

Príncipe de Viana

2015

Año LXXVI Núm. 262



VIII Congreso General de Historia de Navarra Comunicaciones

Historia Moderna. Historia Contemporánea.
Historia del Arte y Patrimonio

Volumen II

SEPARATA

**Nuevas propuestas sobre la escultura
románica en Navarra.**

Algunos ejemplos inéditos de intercambios
artísticos en el ámbito pirenaico

Juan Antonio Olañeta Molina



Gobierno
de Navarra

PRÍNCIPE DE VIANA

VIII Congreso General de Historia de Navarra

Comunicaciones

Historia Moderna. Historia Contemporánea. Historia del Arte y Patrimonio

Volumen II

SUMARIO

HISTORIA MODERNA

Ana Zabalza Seguín

De Olite a Barcelona. El viaje de Menaut de Santa María (1461) 537

Markria Souhila

Navarra entre mudéjares y moriscos 557

Pilar Arregui Zamorano

El proceso recopilador del derecho navarro entre 1556 y 1574. El *Fuero Reducido* de Navarra y la obra de Pasquier 565

Mercedes Galán Lorda

Navarra en la Corte española: evolución de la figura de los «agentes» en la Edad Moderna 581

Alfredo Floristán Imízcoz

Los juramentos de los fueros de Aragón y de Navarra en 1677 603

Javier Ruiz Astiz

Negocio editorial y protoperiodismo en Navarra: estudio de la relación de sucesos impresa por Martín de Labayen en 1647 619

María Elba Ochoa Larraona

Redes comerciales, redes sociales: los mercaderes navarros en la Europa del Renacimiento 635

Pablo Larraz Andía / Pedro Fondevila Silva

Navarra hacia el mar. Avance de la investigación sobre los grafitos navales de la ermita de San Zoilo de Cáseda 649

Jonathan E. Carlyon

Indianos, segundones y el contexto trasatlántico de la reforma económica en la *Theorica, y práctica del comercio y de marina* [1742] de Gerónimo de Uztáriz... 673

M.^a Iranzu Rico Arrastia

El control de la diócesis de Pamplona desde Roma: el ejemplo de las visitas *ad limina* del obispo Pedro Cirilo Uriz y Labayru..... 685

HISTORIA CONTEMPORÁNEA

Víctor Manuel Arbeloa

La minoría vasconavarra y el divorcio (enero-febrero de 1932) 697

Gerardo Arriaza Fernández	
La transición democrática en Navarra y la opinión pública: «De la dictadura a la consolidación de la democracia» (1975-1982).....	709
M.ª Pilar Encabo Valenciano	
Los límites de Navarra, historia y actualidad.....	719
José Fermín Garralda Arizcun	
Haciendas e «ingenios» en Cuba tras el desastre de 1898. Las haciendas del vínculo de Zozaya en la provincia de Matanzas.....	735
Gaspar Castellano de Gastón	
El obispo D. Miguel José de Irigoyen (1785-1852).....	755
Pedro del Guayo Litro	
Pamplona durante la guerra de la Independencia	767
Jesús Tanco Lerga	
Un periodista navarro, Manuel Aznar, testigo y cronista de la Gran Guerra (1914-1918).....	783
Mercedes Vázquez de Prada	
La oposición al colaboracionismo carlista en Navarra.....	795
HISTORIA DEL ARTE Y PATRIMONIO	
Pilar Andueza Unanua	
El comercio con Francia en el siglo XVIII, fuente de financiación del consumo suntuario en el espacio doméstico. El caso de los Vidarte, principales exportadores de lana	807
Julia Baldó Alcoz	
Influencias mediterráneas en el patrimonio artístico medieval de las órdenes militares navarras: una primera aproximación.....	821
Ignacio Miguélez Valcarlos	
Platería y joyería italiana en Navarra.....	835
Almerindo E. Ojeda di Ninno	
Fuentes grabadas del biombo novohispano del Museo de Navarra	853
Juan Antonio Olañeta Molina	
Nuevas propuestas sobre la escultura románica en Navarra. Algunos ejemplos inéditos de intercambios artísticos en el ámbito pirenaico.....	861
Esteban Orta Rubio	
Mecenazgo y filantropía en la Navarra del Barroco. Doña Magdalena de Eguiaras y Pasquier (1574-1645).....	877
María Josefa Tarifa Castilla	
La colección de obras de arte de Juan Piñeiro, fundador del Colegio de la Compañía de Jesús de Pamplona (1580)	891

Juan Carlos Valerio Martínez de Muniáin	
Ciudades ideales que subyacen bajo las ciudades navarras	907
Jorge Aliende Rodríguez	
La escultura de José López Furió fuera de Navarra	929
María Álvarez-Villamil Bárcena / Ignacio Menéndez Pidal de Navascués	
El fondo musical de la Casa de Navascués. El testimonio de una práctica musical en el entorno privado de una familia hidalga de Navarra	941
José Javier Azanza López	
Navarra global y Greco centenario: o cómo fijar la imagen de un mito artístico en la memoria colectiva	955
Fernando Cañada Palacio / Roberto Ciganda Elizondo	
Inventario Arquitectónico de Navarra, una herramienta integral para la gestión del patrimonio inmueble	973
José M.^a Muruzábal del Solar	
La sala de exposiciones de García Castañón de Pamplona: un viaje del arte local al arte global	985
Silvia D. Sádaba Cipriain	
Análisis del impacto mediático de los Encuentros de Pamplona (1972)	1001
Pedro Luis Lozano Úriz	
El fondo documental de la Ciudadela de Pamplona	1019
Francisco Javier Zubiaur Carreño	
Los <i>frails</i> del Museo de Navarra en el discurso artístico internacional	1027



Año 76
Número 262
2015

Nuevas propuestas sobre la escultura románica en Navarra.

Algunos ejemplos inéditos de intercambios artísticos en el ámbito pirenaico

Juan Antonio OLAÑETA MOLINA*

Cuando José María Azcárate habló del sincretismo de la escultura románica navarra¹, se refirió a tres centros principales desde donde se expandieron ciertas tendencias fundamentales para el desarrollo de la misma: Pamplona, Sangüesa y Estella. Desde entonces se ha seguido este modelo para la casi totalidad de filiaciones propuestas, sin que apenas hayan sido planteados intercambios artísticos que no pasen por dichos centros. En este trabajo plantearemos cuatro casos², dos de ellos excepciones a este postulado, que son consecuencia de las frecuentes conexiones de la Navarra de la Alta Edad Media con otras áreas geográficas, sobre todo en el marco de la región pirenaica, ámbito frecuente de intercambio y transmisión de formas y modelos artísticos.

* Universidad de Barcelona. Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación de Ars Picta, Grupo de investigación consolidado de la Generalitat de Catalunya (SGR2009-00593), y más concretamente del proyecto PRECA de la convocatoria de ayudas a Proyectos de I+D «EXCELENCIA» del Subprograma de Generación de Conocimiento 2013 del Ministerio de Economía y Competitividad, pendiente de resolución (HAR2013-42017-P). Agradezco al Museo de Navarra, especialmente a su directora Mercedes Jover, las facilidades dadas para estudiar y fotografiar las piezas de su colección, a Carlos Martínez Álava por la información facilitada en relación a San Nicolás de Sangüesa y a Roberto Chaverri y a Ángel Bartolomé por facilitarme fotografías y a los doctores Carles Mancho y Quitterie Cazés por la revisión del texto.

¹ J. M. Azcárate Ristori, «Sincretismo de la escultura románica navarra», *Príncipe de Viana*, 142-143, 1976, p. 138.

² Los mismos han sido detectados en el contexto de la tesis doctoral que estamos elaborando en la Universidad de Barcelona y que lleva por título «La iconografía de Daniel en el foso de los leones. Las transformaciones de una imagen en la escultura del Occidente europeo (ss. XI-XII)».

La adecuada valoración de estas relaciones nos permite hoy en día encontrar las claves para descifrar ciertos interrogantes que presenta el románico navarro.

Comenzaremos comentando la presencia, hasta hace poco inédita, en la landesa iglesia de San Pedro de Sarbazan, del taller de escultores que realizó la portada y los capiteles del arco fajón occidental de San Pedro ad Vincula de Echano (Olóriz)³. Tres de los capiteles del brazo sur del transepto de la iglesia landesa presentan, sorprendentes similitudes compositivas, estilísticas e iconográficas con la escultura de Echano, las cuales permiten afirmar que estamos ante obras de un mismo taller. En las tres cestas francesas un personaje ocupa la cara principal flanqueado, en dos de ellas, por sendos individuos en las caras laterales y en la tercera por dos leones que le lamen, y por detrás de los cuales asoman sendos personajes. Análogas composiciones se hallan también en los dos capiteles del arco fajón occidental de Echano. El personaje entre leones de ambos conjuntos, que lleva un libro abierto, cabe identificarlo como el profeta Daniel condenado al foso de los leones (figs. 1 y 2). Los rasgos estilísticos que caracterizan ambos grupos de esculturas son el tamaño desproporcionado de cabeza y manos de las figuras, la configuración rectangular de estas, el marcado triángulo que determinan las líneas de las mejillas con la boca, los finos y alargados orificios nasales –configurados por dos líneas paralelas–, los largos mechones de pelo paralelos, el uso frecuente de barbas acabadas en dos mechones en espiral, las líneas de los pliegues decoradas de forma dentada, los vuelos laterales de los faldones de las túnicas en forma triangular y el uso de grandes hojas formadas por dos grandes trazos separados por un marcado rebaje y de las que cuelgan en ocasiones unas bolas decoradas con líneas dentadas. No menos evidentes resultan las analogías que se observan en las figuras de los leones:



Figura 1: Capitel con Daniel en el foso en el interior de San Pedro ad Vincula de Echano. Foto: autor.



Figura 2: Capitel con Daniel en el foso en el interior de San Pedro de Sarbazan. Foto: autor.

³ Esta relación entre Echano y Sarbazan se desarrolla con mayor extensión en J. A. Olañeta Molina, «La escultura de Echano y Sarbazan. Talleres, filiación y propuesta de interpretación de sus capiteles», *Príncipe de Viana*, 260, 2014, pp. 347-377.

la angulosa forma de sus orejas, la gruesa y larga lengua, las potentes garras, la forma de marcar los tendones de la pata y la postura idéntica.

Hasta la fecha varios autores han puesto en relación el taller que trabajó en la portada de Echano con obras como la *Porta Speciosa* de Leyre⁴, las portadas de Santa María de Uncastillo⁵ y del monasterio de San Julián de Moraima (Muxía, Galicia)⁶ y con algunos de los canecillos conservados procedentes de San Nicolás de Sangüesa⁷. Sin embargo, dichas filiaciones, con la excepción de la última, o son bastante cuestionables, o se basan en la utilización común de un formato de arquivolta en la que los personajes se disponen por debajo de un baquetón, sin que se observen analogías estilísticas que justifiquen el plantear una unidad de equipo ejecutor. En todos estos casos las similitudes existentes distan mucho de los estrechos y numerosos paralelismos que se observan con Sarbazan. No resulta fácil determinar si se trata de un taller aquitano que se desplaza a Navarra o uno navarro que realiza el camino inverso. La presencia en la iglesia gascona de Saint-Aubin de capiteles que se pueden adscribir al círculo estilístico de Echano-Sarbazan, sin que en este caso se pueda afirmar la identidad de taller, nos habla de la existencia en estas tierras aquitanas de unos talleres que compartían estilemas, modelos iconográficos –en Saint-Aubin hay una representación del episodio de Daniel muy similar a las de Echano y Sarbazan– y formas de hacer, pero no nos aclara nada sobre su procedencia original. Por otra parte, si bien en Echano se observan unos aspectos estilísticos concretos –decoración con forma de rombos en los motivos vegetales– que nos podría hacer pensar en la asimilación de elementos locales por parte de un taller foráneo, en Sarbazan se encuentra, también en la decoración vegetal, un tipo de desarrollo de las hojas que ya se daba con anterioridad en uno de los capiteles de la cripta de Sos del Rey Católico, lo que podría llevar a inferir un origen navarro del taller. En cualquier caso, lo que entendemos que hay que descartar es que en esta evidente relación entre la escultura de estos dos edificios situados en sendas vertientes de los Pirineos existiera algún tipo de vinculación con las realizaciones artísticas de los centros difusores que planteaba Azcárate. Aunque bien es cierto que algunos capiteles de San Pedro ad vincula de Echano –ventanas del ábside, arco presbiteral y arco fajón oriental– incorporan elementos de influencia tolosana que llegaron a este rincón de la Valdorba por influencia de los talleres que trabajaron en la catedral de Pamplona, dichas obras fueron ejecutadas por un taller diferente del que nos ocupa⁸.

⁴ A. Ortega Alonso, «Apuntes sobre la iglesia de San Pedro ad Vincula en Echano –Olóriz– Navarra», <http://www.amigosdelromanico.org/opinion/opi_apuntes_echano.html>, 2008; *idem*, «La fiesta de Jano en la portada románica de la iglesia de San Pedro ad Vincula en Echano, Olóriz (Navarra)», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 79, enero-diciembre 2004, p. 108. M. Melero se limita a comentar las similitudes entre ambos conjuntos sin inferir de ello una identidad de taller (M. Melero Moneo, «Navarra y Aragón en las décadas centrales del s. XII (1120-1180)», en *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 2008, p. 100). Por su parte Martínez de Aguirre aprecia un interés común por llenar de decoración las arquivoltas (J. Martínez de Aguirre Aldaz, «El primer tercio del siglo XII», en C. Fernández-Ladreda Aguadé, J. Martínez de Aguirre Aldaz y C. J. Martínez Álava, *El arte románico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, p. 110).

⁵ J. E. Uranga Galdiano, J. E. y F. Íñiguez Almech, *Arte medieval navarro*, vol. 4, Aranzadi, 1973, p. 11; J. M. Azcárate Ristori, «Sincretismo de la escultura...», *op. cit.*, p. 143.

⁶ A. Ortega Alonso, «Apuntes sobre...», *op. cit.*

⁷ J. Martínez de Aguirre Aldaz, «El primer tercio...», *op. cit.*, p. 110.

⁸ En otro trabajo hemos propuesto para el taller que trabajó en los capiteles del ábside y de los dos arcos más orientales de San Pedro de Echano la denominación de «taller de la Valdorba» (J. A. Olañeta Molina, «La escultura de Echano...», *op. cit.*).

A escasos veinte kilómetros de Echano en línea recta se encuentra Aibar, la escultura de cuya iglesia también presenta relaciones, tanto estilísticas como en los modelos iconográficos utilizados, con edificios del otro lado de los Pirineos, sin que las mismas tengan nada que ver con ninguno de los centros citados por Azcárate.

En el interior de la iglesia de San Pedro de Aibar, en el capitel que corona una de las semicolumnas que soportan el segundo arco formero más occidental, en lado oriental del pilar noroeste, aparece representado un individuo de pie, sin barba, vestido con túnica larga, y que muestra la palma de su mano izquierda a la altura del pecho y apoya sus pies calzados en el astrágalo (fig. 3, izquierda). Su figura aparece por detrás de dos leones que parecen darle la espalda y cuyos cuerpos dispuestos en diagonal forman una especie de «V». Las fieras, que a su vez hacen pareja con otros dos leones situados en las caras laterales en idéntica postura, apoyan sus garras delanteras sobre los hombros y en las piernas de sendos personajes que, de pie, se ubican en las esquinas de la cesta. Los individuos de las esquinas cruzan sus brazos a la altura del pecho y visten largas túnicas. Por detrás de los leones de las caras laterales aparecen otros dos personajes. El del lado sur está tan desgastado que apenas se aprecia una masa informe. El de la cara septentrional viste una capa sobre los hombros, lleva barba, bigote y posiblemente melena y parece que cubre su cabeza con un gorro.

Uranga opina que los capiteles de Aibar derivan de la escuela jaquesa y considera que el capitel que nos ocupa podría representar el episodio de Daniel en el foso de los leones⁹. Lojendio también observa una cierta relación con la escultura jaquesa, pero tras ampliar la nómina de lugares con los que encuentra relación a Loarre, León, Santiago y Tolosa, concluye que nos hallamos ante un arte típico



Figura 3: Capiteles de San Pedro de Aibar (izda.) y San Austregisilo de Mouchan (dcha.). Fotos: autor.

⁹ J. E. Uranga Galdiano, «Notas para el estudio del arte navarro. Las iglesias románicas de Aibar», *Príncipe de Viana*, 88-89, 1962, p. 503.

del Camino de Santiago¹⁰. En relación a este capitel señala un aire oriental, como de tipo asirio. Martínez de Aguirre habla del uso de «recursos languedocianos»¹¹. Finalmente, Martínez Álava ve en este capitel una probable alegoría de la Iglesia que domina el mal y protege a los creyentes y lo pone en relación estilísticamente y por su temática con uno de los capiteles del interior de Olleta (Navarra)¹².

Varios aspectos llevan a pensar que en este capitel se representa el episodio de Daniel en el foso de los leones¹³. En primer lugar, la posición del personaje central, mostrando la palma de una mano a la altura del pecho, aunque no es una prueba definitiva, si es un indicio, pues implica un sentido de aceptación por parte del individuo representado. En segundo lugar, la presencia de los dos personajes de las esquinas, sobre los que los cuatro leones apoyan sus garras, podrían ser interpretados como aquellos que conspiraron contra el profeta y que finalmente fueron condenados a ser devorados por las fieras. Una incógnita es la identidad de los dos personajes que aparecen detrás de los leones en las caras laterales, cuya interpretación es todavía más complicada por el deficiente estado de conservación de uno de ellos. Aunque en otras piezas la imagen de Habacuc aparece en una posición similar, el hecho de que no porte ningún alimento o recipiente disminuye la probabilidad de dicha alternativa. Otra opción asociada a la plasmación textual del pasaje bíblico nos llevaría a ver en estos personajes al rey, ya sea Darío ya Ciro (pues no podemos especificar cual de las dos condenas podría ser la representada) que acude al foso. El hecho de que el personaje aparezca probablemente por duplicado supone un inconveniente para asumir esta lectura.

No compartimos los paralelismos formales que se han propuesto con Jaca, Loarre, León, Santiago, Tolosa y Olleta para la escultura de Aibar, los cuales, además de no estar suficientemente argumentados, no soportan un superficial análisis comparativo. Tanto desde el punto de vista compositivo, como iconográfico y formal, sin duda, la filiación más cercana que se puede encontrar para este capitel se localiza en la iglesia de San Austregisilo de Mouchan (Gers)¹⁴. En la misma un capitel del transepto presenta una composición idéntica, con la única diferencia de que el personaje central, en lugar de mostrar la palma de la mano, sostiene con ambas manos una especie de lienzo (fig. 3 derecha). Asimismo, se pueden encontrar fuertes similitudes estilísticas, como la forma de trabajar los leones (que también se hace palpable comparando los animales con los de otro capitel de la iglesia gascona), cuyos rostros y melenas son prácticamente idénticos. Otros pormenores corroboran estos paralelismos, como el perlado de las orlas de la parte inferior de las túnicas de los individuos de las esquinas, o la forma de trabajar el cuello de la capa que viste el personaje que se sitúa tras los leones en las caras laterales.

¹⁰ L. M. de Lojendio Irure, *Navarra románica*, Encuentro, [1978] 1989, 2.ª reimpresión, pp. 203-204.

¹¹ C. Fernández-Ladreda Aguadé, J. Martínez de Aguirre Aldaz y C. J. Martínez Álava, *El arte románico...*, op. cit., p. 147.

¹² C. J. Martínez Álava, «Iglesia de San Pedro de Aibar», en *Enciclopedia del Románico. Navarra (ERN)*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María La Real. Centro de Estudios del Románico, 2008, p. 174.

¹³ Ante el hecho de que no todo personaje con leones deber ser interpretado como el profeta Daniel, en nuestro trabajo de fin de máster proponíamos una metodología para tratar de identificar de una forma objetiva dicha escena a partir de los elementos que la componen (J. A. Olañeta Molina. «La iconografía de Daniel en el foso de los leones. Las transformaciones de una imagen en la escultura del Occidente europeo (ss. XI-XII)», trabajo fin de máster, Universidad de Barcelona, 2011, pp. 80-84).

¹⁴ También se conoce como San Pedro de Mouchan.

Además, otros capiteles de Aibar encuentran sus correspondientes paralelos en Mouchan, como los que representan águilas con las alas desplegadas, los vegetales de grandes hojas lisas, o los que incorporan alargadas piñas.

Se tiene noticia de que 1146 Pedro, el abad de Aibar, realiza un intercambio de propiedades con García Cristóbal vinculado a la obra de San Pedro de Aibar (*per ad opus de illa ecclesia de Sancto Petro de Aiuar*). Este documento ha llevado a datar el edificio en el segundo cuarto del siglo XII¹⁵. Desde un punto de vista estilístico, parece razonable dicha datación, si bien podría concretarse algo más situándola al comienzo de dicho periodo, pues la fecha de 1146 resulta algo tardía para la escultura de Aibar. Las conexiones iconográficas y estilísticas comentadas permitirían extrapolar al edificio gascón la datación propuesta para el navarro, y paliar así el silencio provocado por la lamentable ausencia de documentación histórica sobre el mismo.

Aunque de momento ignoramos las circunstancias de carácter histórico que pueden explicar esta evidente relación entre Aibar y Mouchan, las mismas son un nuevo testimonio de que en la Navarra del siglo XII no todos los intercambios artísticos con el otro lado de los Pirineos pasaban necesariamente por Pamplona y su catedral¹⁶.

En algunos casos, los ecos de las realizaciones de allende los Pirineos llegan a Navarra de forma indirecta a través de otros territorios de la península ibérica. Tal es el caso de los restos escultóricos de la desaparecida iglesia de San Nicolás de Sangüesa¹⁷ que se conservan distribuidos en diferentes emplazamientos (Museo de Navarra, Cámara de Comptos en Pamplona y conventos de las comendadoras del Espíritu Santo y de San Francisco, ambos en Sangüesa). Martínez de Aguirre ha considerado que es obra derivada del taller de Esteban, pero a través de Leyre, con el que ve relación en la forma de trabajar los leones, que tienen lo que él denomina «alas». Tal filiación lleva a este autor a proponer como fecha de realización las décadas de 1130-1140¹⁸. Hasta el momento, a la hora de abordar la decoración escultórica de esta iglesia, la historiografía navarra no ha tenido en cuenta la propuesta realizada por Francesca Español en 1996, que entendemos que es fundamental para establecer una filiación adecuada¹⁹. En su trabajo, Español señala la existencia de ciertos elementos en común —que considera de origen tolosano— entre los restos conservados de San Nicolás y algunas iglesias catalanas, sobre todo con la portada de Santa María de Covet (Lérida). Uno de ellos es un

¹⁵ L. M. de Lojendio Irure, *Navarra...*, *op. cit.*, p. 201; C. Fernández-Ladreda Agudé, J. Martínez de Aguirre Aldaz y C. J. Martínez Álava, *El arte románico...*, *op. cit.*, p. 147; C. J. Martínez Álava, «Iglesia de San Pedro...», *op. cit.*, p. 170.

¹⁶ Martínez de Aguirre relaciona el uso de la bóveda de cuarto de cañón en las naves laterales de Aibar con las catedrales de Pamplona y Santiago de Compostela (J. Martínez de Aguirre, «Componentes foráneos en el románico navarro: coordenadas de creación y paradigmas de estudio», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, 2008, p. 33), vinculación que, vista la proximidad comentada entre Aibar y obras gasconas, al menos habría que replantearse para los elementos escultóricos.

¹⁷ Para más información sobre los vestigios de la iglesia de San Nicolás de Sangüesa ver J. Martínez de Aguirre Aldaz, «El primer tercio...», *op. cit.*, pp. 104-105; C. J. Martínez Álava, «San Nicolás de Sangüesa, el templo fantasma», *Zangotzarra*, 2011, pp. 95-118; *idem*, «San Nicolás de Sangüesa en el claustro de los agustinos», *Zangotzarra*, 2012, pp. 177-201; *idem*, «Sangüesa/Zangoza. Iglesia desaparecida de San Nicolás», en *ERN*, *op. cit.*, pp. 1302-1311.

¹⁸ J. Martínez de Aguirre Aldaz, «El primer tercio...», *op. cit.*, p. 105.

¹⁹ F. Español Bertrán, «L'escultura romànica catalana en el marc dels intercanvis hispanollengua-docians», en *Gombau de Camporrels, bisbe de Lleida. A l'alba del segle XIII*, Lleida, Amics de la Seu Vella, 1996, pp. 47-48, 70 y nota 17.

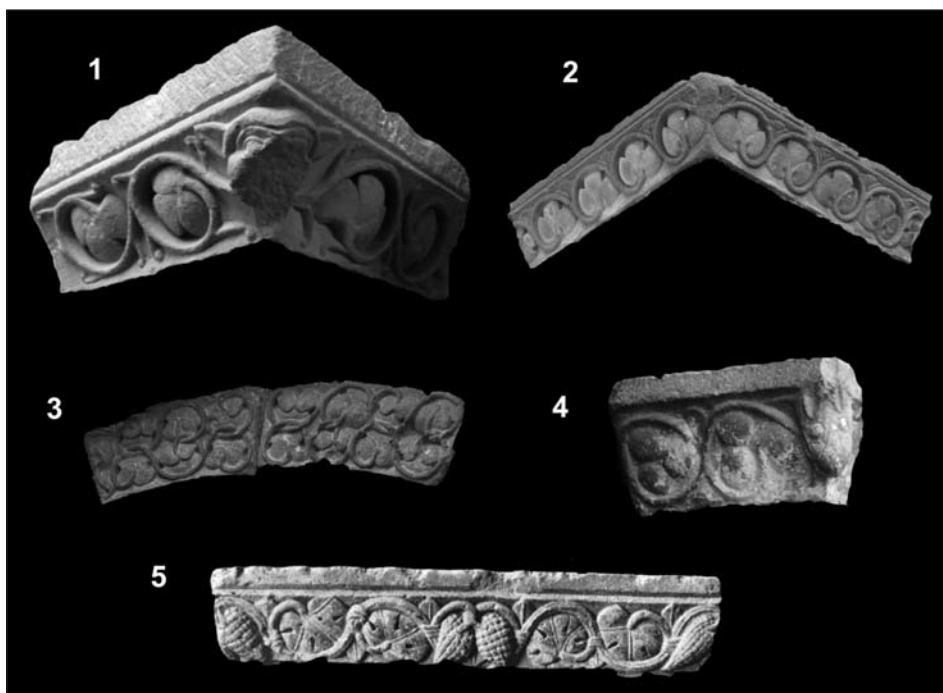


Figura 4: Molduras con hojas trifoliadas: 1. San Nicolás de Sangüesa (Museo de Navarra), 2. Santa María de Covet, 3. San Sebastián de los Gorgs, 4. Tolva y 5. San Saturnino de Tolosa (Museo de los Agustinos). Fotos: autor (1 a 4) y P. Mesple, *Inventaire des collections publiques françaises*. Toulouse, Musée des Augustins. *Les sculptures romanes*, 1961 (5).

motivo vegetal compuesto por hojas trilobuladas que, además de la portada de Covet, se encuentra en los capiteles del claustro de la catedral de la Seo de Urgel, en las portadas de Tolva (Huesca)²⁰, San Sebastián de los Gorgs (Barcelona) y en algunos cimacios de los claustros tolosanos de San Saturnino (n.º inv. 618 A y 61-3-3) y de Ntra. Sra. de la Dorada (n.º inv. 3881) depositados en el Museo de los Agustinos de dicha ciudad (fig. 4). También destaca la autora la coincidencia compositiva de la representación de Daniel en el foso de los leones de la arquivolta de la portada de Covet con el capitel de un personaje entre dos leones procedente de San Nicolás y conservado en los depósitos del Museo de Navarra (n.º inv. 72), el cual interpreta, entendemos que acertadamente, como dicho episodio veterotestamentario (fig. 5). Al poner en relación ambas piezas, se esclarece la lectura del capitel sangüesino, respecto al cual la historiografía navarra, a pesar de algunas dudas –calificación de las fieras como «leones con alas», indecisión sobre si lamen o muerden al personaje central²¹– y de no haberle atribuido una identificación de forma concreta, bien es cierto que algo había intuido²². El capitel de San

²⁰ Esta portada procede en realidad de la capilla del castillo de Falces (M. Iglesias Costa, *Arte religioso del Alto Aragón oriental*, vol. 1/3, Barcelona, Akribos, 1985, pp. 153-157).

²¹ J. Martínez de Aguirre Aldaz, «El primer tercio...», *op. cit.*, p. 105.

²² Martínez de Aguirre ha planteado que en la ejecución del capitel de San Nicolás la composición típica del episodio de Daniel fue probablemente mal entendida (*ibid.*) y Martínez Álava ha propuesto una interpretación genérica en la que se relaciona el pecado y el mal con monstruos andrógagos, que solo ante Dios y la fe se amansan, la cual no resulta alejada de alguno de los significados que se atribuyen al episodio de Daniel (C. J. Martínez Álava, «San Nicolás de Sangüesa, el templo...», *op. cit.*, p. 106).



Figura 5: Daniel en el foso de los leones de San Nicolás de Sangüesa (Museo de Navarra) (izda.) y Santa María de Covet (dcha.). Fotos: autor.

Nicolás presenta exactamente el mismo modelo iconográfico que la arquivolta de Covet: Daniel aparece sentado mostrando las palmas de las manos a la altura del pecho, en señal de aceptación²³, y es flanqueado por dos leones que curvan sus lomos y agachan sus cabezas hasta lamer los pies del profeta con sus largas lenguas. Como indica Español, efectivamente, este modelo puede tener un origen tolosano, pero no relacionado con el capitel del deambulatorio de San Saturnino de Tolosa, como propone la autora, en el que ni el profeta, ni las fieras, ni la composición presentan similitud alguna con las escenas de Covet y Sangüesa. Leones afrontados con el lomo pronunciadamente curvado, largas garras y con melenas compuestas por mechones en forma de llama se encuentran en diferentes espacios de San Saturnino de Tolosa (portada occidental, capiteles del claustro –Museo de los Agustinos– y puerta Miegerville). Por su parte, la imagen del profeta sedente mostrando las palmas sobre el pecho también encuentra sus paralelos en la escultura del sur de Francia, como por ejemplo en el capitel con el episodio de Daniel del interior del ábside de San Nicolás de Nogaró. Son numerosos los aspectos

²³ Aunque algunos autores han definido las posturas del Daniel de Covet como «orante» (J. Yarza Luaces, «Aproximació estilística i iconogràfica a la portada de Santa Maria de Covet», *Quaderns d'Estudis medievals*, 1982, p. 546; E. Garland, «Le portail de Santa Maria de Covet: une œuvre élaborée, témoin privilégié de la place des puissances célestes au cours du second âge roman», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 28, 1997, p. 156) y la han asociado al modelo iconográfico paleocristiano, pensamos que este gesto está más bien asociado a una actitud de aceptación de un mensaje recibido o de una situación sobrevenida, tal y como propone A. Miguélez (A. Miguélez Caveró, *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reynos hispanos. Lectura y valoración iconográfica*, Madrid, 45s Multimedia, S.L., 2010, p. 115).

que vinculan a la escultura de esta iglesia gascona con el entorno tolosano²⁴, como se puede comprobar en su relieve del *signum leonis* o en su portada septentrional, la cual incorpora también leones con lomos curvados y melenas flamiformes.

Pero la correcta lectura del capitel de San Nicolás no es la única consecuencia de la relación propuesta por Español. La autora cita otros paralelismos existentes entre las piezas de San Nicolás y la escultura de la portada de Covet: un capitel con un personaje que sobresale por encima de un registro vegetal de hojas pinnadas, probablemente de helecho (depósitos del Museo de Navarra, n.º inv. 12) (fig. 6) y otro en el que una pareja de leones afrontados de alargadas garras junta sus cabezas y arquea sus cuerpos (Cámara de

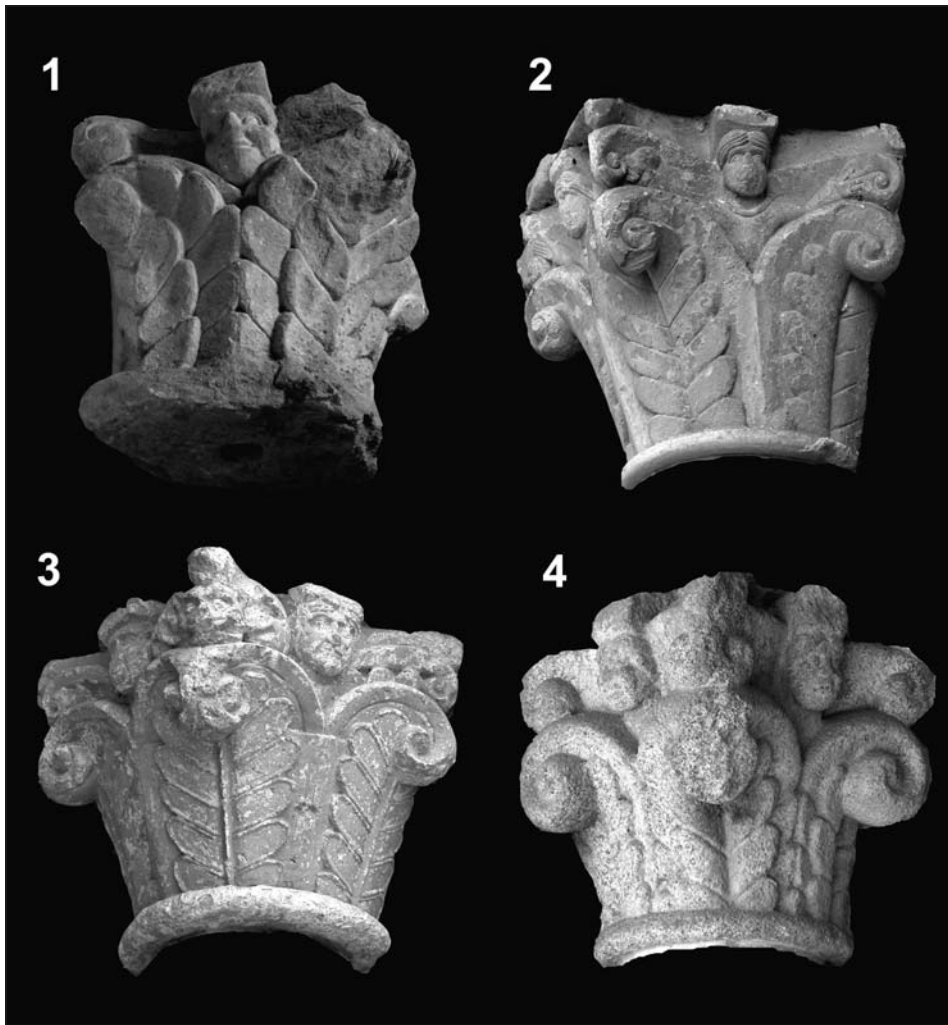


Figura 6: Capiteles con personajes sobre vegetación: 1. San Nicolás de Sangüesa (Museo de Navarra), 2. Santa María de Covet, 3. San Martín Sarroca, 4. Catedral de la Seo de Urgel
Fotos: autor.

²⁴ Las conexiones con San Saturnino de Tolosa ya fueron puestas de manifiesto por M. Durliat (M. Durliat, «Église de Nogaro», en *Congrès archéologique de France. 128^e session. Gascogne*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1970, pp. 96 y 105).

Comptos, Pamplona). A ello podemos añadir otros fragmentos conservados que también cuentan con un equivalente en Covet, como sendas molduras decoradas con taqueado y con frutos redondos, probablemente manzanas (convento de San Francisco de Sangüesa, n.º 39 y 35)²⁵, y otro capitel cuya composición está formada por un personaje central, que ocupa la esquina del capitel, flanqueado por otros individuos (Museo de Navarra, n.º inv. 4.969)²⁶. Buena parte de estos otros motivos iconográficos también están presentes en algunos conjuntos catalanes²⁷. La portada de San Martín Sarroca (Barcelona) cuenta con el personaje que sobresale de la decoración vegetal de hojas pinnadas, con las manzanas, el taqueado y los leones afrontados. En los capiteles de la portada del claustro de la catedral de la Seo de Urgel se representa al individuo sobre las hojas de helecho (por duplicado) y a unos leones afrontados. En Aragón, en la portada de Tolva, que es una tosca copia de la de Covet²⁸, aparecen el personaje sobre el registro vegetal, el motivo trifoliado, el taqueado y los leones afrontados. Finalmente, la imagen de un hombre sobre el registro de helechos, figura de nuevo, en dos piezas descontextualizadas de origen catalán: un capitel perteneciente a la colección del Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona (n.º inv. 24028) y el que se conserva en el interior de la iglesia de la Inmaculada de Collbató (Barcelona).

Si consideramos que buena parte de los capiteles de San Nicolás están tallados por dos caras, la existencia de algún fragmento de moldura curvada, que podría corresponder a una arquivolta, y la mencionada relación que presentan con obras catalanas situadas en portadas, resulta lógico plantear la posibilidad de que algunos de los vestigios conservados de esta iglesia procedieran precisamente de esta zona del templo²⁹. Es más, la sintomática abundancia de paralelismos en los motivos iconográficos y ornamentales con la portada de Covet puede ser un indicio de que algunos de ellos podrían ser elementos integrantes de una misma puerta. Si se conocen al menos dos portadas que son copia de la de Covet —la de Tolva y la de San Esteban de Pelagalls— ¿por qué no pensar que una de las portadas de San Nicolás de Sangüesa pudiera ser una tercera copia?

²⁵ Numeración asignada por Martínez Álava (C. J. Martínez Álava, «San Nicolás de Sangüesa en el claustro...», *op. cit.*, pp. 198-199).

²⁶ En Covet aparece un personaje bajo un arco flanqueado por dos individuos nimbados que parece que andan, y otros dos por detrás de ellos representados de busto. Se ha visto en esta representación a Nerón con san Pedro y san Pablo (E. Garland, «Le portail de Santa Maria...», *op. cit.*, p. 153. Sin embargo, el capitel de Sangüesa solo cuenta con tres personajes, sin nimbo. Lo que tienen en común ambas piezas es su composición basada en un personaje central situado en la esquina, flanqueado por otros personajes en las caras laterales de la cesta.

²⁷ J. Yarza Luaces, «Aproximació estilística...», *op. cit.*; F. Español Bertrán, «L'escultura romànica...», *op. cit.*; E. Garland, «Le portail de Santa Maria...», *op. cit.*

²⁸ J. Yarza Luaces, «Aproximació estilística...», *op. cit.*, nota 27; E. Garland, «Le portail de Santa Maria...», *op. cit.*, pp. 164 y 168.

²⁹ Parece ser que el templo contaba con dos portadas, pues en el siglo XVIII se cierra una y se abre otra «en la misma forma que lo demuestra el arco antiguo que ay en ella». Así lo señala Martínez Álava quien, siendo consciente de la imposibilidad de establecer una hipótesis razonable sobre el emplazamiento concreto de los capiteles conservados, considera que el grado de desgaste puede ser un indicio para determinar cuales pudieron ir en el exterior y cuales en el interior. (C. J. Martínez Álava, «San Nicolás de Sangüesa, el templo...», *op. cit.*, pp. 100 y 103-104). No obstante, este autor comenta que «dadas las características de cabecera por un lado, y naves por otro, da la impresión de que la magnífica colección de capiteles y canecillos se concentraría en los tres ábsides, con su articulación interna, sus impostas decoradas, sus vanos y su tejazoz sobre canes figurados» (*ibid.* p. 117).

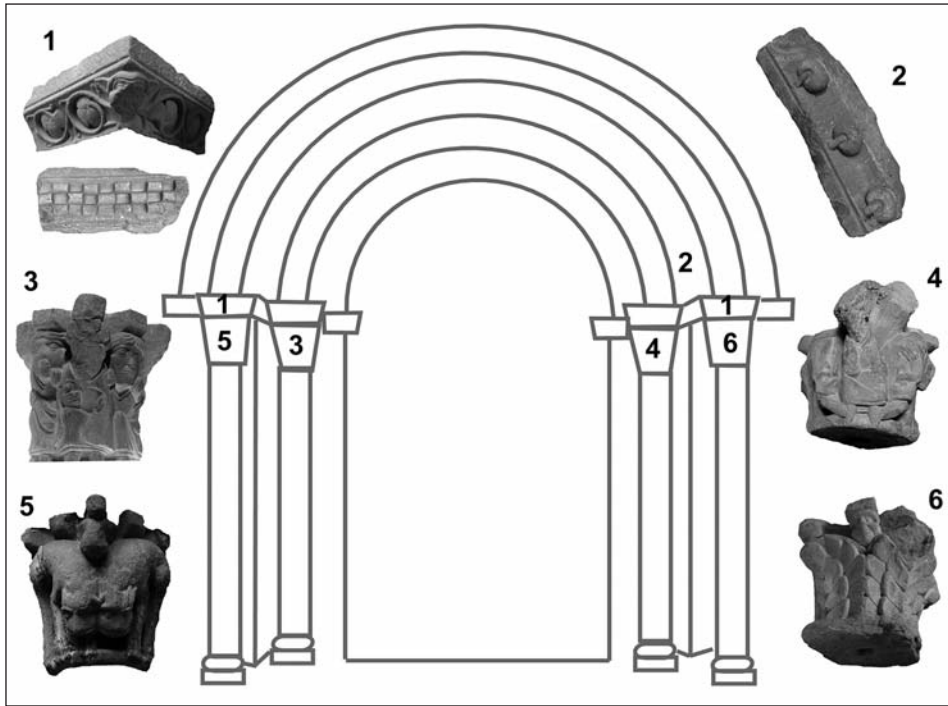


Figura 7: Propuesta de reconstrucción virtual de la portada de San Nicolás de Sangüesa. Fotos: autor (1, 3, 4 y 6), Roberto Chaverri (2) y Ángel Bartolomé (5).

Aunque no sabemos ni su ubicación, ni su configuración³⁰, puede resultar interesante realizar un primer intento de reconstrucción virtual³¹, teniendo para ello en cuenta las características de la portada modelo y la búsqueda de una cierta coherencia en el programa iconográfico. De esta forma, si una de las portadas hubiera estado formada por dos pares de columnas, la misma podría tener una apariencia similar a la que se muestra en la figura 7. En ella los capiteles seleccionados, además de contar con sus equivalentes en la portada de Covet, configurarían un programa más o menos coherente, dado que la condena de Daniel en el foso de los leones iría acompañada de otros dos leones y de un capitel que podría aludir al momento en el que los conspiradores presionan al rey Darío o Ciro, según el pasaje bíblico al que se haga referencia, para que condene al profeta. Otra opción que podría plantearse es que uno de los capiteles que hiciera *pendant* con el de Daniel, ya sea en el mismo lado, ya en el opuesto, fuera el que se conserva en el Museo de Navarra (n.º inv. 6369) y que muestra

³⁰ La ausencia de imágenes, de prospecciones arqueológicas adecuadas y de descripciones anteriores a su destrucción nos impide conocer el número de columnas que componía cada portada. Posiblemente una portada de tres columnas a cada lado, aunque no resultaría desproporcionada para un edificio de tres naves y algo más de veinte metros de largo, posiblemente hubiera llamado la atención de quienes describieron en su momento el edificio. Es por ello que, la ausencia de referencias detalladas a las portadas es síntoma de que quizás lo más probable es que al menos una de las portadas tuviera dos pares de columnas, o que ambas estuvieran formadas por una única columna en cada costado.

³¹ En cualquier caso, sería deseable realizar un intento de reconstrucción virtual de las portadas en el que, además de considerar las presuntas portadas modelo, se tuviera en cuenta las dimensiones de las diferentes piezas, así como la curvatura de las dovelas conservadas. En la propuesta de reconstrucción virtual hemos dejado fuera los canecillos, por cuanto no hemos encontrado similitudes con los de Covet, si bien de ello no debe inferirse que las portadas no los tuvieran.

en sus dos caras a sendos hombres devorados por una fiera. En este caso quizás se podría ver en esta pieza el castigo de aquellos que conspiraron contra Daniel y que acabaron devorados por las mismas fieras.

La última consecuencia de la evidente vinculación de San Nicolás de Sangüesa con Covet afecta a la cronología de la primera, pues, considerando que para la iglesia leridana se ha propuesto una datación entre 1150 y 1160³², cabría plantear retrasar la realización del conjunto navarro, al menos a unas fechas similares, lo cual, además, permitiría suponer que su edificación pudo ser posterior a la donación del templo que realizara en 1153 el rey García Ramírez a la colegiata de Roncesvalles³³, la cual, al igual que Santa María de Covet³⁴, estaba regida por canónigos bajo la regla de san Agustín.

Pero, ¿tuvo Santa María de Covet tanta importancia como para devenir el modelo de obras tan lejanas como San Nicolás de Sangüesa? Quizás cabría plantearse la posibilidad de que tanto la iglesia de Covet, como el resto de obras con ella relacionadas de una u otra forma, siguieran el modelo de un edificio de mayor categoría, quizás una de las catedrales románicas catalanas desaparecidas³⁵. Si tenemos en cuenta que parte de los edificios que presentan obras relacionadas con Covet se encuentran en las proximidades de Barcelona, y que incluso hay un testimonio del mismo taller de Covet en las proximidades de la capital catalana, el capitel que se conserva en San Cebrián de Valldoreix, ¿podría ser la catedral barcelonesa la que incorporara una portada que hubiera sido el modelo perdido?

En cualquier caso, y dejando a un lado hipótesis cuya confirmación resulta prácticamente imposible, lo que sí parece claro es que la escultura de San Nicolás de Sangüesa abre el camino a estudiar vías de penetración de la influencia tolosana en Navarra que no pasan necesariamente por la catedral de Pamplona, sino más bien en algún tipo de relación entre quienes trabajaron en el desaparecido templo de Sangüesa y talleres del entorno catalán que habían asumido estilemas y motivos propios de la estética languedociana³⁶.

El último caso que trataremos se encuentra también en Sangüesa, en concreto en la magnífica portada de su edificio principal, la iglesia de Santa María la Real. A diferencia de los casos anteriores, el planteamiento que realizaremos es eminentemente especulativo, de tal forma que se trata más de una interrogación que de una argumentada propuesta.

Se ha sugerido que el taller de Leodegarius, artista al que se ha atribuido en alguna ocasión un origen borgoñón, habría encontrado sus fuentes de

³² J. Yarza Luaces, «Aproximació estilística...», *op. cit.*, p. 551. Garland y Español hablan de mediados del siglo XII, E. Garland, «Le portail de Santa Maria...», *op. cit.*, p. 147; F. Español Bertrán, «L'escultura romànica...», *op. cit.*, p. 71.

³³ D. Alegría, G. Lopetegui y A. Pescador, *Archivo General de Navarra (1134-1154)*, San Sebastián, 1997, doc. 5.

³⁴ Covet dependía de la colegiata de Ager (A. Pladevall i Font, «Sant Pere d'Àger», en *Catalunya Romànica. La Noguera*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, XVII, 1994, p. 113).

³⁵ Aunque existen paralelismos entre Covet y las portadas de la Seo de Urgel, no parece ser la catedral urgelitana el modelo que explique las características iconográficas y estilísticas de las obras vinculadas a Covet.

³⁶ Algunos autores han comentado una posible relación estilística y compositiva entre la portada de Artaiz y la de Covet, incluso han llegado a plantear una identidad de taller (J. Yarza Luaces, «Aproximació estilística...», *op. cit.*, pp. 536-537 y nota 17). Sin embargo, creemos que los paralelismos aducidos, con la excepción de la presencia de los leones andrógagos, son muy cuestionables y, en cualquier caso, mucho menores de los que se observan entre San Nicolás de Sangüesa y Covet.



Figura 8: Personaje pensante en la portada de Santa María la Real de Sangüesa. Foto: autor.

inspiración en las portadas de la fachada occidental de la catedral de Chartres o en sus derivadas, como la catedral de Le Mans o la prioral de Saint-Loup-de-Naud³⁷. Esta filiación, generalmente aceptada, nos abre la puerta a plantear una posible interpretación para el personaje sedente con la cabeza apoyada en la mano que aparece en la enjuta oeste de la portada sangüesina (fig. 8). En dicha postura, asociada al dolor, a la tristeza, al sueño, al pensamiento, a la meditación o a la reflexión³⁸, aparecen en ocasiones personajes como san José –en el contexto de la Natividad y la Epifanía–, Caín, el pobre Lázaro –ambos figuran así en las pinturas de San Clemente de Tahull³⁹– o Daniel –que realiza este gesto en un 9% del total de las re-

presentaciones de su condena al foso de los leones. En lo que respecta a este profeta, es en las actuales regiones de Borgoña y Centro donde se da la mayor concentración de esta característica iconográfica, pues la misma se encuentra en casi la mitad de las piezas⁴⁰. Es por ello que, considerando la vinculación que se ha establecido entre la escultura de Sangüesa y dicha zona de Francia, y aunque el personaje en cuestión en la portada navarra no aparezca acompañado

³⁷ G. G. King, *The way of Saint James*, I, Nueva York y Londres, G. P. Putnam's Sons, 1920, p. 243; C. Fernández-Ladreda Aguadé, J. Martínez de Aguirre Aldaz y C. J. Martínez Álava, *El arte románico...*, *op. cit.*, pp. 328-329; J. Lacoste, *Les maîtres de la sculpture romane dans l'Espagne du pèlerinage à Compostelle*, Burdeos, Éditions Sud Ouest, 2006, pp. 100-103; M. Melero Moneo, «El sarcófago de doña Blanca de Navarra y el taller de Leodegarius: Sangüesa y San Martín de Uncastillo», en *La escultura románica. Actas del I Encuentro Transpirenaico sobre Patrimonio Histórico Artístico*, Uncastillo, 2007, pp. 7-29; *idem*, «Modelos y relaciones en la escultura de Navarra y Aragón en la segunda mitad del siglo XII: Borgoña, la Isla de Francia y Compostela», en *Mittelalterliche Bauskulptur in Frankreich und Spanien im Spannungsfeld des Chartreter Königsportals und des Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostela: La escultura medieval en Francia y España*, Berlín, 2010, pp. 133-149; A. Ancho Villanueva y C. Fernández-Ladreda Aguadé, *Portada de Santa María de Sangüesa. Imaginario románico en piedra*, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010, pp. 73-75.

³⁸ A. Miguélez Caverro, *Gesto y gestualidad...*, *op. cit.*, pp. 197-208.

³⁹ Sobre la imagen de Caín en esta postura en los conjuntos de pintura mural pirenaicos ver M. Guardia Pons, «*Iratusque vehement east Cain... Cain Being wroth, a gap in the transmission of the iconographic Pyrenees*», en *Facing and forming the tradition. Illustrated texts on the way from Late Antiquity until the Romanesque times*, actas del International Symposium organizado por National Széchenyi Library and Pázmány Péter Catholic University (Budapest, 18-20 de marzo de 2014), en prensa. Agradezco a la autora el haberme facilitado la lectura del texto.

⁴⁰ A título de ejemplo, dicha modalidad se encuentra edificios como Anzy-le-Duc, Autun, Châtillon-sur-Indre, Déols, Gargilles, La Champenoise (fig. 9), La Charité-sur-Loire, Neuilly-en-Dun, Neuvy-Saint-Sépulchre, Saint-Genou o Vézelay. A estos casos habría que añadir algunas piezas situadas en otras zonas, como la abadía de la Sauve-Majeure, la fachada de San Tróximo de Arles o el capitel conservado en el Museo del Louvre, procedente de Sainte-Geneviève-du-Mont de París.

de leones⁴¹, planteamos como hipótesis de trabajo la posibilidad que el mismo no sea otro que el mencionado personaje veterotestamentario. Esta propuesta, dado el eminente carácter escatológico de la imagen del profeta, es coherente con el programa iconográfico del conjunto, cuyo tema central es el Juicio Final. Aparentemente, la larga melena que luce el personaje podría ser un indicio que llevara a desestimar esta idea, sin embargo, es factible encontrar representaciones de Daniel con luengos cabellos, como por ejemplo en La Champenoise o en Saint-Julien-sur-Veyle.

De esta forma, y al igual que hemos visto en el caso de la portada de San Nicolás de Sangüesa, las interacciones artísticas de Navarra con otras áreas geográficas pueden servir hoy en día como valioso elemento para entender mejor la interpretación, cronología o posible configuración de algunos de los vestigios románicos que han llegado hasta nosotros de forma fragmentaria.

Como conclusión, cabría plantearse si estos ejemplos de intercambios artísticos, sobre todo los tres primeros, son el resultado del prototipo de foraneidad que según Martínez de Aguirre es el característico de Navarra: encargo realizado por promotor extranjero a arquitecto extranjero para el que trabajan escultores extranjeros, y cuyo paradigma, es la catedral de Pamplona⁴². Quizás nunca lo sepamos.



Figura 9: Daniel en el foso de los leones de Santa María de La Champenoise (izda.) y Santa María de Gargillesse (dcha.). Fotos: autor.

⁴¹ Tampoco parece que ninguno de las piezas con leones que se hallan distribuidas por las enjutas pueda corresponder, a causa de su postura y tamaño, con las fieras que podrían haber acompañado al presunto profeta.

⁴² J. Martínez de Aguirre, «Componentes foráneos...», *op. cit.*, p. 28.

RESUMEN

Nuevas propuestas sobre la escultura románica en Navarra. Algunos ejemplos inéditos de intercambios artísticos en el ámbito pirenaico

A partir del estudio de la representación de Daniel en el foso de los leones, se plantean cuatro casos que permiten valorar la integración de Navarra en la Alta Edad Media en un espacio pirenaico, ámbito de frecuente de transmisión de formas y modelos artísticos. Uno de los talleres de escultores de San Pedro ad Vincula de Echano realizó tres de los capiteles de la iglesia landesa de Sarbazan. Asimismo, se han encontrado fuertes vinculaciones compositivas y estilísticas entre la escultura de San Pedro de Aibar y la de la iglesia de Mouchan (Gers). Ciertos paralelismos con obras catalanas, permiten proponer una reconstrucción virtual de la portada de la desaparecida iglesia de San Nicolás de Sangüesa. Finalmente, se propone, a partir de los modelos iconográficos de este episodio en el centro de Francia, la identificación del episodio de Daniel para una de las figuras de las enjutas de la portada de Santa María la Real de Sangüesa.

Palabras clave: escultura románica; Navarra; Daniel en el foso de los leones; iconografía; Echano; Sarbazan; Aibar; Sangüesa; Mouchan; Valdorba; intercambios artísticos; Pirineos.

ABSTRACT

New proposals on Romanesque sculpture in Navarre. Some unpublished examples of artistic exchanges in the Pyrenean area

From the study of Daniel in the lions' den episode, we propose four unknown cases for assessing the integration of Navarre in the early Middle Ages in a Pyrenean area, frequent field of model and artistic form transmission. One of the ateliers of sculptors who worked at St. Peter ad Vincula of Echano made three of the capitals at Sarbazan church, in Landes. We also found strong composition and stylistic links between sculpture of St. Peter of Aibar and the church of Mouchan (Gers). Certain parallels with Catalan works, allow to propose a virtual recreation of the portal of the former church of St. Nicolas of Sangüesa. Finally, it is proposed, based on the central France iconographic models of this episode, the identification as Daniel for one of the figures in the spandrels of the portal of Santa María la Real de Sangüesa.

Keywords: Romanesque sculpture; Navarre; Daniel in the lion's den; iconography; Echano; Sarbazan; Aibar; Sangüesa; Mouchan; Valdorba; artistic exchanges; Pyrenees.