la arquitectura que contiene la escena. En el de San Miguel, la Virgen está descansando sobre el lecho mientras la comadrona y San José le arropan¹⁸.

Parece más lógico suponer que si se está representando el ciclo de la infancia de Cristo, se trate de su nacimiento y no del de San Juan.

16. J. YARZA LUACES, op. cit., p. 24-25.

17. T. BIURRUN, op. cit. p. 325, 211-212.

18. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit., Vol. III, p. 152. L. M.^a DE LOJENDIO, op. cit., p. 333. Recogido por SANTIAGO DE LA VORÁGINE, op. cit., Vol I. p. 54, según la compilación de San Bartolomé. *BIBLIOTHECA SANCTORUM*, Vol. VI, Roma, 1965, col. 605, se recogen más fuentes apócrifas del nacimiento e infancia de San Juan. A. SANTOS OTERO, *LOS Evangelios apócrifos*, 2.^a ed., Madrid, 1963.

Cuando se representa el ciclo de la Infancia de San Juan aparecen los temas referentes a su nacimiento: el Anuncio del ángel a Zacarías, la Visitación, Nacimiento, baño del niño, la Imposición del nombre, Circuncisión. El tímpano y las dovelas de la puerta de San Juan de la Catedral de Sens son un buen ejemplo, dentro de la estilística gótica, aunque temprana todavía.

Con todo lo dicho, nos inclinamos a pensar que las dos escenas de estella corresponden al nacimiento de Cristo, del que se está contando la infancia. No se representa el primer ciclo de la vida de San Juan en la escultura románica navarra.

B. Predicación y Bautismo de Cristo

a) *Predicación*

El tema de la Predicación de San Juan en el desierto de Judea, se representa en un capitel de la arquería norte del *claustro de la Catedral de Tudela*.

El santo aparece en una esquina, vistiendo una túnica larga, distinta a la que llevan los demás personajes de la composición, seguramente para seguir lo que dicen los Evangelios: San Mateo 3, 4 y San Marcos 1,6:

«Juan iba vestido de pelo de camello, llevaba cinturón de cuero a la cintura...», y con un gran rótulo abierto. El resto de los personajes se alinean por el frente del capitel y escuchan su palabra.

A. de Egry atribuye esta escena a San Juan por estar en el mismo capitel que el Bautismo de Cristo, en donde se le representa con las mismas características¹⁹.

El árbol que aparece en la composición puede ser una alusión a la predicación del santo (Mateo cap. 3, 10. Lucas cap. 3, 9), ya que aparece en otros ejemplos de este tema. Así en una pila bautismal de la Colegiata de San Ididoro de León o en un frontal de altar dedicado a este santo, de procedencia desconocida, actualmente en el Museo de Arte de Cataluña.

b) *Bautismo de Cristo*

En Navarra se representa en Estella, Irache y Tudela.

En Estella la representación se encuentra en una dovela de la cuarta arquivolta de *San Miguel*, dedicada a la vida pública de Cristo. La intención se orienta más claramente a narrar un pasaje de la vida de Cristo que de este santo. El Bautismo inicia la vida pública de Cristo, por esto se representa en la cuarta arquivolta, sin embargo también se puede ver dentro de la vida del santo, ya que es un hecho principal obrado por él y para el que había dado escogido por Cristo.

En esta representación de San Juan aparece a la derecha de Cristo, cogiéndole por los hombros. Este está metido en el río (el Jordán) y el agua le llega hasta media pierna, formando una especie de montículo. Ambos son barbados y sólo Cristo lleva nimbo. San Juan no viste piel de animal, sino túnica de tela.

Cerca de Estella, en el *Monasterio de Irache*, se representa el mismo tema y con una composición similar, en una clave del crucero. Cristo está sumergido en el agua, pero esta vez hasta los hombros, por donde le coge San Juan, que también viste con túnica de tela y está dentro del Jordán²⁰.

19. A. DE EGRY, *La escultura del claustro de la Catedral de Tudela*, en «Príncipe de Viana» 20 (1959) 68. R. CROQUET, *Recherches... Les chapiteaux du coître de Tudela*, en «Cahiers de Civilisation Médiévales 2 (1959) 336.

20. C. GARCÍA GAÍNZA y Otros, op. cit., Vol. II/1, p. 310, lám. 307.

En *Tudela* la iconografía cambia. Este tema se representa en un capitel de la *puerta septentrional* de la Catedral y en un capitel de su *claustro*.

En la puerta aparecen tres capiteles en cada lado, los de la izquierda están dedicados a San Juan Bautista, el primer capitel al Bautismo de Cristo y los otros dos a su martirio. En el claustro, en cambio, se representa en medio de pasajes de la vida de Cristo, como ocurre en Estella. Sin embargo este último capitel está dedicado por entero a San Juan, ya que en la cara este se representa la predicación del santo en el desierto, antes descrita. Tal vez así, en nuestra opinión, se ponga de relieve su contemporaneidad y sumisión a la vida de Cristo, ya que a partir de aquí se narran hechos de su vida pública y su pasión.

El Bautismo se representa aquí según la fórmula siria, añadiendo un ángel a la izquierda de la composición. San Juan se sitúa a la derecha de Cristo, Este, desnudo como en Estella, está metido en el Jordán; en el caso del claustro también hay peces, según lo describe el Manual Bizantino, del que parece que se tomó la representación²¹. En el de la puerta, el río se representa por líneas onduladas que ocultan el cuerpo. En ambos casos parece un montículo. El San Juan del capitel del claustro viste con la misma piel de animal que en el tema de la predicación y posa su mano sobre Cristo. En el capitel de la puerta, San Juan está en la misma postura que en el claustro y la túnica tiene la misma largura, aunque aquí no parece de piel.

En los capiteles de Tudela encontramos dos maneras de representar el río. La primera, aparece en el capitel de la puerta septentrional, ya mencionado. El Jordán son unas estrías onduladas que se ciñen al cuerpo de Cristo hasta la cintura y lo ocultan. En la dovela de San Miguel de Estella y en la clave del Monasterio de Irache, el río tampoco deja ver el cuerpo. La segunda forma de representar el Jordán es la que encontramos en el capitel del claustro de la Catedral de Tudela. Cristo aparece también sumergido en una especie de montículo, pero aquí es transparente y deja ver el cuerpo. Un antecedente de este tipo lo podríamos tener en las miniaturas, frescos bizantinos y mosaicos como el del Baptisterio de los Ortodoxos y el de los Arríanos.

C. Ciclo de la pasión de San Juan

a) *Detención del santo*

Esta escena aparece en el capitel dedicado al martirio de San Juan en el *claustro de la Catedral de Tudela* (cara oeste).

Intervienen sólo dos personajes, según A. de Egry, pero no identifica figuras. Los dos personajes llevan túnica corta, como el verdugo que aparece en la escena de la degollación y uno de ellos parece empuñar una espada. Ambos se dirigen hacia otro personaje que interviene más bien en la escena del banquete de Herodes y que está de pie y de espaldas a ellos²².

T. Biurrún menciona esta escena como la represión de San Juan a Herodes por su mala vida²³. Si se tratase de esta representación el personaje que aparece de pie en el banquete tendría que ser San Juan. Según los Evangelios (Marcos 6, 14-29 y Mateo, 14, 1-12) cuando Herodes celebraba el banquete de su aniversario, San Juan ya era su prisionero. En nuestra opinión, tal vez por querer narrar tantos hechos en un lugar

21. E. MALE, *L'art religieux du XII.º siècle en France*, 7.º ed. París, 1966, p. 70. A. DE EGRY, op. cit., p. 64, 83 y nota 8. R. CROQUET, *Recherches... Nouvelles remarques sur les chapiteaux du coître de Tudela*, en «Cahiers de Civilisation Médiévale» 3 (1960) 119-120. Están en desacuerdo sobre la influencia del Manual Bizantino en los capiteles del claustro de la Catedral de Tudela.

22. A. DE EGRY, op. cit., p. 95. C. GARCÍA GAÍNZA y Otros, op. cit., Vol. I, p. 251. J. R. CASTRO ÁLAVA, *Tudela Monumental/III*, Temas de Cultura Popular, n.º 227, Pamplona, p. 24.

23. T. BIURRÚN, op. cit., p. 555, junto con el banquete y la degollación.

tan reducido hayan superpuesto escenas y resulte que mientras se celebra el banquete, San Juan recrimina a Herodes por su concubinato con Herodías y ahí vayan a detenerle. Sin embargo Herodes se encuentra en el otro extremo de la mesa y girado hacia Salomé que ya ha empezado su baile; sólo dos de los comensales se vuelven hacia él, uno es una mujer: ¿Herodías?

R. Crozet menciona, en el banquete que se representa en Tudela, cinco comensales, por lo tanto el personaje que está de pie no puede ser el santo, sino un comensal. Sin embargo no menciona los dos personajes de la cara oeste. Por el contrario A. de Egrý, que identifica esta cara del capitel como la detención del santo, no menciona la figura que está de pie en el banquete en el que según la autora, están sentados Herodes y sus invitados²⁴.

A falta de una interpretación segura, caben dos posibilidades: primera, que los dos personajes se dirijan a detener al santo (representado o no en el costado del banquete) y segunda, que habiendo sido apresado ya el santo y tras el baile de Salomé, uno de ellos (el de la espada) lo degolla (cara norte), y en este frente oeste se dirigen, junto con Salomé, hacia el banquete para presentar la cabeza del Bautista. En este caso no se estaría representando la detención del santo sino la presentación de la cabeza de San Juan.

b) *Banquete de Herodes*

Esta escena se representa únicamente en *Tudela*, en los dos lugares ya mencionados de la *Catedral, la puerta septentrional* y el *claustro*.

En el capitel de la portada (Lám. 2) aparece Herodes en la esquina, sentado a la mesa con dos invitados a su derecha, parece que va coronado como en el capitel del claustro; aquí, también está sentado en una esquina, pero a su derecha se sientan tres comensales, (en la otra esquina es donde aparece el personaje de pie del que antes hemos hablado).

En las dos representaciones de *Tudela*, el banquete va unido al tercer tema de este ciclo:

c) *Danza de Salomé*

También aparece en *San Miguel de Estella* y en *Santa María de Sangüesa*.

En el capitel del ábside central de *Santa María de Sangüesa*, se representa a Salomé, con el cabello largo y suelto, bailando ante Herodes con una palma en la mano derecha y con la izquierda moviendo su vestido. Herodes aparece en la esquina del capitel y a su izquierda hay dos figuras con idénticos rasgos, seguramente una de ellas será Herodías (ambas parecen mujeres por el tocado).

Aquí, al igual que en *San Miguel de Estella*, el baile de Salomé sugiere el tema del banquete, pues aunque no se representa, son dos temas íntimamente ligados. Según los Evangelios y las fuentes apócrifas el baile tuvo lugar mientras se celebraba el banquete.

En la dovela (quinta arquivolta) de San Miguel de Estella aparece Salomé de pie vistiendo un traje ajustado, y con las manos en las caderas. Herodes se encuentra a su derecha, coronado y también de pie, dando palmas al son de la música que va a

24. R. CROZET, *Recherches... Les chapiteaux...* op. cit., p. 337, reconoce el festín de Herodes, la danza de Salomé, Juan arrodillado y decapitado y Salomé presentando la cabeza del Bautista a Herodes, A. DE EGRY, op. cit., p. 95.

bailar Salomé. En el perfil exterior está escrito: ERODES-PVELA, y la figura que corresponde a la dovela en el trasdós es una raposa²⁵.

En *Tudela*, el tema va unido al banquete de Herodes. Tanto en el capitel de la puerta (Lám. 2) como en el del claustro, Herodes está sentado en la esquina para observar el baile de Salomé. En el 1.º la escena se conserva bastante mal, Herodes parece señalar a Salomé que se encuentra a su izquierda. Está de pie, con una mano en la cadera y la otra sobre el pecho, el vestido es muy ceñido y deja entrever las piernas. La representación del claustro presenta una originalidad en el pelo de Salomé, en vez de ser largo, como en Estella o Sangüesa, es corto y acompaña su baile con unos crótalos; el vestido, como siempre es ajustado y ceñido a la cintura con un cinturón con hebilla, las mangas son largas y muy anchas²⁶.

Tradicionalmente hay dos posturas en las que se representa a Salomé bailando: erguida o arqueada hacia atrás, tocanco con la cabeza el suelo.

En Navarra aparece en posición erguida en todas las representación, como en los capiteles del claustro de San Esteban y de Notre Dame de la Daurade de Toulouse y del claustro de Moissac.

En estas representaciones no hay duda de que la bailarina es Salomé, ya que está dentro de las escenas referentes a la pasión de San Juan Bautista; sin embargo en Aragón hay algunos capiteles que presentan el tema de la danza apareciendo la bailarina en las dos posturas atribuidas a Salomé. Los temas que acompañan a estos capiteles son luchas de animales fantásticos, centauros, sirenas, flora y fauna, pero en ninguno se encuentra la más mínima alusión a la pasión de San Juan Bautista. En esto es en lo que se basan los autores que no creen que se esté representando el baile de Salomé, como por ejemplo R. Crozet, para el que se trata de un tema profano, y F. Iñiguez que interpreta este baile, en el caso concreto de Santiago de Agüero, como representación de la lujuria, ya que va acompañada de una lucha entre caballeros que sería la ira y dos leones devorando a un cabritillo, la ferocidad²⁷.

En Navarra, en *Santa María de Sangüesa*, C. Milton Weber, en su estudio sobre las esculturas de la portada, recoge una figura que se encuentra en tía enjuta izquierda, al lado del arco, que podría tratarse de una de estas bailarinas. Es una figura femenina, sin cabeza, vestida ricamente con un traje largo de pliegues muy finos, sus piernas están flexionadas y sus brazos mueven un velo. Las representaciones que se encuentran a su lado son escenas de la infancia de cristo, pero ya se sabe que, como en Leyre, la portada sufrió reconstrucciones, tiene varias manos y hay piezas aprovechadas de otros lugares, así que no se puede sacar ninguna conclusión segura; además C. Milton Weber también señala que podría tratarse de la lujuria y para J. E. Uranga y F. Iñiguez podría ser parte de un nacimiento²⁸.

25. T. BIURRUN, op. cit., p. 130. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit., Vol. III, p. 156. M. GUERRA, op. cit., p. 260, pto 345. C. GARCÍA GAÍNZA y Otros, op. cit., Vol. III/1, p. 486. R. CROZET, *Recherches... Estella*, en «Cahiers de Civilisation Medievale» 7 (1964) 324-325. P. M.ª GUTIÉRREZ ERASO, *Estella monumental*, Temas de Cultura Popular, n.º 68, Pamplona, p. 26.

26. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit., Vol. III, p. 168. C. GARCÍA GAÍNZA y Otros, op. cit., Vol. I, p. 242, 251. A. DE EGRY, op. cit., p. 95. R. CROZET, *Recherches... La decoration sculptée de la Collegiale de Tudela*, en «Cahiers de Civilisation Medievale» 3 (1960) 122, y *Les chapiteaux...* op. cit., p. 337. J. R. CASTRO ÁLAVA, op. cit., p. 14, 24.

27. R. CROZET, *Recherches ... Sur les traces d'un sculpteur*, en «Cahiers de Civilisation Medievale» 11 (1968) 53, láms. 11, 12, 15. F. IÑIGUEZ, *Sobre tallas románicas del siglo XII*, en «Príncipe de Viana» 29 (1968) 233, láms. 206-207.

Sin embargo otros autores opinan que esta bailarina representa a Salomé: R. DEL ARCO GARAY, en sus estudios como: *Huesca en el siglo XII*, Madrid, 1921; *Aragón*, Huesca, 1931; *Catálogo monumental de España, Huesca*, Madrid, 1942. Y J. GUDIOL y A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románica*, en *Ars Hispaniae*, Vol. V, Madrid, 1948, p. 159.

28. C. MILTON WEBER, op. cit., p. 177. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit. Vol. III, p. 33.

Todas estas danzarinas pueden tomar la iconografía del baile de Salomé simbolizando temas profanos e incluso la lujuria, ya que Salomé es representante de ella. Sin embargo, no creemos que puedan identificarse concretamente con Salomé ya que su escena sólo tiene sentido dentro del ciclo de la pasión de San Juan.

d) Martirio. Degollación de San Juan

Al acabar el baile, Herodes juró a Salomé que le concedería cualquier deseo. Los Evangelios de San Mateo (14, 1-12) y de San Marcos (6, 14-29) cuentan que bajo el consejo de su madre, Herodías, Salomé pidió la cabeza del Bautista, cosa que entristeció al rey pero que la tuvo que conceder por hallarse bajo juramento. Los relatos apócrifos difieren en este detalle, Santiago de La Vorágine en su *Leyenda Dorada* dice que Herodes también estaba enterado de que Salomé le iba a pedir que matara a San Juan. El verdugo decapitó al santo²⁹ y puso la cabeza en una bandeja que entregó a la joven; ésta se la llevó a su madre³⁰.

Esta escena aparece en Sangüesa, Estella, Tudela y *Puente La Reina*. En este último lugar se localiza en un capitel de la puerta principal de la *iglesia de Santiago* y la recoge T. Biurrún, pero, en el estado actual de la escultura, resulta imposible reconocer ningún capitel, excepto el primero del lado derecho en el que parece que hay una persona en un lecho³⁶.

En *Santa María de Sangüesa*, la escena está a continuación del baile, en el mismo capitel del ábside. San Juan aparece con tonsura clerical y las manos juntas, se representa en el mismo momento en el que el verdugo, agarrándole del pelo le corta la cabeza.

La dovela, en la quinta arquivolta, de *San Miguel de Estella*, sigue la composición del resto de las dovelas de tema hagiográfico, el santo está, en medio de dos figuras, arrodillado y con las manos juntas, como en Sangüesa. El verdugo ya le ha cortado la cabeza y Salomé la sostiene en una bandeja.

Por último, en *Tudela* aparece el martirio en el capitel del extremo exterior de la *puerta norte y en el claustro*. La composición es diferente a la de Estella. El verdugo está en el centro de la escena, vestido con túnica corta; el santo arrodillado y con las manos atadas se representa ya muerto como en Estella, en el momento de poner su cabeza en la bandeja sostenida por Salomé (Lám. 2).

Las dos representaciones de Tudela tienen el mismo esquema y los mismos detalles como: la túnica corta del verdugo, las manos atadas y colgantes, como sin vida, y la situación de los personajes en el capitel.

Dentro de este ciclo de la pasión, aún se puede hablar de otra escena, pero que no es segura su representación en Navarra:

e) Salomé presenta la cabeza del Bautista a su madre

Tal vez se represente en el capitel de la degollación de *la puerta norte de la Catedral de Tudela* (Lám. 2). Detrás de Salomé, que lleva la cabeza del santo en la bandeja, se

29. SANTIAGO DE LA VORÁGINE, op. cit., Vol. II, p. 547-548.

30. T. BIURRÚN, op. cit., p. 638. R. CROZET, *Recherches ... Puente La Reina*, en «Cahiers de Civilisation Médiévale» 7 (1964) 331., y L. M.^a DE LOJENDIO, op. cit., p. 434 lo interpretan como un rico atormentado por demonios. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit. Vol. III, p. 150: es el rico Epulón. P. DE MADRAZO, op. cit., Vol. II, p. 543, para este autor los capiteles son iconísticos.

halla otra figura, muy difícil de ver por el mal estado de la piedra, pero que parece femenina por llevar un velo alrededor de la cabeza: ¿Herodías?³¹.

Tampoco podemos olvidar que quizá se represente en el capitel del *claustro de la Catedral de Tudela*, ya que Salomé está al lado del verdugo, y éste pone la cabeza sobre una bandeja.

El tema es representado a lo largo del camino de peregrinación, y así lo encontramos, por ejemplo, en los dos capiteles, antes mencionados de Toulouse, en el del claustro de Moissac, y ya en España, en Aragón en un capitel del claustro de Santa María de Alquezar (de una manera sobólica), en Burgos en la iglesia de Colina de Losa y en Galicia en San Martín de Mondoñedo.

No cabe duda de que San Juan fue un santo muy venerado en el mundo románico; sus representaciones se encuentran en los templos más importantes del románico navarro y es uno de los santos, junto con San Miguel, que más representaciones se le dedican.

III. LOS APOSTÓLES

1. SAN ANDRÉS

En el románico navarro el ciclo de San Andrés que se representa con seguridad es el de pasión. Lo encontramos en dos capiteles del claustro de San Pedro de la Rúa en Estella y en uno del claustro de la Catedral de Tudela.

J. E. Uranga y F. Iñiguez unen a la serie de San Andrés del claustro de San Pedro de la Rúa, otro capitel de este mismo claustro. Identifican en éste dos escenas de la vida del santo ligadas a la de San Mateo. De ser ciertas, habría que ampliar el ciclo representado³².

A. San Andrés cura y libera a San Mateo de la Prisión

Estas dos escenas según J. E. Uranga y F. Iñiguez, se representan en un capitel del claustro de *San Pedro de La Rúa* intercaladas con escenas de la vida de San Mateo.

La curación de San Mateo, se realiza en la cara este, donde bajo una arcada, un personaje pone su mano sobre la cabeza del otro.

La liberación, parece que se realiza en la cara oeste, también bajo una arcada: una figura aparece sentada entre dos personajes que llevan grandes escudos, mientras otra, alada, desciende sobre ella. Esta última sería San Andrés.

Si se tuviera la seguridad de que este capitel está dedicado a San Mateo, no habría duda de que en él se representa también a San Andrés.

No carece de lógica esta atribución, ya que este hecho prodigioso en la vida del santo (ida milagrosa de San Andrés a Etiopía para curar y liberar a San Mateo) es uno de los que se narran de su vida; y tras él, se seguiría contando, en los dos capiteles siguientes, su pasión. La dificultad estriba en que estas escenas se pueden atribuir también a Santiago y a San Pedro. No hay leyenda escrita sobre las representaciones que pueda aclararlo³³.

31. A. DE EGRY, op. cit., p. 95, esta escena se relata en el Manual Bizantino.

32. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit. Vol. III, p. 153-154, láms, 275/a, 276/a-b.

33. SANTIAGO DE LA VORÁGINE, op. cit., Vol. I, p. 30. J. FLAMION, *Les actes apocryphes de l'apôtre*

Por un lado, tenemos la devoción de Estella a San Andrés y los dos capiteles siguientes de su martirio que apoyarían esta atribución; por otro, la lógica de atribuir un capitel al titular de la iglesia, y por otro, que se trate de Santiago (siendo Estella un centro importante en el camino de peregrinación). No es fácil hacer una identificación segura.

El estudio de este capitel lo he incluido en el apartado de San Pedro, con las debidas reservas, sin excluir que pueda referirse a San Mateo, y por tanto a San Andrés.

B. Ciclo de la pasión de San Andrés

a) *detención*

Se representa en un capitel del claustro de *San Pedro de La Rúa*, y en el del claustro de la Catedral de Tudela, siendo más narrativo el ejemplo estellés, ya que aparecen escenas previas a la detención y condena:

La historia comienza en la cara sur, donde se representan dos figuras masculinas, una sentada, con barba y calva, y la otra de pie más joven pero también barbada.

T. Biurrun ve en esta escena *la primera conversación*, antes de la detención, *del procónsul Egeas con el santo*, en la que hablaron sobre la Fe en Cristo y la Santa Cruz redentora. El procónsul se representa sin corona ni cetro.

La narración continúa en la cara este, según T. Biurrun, dividida en dos escenas mediante arcos. La primera representa al procónsul dando la *orden de encarcelar a San Andrés* (maniatado). Tanto L. M. de Lojendio, como J. E. Uranga y F. Iñiguez están de acuerdo con esta interpretación ya que el capitel lleva leyenda escrita sobre la representación:

«HIC JUBET EUM EGEAS INCARCERARI»

La segunda representa a *San Andrés en la cárcel*, maniatado, *predicando* a una multitud de creyentes que habían ido a liberarle. El santo está sentado con las piernas cruzadas, a su izquierda hay un grupo de personas que le escuchan.

En la *cara norte*, T. Biurrun ve a San Andrés maniatado ante Egeas. Puede tratarse de la *segunda conversación con el procónsul*, una vez concluida ésta, y habiendo aceptado cualquier clase de martirio por Cristo, *es condenado a la cruz* (objeto de elogio en sus conversaciones con Egeas). Aquí el procónsul está coronado, ejerciendo su función de juez³⁴.

Dentro del ciclo del martirio, creemos más lógico pensar que se representen las dos conversaciones del santo con Egeas, ya que la primera da lugar al encarcelamiento (cara este), y la segunda a la condena (cara oeste y siguiente capitel) que la acusación y defensa del santo al joven calumniado por su madre, como ven L. M. de Lojendio, J. E. Uranga y F. Iñiguez en las caras norte y sur.

Si se aceptase la interpretación de estos tres últimos autores, la escena de Egeas mandando encarcelar al santo resumiría en una las dos conversaciones. Sin olvidar esta última interpretación, nos inclinamos a pensar que se representa en ambas a San Andrés ante Egeas, primero, como hemos dicho antes, por estar dentro del ciclo del

André, les actes d'André et de Mathías, de Pierre et d'André, et textes apparentes, Louvin, 1911, p. 50-55: dedicadas al Liber Miraculis Andreae Apostoli de Gregorio de Tours, donde se cuenta este pasaje, y p. 269 y ss. de las actas de San Andrés y San Mateo. A. FABREGA, op. cit., Vol. II, p. 59 y ss: no se cuentan estos hechos.

34. T. BIURRUN, op. cit., p. 328. L. M.^a DE LOJENDIO, op. cit., p. 322-323. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit. Vol. III, p. 153. C. GARCÍA GAÍNZA y otros, op. cit., Vol. II/1, p. 472. R. CROZET, *Recherches... Estella...*, op. cit., p. 319.

martirio, y segundo, porque en la cara norte, ante el juez aparecen dos figuras: la que está maniatada no es la joven (imberbe) sino la de más edad (barbada), es decir San Andrés que una vez encarcelado, mantiene una segunda conversación con Egeas, y que aquí, como magistrado, lo condena al martirio.

En el capitel del *claustro de la Catedral de Tudela*, la detención del santo se reduce a una escena: dos personajes le agarran por los hombros y las manos para llevarlo ante Egeas, que aparece de pie en la esquina, coronado. San Andrés, como en Estella, se representa barbado. Podría tratarse de la escena representada en Estella en la cara norte, es decir, de la conversación que antecede al martirio³⁵.

b) *Martirio. Crucifixión de San Andrés*

Se representa en la cara oeste del primer capitel del claustro de San Pedro de la Rúa y en las tres caras del siguiente; y en el claustro de la Catedral de Tudela. Este tema también se trata con más narratividad en Estella.

Continuando con el *primer capitel del claustro de San Pedro de La Rúa*, en la cara oeste comienza el martirio: *el santo es atado en la cruz* (Lám. 3). La escena se conserva muy mal, pero aun así su identificación es fácil. No era necesario representarla para el entendimiento del martirio. Seguramente se querrá poner de manifiesto la crueldad de Egeas que insistió en que no le clavarán sino que le atarán para alargar más su sufrimiento³⁶. En este capitel estellés, no le atan sólo por las manos y por las piernas, sino también por la cintura. Esta nueva atadura demuestra un gran realismo ya que en la difícil y original posición de la cruz, el cuerpo, atado sólo por los pies y manos, no se sujetaría.

En el *claustro de la Catedral de Tudela*, la cruz, también latina, está clavada en la tierra por el eje vertical, igual que la cruz de Cristo. Aquí es el mismo cuerpo del santo el que busca la posición diagonal; le atan a la cruz tres verdugos de la siguiente manera: un pie en el eje vertical y otro en el travesaño, un brazo en el eje vertical y otro en el travesaño. Tampoco aquí las cuerdas se anudan en aspa.

La representación de la cruz es diferente en Estella y Tudela. Mientras los maderos de la cruz del capitel de Tudela son planos, el travesaño de la representada en Estella es la rama de un árbol, a la manera de la iconografía oriental y según la narración de San Pedro Crisólogo³⁷.

Las dos crucifixiones tratan de diferenciarse de la de Cristo y de la de San Pedro de la misma manera, y siendo composiciones distintas, ambas tienden hacia una postura diagonal o en «X». Esta tendencia común se resuelve de distintos modos: en Estella se intenta a través de la misma cruz, y siendo una cruz latina adopta una postura «diagonal» clavando el travesaño en la tierra en vez del eje vertical. En Tudela la posición diagonal se logra a través de la postura del santo sin alterar la colocación tradicional de la cruz latina.

Estas dos representaciones tienen una iconografía más avanzada que los ejemplos que cita L. Réau del siglo XII en Italia, Francia y Alemania, ya que en éstos no se

35. C. GARCÍA GAÍNZA y otros, op. cit., Vol. I, p. 251. A. DE EGRY, op. cit., p. 94.

36. En todas las fuentes recogidas por J. FLAMION, op. cit. M. BONNET, *Acta Andreae apostoli*, en «Analecta Bollandiana» 13 (1894) 309-382. R. A. LIPSUS y M. BONNET, *Acta apostolorum apocrypha*, Vol. II/1, actas de Andrés, Bartolomé, Juan y Mateo, Hildesheim, 1972; y los autores que narran vidas de santos como: P. DE RIBADENEIRA, *Flos sanctorum de la vida de los santos*, Vol. III, Madrid, 1761, p. 546 y ss. *BIOGRAFÍA ECLESIASTICA COMPLETA*, Vol. I, Madrid, 1848, p. 634, se menciona el hecho de que le ataron a la cruz para que sufriera más.

37. *BIBLIOTHECA SANCTORUM*, op. cit., Vol. I, col. 1110.

busca la tendencia hacia la diagonal ni con el cuerpo ni con la cruz. Lo mismo ocurre con algunos ejemplos de la escuela catalana y aragonesa³⁸.

Continuando con el tema del martirio, y después de que el santo es atado en la cruz, la narración sigue *en el segundo capitel del claustro de San Pedro de La Rúa*.

En la cara este, *San Andrés aparece atado a la cruz predicando a una multitud*. La mano de Dios bendice su obra. L. M. de Lojendio, J. E. Uranga y F. Iñiguez dan esta interpretación, mientras que T. Biurrún trata todas estas escenas del segundo capitel como si el santo estuviese ya muerto, cuando, y siguiendo la leyenda, muere en la representación de la cara oeste.

En esta escena puede verse, en primera fila, al lado del santo, a una mujer que, como recoge J. E. Uranga y F. Iñiguez, puede tratarse de Maximilla, mujer conversa que se hizo cargo del cuerpo de San Andrés y lo enterró³⁹.

Mientras el santo predica, un *grupo de gente*, indignada por la muerte de un inocente, *se presenta ante Egeas pidiendo su liberación*. Este pasaje se narra en la cara norte. Egeas aparece sentado en una esquina apoyando su barbilla sobre su mano derecha en actitud de escuchar los ruegos de las personas que tiene delante.

La cara oeste cuenta *la muerte del santo*, mientras dos ángeles llevan su *alma al cielo*. Maximilla aparece de rodillas, pero los personajes de su derecha permanecen de pie. Es lógico suponer, y así lo creemos nosotros, que si se ha representado la escena de la petición a Egeas de liberar al santo. Lo que se representa en esta cara sea lo que continúa diciendo la leyenda:

Egeas, ante el miedo de una revuelta popular, fue al lugar del martirio. Al llegar, el santo habla con él desde la cruz, acerca de la conversión del procónsul y de que no quiere que le liberen, sino morir por Cristo. Egeas manda que lo descuelguen para calmar a la multitud, pero una fuerza extraña paraliza los brazos de los que lo intentan. Comenzó un resplandor en el cielo y al poco tiempo murió.

El santo, en esta cara oeste, parece estar mirando al grupo de la derecha, que estaría encabezado por Egeas (personaje barbado de la derecha). No se puede asegurar que se represente esta escena, pero no sería extraño, ya que *el santo* podría seguir vivo, atado a la cruz, *hablando con Egeas* y simbolizar su muerte con la subida del alma al cielo.

c) *Muerte de Egeas*

La cara sur del capitel cierra el ciclo de la pasión de San Andrés con la *muerte de Egeas*. Tanto el manuscrito de Cardeña, como la «Epístola» y la «conversante et docente», atribuyen la muerte de Egeas a un hecho diabólico cuando se dirigía a su casa. Una fuente oriental (Martyrium Andreae Prius), menciona el suceso como ocurrido por remordimientos. Para P. de Ribadeneria, Egeas no se atrevió a castigar públicamente a Maximilla, pero intentando acusarla al emperador, se apoderó de él un demonio y murió⁴⁰.

38. L. REAU, op. cit., Vol III/1, p. 79, 83. W. W. SPENCER COOK y J. GUDIOL, *Pintura e imagerie románicas*, en *Ars Hispaniae*, Vol. VI, Madrid, 1950, láms. 183, 189, 235.

39. VID nota 34.

El manuscrito de Cardeña del siglo X recogido por A. FABREGA (op. cit., Vol. II, p. 59 y ss) no menciona a Maximilla, atribuye la acción a Stratocles, hermano de Egeas, convertido al Cristianismo. San Gregorio de Tours en su *Liber Miraculis Andreae Apostoli*, comentado por F. FLAMION, dice que Maximilla es la mujer de Egeas; en la versión latina de «La Epístola», también recogida por J. FLAMION, no se habla de Maximilla, posiblemente por su origen encratita, sino del hermano de Egeas. El resto de las fuentes que publica J. FLAMION (op. cit., p. 50 y ss.) hablan de Maximilla como mujer de Egeas.

40. A. FABREGA, op. cit., Vol. II, p. 59 y ss: «arrepus a demonio». J. FLAMION, op. cit. p. 48:

Tal y como se representa en el capitel del claustro de San Pedro de la Rúa, Egeas muere despeñado por demonios. A la derecha hay una figura, que de ser femenina, podría tratarse de Maximilla, pero es un personaje masculino que contempla la escena.

M. Guerra da otra interpretación a la escena: los dos demonios que aparecen en la composición, no son tales, sino el alma de Egeas en forma de cuerpo desnudo con cuernos de réprobo en la cabeza, que sale por la herida de su vientre⁴¹.

Con todo ello, se puede concluir diciendo que aunque para J. E. Uranga y F. Iñiguez los ensayos de la cruz que se hacen en Estella y Tudela no son muy buenos, hay que reconocer a sus autores la creación de dos composiciones diferentes a lo que era normal en su época, y la búsqueda de una postura diagonal que quedará fijada más adelante con la representación de la cruz en aspa. Desde el punto de vista iconográfico, estas dos representaciones son el principio de una iconografía posterior.

2. SAN BARTOLOMÉ

Si bien las advocaciones de San Bartolomé son abundantes e importantes en Navarra, no se puede decir lo mismo en el terreno artístico.

T. Biurrún reconoce su martirio en un capitel de la portada principal de la iglesia de *Santiago de Puente La Reina*⁴².

A. Martirio de San Bartolomé

Este capitel recogería la tradición difundida en occidente por los escritos de San Ambrosio, San Teodoro, San Isidoro de Sevilla, el relato de Abdías Babilónico, el martirologio romano etc., mencionando que San Bartolomé murió desollado vivo.

La tradición oriental, difundida por San Juan Crisóstomo, Doroteo, Nicéforo, Metrafraste, Hipólito, etc., dice que fue crucificado, y el Martirologio de Rábano Mauro, Adone y Usuardo, decapitado⁴³.

T. Biurrún no indica en que lado se encuentra este capitel. R. Crozet y L. M.^a de Lojendio distinguen en los capiteles del lado derecho, primero la muerte de un rico atormentado por diablos, y el resto, escenas infernales; en el lado izquierdo no hacen atribuciones ya que les parece imposible por el mal estado de la piedra.

J. E. Uranga y F. Iñiguez opinan lo mismo, pero identifican al rico con Epulón. Para P. de Madrazo todos estos capiteles son iconísticos⁴⁴.

El estado actual de la portada no permite reconocer ningún capitel, por esto resulta imposible describirlo o llegar a una conclusión sobre el modo de representación del martirio. A nuestro parecer, no nos parece raro que se le atribuya el martirio de

en la «*Conversate et docente*»: «arreptus a demonio», y en «La Epístola»: «a demonio vexatus» (p. 6). P. DE RIBADENEIRA, op. cit., Vol. III, p. 546 y ss.

41. M. GUERRA, op. cit., p. 290, pto. 389.

42. T. BIURRÚN, op. cit., p. 638.

43. Recogidas en la *Leyenda Dorada de SANTIAGO DE LA VORÁGINE*, op. cit., Vol. II, p. 529-531. Las fuentes que narran las diferentes versiones del martirio están recogidas en: *ACTA SANCTORUM*, Augusti, V, Bruselas, 1741, ed. de 1970, p. 25-48. R. A. LIPSIUS y M. BONNET, op. cit., Vol. II/1, p. 128-150. M. BONNET, *Passio de S. Barthélemy, en quelle langue a-t-elle été écrite?*, en «*Analecta Bollandiana*» 14 (1895) 353-366. *BIBLIOTHECA SANCTORUM*, op. cit., Vol. II, col. 853. F. CABROL y H. LECLERQ, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Vol. II, París, 1925, col. 499-500. A. FABREGA, op. cit., Vol. II, p. 224 (no incluye la transcripción).

44. VID nota 30.

desollado vivo, ya que representaciones cercanas a este capitel siguen esta tradición. Así lo encontramos en una tabla pintada, tal vez parte de un políptico, hoy en el Museo Soler y Palet de Tarrasa, en la que se representa el martirio de San Bartolomé crucificado cabeza abajo sobre una cruz en «X» a la que está atado con cuerdas, dos verdugos le despellejan con cuchillos; y en la fachada de San Bartolomé de Logroño, del siglo XIII. Aquí se representa la escena del desollamiento sobre un potro y extendido en el suelo.

Tanto M. L. Casanova como L. Rëau, mencionan la representación del santo en la fachada de Logroño, la primera como algo excepcional dentro de la Edad Media, y el segundo como único ejemplo español⁴⁵.

Ninguno recoge este capitel de Puente La Reina. De ser cierta la escena que identifica T. Biurrun adelantaría en un siglo la representación del martirio de San Bartolomé en España.

3. SAN JUAN EVANGELISTA

San Juan, a diferencia de los demás apóstoles, no murió en martirio, y por una interpretación errónea del pasaje de su Evangelio cap. 21, 22 se comenzó a divulgar la leyenda de su ascensión al cielo. También influyó la relación tan estrecha que mantuvo este apóstol con la Virgen María, y por tanto su Ascensión. Así el Pasionario de Cardeña da un relato llamado «Adsumptio Sancti Iohannis Evangelistae», que recoge esta leyenda⁴⁶.

En Navarra, la representación de San Juan Evangelista se reduce exclusivamente a una figura de la enjuta izquierda de la portada de *Santa María La Real de Sangüesa*, en la que se presenta un personaje sentado, sin cabeza y con un libro en las manos.

No obstante esta interpretación no es segura, ya que caben otras interpretaciones, y ésta depende del sentido que tengan las figuras que le rodean, especialmente de los dos luchadores. Estos son la pieza clave para que la figura sedente sea San Juan Evangelista con su primera Epístola en las manos.

A. San Juan con su primera Epístola

C. Milton Weber, recoge en su trabajo sobre la portada de Santa María La Real de Sangüesa las diferentes opiniones e interpretaciones. De éstas, la que nos interesa es la de Miss Kink, para quien los dos luchadores son Caín y Abel. Si se acepta esta idea, el personaje sedente del que tratamos, sería San Juan con el volumen de su primera Epístola en la mano. En este libro, el santo insiste (cap. 3, 12) en el amor entre los hermanos y recuerda el fratricidio de Caín⁴⁷.

Los luchadores visten de cintura para abajo y son jóvenes (imberbes); el de la izquierda agarra con las dos manos el brazo derecho de su contrario, que levanta a su vez el otro brazo y agarra al primero por el cuello. El luchador de la izquierda levanta la pierna derecha sobre la izquierda del otro. A la izquierda de ellos, se encuentra *la figura sedente* y a la izquierda de ésta, se halla el *pasaje de la tentación*

45. *BIBLIOTHECA SANCTORUM*, op. cit., Vol. II, col. 864: la pionera de estas representaciones es Italia. L. REAU, op. cit., Vol. III/1, p. 182-184.

46. A. FABREGA, op. cit., Vol. I, p. 201, Vol. II, p. 101-110. SANTIAGO DE LA VORÁGINE, op. cit., Vol. I, p. 69-70. C. GARCÍA RODRÍGUEZ, *El culto a los santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966, p. 158, menciona también las actas de Sancti Iohannis de Leucio. En el capítulo 29 de la «adsumtio» se cuenta que el apóstol no pasó por la muerte.

47. C. MILTON WEBER, op. cit., p. 175-177.

de Adán y Eva, con el árbol en medio y la serpiente. Estas son las tres composiciones que estudiaremos y que según las diferentes interpretaciones se unen de distinta manera.

L. M. de Lojendio y R. Crozet se atreven a dar una interpretación. El primero dice que la figura sedente es el *ángel* que expulsa a Adán y a Eva del paraíso, y que hace guardia para que no regresen; la lucha que se halla a continuación es el fratricidio de Caín. Para el segundo, los luchadores podrían ser Caín y Abel o Jacob y el ángel, y la figura sedente, a la que se le entreven un par de alas, sería, como apunta L. M. de Lojendio, el ángel que expulsa a Adán y a Eva del paraíso, o bien la *figura del tetramorfos de San Mateo* (es verdad que hay otras figuras como el toro alado, el león y el águila, que también pueden corresponder a un tetramorfos)⁴⁸.

Si bien ambos autores identifican a los luchadores con Caín y Abel, ninguno dice que la figura enigmática sea San Juan con su Epístola, como lo hace C. M. Weber pensando de esta manera que la escena es la de la Epístola y no la del Génesis (que bien podría serlo si en realidad este «San Juan» fuera el ángel del que hablan L. M. de Lojendio y R. Crozet).

Encontramos representaciones similares a los luchadores de Sangüesa en Estella, en un capitel del claustro de San Pedro de La Rúa; en Burgos, en una miniatura de la Biblia del siglo XII de la Biblioteca provincial y en una metopa de la iglesia de San Quirce; y en León en un capitel de la nave de San Isidoro. Sin embargo ninguna de ellas parece tener la menor conexión con la de Sangüesa, por los temas que rodean a los luchadores.

Lo que sí podemos afirmar es que el tema de luchas es muy frecuente en el arte románico, pero el significado de éstas es aún bastante confuso.

Otra interpretación posible sería la de E. Male para quien esta figura es un *profeta* que anuncia al Salvador y que contrastaría con la debilidad y el pecado humano. En esta línea de la enjuta estaría el primer pecado, el profeta y el fratricidio de Caín y Abel. La idea puede ir apoyada por el hecho de que a continuación de estas escenas hay unas figuras que parecen de un nacimiento: sueño de José, visitación, matanza de los inocentes, dos figuras sin identificar y en el contrafuerte derecho, el lavatorio del niño⁴⁹.

La última interpretación que cabe es la que apunta C. M. Weber: que esta lucha de Sangüesa sea una reinterpretación de las luchas románicas y que simbolice el fratricidio de Caín y Abel pero ligado a la figura sedente que hay a su izquierda, que sería *San Juan con su Epístola*.

En realidad no existe nada que se oponga a esta interpretación, ya que el hecho de que esta figura sea alada puede obedecer a la difusión de la leyenda de que este santo no murió, sino que ascendió al cielo.

De este modo, la figura sedente, sin cabeza, alada y con un libro en la mano, puede ser:

- *El ángel* que expulsa a Adán y Eva del paraíso, narrando así el pasaje del Génesis. La historia puede seguir en los luchadores, siendo estos Caín y Abel, como en la Biblia de Burgos (aunque en Sangüesa Caín no lleve arma y Abel no esté herido), o puede terminar ahí y tomar a estos luchadores como una escena de lucha sin más, propia y muy representada en el románico: como

48. L. M.^a DE LOJENDIO, op. cit., p. 167. Lám. 58. R. CROZET, *Recherches ... Quatre...*, op. cit., p. 53.

49. E. MÁLE, op. cit., p. 142-147. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit. Vol. III, p. 32, lám. 213/a-b: escenas de la vida de la Virgen.

VID estudio sobre San Juan Bautista: quizá se trate de Salomé.

sucede en San Isidoro de León, o en la metopa de San Quirce de Burgos en donde puede representar la discordia. En realidad los luchadores de Sangüesa tienen un parecido más estricto con estos que con los anteriores.

- *La figura del tetramorfos de San Mateo*, como apunta R. Crozet. Tampoco se puede olvidar esta posibilidad ya que están distribuidas por la fachada las otras tres figuras restantes para completar los cuatro Evangelistas.
- *Un Profeta*: que anuncia al Salvador y que lo contrapone al pecado y a la debilidad humana. Es también un tema muy usual en el románico la contraposición de Eva y María, el Salvador y el pecado.
- *San Juan Evangelista*, si aceptamos que los luchadores son Caín y Abel y que no es el momento del crimen que cuenta el Génesis (por eso ni Caín va armado ni Abel está herido) sino, como apunta C. Milton Weber, la lucha-discordia entre los hermanos, idea que no cesa en denunciar San Juan en su primera Epístola: Si se da por válida esta interpretación, hay que ver en estos luchadores de Sangüesa un nuevo significado en las luchas románicas.

En nuestra opinión la interpretación más lógica es que se trate bien de *la escena del Génesis* con la escena de la tentación, el ángel y el fratricidio de Caín y Abel, o bien *San Juan Evangelista con el volumen de su primera Epístola* y la lucha entre hermanos, concretada en la de Caín y Abel.

4. SAN PABLO

Los Hechos de los Apóstoles son la fuente principal para conocer la vida de este santo; y seguramente éstos sirvieron como inspiración para el resto de los relatos sobre su vida y muerte⁵⁰.

Su historia se divide en tres ciclos: el período de hostilidad a los Cristianos hasta su conversión camino de Damasco, predicaciones y martirio en Roma. En el románico navarro se representa el primer ciclo en el claustro de la Catedral de Tudela y quizá en una clave del crucero del Monasterio de Irache.

A. Hostilidad a los Cristianos hasta su conversión

a) *Saulo guarda La ropa de los verdugos de San Esteban*

En una clave del crucero del *Monasterio de Irache* se representa la lapidación de San Esteban. En esta composición hay un personaje que no arroja piedras y que parece contemplar la escena. Podría tratarse de Saulo, nombre de San Pedro antes de su conversión, guardando las ropas a los verdugos. Los Evangelios cuentan este pasaje en los Hechos de los Apóstoles cap. 7, 57-59, y él mismo lo narra al hablar de su conversión en los Hechos de los Apóstoles cap. 22, 20⁵¹.

b) *Conversión de Saulo camino de Damasco*

Se representa en un capitel del *claustro de la Catedral de Tudela*, siguiendo la iconografía bizantina (San Pablo a pie y no a caballo), como en los mosaicos de la capilla palatina de Palermo.

50. A. FABREGA, op. cit., Vol. I, p. 181 y ss, Vol. II, p. 283-295. C. GARCÍA RODRÍGUEZ, op. cit., p. 151-153. R. A. LIPSIUS y M. BÓNNET, op. cit., Vol, I, actas de Pedro, Pablo, Pedro y Pablo, y Tadeo.

51. VID estudio sobre San Esteban.

Esta escena aparece narrada en Los Hechos de los Apóstoles cap. 9.

En la cara oeste del capitel, San Pablo está tendido en el suelo, se le representa calvo y barbado; con la mano derecha sostiene una espada y con la izquierda una filacteria, que para R. Crozet es una alusión a la misión que se le había encomendado. Con los ojos cerrados se simboliza la ceguera. En la parte superior de la composición aparece Cristo saliendo de una nube, sin duda para representar el resplandor del que hablan las Sagradas Escrituras y la voz que habló con Saulo.

A ambos lados de esta representación (caras norte y sur) hay tres figuras que contemplan la escena. Según los Hechos de los Apóstoles, San Pablo iba acompañado en su misión, y éstos deben ser los personajes que luego condujeron a Saulo, ciego, a Damasco. J. R. Castro Álava y A. de Egrý los describen «mudos por el asombro»⁵².

c) Ananías impone las manos a Saulo y éste recobra la vista

Los Hechos de los Apóstoles lo cuentan en el cap. 9, 9-19.

En el capitel del *claustro de la Catedral de Tudela* (cara oeste), Saulo está echado sobre un lecho, Ananías le impone las manos y le cura bautizándolo.

En la cara norte del capitel, un ayudante de Ananías lleva el agua bendita.

El claustro de la Catedral de Tudela dedica el ala sur a temas hagiográficos, escogiendo en todos los santos representados el momento del martirio (San Juan Bautista, San Lorenzo, San Andrés, Santiago y otro sin identificar), sólo para San Pablo (y para San Martín que se representa en el ala oeste) se escogen pasajes de su vida, sin duda porque son incluso más significativos, para el cristiano, que su martirio.

5. SAN PEDRO

Los tres ciclos en los que se divide su historia: como discípulo de Cristo, estancia en Jerusalén y estancia en Roma hasta su muerte, están representados en el románico navarro. El primer ciclo no corresponde estrictamente al campo de la hagiografía, ya que lo que ésta aborda es lo relatado en los Hechos de los Apóstoles y en el resto de las fuentes, como las dos recensiones de su pasión que presenta el Pasionario de Cardeña del siglo X⁵³.

A. Estancia de San Pedro en Jerusalén

Este segundo ciclo se representa en un capitel del *claustro de San Pedro de la Rúa de Estella*, aunque también puede identificarse con él ciclo de la vida y martirio de San Mateo y Santiago.

La fuente principal son los Hechos de los Apóstoles, cap. 12, 3-11. Santiago de La Vorágine en su Leyenda Dorada no explica la vida de San Pedro en Jerusalén, sólo dice que fue encarcelado por Herodes y liberado por un ángel. Tampoco la pasión del Pasionario de Cardeña se refiere a estos hechos.

52. R. CROZET, *Recherches ... Les chapiteaux...*, op. cit., p. 337. J.R. CASTRO ÁLAVA, op. cit., p. 24. A. DE EGRY, op. cit. p. 93, San Pablo se representa como indica el Manual Bizantino.

53. L. REAU, op. cit., Vol. III/3, p. 1077. VID lo referente a las fuentes en la nota 50, y además cabe citar: SANTIAGO DE LA VORÁGINE, op. cit. Vol. I, p. 348-353. J. FLAMION, op. cit., F. CABROL y H. LECLERQ, op. cit. Vol. XIV/1, col. 845-849, 856-863, 929-938.

a) *La detención de San Pedro y el interrogatorio de Herodes Agripa.*

Se representa en la cara este del capitel del *claustro de San Pedro de La Rúa*.

Este interrogatorio no es mencionado por los Hechos de los Apóstoles, éstos sólo expresan el deseo de Herodes de presentarlo al pueblo después de la Pascua.

En el capitel se representan las dos escenas bajo arcos separados por una columna. A la derecha, un personaje levanta una mano mientras que con la otra agarra a otro personaje por el brazo: *San Pedro es detenido*. A continuación, *el santo es interrogado por Herodes*: el rey aparece a la izquierda, sentado, coronado y levantando su mano derecha. San Pedro se encuentra en frente⁵⁴.

J. E. Uranga y F. Iñiguez creen mejor atribuir el capitel a la vida de San Mateo y unirlo a la serie de San Andrés (que se desarrolla en los dos capiteles siguientes). Los hechos de San Mateo en Etiopía los cuenta Santiago de La Vorágine en el capítulo dedicado a San Andrés. Así en esta cara se representaría *la curación de San Mateo por San Andrés* (escena derecha): San Andrés pone la mano sobre la cabeza de San Mateo y le devuelve la vista. A la izquierda estaría *la condena de San Mateo*. El rey sería Hitarco, que condena al santo por no aprobar su matrimonio con Efigenia.

La otra atribución posible, siguiendo a J. E. Uranga y F. Iñiguez, es que se trate de la historia de Santiago. En la escena de la derecha *Santiago curaría a Fileto*, que había sido paralizado por su maestro Hermógenes, y en la izquierda, *Herodes le detiene y le condena*⁵⁵.

Realmente las dos escenas que aparecen en la cara este encajan bastante bien con pasajes de las vidas de los tres santos.

Lo mismo ocurre en la cara norte en la escena de:

b) *San Pedro en la cárcel*

En el centro del capitel hay un personaje sentado en medio de otros dos (que están de pie). El de la izquierda empuña una espada. Sobre ellos vuela un ángel. Toda la escena se desarrolla también bajo un arco.

San Pedro sería la figura central, sentado entre sus dos guardianes. Los Hechos de los Apóstoles, *casp.* 12, 4, hacen mucho hincapié en que el santo estaba muy custodiado; tal vez por esto uno se represente armado con espada. El ángel que vuela por encima podría adelantar, ya, la escena de la liberación que se desarrolla a continuación. Así se simbolizaría que Dios había escuchado las oraciones de los que plegaban por San Pedro.

Si en vez de a San Pedro vemos a San Mateo o a Santiago, se trataría, entonces, de la escena del *martirio*.

En el caso de San Mateo, la Leyenda Dorada no habla de degollación, sino que por orden del rey Hitarco, estando San Mateo celebrando la Santa Misa, un siriaco le clavó una espada por la espalda. Según J. E. Uranga y F. Iñiguez se le atribuye este martirio, la degollación, en algunos textos viejos, pero no mencionan cuales.

54. L. M.^a DE LOJENDIO, *op. cit.*, p. 323. R. CROZET, *Recherches ... Estella...*, *op. cit.*, p. 321. P. M.^a GUTIÉRREZ ERASO, *op. cit.*, p. 19, identifican el capitel con la vida de San Pedro en Jerusalén. C. GARCÍA GAÍNZA y otros, *op. cit.*, Vol. III, p. 472, no hacen atribución segura: San Andrés o San Pedro.

55. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *op. cit.* Vol. III, p. 154, ver la historia contada por SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *op. cit.*, Vol. I, p. 397-405, para Santiago, y Vol. II, p. 603, 607, para San Mateo. A. FABREGA, *op. cit.*, Vol. II, p. 111-116 «Iacobis «Fratris Iohannis» et comitum». VID estudio sobre San Andrés y la nota 33.

Para el apóstol Santiago, son los Hechos de los Apóstoles, cap. 12, 2, los que cuentan que fue decapitado por orden de Herodes; y según la Leyenda Dorada fue decapitado pero junto a Josías, escriba que le había atado y que se convirtió camino del martirio.

En realidad la degollación se sobreentiende en la espada y tal vez en el gesto de la cabeza del santo, algo inclinada. El ángel sería entonces enviado por Dios para confortar al mártir.

En la cara oeste es donde aparece la escena que puede determinar la atribución del capitel a San Pedro. Con una composición similar a la cara de este, se desarrolla:

c) *La liberación de San Pedro por el ángel*

En la arcada izquierda, *el ángel desciende sobre San Pedro*, sentado en medio de dos figuras que lo custodian, ambas llevan escudos muy largos. La escena se representa como se narra en los Hechos de los Apóstoles Cap. 12, 6-8.

En la arcada siguiente, *el ángel toma de la mano a San Pedro, y lo saca de la cárcel*. (Hechos de los Apóstoles 12, 9-10).

La representación del capitel de Estella presenta la misma iconografía que la de multitud de ejemplos románicos en los que no se duda que se trata de la liberación de San Pedro. Así en un capitel de la Abadía de Mozat, en otro de la Catedral de Autún, del claustro de Moissac y de la Abadía de Vezelay.

J. E. Uranga y F. Iñiguez no ven tal liberación y les parece más razonable identificar la escena con *La liberación de San Mateo por San Andrés*. La figura sentada entre dos soldados sería San Mateo y el ángel, San Andrés.

Aun así, esta escena se ajusta más al pasaje de San Pedro, sin embargo, en la siguiente ven *la resurrección de un hijo del rey Egido por San Mateo*, y ésta sí que se ajusta a esta atribución. San Mateo toma la mano del hijo del rey y lo saca del sepulcro, la losa se halla detrás de él. Hay dos demonios encima del niño que, según estos autores, pretenden atacarle.

d) *La ciudad de Jerusalén*

Por último, en la cara sur se representa una arquitectura franqueada por dos torreones y con otra construcción encima, bajo las almenas hay una puerta con un arco de medio punto sobre dos columnas. La puerta está cerrada.

R. Crozet ve en esta arquitectura la representación de la ciudad de Jerusalén, en donde suceden estos acontecimientos. La narración comenzaría por esta cara, seguiría en la detención e interrogatorio de San Pedro, luego, San Pedro en la cárcel y se acabaría la historia en la cara oeste con la liberación del ángel. L. M.^a de Lojendio, en cambio, acaba en la cara sur la narración. Esta construcción arquitectónica sería el símbolo de la salida de San Pedro por las calles de Jerusalén. Así se cuenta en los Hechos de los Apóstoles 12, 9-10.

No es fácil decir si en esta cara empieza o acaba la historia del capitel, pero carece de importancia, ya que no cambia ni el orden ni el significado del resto de las escenas. Lo importante es que esta construcción simbolice la ciudad de Jerusalén.

Si se tratase de San Mateo sería Etiopía, lugar donde el santo estuvo detenido, la narración continuaría en la cara oeste, con la liberación de la cárcel por San Andrés y en la escena de la cara este donde le cura; luego resucitaría al hijo del rey Egido, sería condenado y degollado.

Después de estudiar este capitel, creemos más fácil atribuirlo a San Pedro que a San Mateo o Santiago. Todas las escenas coinciden con pasajes de su vida y siguen un orden cronológico. Únicamente la escena de la salida de la cárcel guiado por un ángel es algo confusa. El ángel no lleva alas, como en la escena de la liberación, y hay dos demonios sobre la «puerta». Esto hace que se vea con mucha claridad la escena de San Mateo resucitando al hijo del rey Egido. Sin embargo, San Pedro también obró varias resurrecciones, aunque los Hechos de los Apóstoles no mencionan ninguna en Jerusalén.

La hipótesis más difícil es la de Santiago. Se puede ver bien la curación de Fileto y la condena del santo en la cara este del capitel, y el martirio en la norte. Las escenas de la cara oeste quedan sin atribución concreta, aunque podrían referirse a otros pasajes de su lucha contra el mago Hermógenes, que pide ayuda a dos demonios para intentar vencerle.

El capitel no presenta letreros como el de San Andrés y San Lorenzo. Pero aunque J. E. Uranga y F. Iñiguez vean más lógica la atribución del capitel a San Mateo, la liberación del ángel a San Pedro se reconoce perfectamente. Y si no aparece el martirio, es porque no se pretende narrar la pasión de San Pedro, sino los acontecimientos que le sucedieron en Jerusalén. Además no sabemos si la historia continuaría en algún otro capitel, ya que en 1522, al destruir el castillo situado al lado de esta iglesia, se perdieron las galerías este y sur del claustro.

B. Ciclo de la pasión de San Pedro

El tercer ciclo se representa en dos dovelas de la quinta arquivolta de *San Miguel de Estella* y en un capitel de la puerta de *Santiago de Puente La Reina*.

La historia de San Pedro en Roma no la cuentan los Hechos de los Apóstoles, sino el resto de los relatos de la vida y pasión del santo. Por esto se les ha dado a estos acontecimientos un carácter legendario⁵⁶.

Es verdad que los Hechos de los Apóstoles sólo mencionan que tras ser liberado por el ángel se retiró a otra parte (cap. 12, 17), y que por el contrario, mencionan con insistencia el viaje de San Pablo a Roma. Sin embargo esto puede deberse a que este libro fue escrito por San Lucas, discípulo y compañero de San Pablo en sus viajes apostólicos, y por consiguiente, es lógico que haga particular referencia a éste último.

De las acciones que se le atribuyen a San Pedro en Roma, en el románico navarro sólo se representa su detención y martirio, es decir, el ciclo de su pasión.

a) *Detención de San Pedro*

Se representa en una dovela de la quinta arquivolta de *San Miguel de Estella*.

En Roma es detenido pero sus propios carceleros le liberan al ser bautizados. Cuando está saliendo de la ciudad se encuentra con Cristo. San Pedro le pregunta: Domine, quo vadis?, y Cristo le responde que a Roma a ser crucificado de nuevo. San Pedro se da cuenta de que ha llegado la hora de su martirio y vuelve a Roma. Los soldados de Nerón le detienen para llevarlo ante el prefecto Agripa.

San Pedro, de pie en el centro de la composición, aparece barbado, con las manos cruzadas sobre el pecho y vistiendo túnica larga. Cuatro personajes le agarran por los hombros.

56. VID nota 53. L. REAU, op. cit., Vol. III/3. p. 1077-1080.

b) *Martirio. Crucifixión de San Pedro*

Todos los textos referentes a la pasión de San Pedro dicen que fue petición expresa del santo que lo crucificasen cabeza abajo, porque no era digno de morir como Cristo, y hacen coincidir su martirio con el de San Pablo. Por esta tradición, muchas veces se representan los dos martirios juntos, así por ejemplo en la arquivolta de la puerta de *Santa María de Ripoll* o en un capitel del *claustro de Moissac*.

En Navarra las representaciones de San Pedro y San Pablo no están juntas. En el *claustro de la Catedral de Tudela* aparecen dos escenas de la vida de San Pablo, pero no su martirio; y en *Estella* las de San Pedro. Según T. Biurrún también en *Santiago de Puente La Reina*⁵⁷.

En el capitel de la puerta de *Santiago de Puente La Reina*, es imposible reconocer nada por lo deteriorada que está la piedra. El único autor que menciona esta representación es T. Biurrún, pero no explica nada más sobre ella. Por esto, la iconografía románica navarra de la crucifixión de San Pedro la fija la dovela de la quinta arquivolta de *San Miguel de Estella*. San Pedro es atado a la cruz por cuatro verdugos, viste con un paño atado a la cadera que queda rígido hacia arriba, y lleva tonsura clerical. La altura de la cruz permite que los verdugos que le atan por las muñecas estén de pie, y sin embargo, los que le atan por los tobillos tienen que estar en cuclillas y subidos en el travesaño de la cruz. La postura y movimiento de la ropa de los sayones de abajo y de las cuerdas dan algo de dinamismo a la escena. No hay ángeles que conforten a San Pedro.

En conclusión, la vida y martirio de San Pedro está representado en Estella entre el claustro de San Pedro de la Rúa y el dovelaje de San Miguel. En el primero se narra la vida del santo en Jerusalén y en el segundo su martirio en Roma. En el capitel de la puerta de Puente La Reina no se puede reconocer nada.

6. SANTIAGO EL MAYOR

En Navarra se representa el ciclo de su pasión y el traslado de su cuerpo a Compostela. Estas escenas aparecen en un capitel del claustro de la *Catedral de Tudela* y en otro de la puerta de *Santiago de Puente La Reina*.

En el capitel del *claustro de San Pedro de la Rúa*, en Estella, atribuida a San Pedro pueden verse algunas escenas que encajan con pasajes de la vida y martirio del santo. Si este capitel estuviera realmente dedicado a Santiago se ampliaría el ciclo de su vida con escenas como:

- La curación de Fileto (cara este)
- Pasajes contra el mago Hermógenes, sin definir (cara oeste)⁵⁸.

A. Ciclo de la pasión de Santiago

Los Hechos de los Apóstoles no cuentan la pasión de Santiago con el detalle con que lo hacen los textos hagiográficos, como la *passio* del Pasionario de Cardeña o la *Leyenda Dorada* de Santiago de La Vorágine. La única noticia que dan sobre el martirio está en el Cap. 12, 1-2:

57. VID nota 30.

58. VID estudio sobre San Pedro.

«Por este tiempo el rey Herodes se puso a perseguir a algunos de la Iglesia. Primeramente hizo degollar a Santiago, hermano de Juan.»⁵⁹.

a) *Santiago sentenciado*

Esta escena se representa en el capitel del *claustro de la Catedral de Tudela*. Un personaje, agarrando al apóstol, le conduce ante Herodes, que está sentado en la esquina del capitel con las piernas cruzadas. Santiago recoge su manto sobre el brazo e inclina la cabeza aceptando la sentencia (Lám. 4).

En la cara norte, el verdugo, empuñando una gran espada, espera la orden del rey⁶⁰.

b) *Martirio. Degollación de Santiago*

En el capitel del *claustro de la Catedral de Tudela* el martirio se representa en la cara sur. La escena la componen el verdugo, el apóstol y el Espíritu Santo (paloma nimbada) que desciende sobre él. Santiago está arrodillado y el verdugo ha cumplido ya la sentencia, la cabeza del santo está en el suelo.

Es el único capitel del claustro donde aparece un signo divino en el momento del martirio. Ni en San Andrés, San Lorenzo y San Juan Bautista aparece.

Existe otra posible representación del martirio de Santiago en un capitel de la puerta de *Santiago de Puente La Reina*, mencionada por T. Biurrún. En la actualidad es imposible reconocerla por el estado de la piedra.

B. Traslado del cuerpo a Compostela

En época románica, la tradición del traslado de las reliquias de Santiago a Compostela estaba ya muy difundida.

Según la Historia Compostelana, después de que Santiago fuese degollado, sus discípulos tomaron el cuerpo y se embarcaron en una nave en el puerto de Iope. Pidieron a Dios que les condujese a donde quisiera que enterraran el cuerpo del apóstol. Así llegaron a los costas de Galicia y desembarcaron en Iria Flavia, hoy Padrón. Tras convertir a la reina Lupa, enterraron el cuerpo en Compostela⁶¹.

59. A. FABREGA, op. cit., Vol. II, p. 111-116. SANTIAGO DE LA VORÁGINE, op. cit., Vol. I, p. 397-399.

60. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit. Vol. III, p. 168. C. GARCÍA GAÍNZA y otros, op. cit., Vol. I, p. 251. R. CROZET, *Recherches ... Les chapiteaux...*, op. cit., p. 337. J. R. CASTRO ÁLAVA, op. cit., p. 24. A. DE EGRY, op. cit., p. 94.

61. P. M.^a GUTIÉRREZ ERASO, *Peregrinos jacobeos*, Temas de Cultura Popular, N.º 104, Pamplona, p. 11, estudia el Codex Calixtinus. *BIBLIOTHECA SANCTORUM*, op. cit. Vol. VI. col. 364, el original griego del Breviarium no nombra esta tradición. Algunos documentos relativos a la traslación del cuerpo de Santiago a Galicia guardan silencio sobre la evangelización del apóstol en España. Cita más fuentes. L. REAU, op. cit., Vol. III/2, p. 691. A. FABREGA, op. cit., Vol. I, p. 198-199, el Himno es atribuido al Beato de Liebana y compuesto en el reinado de Mauregato (783-788); menciona publicaciones de todas las fuentes. C. GARCÍA RODRÍGUEZ, op. cit., p. 160-161, cita también relatos hagiográficos orientales, como las actas de Abdías y una serie de Catálogos bizantinos traducidos al latín. E. FLÓREZ, *Historia Compostelana*, en España Sagrada, Vol. XX, Madrid, 1765, Libro I, Cap. I: Incipit traslado Beati Jacobi; Libro II, Cap. II: De revelatione corporis Beati Jacobi. L. VÁZQUEZ DE PARGA, J. M.^a LACARRA y J. URÍA RIU, op. cit., Vol I, p. 27-36, 179-182. A. MORALEJO, C. TORRES y J. FEO, *Liber Sancti Iacobi, Codex Calixtinus*, XII, Santiago de Compostela, 1951.

En opinión de Fray Justo Pérez de Urbel, las reliquias que se encontraron en Galicia no procedían de Jerusalén, sino de la iglesia de Santa María de Mérida. Entre la Mérida visigoda y el oriente existieron relaciones, y se rendía culto al Apóstol desde esta época; en consecuencia, la reliquia de Santiago bien pudo ser trasladada de Jerusalén a Mérida. Con la invasión árabe se produjo una emigración de monjes cordobeses hacia Galicia, lo que determinó la traslación de reliquias del sur al norte. Existe coincidencia entre los cultos de Mérida y Compostela. Esto fue lo que ocurrió, según este autor, con la reliquia de Santiago de la iglesia de Santa María de Mérida. Después de más de un siglo se encontró la reliquia en Galicia, y se compuso el relato de la traslación del cuerpo del apóstol de Iope, puerto de Jerusalén, a tierras gallegas. Por los Hechos de los Apóstoles cap. 12, 1-2, se sabía que Santiago había sido martirizado en esa ciudad. Nadie recordaba lo que había ocurrido con la invasión árabe y las reliquias de Santa María de Mérida⁶².

En el claustro de la *Catedral de Tudela*, la escena representada es la *embarcación en el puerto de Iope*. Cuatro personajes depositan el cuerpo de su maestro en una barca. El cuerpo está envuelto en un sudario. El mar se representa con líneas ondulantes, igual que las nubes de donde sale Dios o la Mano Divina (capitel de la conversión de San Pablo) o del Jordán en el Bautismo de Cristo (capitel de la puerta norte de la Catedral de Tudela).

Aunque Tudela no está en el camino principal de la peregrinación, sí era un centro importante en los caminos llamados menores, además está sólo a unos 80 km. de Puente La Reina, donde se juntaban los dos caminos que venían de Francia. Muchos peregrinos al regresar lo hacían por el camino de Cataluña, para visitar Zaragoza y Montserrat. Por esto el arte románico catalán tiene influencias de las peregrinaciones. Así, por ejemplo, *el retablo de Solsona*, procedente de la iglesia de San Jaime de Frontanya, está dedicado al apóstol Santiago, y en él aparece también la escena del traslado del cuerpo a Compostela.

El románico de Tudela también se dejó influenciar por el arte de la peregrinación. J. R. Castro Álava y A de Egry recogen el dato de que en el capitel del claustro de la Catedral de Tudela que se dedica a la jornada de Emaús, no son tres los apóstoles, como cuentan los Evangelios, sino muchos, vestidos de peregrinos y llevando atributos típicos de ellos, como el bastón, sacos al hombro, yelmo etc.... Del mismo modo, el capitel dedicado a Santiago, en este mismo claustro, es una prueba de ello⁶³.

IV. LOS MÁRTIRES

1. SAN ESTEBAN

En el románico navarro el tema del martirio lo encontramos en un dovela de la quinta arquivolta de la iglesia de San Miguel de Estella y en una clave del crucero del Monasterio de Santa María de Irache.

A. Martirio de San Esteban

La pasión de San Esteban la conocemos a través de los Hechos de los Apóstoles capítulos 6 y 7; Santiago de La Vorágine también la recoge en su Leyenda Dorada.

62. J. PÉREZ URBEL, *Origen del culto a Santiago en España*, en «Hispania Sacra» 5 (1952) 6-28.

63. J. R. CASTRO ÁLAVA, op. cit., p. 16, 22. A. DE EGRY, op. cit., p. 63-64, láms. 2, 118-119. J. M.^a JIMENO JURÍO, *Rutas menores a Santiago*, Temas de Cultura Popular, n.º 111, Pamplona, p. 19.

Del hallazgo de las reliquias y sus milagros hay varias fuentes: el relato de Avito de Braga, el del obispo Severo de Mahón y el de Evodio de Uzali, así como el libro de San Agustín *De Civitate Dei*, libro 22, capítulo 8. También existen fuentes apócrifas como una Vita fabulosa de St. Stephani Protomartyris. Todas ellas coinciden en la forma del martirio: acusado por blasfemo, lo sacan de la ciudad y lo lapidan⁶⁴.

Tradicionalmente se le representa como un joven imberbe, vestido con dalmática diaconal y con tonsura clerical. Sin embargo, en muchos casos, no aparece de este modo sino barbado, como en *Estella*, y desnudo.

En la dovela de *San Miguel de Estella*, San Esteban aparece arrodillado en actitud orante, como dicen los Hechos de los Apóstoles cap. 7, 59., tiene una piedra sobre la cabeza y otra en el costado; detrás se encuentran dos personajes que le apedrean (también barbados), uno a cada lado del santo⁶⁵.

Estella sigue la misma iconografía que, por ejemplo, las representaciones de la fachada norte y el claustro de San Trófilo de Arles. El tema de la lapidación continúa en Navarra en una clave del crucero del *Monasterio de Irache*. Pero aquí la iconografía cambia. El santo es un joven imberbe; se representa también arrodillado, vestido con túnica y con una piedra en la cabeza⁶⁶. Detrás están los dos personajes que le apedrean y otro que parece observar la escena, éste, en nuestra opinión, podría ser Saulo (futuro San Pablo), que según cuentan los Hechos de los Apóstoles cap. 7, 58, guardó las ropas de los que lapidaron a San Esteban. El mismo San Pablo lo cuenta al hablar de su conversión en los Hechos de los Apóstoles cap, 22, 20. Sin embargo, en Irache no es el joven imberbe del que hablan las fuentes, ya que se le representa barbado. En el antecorral de San Esteban de Llanars (Gerona), también aparece Saulo en esta escena, y al igual que en Irache, lo hace barbado. Este ejemplo apoyaría la idea de que el personaje de la clave de Irache que no arroja piedras, es Saulo.

Así, en la escultura románica navarra se representa sólo el momento del martirio (lapidación) de San Esteban; pero éste aparece con dos iconografías diferentes. En Estella, el mártir, representado barbado, es martirizado por dos verdugos, mientras que en el Monasterio de Irache, es un joven imberbe y hay un tercer personaje entre los verdugos que posiblemente sea Saulo.

2. SAN LORENZO

El ciclo representado en el románico navarro es el de su pasión.

En *Estella* se le dedica un capitel del claustro de San Pedro de la Rúa, en el que además de su martirio, se narran escenas de su vida inmediatamente anteriores a su muerte, y en una dovela de la quinta arquivolta de San Miguel. En *Tudela*, la representación del martirio de San Lorenzo, se halla en un capitel del claustro de la Catedral.

64. C. GARCÍA RODRÍGUEZ, op. cit., p. 163-164, incluye los textos en los apéndices n.º 1, 2, 88. *PATROLOGÍA LATINA*, ed. de J. P. Migne, Vol. XLI, París, 1841, col. 766 y ss. *ACTA SANCTORUM*, op. cit., Novembris, II/1. p. 52 y ss. F. CABROL y H. LECLERQ, op. cit. Vol. V. col 630 y ss. SANTIAGO DE LA VORÁGINE, op. cit., Vol. I, p. 60-64, 436-440. *BIBLIOTHECA SANCTORUM*, op. cit., Vol. XI, col 1386, L. REAU, op. cit., Vol. III/1, p. 444. A. FABREGA, op. cit., Vol. I, p. 194, Vol. II, p. 78-83.

65. C. GARCÍA GAÍNZA y otros, op. cit., Vol. II/1, p. 281. P. M.ª GUTIÉRREZ ERASO, *Estella...*, op. cit., p. 26.

66. C. GARCÍA GAÍNZA y otros, op. cit., Vol. II/1, p. 310.

A. Ciclo de la pasión de San Lorenzo

a) *San Lorenzo, por consejo del Papa Sixto, distribuye los tesoros de la Iglesia a los pobres*

Esta escena se representa en el *capitel del claustro de San Pedro de la Rúa en Estella* (cara occidental).

Sólo es posible identificar la escena por la leyenda que está escrita encima, ya que la piedra se halla totalmente estropeada:

«HIG TRADIT S. LAURENTIUS THESAUROS».

No se puede decir mucho sobre su composición. Se desarrolla bajo dos arcos, sobre los que se levanta una arquitectura, desiguales en altura. Parece que en el de la derecha hay un grupo de gente y una figura algo separada: tal vez se trate de San Lorenzo y el grupo sean los pobres. En el arco de la izquierda es imposible reconocer nada, sólo se entrevé una figura⁶⁷.

Esta escena aparece narrada en el Pasionario de Cardeña del siglo X, que da una narración conjunta para Sixto, Lorenzo e Hipólito. Y también la cuenta Santiago de La Vorágine en su *Leyenda Dorada*, tanto en la historia de San Sixto como en la de San Lorenzo. Este capitel relaciona así, los martirios de ambos santos, ya que es una escena previa a la muerte del Papa Sixto e inmediatamente anterior y causante del martirio de San Lorenzo⁶⁸.

Existe en la Catedral de Jaca, en el pórtico de la entrada meridional, un capitel dedicado a San Sixto en el que aparece esta misma escena: primero San Sixto habla con San Lorenzo y a continuación éste distribuye riquezas a dos pobres.

Otro ejemplo lo encontramos en el frontal del altar dedicado a San Lorenzo (Desmunts) conservado en el Museo Episcopal de Vic: primero San Lorenzo ofrece al Papa Sixto los tesoros; debajo Sixto II, confía a San Lorenzo los bienes de la Iglesia para que los distribuya a los pobres.

Esta escena se repite a lo largo del Pirineo en Navarra, Aragón y Cataluña, siendo la más antigua la aragonesa (de hacia el 1.100), y demostrando la devoción que se le tenía al santo en estos tres lugares ya en época románica. Quizá el capitel de Estella sigue la iconografía de Jaca y Cataluña.

b) *San Lorenzo ante Decio*

La escena se representa en la cara norte del capitel del *claustro de San Pedro de la Rúa en Estella*, y en el capitel del *claustro de la Catedral de Tudela*, aunque tal vez no se trate de la misma escena⁶⁹.

En el *capitel de San Pedro de la Rúa* (Lám. 5), esta escena puede representar el momento en el cual San Lorenzo está ante Decio, que quiere conseguir los bienes de la Iglesia y convertirle al paganismo (ya que el emperador y sus ministros se enteran

67. T. BIURRUN, op. cit., p. 327. L. M.^a DE LOJENDIO, op. cit. p. 322. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit. Vol. III, p. 153. C. GARCÍA GAÍNZA y otros, op. cit., Vol. II/1, p. 472. P. M.^a GUTIÉRREZ ERASO, *Estella...*, op. cit., p. 18. R. CROZET, *Recherches ... Estella...*, op. cit., p. 319.

68. A. FABREGA, op. cit., Vol II, p. 331-334. SANTIAGO DE LA VORÁGINE, op. cit., Vol. I, p. 456-463.

69. VID nota 67 para lo referente a San Pedro de la Rúa de Estella. Para Tudela: J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit. Vol. III, p. 168. C. GARCÍA GAÍNZA y otros, op. cit., Vol. I, p. 251. A. DE EGRY, op. cit., p. 93. R. CROZET, *Recherches ... Les chapiteaux...*, op. cit., p. 337. J. R. CASTRO ÁLAVA, op. cit., p. 24.

de que era depositario de los bienes de la Iglesia, cuando una vez repartidos a los pobres -cara occidental antes comentada- va a decírselo a Sixto, poco antes de su martirio). Decio tras esta conversación lo pone bajo la custodia de Valeriano, quien a su vez lo pasa a la custodia de Hipólito que lo encarcela. Esta escena se cuenta en el Manuscrito del Pasionario de Cardeña y en la Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine.

También es posible que se refiera al momento de la condena ya que el martirio se representa a continuación. En la leyenda que está grabada encima sólo nombra a los dos personajes:

«DECIUS : S. LAURENTIUS».

Por un lado, tenemos la leyenda que sólo nombra a los dos personajes, y de la que no se puede concluir nada. La actitud de las dos figuras es más de conversación que de condena, ya que aparecen solos y no hay ningún verdugo o soldado.

Dos hechos apuntan hacia esta interpretación. Primero, que aparezca en la cara sur San Hipólito, a quien le fue dada la custodia de San Lorenzo tras esta conversación, y que más tarde se convierte. Y segundo, por el paralelismo que existe entre esta escena, la del frontal catalán procedente de Desmunts y la del capitel de este mismo claustro dedicado a San Andrés. En éste se representa la conversación de Egeas con San Andrés en la que aparecen los dos solos (cara sur), y que también da lugar al arresto del santo (cara este, San Andrés va atado, le acompaña un carcelero o guardián y Egeas levanta la mano derecha. Lo mismo ocurre en la cara norte, en donde se representa la condena, el santo, también va atado y le acompaña el guardián o carcelero).

Sin embargo, hay un detalle por el que se podría decir que esa cara norte del capitel de San Pedro de la Rúa representa la condena, y es que Decio aparece coronado y con cetro, es decir con los atributos de autoridad y juez. Así se representa también en este claustro en la cara norte del capitel de San Andrés y en el Claustro de la catedral de Tudela, en los capiteles de San Andrés y de Santiago. En los dos casos citados anteriormente como ejemplos de conversación e interrogatorio (frontal catalán y cara sur del capitel de San Andrés en San Pedro de la Rúa), el emperador y el procónsul se representan sin corona ni cetro. Sin embargo, en el frontal catalán, antes citado, se representa, en otro registro, la escena de la condena y martirio a la vez, y Decio no está coronado ni lleva cetro.

Después de toda esta explicación vemos lo complicado que resulta dar un significado concreto a esta escena. Tal vez haya que concluir diciendo que, dado el espacio tan reducido de un capitel, se resume la conversación del santo con Decio sobre los tesoros y su condena en una misma escena.

En el *capitel del claustro de la Catedral de Tudela*, aparece el emperador en una esquina, coronado, igual que en San Pedro de la Rúa y ordenando el martirio que se está efectuando a su derecha y al que da la espalda. Se gira, sin embargo, hacia dos personajes que están a su izquierda; tal vez uno sea San Lorenzo y el otro el verdugo, como suele representarse en este claustro ya que lo encontramos también en el capitel de San Andrés y de Santiago.

En Tudela, la escena de San Lorenzo ante Decio, de representarse, se refiere, sin duda, al momento de la condena. El santo aparece acompañado por otro personaje y Decio, coronado, dicta la sentencia que se cumple a continuación.

Si fijarnos en estos dos personajes a la izquierda de Decio, la escena que queda: *Decio presenciando el martirio* (aunque aquí no quiera mirar) es también una escena muy representada en el románico; y así la encontramos en el tímpano de la iglesia de *San Lorenzo de Uncastillo* (Zaragoza) y en el frontal procedente de Desmunts.

En conclusión, podemos acabar diciendo que en Estella se representa al santo distribuyendo los bienes de la Iglesia (cara occidental) y su posterior conversación al respecto con Decio (como dos de las escenas representadas en el frontal catalán) y en Tudela, únicamente la escena de Decio presenciando el martirio, aunque quizá con una composición más separada (por los dos personajes de la izquierda) que en Uncastillo y en el frontal de Desmunts.

c) *Entrevista entre San Lorenzo y San Hipólito*

La escena se representa en la cara sur del capitel del *claustro de San Pedro de la Rúa*. En realidad, esta cara está tan deteriorada como la cara occidental, con el agravante de que ésta no lleva leyenda escrita en la parte superior.

Si hemos concluido que en la cara norte se representa la conversación de Decio con San Lorenzo sobre los tesoros, y que al acabar ésta, Decio lo encarcela y lo pone bajo la custodia de Valeriano quien a su vez lo pasa a Hipólito, en la cara sur puede representarse, bien *una de las conversaciones que tuvo el santo con Hipólito hasta su conversión*, o bien *el momento en que Hipólito recibe la orden de llevar a San Lorenzo ante Decio*, para ser martirizado.

En el capitel aún se pueden ver cuatro figuras bajo un arco. Una, en el lado izquierdo, mira hacia la derecha y parece tener los brazos extendidos. A continuación hay dos de igual altura, muy estropeadas, no se aprecia aquí en qué postura están, pero parecen estar mirando a la primera figura descrita. Tras ellas aparece otra figura, barbada, más baja, que parece llevar un escudo?, está mirando, al igual que las dos anteriores hacia la izquierda.

No se puede identificar ninguna figura, pero según L. M.^a de Lojendio y R. Crozet, dos personajes serían: San Lorenzo hablando con Hipólito, y los dos que quedan tal vez los emisarios que le dicen a Hipólito que lleve al santo ante Decio.

Es imposible una identificación completa de esta cara, y ante la falta de otras interpretaciones para contrastar, sólo queda decir que no es desacertado atribuir esta escena a la ida del santo hacia el martirio, que se representa a continuación, acompañado de sus verdugos y hablando con Hipólito, que fue primero su carcelero y más tarde su discípulo, y cuya historia se cuenta dentro de la de San Lorenzo en el Pasionario de Cardeña de siglo X y seguidas en la Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine.

d) *Martirio. San Lorenzo en la parrilla*

Esta escena aparece en el capitel del *claustro de San Pedro de la Rúa*, en una dovela de la quinta arquivolta de la iglesia de *San Miguel también en Estella* y en el capitel del *claustro de la Catedral de Tudela*.

Comenzaremos el estudio de esta escena por el capitel de *San Pedro de la Rúa*. Al igual que las otras caras del capitel, ésta (la cara este) también se halla muy deteriorada, pero dada la iconografía tan particular que tiene el martirio de San Lorenzo y la leyenda que está escrita arriba:

«PASSIO SCI LAURENTII EST HIC»,

no hay dificultad en la interpretación.

El santo se encuentra tumbado en un «lecho» bajo el cual arde el fuego que es atizado, por lo menos, por dos verdugos a mano derecha, uno de pie con una vara y otro arrodillado, quizá con un soplillo, y por otro a mano izquierda. No se puede apreciar la actitud del santo, por ser precisamente la figura más deteriorada de todas, pero a juzgar por los demás ejemplos que hay de la escena, es seguro que San Lorenzo

descanse plácidamente sobre la parrilla, como en el tímpano de San Lorenzo de Uncastillo, donde el santo duerme tranquilamente. Tampoco en la dovela de *San Miguel de Estella* se puede apreciar bien la actitud del santo, ya que aquí la piedra está también muy deteriorada. En San Miguel parece que tiene las manos atadas y que mira a sus verdugos, en este caso cuatro.

En el *claustro de la Catedral de Tudela*, aparece la representación más viva. San Lorenzo está desnudo sobre la parrilla, y parece hablar con los verdugos por el movimiento de sus manos, tal vez sea el momento en el que el santo dice la famosa frase «Assati unam partem, gira et aliem et manduca»⁷⁰.

Los verdugos también tienen mayor movilidad que en las representaciones de Estella y Uncastillo (quizá por ser la mejor conservada y poder verse bien la escena) y atizan el fuego con largas varas, como los de San Pedro de la Rúa.

Por último, en el capitel de *San Pedro de la Rúa*, en esta escena del martirio aparece también la *ascensión del alma al cielo*. Dos ángeles, representados de cuerpo entero, llevan un medallón oval que seguramente contendría un niño (alma de San Lorenzo). En el capitel de San Andrés de este mismo claustro, aparece también esta escena sobre el martirio del santo.

Después de estudiar todas las escenas del ciclo de San Lorenzo representadas en Navarra, podemos decir que el autor más narrativo es el del claustro de San Pedro de la Rúa, y que San Lorenzo es sin duda un santo importante en el románico navarro.

3. SAN JORGE

Sus dos posibles representaciones en el románico navarro son: San Jorge luchando contra el dragón y su martirio. Pero ninguna es segura.

A. San Jorge luchando contra el dragón

En el canecillo de la *iglesia de Art aiz*, en los capiteles del *Monasterio de Irache y de San Pedro de Olite*, con idéntica iconografía, en la dovela de *Santiago de Puente la Reina* y en el friso del *Monasterio de La Oliva*, la lucha representada puede atribuirse tanto a San Miguel como a San Jorge, no hay elementos para distinguirlos (Lám. 1).

San Jorge matando al dragón y San Miguel luchando contra el demonio suelen aparacer, en ocasiones, con la misma iconografía. La diferencia viene marcada, en el caso de San Jorge, por alusiones a su leyenda: la aparición del caballo o de la princesa etc., y en el caso de San Miguel por la presencia de alas, como en el relieve de San Miguel de Estella y de San Salvador de Leyre⁷¹.

B. Martirio de San Jorge.

Tampoco es segura su representación.

70. VID notas 67 y 69 para San Pedro de la Rúa y Tudela. Para San Miguel de Estella:}. E. URANGA y F. INIGUEZ, op. cit. Vol. III, p. 156. L. M.^a DE LOJENDIO, op. cit. p. 333. C. GARCÍA GAÍNZA y otros, op. cit., Vol. II/1, p. 468. P. M.^a GUTIÉRREZ ERASO, *Estella...*, op. cit., p. 26. R. CROZET, *Recherches ... Estella...*, op. cit., p. 324-325.

71. VID estudio sobre San Miguel.

C. Milton Weber la menciona en su estudio sobre la fachada de *Santa M. La Real de Sangüesa*. Sin embargo también dice que puede tratarse de un signo del zodíaco o de una figura propia de la ilustración de códices: letra «O», inicial de un manuscrito⁷².

San Jorge está dentro de una rueda, agarrándola con las dos manos y mirando al espectador.

Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada* cuenta el martirio de San Jorge: «fue atado a una rueda que giraba en una órbita llena de espadas de doble filo; pero nada más poner en marcha el cruel artefacto la rueda se quebró y San Jorge salió de la prueba ileso». Hubo más martirios hasta que murió decapitado⁷³.

La figura de Sangüesa ni está atada a la rueda ni ésta lleva ninguna espada. L. Réau cita un ejemplo de éste martirio en una vidriera de la Catedral de Chartres (siglo XIII, hoy en el Museo de la Universidad de Princeton), en la que San Jorge está de pie en medio de una rueda cuyos radios son espadas⁷⁴. En el portal sur izquierdo de la Catedral de Chartres, volvemos a encontrar este martirio. Bajo la estatua dedicada a San Jorge, en la ménsula se desarrolla su martirio (primer tercio del siglo XIII) de una forma similar al de la vidriera. San Jorge, vestido con un paño de pureza, está atado a una rueda con radios, a su lado hay un sayón.

Es muy difícil que se trate, en Sangüesa, del martirio de San Jorge, ya que la rueda no aparece como elemento de martirio: el santo no está siendo martirizado en ella. En todo caso podría tratarse, como dice C. M. Weber, de San Jorge asociado a su signo de martirio. El santo agarra fuertemente la rueda mostrando, quizá, su victoria sobre ella.

En conclusión, no se puede asegurar que San Jorge se represente en el románico navarro ni luchando contra el dragón ni asociado a su signo de martirio.

V. LAS SANTAS MÁRTIRES

1. SANTAS NUNILO Y ALODIA

Después de los múltiples estudios realizados para aclarar la fecha y el lugar de martirio, la patria de las santas y el traslado de las reliquias a Leyre, en lo que sí coinciden las fuentes es en la forma de martirio, ambas fueron degolladas por defender la fe de Cristo; primero Nunilo y luego Alodia⁷⁵.

72. C. MILTON WEBER, op. cit., p. 175, 179, el maestro al que pertenece esta representación se inspira, para sus obras, en el arte de los manuscritos.

73. SANTIAGO DE LA VORÁGINE, op. cit., Vol. I, p. 248-253.

74. L. REAU, op. cit., Vol. III/2, p. 577.

75. SAN EULOGIO, *Memoriale sanctorum*, libro II, cap. 7, en *PATROLOGÍA LATINA*, op. cit., Vol. CXV, col. 774-776. *BECERRO ANTIGUO DE LEYRE*, en el Archivo General de Navarra (siglo XII). *BREVIARIUM LEGERENSE*, en el Archivo General de Navarra (siglos XIII-XIV). A. FABREGA, op. cit., Vol. I, p. 13.

Las fuentes están recogidas y estudiadas por varios autores:

R. MOLINA, *Las Santas Nunilo y Alodia en la crónica legerense*, Temas de Cultura Popular, n.º 142, Pamplona, p. 4-8, 14-17. C. M. LÓPEZ, *Apuntes para la historia de Leyre*, en «Príncipe de Viana» 25 (1964) 156-162, *En torno a la patria de las Santas Nunilo y Alodia*, en «Príncipe de Viana» 26 (1965) 395-404, *Más sobre la problemática en torno a las Santas Nunilo y Alodia*, en «Príncipe de Viana» 31 (1970) 101-132. En desacuerdo con el anterior: R. LEÓN, *Pasionario de Cardeña, Pasión de las bienaventuradas vírgenes Nunilo y Alodia, mártires de Cristo*, Málaga 1965, *Eulogio de Córdoba, Nunilo y Alodia*, Málaga, 1965. J. PELLICERDE SALAS, *Las actas originales de la traslación de los sagrados cuerpos de las Santas vírgenes y mártires Nunilo y Alodia al Monasterio de San Salvador de Leyre*, Madrid, 1866, fol. 142v-144v. B. DE GAFFIER, *Notices hispaniques dans le Matyrologe d'Usuard*, en «Analecta Bollandiana» 55 (1937) 268-283. *BIBLIOTHECA SANCTORUM*, op. cit., Vol. IX, col. 1081-1082. J. GIL FERNÁNDEZ, *En torno a las Santas Nunilo y Alodia*, en «Revista de la Universidad de Madrid»

El ciclo que se representa en el románico navarro es el de su pasión, y el único lugar es la *fachada de Leyre*.

A. Ciclo de la pasión de las Santas Nunilo y Alodia.

Este ciclo, según L. M.^a de Lojendio se representa en la portada románica de *San Salvador de Leyre*, en donde aparecen las dos escenas que lo componen ⁷⁶.

a) *Camino hacia el martirio*

En el friso superior, a continuación de las cinco figuras (en el lado izquierdo de la portada), aparecen las dos escenas seguidas. En esta primera, las dos Santas adoptan la misma postura, la mano izquierda sobre la falda y la derecha en el hombro izquierdo; en el caso de la figura de la izquierda, en el hombro derecho de su compañera. Ambas llevan el pelo largo y suelto, y van ricamente vestidas con una túnica adornada en el borde del cuello.

Esta escena parece representar el camino hacia el martirio, ya que ambas figuras se dirigen hacia la representación siguiente.

b) *Martirio. Degollación de Nunilo*

Nunilo va a ser degollada en presencia de Alodia.

La figura que se inclina parece llevar el pelo largo y retirado del cuello para la degollación; la que está detrás de ella es totalmente diferente a las otras tres, y además es la única que lleva nimbo.

Si analizamos las cuatro figuras no parece que se trate de las mismas mujeres. En la primera escena van ricamente vestidas, ahora la manera de vestir es mucho más sencilla, y la figura nimbada lleva el pelo corto.

Ethel Tyrrel da una interpretación distinta:

Las dos mujeres primeras están sentadas y representan el premio de los justos. A la izquierda de ellas aparece una mano que sería la mano de Dios bendiciéndolas.

Más a la derecha se representa a un santo con los brazos cruzados, nimbado y mirando al espectador, a su lado se halla un hombre de perfil con capa de peregrino, la cabeza inclinada y las manos juntas para recibir la bendición de una figura mutilada que se encuentra delante.

Este premio a los justos se contraponen a las escenas siguientes. Tras cuatro muy mutiladas, aparece la puerta del infierno en forma de máscara y el castigo de los condenados representado en un diablo con cuerpo de insecto que agarra a un hombre ⁷⁷.

Si bien L. M.^a de Lojendio ve a las Santas Nunilo y Alodia en la parte superior de la portada, P. de Madrazo y J. Ruiz de Oyaga las ven en el tímpano. E. Tyrrel rechaza totalmente la interpretación de estos últimos autores, pero cree posible que

19 (1970) 103-140. R. JIMÉNEZ PEDRAJAS, *Datos del martirio y traslado de las reliquias de las Santas Nunilo y Alodia en la Crónica Legerense*, Madrid, 1975. J. M.^a PÉREZ LERENDEGUI, op. cit., p. 25-26, 145-150.

⁷⁶. L. M.^a DE LOJENDIO, op. cit., p. 97, y en *Leyre*, Temas de Cultura Popular, n.º 28, Pamplona, p.22.

⁷⁷. E. TYRREL, op. cit., p. 320.

en los dos extremos estén San Virila y San Marcial (contando con el hueco que aparece hoy y que P. de Madrazo no tiene en cuenta). T. Moral y J. Ruiz de Oyaga también son de esta opinión, pero para éstos, San Virila es el que está a la derecha de la Virgen⁷⁸.

Estos dos santos (San Virila y San Marcial) fueron venerados en Leyre y están íntimamente ligados a la vida de este monasterio. Y así como no se puede olvidar la teoría tradicional de que están representados en el tímpano, tampoco se puede dejar de mencionar la interpretación de L. M.^a de Lojendio. No sería extraño que se representase a las Santas Nunilo y Alodia, tan importantes en la vida espiritual del monasterio y a quien, tanto el pueblo como los reyes, tenían una gran devoción.

En nuestra opinión, el premio a los justos que menciona E. Tyrrel, puede concretarse perfectamente en el martirio de estas dos santas.

2. SANTA ÁGUEDA

Su representación plástica se encuentra exclusivamente en una dovela de la quinta arquivolta de *San Miguel de Estella*.

A. Martirio de Santa Águeda

En dicha dovela de *San Miguel de Estella* (Lám. 6), se puede apreciar perfectamente una figura femenina en medio de dos masculinas, una de ellas le sostiene por un brazo mientras la otra le corta los senos con un cuchillo. Este fue el primer tormento que sufrió la santa, y aunque no fue el causante de su muerte, es el escogido por la iconografía religiosa como representativo de su martirio⁷⁹.

Según Renato Aprile la representación de la santa con una bandeja en la mano y ambos pechos sobre ella se generaliza en el renacimiento, en los ejemplos anteriores a esta época aparece poco definida. Ni este autor, ni J. Ferrando Roig citan obras anteriores al siglo XII en que se represente a la santa de un modo tan claro y personal como en San Miguel de Estella; sólo L. Réau cita el Menologe de Basile, del siglo XI, de la Biblioteca Vaticana en donde aparece una representación del torcimiento de senos⁸⁰.

Debajo de esta dovela se suceden dos dedicadas a San Pedro: su detención y su martirio. Tal vez la explicación a esta colocación se encuentre en las fuentes de la pasión de la santa: la redacción latina de las actas dice que un apóstol de Dios se le apareció en la cárcel para curarle el pecho, ya que tras este martirio había sido encerrada y prohibido que le llevaran alimentos y auxilio para sus heridas. Las otras dos redacciones, griegas, son las que atribuyen este hecho a San Pedro.

78. P. DE MADRAZO, op. cit., Vol. I, p. 560. J. Ruiz DE OYAGA, *San Virila*, en «Príncipe de Viana» 16 (1955) 312. E. TYRREL, op. cit., p. 319-321. T. MORAL, *San Virila*, en *Temas de Cultura Popular*, n.º 237, Pamplona, p. 28, es partidario de la tesis de que esta figura es San Virila porque las llaves fueron signo de jurisdicción y no privativas de San Pedro. T. BIURRUN, op. cit., p. 99, propone a San Pedro en vez de a San Virila, le siguen: J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, L. M.^a DE LOJENDIO, E. TYRREL, en los estudios citados anteriormente, J. GUDIOL (en su artículo: *Primer románico en Navarra*, junto con J. M.^a LACARRA, en «Príncipe de Viana» 5 (1944) 268) y R. CROZET, (*Recherches... Quatre...*, op. cit., p. 58-59).

79. Ninguno de estos autores recoge la representación del martirio de Santa Águeda en San Miguel de Estella: T. BIURRUN, op. cit., p. 214. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit. Vol. III, p. 156. L. M.^a DE LOJENDIO, *Navarra*, op. cit., p. 333. R. CROZET, *Recherches ... Estella...*, op. cit., p. 324-325. P. M.^a GUTIÉRREZ ERASO, *Estella...*, op. cit., p. 26. C. GARCÍA GAÍNZA y otros, op. cit., Vol. II/1, p. 486.

80. J. FERRANDO ROIG, *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950, p. 34. L. REAU, op. cit., Vol. III/1, p. 30-31. *BIBLIOTHECA SANCTORUM*, op. cit., Vol. I, col. 327.

El Himno de San Dámaso también habla de San Pedro y esta tradición es recogida por Santiago de la Vorágine (siglo XIII) en su *Leyenda Dorada*; éste también recoge el Prefacio que compuso San Ambrosio en honor a la santa y en el que sólo menciona a un apóstol (como las actas latinas). El Himno II de San Isidoro de Sevilla dice que fue un ángel quien se apareció ante la santa para curarla. El Manuscrito del Pasionario de Cardena habla de un anciano que se identificó como un apóstol de Dios; y los dos folios de la Biblioteca particular de Zaragoza no narran este pasaje por no estar la pasión de la santa entera (Pasión de Santa Águeda y Santa Dorotea, siglo IX)⁸¹.

Estos dos últimos documentos son los más cercanos a la representación de Estella, de modo que no se puede concluir con certeza que Santa Águeda y San Pedro se representen seguidos por el conocimiento de la tradición que les une.

Lo que si queda claro, es la devoción que Navarra tuvo a esta santa a juzgar por esta representación y la dedicación de un monasterio riojano en el siglo X, cuando La Rioja pertenecía al reino de Pamplona. Ante la escasez de ejemplos románicos de este martirio, el de la dovela de San Miguel de Estella puede considerarse como un avance en la iconografía de Santa Águeda.

VI. LOS CONFESORES

1. SAN MARTIN DE TOURS

En época medieval, su culto se incrementa por las influencias de Francia a través del camino de peregrinación.

En el arte románico navarro la iconografía predominante del santo es el episodio de la caridad de San Martín, completado con la aparición de Cristo enseñándole la mitad de la capa. Estas representaciones las encontramos en Estella, Irache, San Martín de Unx y Tudela.

En la puerta norte de la Catedral de Tudela, aparece otra escena que se suele atribuir al milagro que hizo el santo resucitando al neófito Ligure, muerto antes de recibir el Bautismo. No obstante, otros autores lo identifican con un milagro de San Nicolás de Bari.

a) *La caridad de San Martín*

Esta escena se representa en una dovela de la quinta arquivolta de *San Miguel de Estella*, en un capitel de la puerta norte del *Monasterio de Irache*, en un capitel de la puerta de *la iglesia parroquial de San Martín de Unx*, y en un capitel del *claustro* y en otro de *la puerta norte de la Catedral de Tudela*⁸².

En Navarra, las escenas que recogen este episodio representan siempre a San Martín a caballo. Las representaciones del santo a pie son más raras. En Cataluña

81. F. CABROL y H. LECLERQ, op. cit. Vol. I, col. 849-850. *ACTA SANCTORUM*, op. cit., Februarii/I, p. 595 y ss. SANTIAGO DE LA VORÁGINE, op. cit., Vol. I, p. 168-170. A. FABREGA, op. cit., Vol. I, p. 184. A. MILLARES CARLO, *Tratado de paleografía española*, Vol. I, Madrid, 1932, p. 472, n.º 280, y *Contribución a un Corpus de códices visigóticos*, Madrid, 1931, p. 253-254.

82. T. BIURRUN, op. cit., p. 214, 535. J. E. URANGA y F. INIGUEZ, op. cit. Vol. III, p. 11, 150, 156, 169. L. M.^a DE LOJENDIO, *Navarra*, op. cit., p. 333, 424, 434, 435. C. GARCÍA GAÍNZA y otros, op. cit., Vol. I, p. 242, 251; Vol. II/1, p. 312-486; Vol. III, p. 419. R. CROZET, *Recherches... Estella...*, op. cit., p. 324-325; *Recherches... Les chapiteaux*, op. cit., 338; *Recherches... La decoration...*, op. cit., p. 122. J. R. CASTRO ÁLAVA, op. cit., p. 26. P. M.^a GUTIÉRREZ ERASO, *Estella...*, op. cit., p. 26. A. DE EGRY, op. cit., p. 100.

encontramos un ejemplo en el frontal de Hix, donde aparecen los apóstoles emparejados y San Martín de pie dando la capa al mendigo.

En las representaciones de *Estella*, *Irache*, y *Tudela*, San Martín se gira hacia el pobre, que se encuentra detrás del caballo. Así aparece también la escena en un capitel exterior de la girola de Santo Domingo de La Calzada, y en Aragón, en el frontal de Chía (Museo de Arte de Cataluña de Barcelona). Solamente en el capitel de *San Martín de Unx*, el pobre está delante y el santo no se tiene que girar. Esta última iconografía aparece en Cataluña en el frontal de Puigbó (Museo Episcopal de Vic) y en el de Rosellones (Walters Art Gallery, Baltimore, U.S.A.); y en Francia en el capitel que se le dedica al santo en el claustro de Moissac.

En la dovela de *San Miguel de Estella*, San Martín, a caballo, se gira y corta con su espada la mitad de la capa, el mendigo la recoge para cubrirse. Esta composición es idéntica a la que aparece en el capitel de la puerta norte del *Monasterio de Irache* y también a las del capitel de la *puerta norte de la Catedral de Tudela* (Lám. 7) y del *claustro* de esta misma Catedral; aunque en estas tres últimas, el santo, a diferencia de Estella, alarga el brazo para entregar la capa al pobre (este detalle aparece también en el capitel de la iglesia de San Martín de Unx). En el capitel del claustro de la Catedral de Tudela y en el de la puerta de Irache, San Martín inclina la cabeza del mismo modo.

Según las fuentes, este pasaje sucedió cuando San Martín era muy joven. Sin embargo en las representaciones navarras, el santo aparece indistintamente barbado (Estella y claustro de Tudela) o imberbe (puerta norte de Tudela)⁸³.

El mendigo también se representa de diferentes maneras: En *San Martín de Unx* y en el *claustro de la Catedral de Tudela*, es un pobre sin más, destacando este último por estar casi desnudo y por continuar la escena en la cara oeste del capitel, en donde el mendigo se envuelve en la capa y emprende la marcha.

En el capitel de Santo Domingo de La Calzada, el pobre se convierte en un peregrino. La sustitución nos parece lógica en representaciones que se encuentran en el camino de Santiago. Los peregrinos pasaban muchas necesidades en su viaje y también había que hacer caridad con ellos. Quizá en *San Miguel de Estella* y en el *capitel de la puerta de la Catedral de Tudela* se siga esta idea, ya que el mendigo aparece con zurrón o bolsa colgando.

Por último, hay que mencionar la representación del caballo. En Estella y en la *puerta de la Catedral de Tudela*, es muy pequeño en comparación con el grupo formado por el santo y el mendigo. En la puerta de *Irache*, tiene un cuerpo excesivamente largo. La mejor representación es, sin duda, la del *claustro de la Catedral de Tudela*, en donde el caballo logra dar sensación de movimiento; y el de la iglesia de *San Martín de Unx*, que aunque estático, está tratado con mucha minuciosidad.

b) Sueño de San Martín

Se representa en la puerta norte del *Monasterio de Irache* (en el mismo capitel que la caridad), en el capitel del *claustro de la Catedral de Tudela* y en el siguiente de la *puerta norte de esta misma Catedral*.

83. L. REAU, op. cit., Vol. III/2, p. 900, 905. C. GARCÍA RODRÍGUEZ, op. cit., p. 336, apéndices n.º 108-110. *BIBLIOTHECA SANCTORUM*, op. cit., Vol. VIII, col. 1277, además nombra a Paolino de Périgueux, que escribe una vida de San Martín, poema libre de la obra de Sulpicio Severo, a Fortunato y a Alcuino. SANTIAGO DE LA VORÁGINE, op. cit., Vol. II, p. 718-728. H. DÉLEHAYE, *Saint Martin et Sulpice Severe*, en «Analecta Bollandiana» 38 (1920) 5-136. *CORPUS SCRIPTORUM ECCLESIASTICORUM LATINORUM*, Vol. I, N. York, etc., 1866, p. 109-137: Sulpicio Severo, Vita Sancti Martini.

En el *Monasterio de Irache*, San Martín está acostado sobre un lecho. Cristo, barbado y sin nimbo, sale de una nube y le muestra el manto. Se sigue una iconografía de antigua tradición, concretamente la del Sacramentario de Fulda (siglo X) (Lám. 8).

En los *dos capiteles de Tudela*, la escena se reduce a la representación de Cristo, entre dos ángeles turiferarios, barbado y con nimbo crucífero, extendiendo los dos brazos y mostrando la capa que San Martín dio al mendigo. Por la frase, que según la leyenda, le dijo al santo: «Martinus, adhuc catechumenu, hac me veste contextit», se le identifica con el pobre. Las dos composiciones son exactas y así aparece también en el capitel del *claustro de Moissac y en Amiens*. (Lám. 7).

c) *San Martín resucita al neófito Liguré*

La mayoría de los autores identifican el tercer capitel de *la puerta norte de la Catedral de Tudela*, con este milagro del santo.

San Martín está en medio del capitel, con mitra y báculo; le rodean tres jóvenes, desnudos, dos situados a la derecha del santo (uno de pie y agarrando al otro por la cabeza y el brazo) y el tercero a la izquierda. Quizá sea por esto que T. Biurrún, J. R. Castro Álava y P. de Madrazo identifican esta escena con el milagro de San Nicolás de liberar a tres niños⁸⁴.

En un capitel de la Abadía de Saint-Paul de Narbonne, hoy en el Museo de los Agustinos de Toulouse, dedicado a San Nicolás, aparece esta escena, y su composición no se parece en nada a la del capitel de Tudela; lo mismo ocurre con el de la iglesia de San Pedro de Cervatos. En la tabla catalana de Puigbó, San Martín coge de la mano a Dios y éste al neófito Liguré, que está vestido y de pie. Tampoco esta iconografía puede ayudarnos para identificar la escena de Tudela.

No nos es fácil dar una atribución segura. Por un lado, tenemos el ejemplo de los tres capiteles del otro lado de la puerta, los tres dedicados a San Juan Bautista y ordenados cronológicamente de dentro a fuera: el Bautismo de Cristo, banquete de Herodes y baile de Salomé, y la degollación de San Juan. Así mismo podría pasar con los de San Martín: primero dando la capa al pobre, luego la aparición de Cristo y por último el milagro del santo. También podría explicarse la representación de tres jóvenes, por ser tres las resurrecciones que hace el santo. Según el relato de Santiago de La Vorágine: dos (la del catecúmeno y la de un hombre ahorcado) al parecer tomadas de la historia de Sulpicio Severo, y otra (de un joven) contada en el Diálogo de Severo y Gallo.

Por otro lado, no podemos olvidar la devoción que también se tuvo en Tudela a San Nicolás, a quien se le dedica una de las tres iglesias románicas que aún quedan en pie, y en cuyo tímpano hay autores que identifican al titular del templo⁸⁵.

Con estos datos no podemos llegar a una conclusión segura. Por simetría con los capiteles de la puerta, podría tratarse de una interpretación personal del milagro de San Martín, lo que creemos más probable.

84. T. BIURRÚN, op. cit., p. 535. J. R. CASTRO ÁLAVA, op. cit., p. 14. P. DE MADRAZO, op. cit., Vol. III, p. 360.

85. J. E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, op. cit. Vol. III, p. 163: ¿David e Isaías?. T. BIURRÚN, op. cit., p. 572: San Nicolás. C. GARCÍA GAÍNZA y otros, op. cit., Vol. I, p. 303: David e Isaías. R. CROZET, *Recherches... Eglises Santa María Magdalena et San Nicolás de Tudela. Le relatif au cavalier*, en «Cahiers de Civilisation Médiévale» 3 (1960) 126: ¿San Nicolás?. P. DUVAL, *Las iglesias de Tudela: Santa María Magdalena y San Nicolás, contribución al estudio del culto al Espíritu Santo en los siglos XI-XII*, en «Príncipe de Viana» 38 (1977) 443, San Nicolás.

En conclusión, para la escena de la caridad de San Martín, Navarra presenta siempre la iconografía del santo a caballo girándose, o no, para dar la capa al pobre. En el sueño, hay dos iconografías diferentes; en una, aparece Cristo con la mitad de la capa en la mano, y en la otra, Jesús se aparece a San Martín mientras duerme. Por último, en la resurrección del neófito Liguré se haría una interpretación personal de esta escena.

VII SANTOS NO IDENTIFICADOS

Recogemos en este apartado las escenas hagiográficas relativas a vidas y martirios de santos cuya identificación nos ha sido imposible hacer, dado el pésimo estado de conservación de los monumentos. Estas representaciones se encuentran en Santiago de Puente La Reina, San Miguel de Estella y el claustro de la Catedral de Tudela.

En la iglesia de *Santiago de Puente La Reina*, T. Biurrun pone en conexión las representaciones de la quinta arquivolta de San Miguel de Estella con los capiteles de esta iglesia. Así identifica el martirio de San Bartolomé, San Juan Bautista, San Pedro y Santiago. En el estado actual de los capiteles es imposible reconocer nada, la piedra está totalmente erosionada⁸⁶.

En el dovelaje, menciona la representación de aves extrañas, el ciclo de la infancia de Cristo, viejos del Apocalipsis y dice que es probable que aparezcan escenas de la historia de Santiago. También ve al santo en una de las claves.

J. E. Uranga, F. Iñiguez y R. Crozet estudian esta portada y ninguno menciona las atribuciones hechas por T. Biurrun⁸⁷.

Hay varias escenas de la Infancia de Cristo fáciles de identificar: la Adoración de los Magos, matanza de los Inocentes, huida a Egipto, etc.. Lo mismo ocurre con las escenas de la Creación. Más difícil resulta encontrar escenas de la vida de Santiago, ya que las dovelas, aunque estén estropeadas, pueden identificarse.

En la quinta arquivolta de la portada de *San Miguel de Estella* quedan cinco dovelas por identificar. De ellas, en tres, aunque se conservan mal, se pueden distinguir las figuras. De las otras dos, se hace imposible hasta la descripción.

Encima de la dovela del martirio de San Lorenzo, se representa un martirio sin identificar: *el santo está sentado sobre un potro* con los pies atados y las manos juntas como si rezara, o tal vez también atadas. Hay dos verdugos, uno a cada lado, pero no se aprecia muy bien qué hacen; el de la derecha tiene algo en las manos, bien una cuerda con la que ata las manos del santo, o bien una vara o látigo (Lám. 9).

En el claustro de la *Catedral de Tudela*, en la cara opuesta al martirio de San Lorenzo, aparece un martirio similar al de la dovela de Estella. *El mártir está montado sobre un potro* de tortura (aquí es algo más alto que en Estella). El santo tiene los pies atados y de las cuerdas parece colgar algo. Sus manos y su cara no se conservan. Al menos hay cuatro verdugos, dos a cada lado. Uno, a la derecha, está arrodillado y parece atarle los pies (Lám. 10).

En Estella, el tema podría comenzar, incluso, en la dovela superior: el santo está con los brazos extendidos, sujetado por dos personajes. Otros dos, uno de ellos sentado, parecen poner la barra del potro entre sus piernas (Lám. 9).

Es una temeridad asegurar nada sin conocer de qué santo se trata. De igual modo, en vez de comenzar el martirio, podría concluir, y estos cuatro personajes estarían

86. VID nota 30.

87. T. BIURRUN, op. cit., p. 638-639. J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, op. cit. Vol. III, p. 150. R. CROZET, *Recherches... Puente La Reina...*, op. cit., p. 331-332.

recogiendo el cuerpo del mártir, o bien puede tratarse de un santo diferente. En el dovelaje de San Miguel de Estella hay santos a quienes se le dedican dos dovelas para su martirio: San Juan Bautista o San Pedro, y otros, sólo aparecen en una: San Martín, San Esteban, San Lorenzo y Santa Águeda.

En el claustro de la Catedral de Tudela aparecen cinco capiteles dedicados a temas hagiográficos en la galería sur y uno en la occidental. En cada capitel sólo se representa a un santo. También cabe señalar que el capitel de esta escena y del martirio de San Lorenzo está sobre una pilastra y no sobre columna. Las otras tres pilastras intercaladas del claustro están dedicadas a un solo tema: la caridad y el sueño de San Martín, la predicación de San Juan Bautista y el Bautismo de Cristo, y el descenso de Jesús al Limbo y el anuncio de la resurrección de Cristo a las Santas Mujeres (temas que suelen aparecer seguidos, así los vemos también en un capitel del claustro de San Pedro de La Rúa).

El único punto de unión que tienen estas dos representaciones es que están situadas al lado del martirio de San Lorenzo. Como en Tudela las otras tres pilastras intercaladas están dedicadas al mismo tema, podríamos pensar que se trata de una escena relacionada con la vida y pasión de San Lorenzo.

Santiago de La Vorágine en su *Leyenda Dorada* cuenta como martirizaron a San Lorenzo antes de que muriera en la parrilla, sin embargo el *Pasionario de Cardaña* sólo menciona este último martirio⁸⁸. Por ello sería muy aventurado concluir diciendo que se trata de un martirio previo a la muerte de San Lorenzo en la parrilla, ya que por ejemplo, San Bartolomé, según cuenta la leyenda extendida por occidente, fue desollado vivo atado a un árbol, en una cruz en «X», o como se representa en la fachada de San Bartolomé de Logroño sobre un potro. Sin embargo, el potro que aparece en Logroño está extendido en el suelo y no se parece en nada al de Estella y Tudela⁸⁹.

Siguiendo con las dovelas de *San Miguel de Estella*, encima de éstas, hay otra hasta llegar al crismón. Esta, junto con las otras dos que quedan, son las más deterioradas. Parecen componer la escena tres figuras, ¿una de ellas mirando hacia arriba?. Es imposible reconocer nada más.

En la dovela siguiente, después del crismón, hay también tres figuras. Una, arrodillada con las manos juntas en posición orante, sería el mártir. Las otras dos a ambos lados de la primera serían los verdugos, uno, a la derecha, mira hacia arriba sosteniendo o colgando algo: ¿unas tenazas, una cuerda?; el de la izquierda parece amenazar al santo.

La última de estas dovelas, debajo de la anterior, es la peor conservada de todas. Se entrevé una figura de pie y otra agachada o arrodillada.

Es imposible llegar a una conclusión sobre estas dovelas, únicamente se puede observar que siguen la misma composición que el resto de ellas: el mártir está en medio y los verdugos a los lados (así lo vemos en la del martirio de San Esteban, San Pedro, Santa Águeda y San Juan Bautista).

88. A. FABREGA, op. cit., Vol. II, p. 331-334. SANTIAGO DE LA VORÁGINE, op. cit., Vol. I, p. 464-465.

89. VID estudio sobre San Bartolomé.

LOS PROGRAMAS HAGIOGRAFICOS EN LA ESCULTURA ROMÁNICA MONUMENTAL DE NAVARRA

FOTOGRAFÍAS: Antonio Nuñez Centaño



Lám. 1 Santiago de Puente la Reina. Dovela de la puerta. San Miguel y San Jorge, luchando contra el dragón.



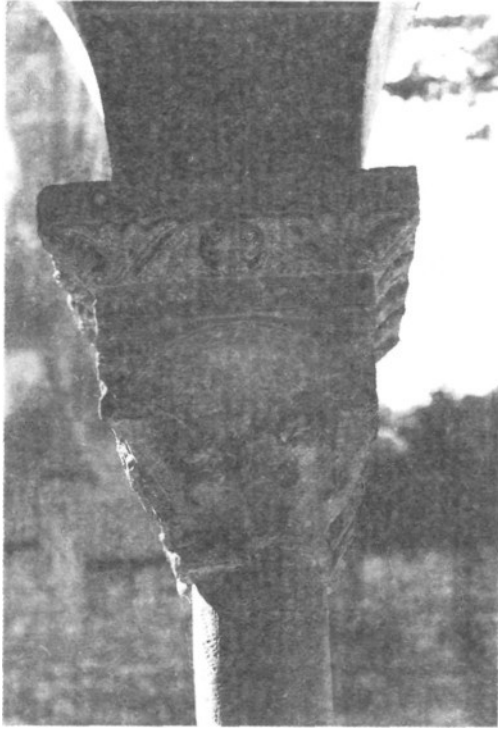
Lám. 2 Catedral de Tudela. Capiteles de la puerta norte. Banquete de Herodes, baile de Salomé y decapitación de San Juan Bautista.



Lám. 3 San Pedro de la Rúa. Capitel del claustro. Martirio de San Andrés. El santo es atado a la cruz.



Lám. 4 Catedral de Tudela. Capitel del claustro. Santiago sentenciado.



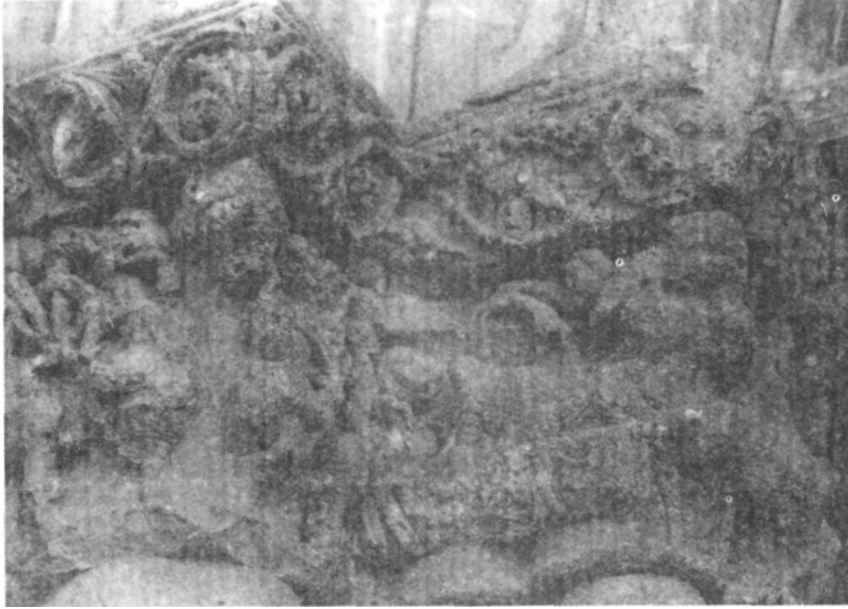
Lám. 5 San Pedro de la Rúa. Capitel del claustro. Decio y San Lorenzo.



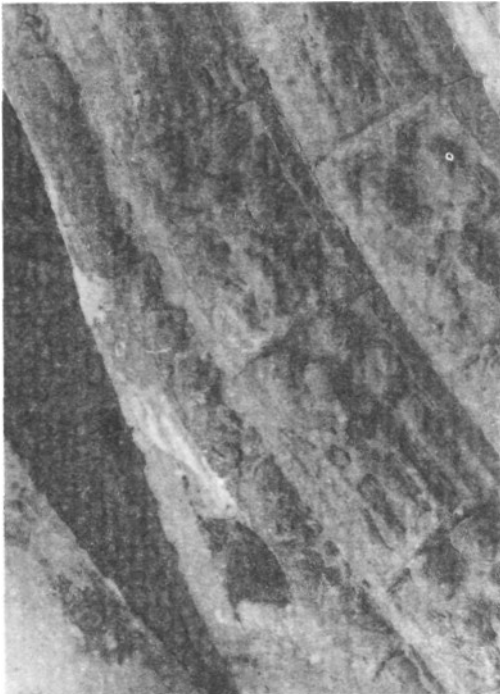
Lám. 6 San Miguel de Estella. Dovela de la puerta. Martirio de Santa Águeda.



Lám. 7 Catedral de Tudela. Capiteles de la puerta norte. Caridad de San Martín y Cristo arrastrando la mitad de la capa.



Lám. 8 Monasterio de Irache. Capiteles de la puerta norte. Sueño de San Martín.



Lám. 9 San Miguel de Estella. Dovelas, de la puerta. Santos no identificados.



Lám. 10 Catedral de Tudela. Capitel del claustro. Santo no identificado.