

# Príncipe de Viana

ENERO-ABRIL 1998

AÑO 59-N. 213  
SEPARATA



La portada de Santiago  
de Puente la Reina.  
Estudio iconográfico

ESPERANZA ARAGONÉS ESTELLA

# La portada de Santiago de Puente la Reina. Estudio iconográfico\*

ESPERANZA ARAGONÉS ESTELLA

La parroquia de Santiago se sitúa en la calle mayor de la población puentestina, que es al mismo tiempo Camino Jacobeo. La iglesia es actualmente una construcción del siglo XVI, aunque sustituye a una anterior románica, de la que se conservan restos de los muros perimetrales y dos portadas, una más sencilla abierta a los pies, y la que vamos a estudiar que se localiza en el lado sur<sup>1</sup>.

Las primeras noticias documentales que mencionan esta iglesia se datan en 1142, concretamente en una carta de García Ramírez el Restaurador fechada en esta parroquia de Santiago<sup>2</sup>. Podemos suponer que por entonces se comenzaría la obra arquitectónica, pero la escultórica no parece que se comience, por lo menos, en lo relativo a las fachadas hasta el primer tercio del siglo XIII. Esta última datación responde a las conclusiones de un estudio pormenorizado en el que se comparan tres portadas semejantes: las de Santiago de Puente la Reina, San Román de Cirauqui y San Pedro de la Rúa<sup>3</sup>. Es la primera de ellas la que muestra más elementos estructurales propios del románico, como el uso del arco de medio punto, las escenas individualizadas en cada dovela y la disposición longitudinal de las mismas. Elementos que la vinculan

\* Este estudio fue leído como comunicación en el V Simposio Bíblico Español, dedicado al tema: La Biblia en el Arte y en la Literatura, celebrado en Pamplona (Universidad de Navarra), 14-17 de septiembre de 1997.

1. GARCÍA GAINZA, et al., *Catálogo Monumental de Navarra, V\*\**, Pamplona, 1996, pp. 511

2. *Ibidem*.

3. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y ORBE SIVATTE, A., "Consideraciones acerca de las portadas lobuladas medievales de Navarra: Santiago de Puente la Reina, San Pedro de la Rúa de Estella y San Román de Cirauqui"; *Príncipe de Viana*, 180 (1987), pp. 41-59.



Fig. 1. Iglesia de Santiago de Puento la Reina. Portada, principios del siglo XIII (Foto IPV).

con la portada de San Miguel de Estella. Entre los detalles propios de un incipiente gótico están el comienzo de la fusión de los elementos arquitectónicos sustentantes que se concreta en un friso corrido de capiteles en lugar de la individualización del soporte, propia del románico, así como la adopción, avance hacia un nuevo estilo, de la línea continuada del cimacio (fig. 1). Las cabezas que devoran las columnas o aparecen sobre ellas, como motivo decorativo, incorporan un nuevo argumento para la datación tardía de la iglesia. Las figuras de hombres y mujeres, que rematan las columnas, presentan un tratamiento de los rasgos faciales así como un corte de pelo y un tocado, que pertenece a las primeras décadas del siglo XIII, superando por tanto las modas románicas. Una de las cabezas masculinas, sin tocado, presenta una melena corta, de escaso flequillo, frente a los largos cabellos y barbas, propias de los siglos XI y XII<sup>4</sup>. El rostro avanza hacia la belleza gótica buscándose este objetivo en la ge-

4. BOUCHER, F., *20.000 years of fashion: The history of costume and personal in the West*, New York, 1987, informa de que la moda del cabello, para los hombres, en época románica, es dejarse el pelo largo y suelto, semejante a las mujeres, y barba corta y rizada. GARCÍA CUADRADO, A., *Las Cantigas: El Códice de Florencia*, Murcia, 1993, p. 142, sobre las costumbres del siglo siguiente: "El hombre del s. XIII castellano luce el pelo recortado y sobre la frente un amplio copete que sobresale del tocado; el pelo va cortado a ambos lados

ometrización de los ojos y la pureza de los contornos. Otra cabeza masculina usa la cofia que se va generalizando en los usos del vestir, como tocado independiente del atuendo militar, a partir de 1200<sup>5</sup>.

El análisis iconográfico de la portada nos mostrará la elección de un contenido temático que innova con respecto a los temas más vistos en el arte navarro del siglo XII y que en este caso se concreta en el desarrollo de un completo ciclo del Génesis, incluyendo Creación, Adán y Eva y Caín y Abel. La alternancia de estas escenas con un detallado ciclo de la Infancia, muy conocido del románico, trata de mostrar al amplio público el nexo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, a través del pecado de nuestros primeros padres, la promesa de la Redención y la llegada y manifestación del Mesías<sup>6</sup>. Otros temas de carácter simbólico, visibles en el románico y gótico, son el enfrentamiento armado entre caballeros o la lucha del guerrero contra el monstruo. Además la presencia de un amplio repertorio de bestias de difícil identificación, tanto por el estado de la piedra como por el abandono de los rasgos ortodoxos de los monstruos concedidos por los manuales científicos de la época, para crear nuevas formas de carácter híbrido, nos acerca a los seres monstruosos y marginales del gótico.

#### ESCENAS DEL ANTIGUO TESTAMENTO

Las dovelas correspondientes al Antiguo Testamento se localizan en el lateral derecho de la portada. Como hemos reseñado anteriormente los temas representados corresponden al libro del Génesis (gráfico 1). Lo más novedoso es

a la altura de la oreja, sin patillas y por detrás cubre la nuca hasta la altura del cuello de la camisa. En lo que respecta al rostro, va rasurado por lo general aunque algunos lucen barba recortada, no luengas, según prescriben las leyes”.

5. Siguiendo a A. García Cuadrado, *Ibidem*, p. 144: “la cofia es la prenda masculina más característica de la época y cuyo uso va a pervivir hasta el siglo XV. El nombre se empleaba ya según Menéndez Pidal en el siglo XII, para designar el gorro de tela con que ceñían el pelo los guerreros y sobre el que se acoplaba el almófar... El casquete de tela que se ponía bajo el *capiello* de armas en el siglo XII pasaría a constituir un tocado civil de carácter internacional entre todas las clases sociales”. Más adelante informa de que: “a pesar de ser una prenda común entre los varones, no era utilizada del mismo modo por unos y otros. El caballero la llevaba siempre oculta por su *capiello*; los menestrales, artesanos, campesinos, es decir, las gentes de pueblo, la utilizan como tocado exterior cotidiano”. En la portada de Santiago en Puente, la tercera cabeza del lateral izquierdo va tocada con esta cofia, al igual que la quinta del lateral derecho.

6. De esta portada dice el *Catálogo Monumental de Navarra, V\*\**, p. 513: “En el lado de la Epístola se abre la puerta principal de gran riqueza escultórica aunque un avanzado deterioro impide reconocer los temas representados”. Después identifica algunas escenas presentes en los capiteles y arquivoltas, pero sin llegar a reconstruir el programa iconográfico: “En sus arquivoltas se dispone longitudinalmente una decoración escultórica muy perdida en la que pueden distinguirse algunas escenas con demonios representativas de pecados, personajes en lucha, leones alados, dos peces cruzados, un caballero luchando contra un dragón, etc”; seguidamente se identifican las figuras presentes en las claves. R. Crozet en “Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon”: *Cahiers de civilisation médiévale*, VII (1964), pp. 331-332, señala que están representados temas del Antiguo Testamento pero sin llegar a una completa identificación. Las escenas del ciclo de la Infancia son analizadas con más detalle por M<sup>a</sup> J. QUINTANA UÑA, en “Los ciclos de Infancia en la escultura monumental románica de Navarra”: *Príncipe de Viana*, (1987), pp. 285-288, quien señala con detalle los temas de este relato neotestamentario.

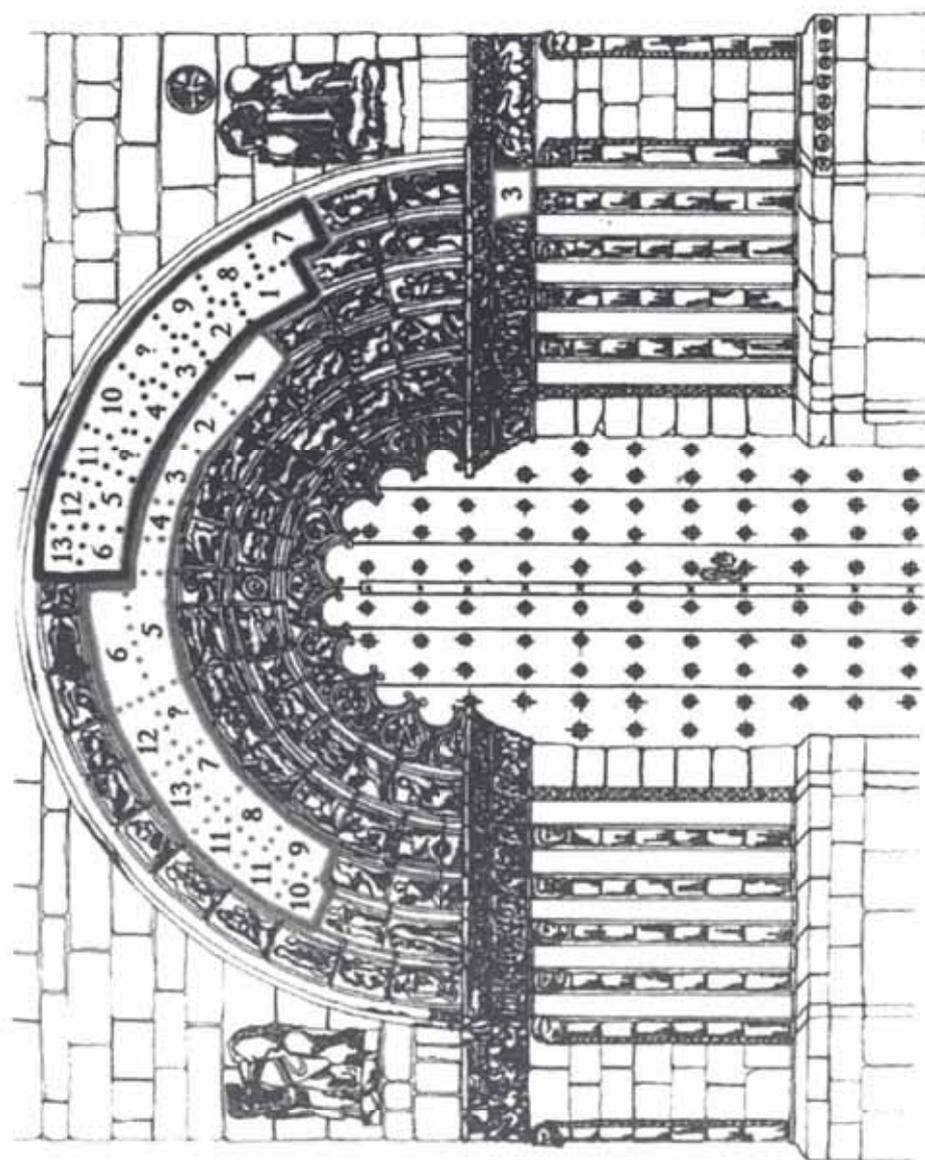


GRÁFICO 1

- |   |  |
|---|--|
| <p><b>ANTIGUO TESTAMENTO</b><br/><b>LIBRO del GÉNESIS</b></p> <p>* CICLO DE LA CREACIÓN</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1 Dios y los ángeles</li> <li>2 Creación de los astros</li> <li>3 Creación de los animales</li> <li>4 Creación de las plantas</li> <li>5 Creación de Adán</li> <li>6 Creación de Eva</li> </ol> <p>* CICLO DE ADAN Y EVA</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>7 Pecado original</li> <li>8 Reprensión de Dios a Adán y Eva</li> <li>9 Expulsión del Paraíso</li> <li>10 Adán y Eva trabajando</li> <li>11 Sacrificios de Abel y Caín</li> <li>12 Caín mata a Abel</li> <li>13 Dios maldice a Caín</li> </ol> | <p><b>NUEVO TESTAMENTO</b><br/><b>INFANCIA de CRISTO</b></p> <p>* CICLO DE LA NATIVIDAD</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1 Anunciación</li> <li>2 Visitación</li> <li>3 Nacimiento</li> <li>4 Baño del Niño ?</li> <li>5 Anuncio a los pastores</li> <li>6 Presentación en el templo<br/>(Anciano Simcón, Niño en el altar, San José y la Virgen)</li> </ol> <p>* CICLO DE LA EPIFANÍA</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>7 Los Reyes Magos ante Herodes</li> <li>8 Epifanía</li> <li>9 Sueño de los Magos</li> <li>10 Herodes y el asesoramiento diabólico</li> <li>11 Matanza de los Inocentes</li> <li>12 Segundo Sueño de José</li> <li>13 Huida a Egipto</li> </ol> |
|---|--|

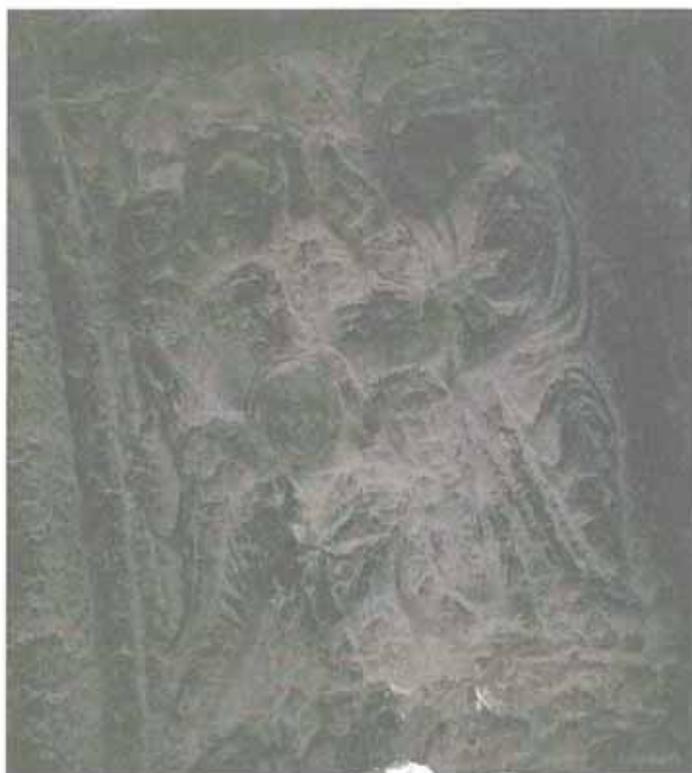


Fig. 2. Dovela de la portada: Dios y los ángeles.

la presencia de varias escenas dedicadas a la creación, algo que no conocemos en el románico navarro y que sólo una portada perteneciente al primer gótico, como es la Puerta del Juicio de Tudela, enseña en varios de sus capiteles.

De entre los temas reseñados de la historia de Adán y Eva que nos cuenta el Génesis, encontramos el del pecado, fuera de contexto, en las enjutas de la portada de Sangüesa y vuelve a aparecer en los capiteles de la puerta tudelana. Santiago de Puente la Reina se adelanta a esta catedral ribereña en la plasmación de temas inéditos en el románico, ya que muestra la creación del hombre y la de la mujer. Vuelve a enseñarnos temas nuevos como la historia de Caín y Abel, que después se desarrollarán más ampliamente en la portada tudelana.

El estado de deterioro en que se encuentra la portada puentesina hace difícil identificar plenamente todas las escenas dedicadas a la Creación, aunque por las siluetas que nos han llegado, se pueden situar en la segunda y tercera arquivolta, en las dovelas centrales. En todas ellas Dios aparece en pie, vestido de túnica y manto embozado y tocado de un nimbo crucífero, personificando al mismo tiempo el Padre y el Hijo<sup>7</sup>. Se sitúa a la derecha de la obra que está formando, alza la mano diestra en actitud de bendecir y la otra todavía la mantiene sobre la obra creada. Conociendo el orden de la creación, identificamos las primeras escenas con la formación de los ángeles, que han llegado en buen estado de conservación (fig. 2). El gusto por la pre-

7. El Verbo es el Hijo de Dios, el Cristo encarnado. Así los artistas influidos por los teólogos representan al Creador bajo los trazos de Cristo, caracterizado por el nimbo crucífero. Según informa L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II\*, París, 1956, p. 65.

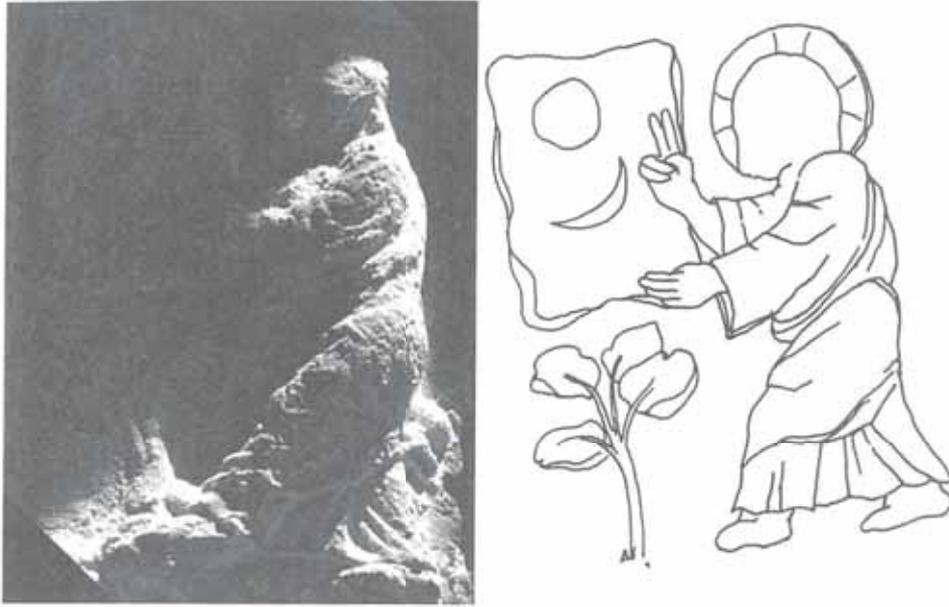


Fig. 3. Dios crea los astros.

cisión en el relato hace que se detallen los tipos de ángeles; vemos querubines y serafines en la dovela, identificados por sus tres pares de alas: dos cruzadas sobre el pecho, dos cruzadas tras la espalda y dos alzadas sobre los hombros. Generalmente se distinguen los miembros de esta jerarquía por su color, el serafín es rojo y el querubín azul; detalles que claramente no se advierten sobre la piedra. Las siguientes dovelas corresponden a los días reseñados en el Génesis, ya que los ángeles son presupuestos en el relato de la Cre-

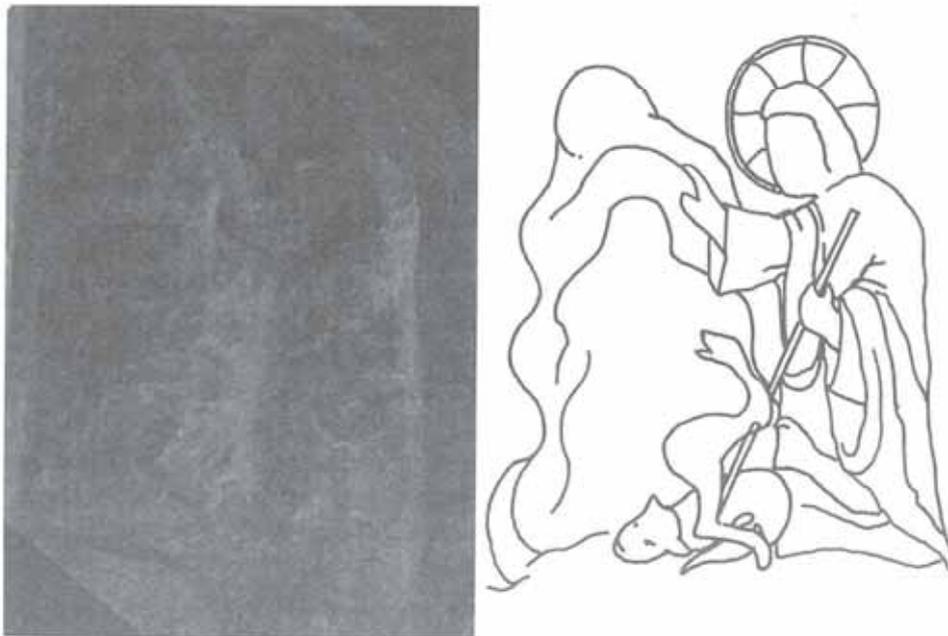


Fig. 4. Dios crea los animales.

ación y no corresponden a ningún día del mismo. La primera jornada está dedicada a la separación de la luz de las tinieblas (día y noche), la segunda a la división del cielo y de la tierra, la tercera a la desunión de las aguas de la tierra y a la creación de las plantas, y la cuarta a la creación de los astros. En Puente la Reina, la dovela superior a la creación angelical está ocupada por unas formas confusas que parecen ser una síntesis de estas jornadas. Vemos a los pies de Dios la tierra con las plantas, en la parte superior una nebulosa - que parece responder al firmamento- y en la que se destacan unos discos que podrían ser los astros: el sol y la luna (fig. 3).

La creación de los animales ocupa la dovela inmediatamente superior (fig. 4). En ella Dios abandona el gesto de las manos, repetido en los cuadros anteriores y alza la mano derecha sobre lo creado, mientras que en la izquierda sostiene una lanza. Sin muestra de esfuerzo, el arma aparece clavada sobre un dragoncillo de la creación; prefiguración del papel que el reptil va a jugar en la historia sagrada, como imagen del diablo. Lo novedoso en esta escena de la creación de los animales es este gesto de victoria sobre el dragoncillo que no aparece en otras representaciones del mismo tema veterotestamentario consultadas. Sólo podemos señalar el paralelismo formal con la figura de Cristo atravesando con su lanza al demonio en la representación del Descenso a los Infiernos; o el mismo trabajo realizado por otros personajes sagrados, como ocurre con san Miguel cuando alancea al dragón<sup>8</sup>.



Fig. 5. Dios y las plantas.

8. En las representaciones del Descenso de Cristo a los Infiernos, presentes en conjuntos navarros, Cristo clava su lanza -en disposición vertical- sobre el demonio, caso de San Pedro de la Rúa de Estella, Artaiz y el claustro de la catedral de Tudela. En obras miniadas castellanas como la Biblia de Ávila, Cristo atraviesa con la lanza - en diagonal- un humanizado demonio, que aparece junto a la boca del infierno. Entre las imágenes navarras de San Miguel matando al dragón citaremos las de Leire y la iglesia homónima de Estella. Igualmente se puede ver una semejanza formal con otras imágenes miniadas, concretamente con la que aparece en el Ms. Claud. B, IV, fol 3 v. (Museo Británico) en el que Dios -toca-



Fig. 6. Creación de Adán.



Fig. 7. Creación de Eva.

La siguiente dovela está ocupada por la figura de Dios que alza su mano bendicente sobre las plantas (fig. 5). Si somos fieles al texto bíblico, la escena de la creación de los vegetales se une a la separación de la tierra de las aguas - tercera jornada-, ya representado por otra parte en una imagen sintética de los cuatro primeros días. La figuración de las plantas junto a la creación de los animales se aísla por lo tanto del ciclo fundacional, tanto espacial como cronológicamente, aunque es una separación ya conocida en otras representaciones del Génesis. Así en la catedral francesa de Chartres la creación de las plantas se anticipa a la de los astros, pero vuelve a figurar tras la formación de los animales, reinterpretada esta escena como Dios Padre junto a los árboles del Paraíso.

Volviendo a la portada de Puente la Reina, la siguiente dovela está ocupada por la creación del hombre (fig. 6). En ella Dios aparece a la derecha y pone la mano sobre la cabeza de Adán, quien está sentado. La formación del hombre se sitúa en el sexto día de la Creación. El artista puentésino ha querido dar a este hecho mayor importancia que a otros momentos de la fundación del mundo, por ello le dedica dos dovelas. Tras el descanso del séptimo día, Dios se recrea con su obra. Comprende que el hombre está solo y le da una compañera, por lo que la aparición de la primera mujer en el mundo está al margen de la obra creada. La escena se representa en la última dovela de la cuarta arquivolta (fig. 7). Aunque muy deteriorada, podemos reconstruirla a partir de otras representaciones del tema, que han llegado en buen estado. Dios aparece

do con nimbo- lleva una lanza cruciforme en la mano izquierda y con la derecha bendice su creación: pájaros y peces. La escena comparte tema con la presente en la portada de Santiago de Puente la Reina y casi una total semejanza formal, con la diferencia de que en la representación del Museo Británico la cruz divina no se clava en ninguna garganta demoníaca. Agradezco desde aquí al pr. Gerardo Boto su amabilidad al sugerirme esta imagen.

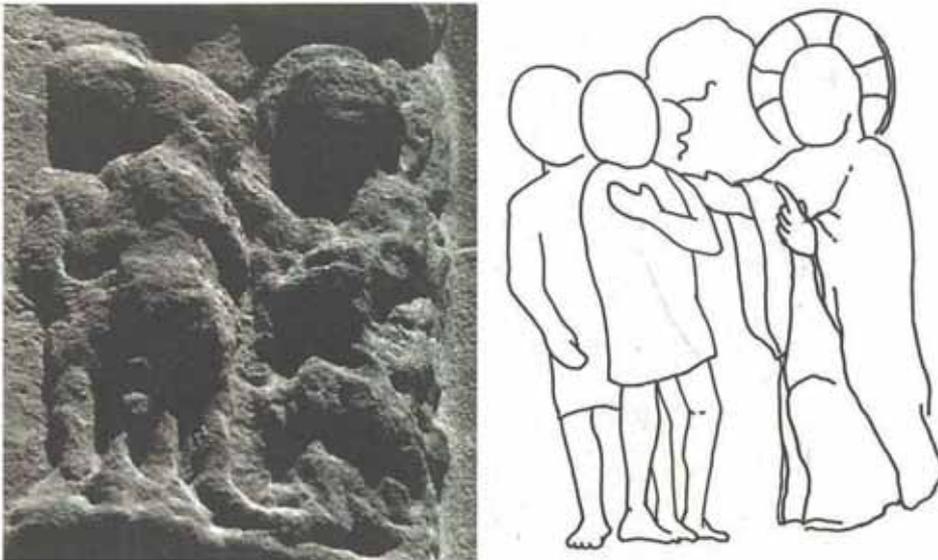


Fig. 8. Reprensión de Dios a nuestros primeros padres.

a la izquierda, en pie, abandona por tanto el lado derecho que había ocupado en las escenas anteriores, estira su brazo derecho para sacar a Eva, quien sobresale del costado dormido de Adán. Nuestro primer padre parece adoptar una posición conocida de otras representaciones del tema, es decir, duerme sobre un costado deja caer el brazo izquierdo y cruza una pierna sobre la otra. Con estas escenas se acaban las representaciones del Génesis que ocupan la tercera y cuarta arquivolta, las que corresponden a la Creación. En el quinto y último arco encontramos la vida de Adán y Eva y la de Caín y Abel. El pésimo estado de conservación en que han llegado hace difícil la lectura de las dovelas, pero varias se suponen por las escenas superiores e inferiores que indican el tema.

En la quinta arquivolta, después de dos escenas dedicadas a figuras de bestias, encontramos una representación que podría ser la del pecado original. La identificación de la misma viene indicada por el hecho inmediatamente superior en el que se observa, con menos dificultad, la reprensión de Dios a nuestros primeros padres (fig. 8). Con esta indicación hemos de suponer que las siluetas que nos han llegado del cuadro anterior corresponden a Adán -a la izquierda- Eva -a la derecha- y la serpiente enrollándose por el tronco del árbol. No podemos pensar que la representación del pecado esté ausente en este conjunto tan completo dedicado a escenas del Génesis. Se podría obviar -si el ciclo fuera más sintético- la reprensión a nuestros primeros padres por parte de Dios<sup>9</sup>, incluso la expulsión del Paraíso; pero no el

9. Falta por ejemplo en la serie de capiteles dedicados a este tema de la comentada Puerta del Juicio de la catedral de Tudela; aunque sí está el momento de la expulsión por el ángel. Otros conjuntos veterotestamentarios omiten la reprensión de Dios, pero conservan la figura del ángel y la expulsión del Edén. Así, por citar conjuntos románicos, aunque tengamos que salir de nuestras fronteras hispanas, vemos que no aparece en las puertas de mármol de la catedral italiana de San Zenón de Verona. Volviendo a tierras navarras, aunque sea un conjunto gótico del siglo XIV, diremos que las jambas de la portada de Olite enseñan la creación de nuestros primeros padres y la expulsión del Paraíso al mismo tiempo que Adán y Eva se dedican a los trabajos impuestos tras el pecado, sin presencia de la amonestación divina.

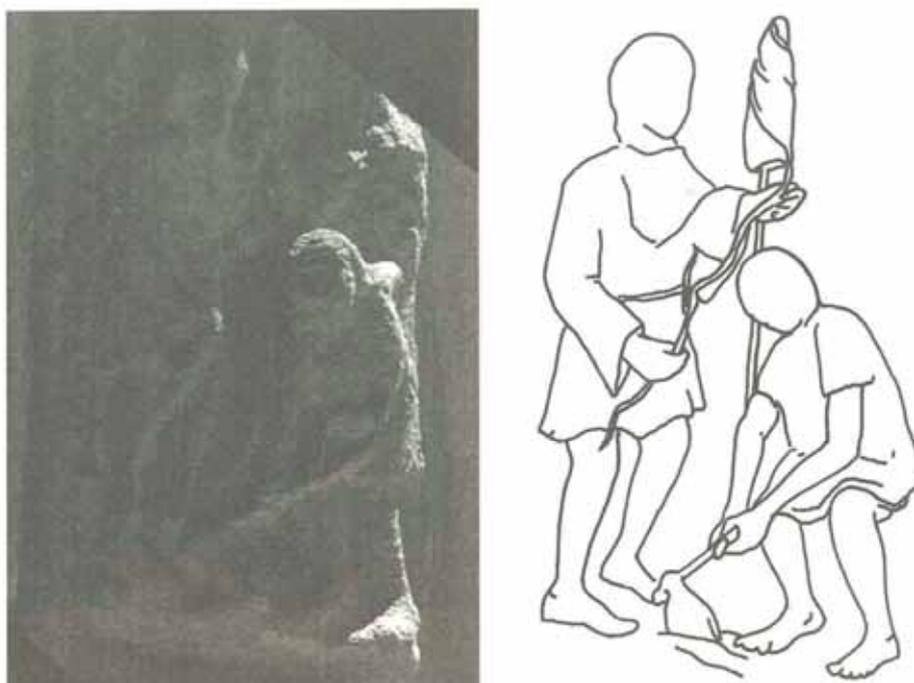


Fig. 9. Adán y Eva trabajando.

momento del pecado que es por sí sólo representativo de este ciclo del Génesis. En la cuarta dovela aparece la ya conocida imagen de Dios -tocada de nimbo- que alza la mano derecha para censurar la conducta de Adán y Eva, quienes quedan como dos figuras superpuestas, a la izquierda del Creador. A la amonestación divina sigue la expulsión del Paraíso por parte del ángel, por lo que hemos de suponer que la escena inmediatamente superior corresponda a este hecho. El ángel aparece a la derecha de la imagen y Adán y Eva a la izquierda, parece que vestidos con las pieles, útiles para tapar la desnudez, de la que se percatan tras el pecado. La vestimenta de pieles se las procura Dios, según el relato bíblico (Gen. 3, 21). Continuando con el relato Jahvé expulsa a Adán del jardín y le impone su trabajo: "a labrar la tierra de que había sido tomado" (Gen. 3, 23); lo que da pie en la interpretación iconográfica a identificar los instrumentos con los que posteriormente trabajan nuestros primeros padres: una azada y un huso, respectivamente, como dados por Dios. Tras la expulsión, hay una dovela totalmente borrada por lo que no sabemos lo qué representaría, incluso la comparación con otros conjuntos de Adán y Eva tampoco nos da muchas luces sobre la escena que debería estar aquí representada. La siguiente imagen es fácilmente reconocible. En ella aparece Eva a la izquierda, en pie, y Adán a la derecha agachado sobre la tierra (fig. 9). Nuestra primera madre, vestida con saya corta ceñida a la cintura, lleva el huso de hilar en la mano izquierda y el hilo en la derecha, su compañero se agacha sobre la tierra expresando el esfuerzo de hincar la azada en el campo. La lectura de esta imagen es posible hacerla a partir del capitel de la puerta de la catedral de Tudela, que al contrario que la misma escena puentesina, ha llegado en buen estado. El marco es distinto ya que es un so-



Fig. 10. Abel y Caín ofrecen sus sacrificios.

porte en ángulo, no una representación plana. También vemos a un lado a Eva, en pie, con los mismos instrumentos de su trabajo y Adán agachado hincando la azada. En los dos casos navarros pertenecientes a unas fechas coetáneas, primer tercio del siglo XIII, el reparto del trabajo está diferenciado y Eva realiza funciones femeninas tanto por la época a la que pertenece la representación como por las resultantes del castigo divino. Nuestro primer padre trabaja la tierra, como expresión de la maldición divina de ganarse el pan con el sudor de la frente, materializado en un trabajo acorde con la actividad laboral en época románica. En escasas excepciones, dignas por tanto de interpretación tanto artística como social y económica, Eva aparece trabajando la tierra al igual que su compañero. Nos referimos a los ejemplos tempranos de la Biblia de Ripoll (segundo cuarto del siglo XI), una placa de marfil de Salerno (1084) y los relieves de la fachada de la catedral de Módena (1115)<sup>10</sup>.

La siguiente escena presenta dos figuras en pie -muy semejantes- en las que no percibimos diferenciación de atributos, se identifican con Caín y Abel ofreciendo sus dones a Dios (Gen. 4, 3-5) (fig. 10). Sin embargo en representaciones de ambos hermanos que nos han llegado en mejor estado de conservación, se perciben significativas diferencias tanto de atributos como físicas. Los atributos son los dones que ambos ofrecen a Dios en holocausto y que corresponden a los frutos de sus trabajos: Abel como pastor ofrece un cordero y Caín como agricultor unas gavillas de trigo. Tales ofrendas suponen también un comienzo de diferenciación moral entre ambos hermanos, que informan del posterior comportamiento de Abel y Caín. El primero sacrifica a Dios el mejor cordero de su rebaño y la forma de ofrecerlo indica

10. Según la información de CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A., "Cycles de la Génese et calendriers dans l'art roman hispanique": *Cahiers de civilisation médiévale*, 4 (1995), p. 311.

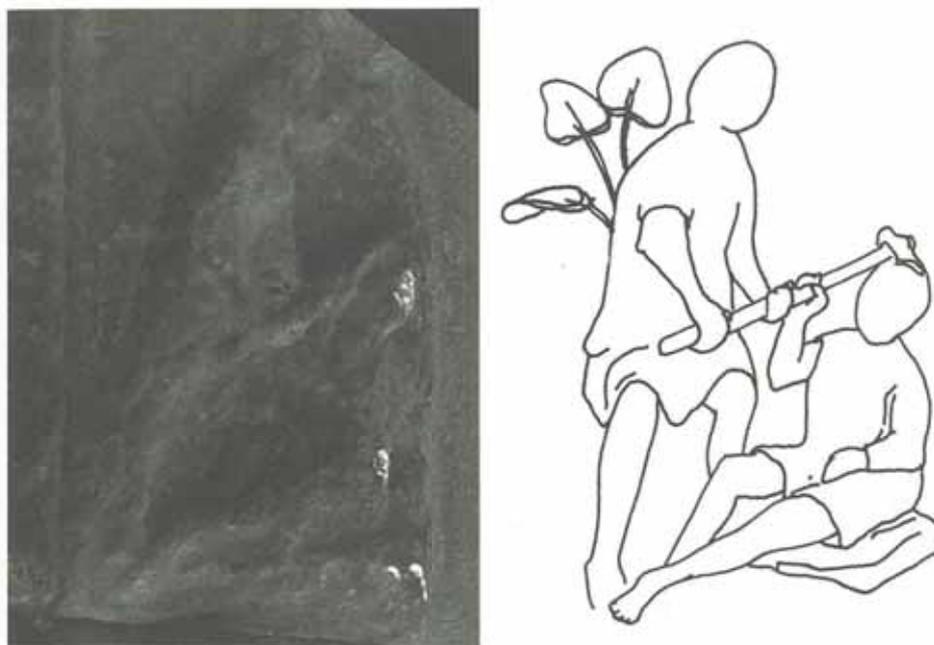


Fig. 11. Caín mata a Abel con una azada.

también un respeto a la divinidad ya que lo entrega con las manos veladas<sup>11</sup>. La misma actividad pastoril es una prefiguración del Buen Pastor, que será Cristo. Caín entrega unas gavillas mezcladas con cizaña, sin haber seleccionado con generosidad el fruto para su Creador<sup>12</sup>. Los mismos tipos físicos, en aquellas representaciones más detalladas ofrecen una diferenciación entre la barba que confiere madurez al hermano mayor y el rostro imberbe e inocente del menor. Tal diferenciación de personajes nos avanza lo que va a ocurrir en la dovela siguiente, en la que Caín mata a su hermano pequeño. El fratricida está en pie y descarga sobre la cabeza de Abel el arma homicida, que suponemos es una azada, no tanto por lo que nos indica la piedra sino por la forma de matarlo (fig. 11). Comparando con otras imágenes del homicidio, el útil agrario, dado su peso, es difícilmente levantado por Caín y se descarga casi en horizontal sobre la cabeza de la víctima; por el contrario la

11. Abel aparece con las manos veladas en el capitel de la Puerta del Juicio de la catedral de Tudela. Su vestimenta le acerca a un personaje sagrado ya que está vestido con toga a la romana, olvidando su condición de pastor; Caín por el contrario lleva una túnica corta con capucha, como la gonela de los campesinos (J. GUERRERO LOVILLO, *Las Cántigas: Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, pp. 87-90, identifica la gonela con una capa corta con capucha, usada por las gentes de campo y pastores. Boucher llama a tal capa el balandre (p. 181). En San Juan de la Peña, Abel no usa velo en la ofrenda del Cordero a Dios, pero sí que se percibe una diferencia física porque él es joven e imberbe y Caín es barbado; ambos visten ropas propias de su actividad.

12. Petrus Comestor en su *Historia scholastica*, comenta las ofrendas realizadas a Dios por los dos hermanos, y destaca el comportamiento avaro de Caín, que reserva los mejor para sí y el resto para Dios: "Recte obtulerat, quia Deo, quia creaturam creatori, sed non recte diviserat, quia se ipsum, qui melior erat, oblationem obtulerat diabolo. Vel non recte divisit, quia meliora sibi retinuit, spicas vero attritas, et corrosas secus viam, Domino obtulit" (cap. XXVI: De oblationis fratrum)



Fig. 12. Catedral de Tudela, puerta del Juicio: Caín mata a Abel con una quijada de asno (foto IPV).

quijada, dada su ligereza puede ser elevada con una sola mano por el asesino (fig. 12). Además la mandíbula del asno es difícil encontrarla como arma en las primeras representaciones del tema y se popularizará como instrumento del primer homicidio en escenas más tardías<sup>13</sup>.

13. La primeras quijadas, como arma del primer asesinato, las encontramos en representaciones miniadas, así en la Paráfrasis del Heptateuco de Aelfric, del segundo cuarto del siglo XI; más tarde aparece representada en el manuscrito Leyden de finales del siglo XII, y en el Salterio de Huntingfield, del siglo XII; en el siglo XIII vemos la quijada en el Salterio del Saint Johns Coll. Noticias tomadas del artículo de SCHAPIRO, M.: "Cain's Jaw-bone that did the first murder": *Art Bulletin*, (1942) y más recientemente en: *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, 1987, pp. 227-239. Sobre la imagen de Caín veáse: R. MELLINKOFF, *The mark of Cain*, California, 1981. En escultura conocemos este arma en la portada del Juicio en la catedral de Tudela y en la francesa de Chartres; más tardíamente en la portada de la catedral de Auxerre (Francia); también dentro del siglo XIII, la vemos en las pinturas murales de Sijena. Schapiro analiza el origen literario y artístico de esta innovación en el arma del primer homicida, frente a las más extendida que era el útil agrario, como alusión a su condición de agricultor. Establece que el origen es inglés, al citar los primeros ejemplos literarios en lengua vernácula inglesa datados en el siglo IX. La transformación del arma en una quijada se debe al valor temerario y dañino de las mandíbulas del animal, en relación con el mito de Sansón, y al carácter salvaje y casi animal que se le concede a Caín en determinadas leyendas judías y cristianas.

A la muerte de Abel sigue la maldición divina y la condena a vagar errante, tal como aparece representado en la dovela superior en la que Dios recrimina al homicida. Con esta dovela se acaban las escenas correspondientes al Antiguo Testamento. El ciclo de Caín y Abel está acabado de acuerdo con el relato bíblico pero en otras representaciones más completas se incluye una escena tomada de textos apócrifos en la que se relata la muerte del homicida por el ciego Lamec; representación que ocupa un capitel de la Puerta del Juicio tudelana.

#### ESCENAS DEL NUEVO TESTAMENTO

Del Nuevo Testamento encontramos el tan conocido ciclo de la Infancia de Cristo, muy representado en otras manifestaciones del románico navarro<sup>14</sup>. La vida pública de Cristo resulta difícil de encontrar en otras iglesias navarras; conocida por algunas escenas aisladas: Tres Tentaciones de Cristo, Bodas de Caná (la Magdalena de Tudela) o por un completo ciclo de milagros en el que se trata de destacar la personalidad divina de Jesús en la tierra (San Miguel de Estella)<sup>15</sup>. El ciclo de la Pasión y Resurrección cuenta con más representaciones en la escultura navarra de los siglos XII y XIII, aunque con menores muestras que la serie de Infancia<sup>16</sup>.

Los momentos precursores del Nacimiento de Cristo son la Anunciación y la Visitación. Como se ha visto en otras escenas cruciales de determinados ciclos, éstas resultan representativas por sí mismas de todo el conjunto y sería difícil pensar en su ausencia. De hecho aparecen en todos aquellos ciclos navarros dedicados a la Navidad: San Miguel de Estella y sus secuelas: Eguiarte y Lezáun; San Pedro de la Rúa de Estella (capitel del claustro); Santa María de Sangüesa; la Magdalena y la catedral de Tudela. La difícil disposición de las escenas de este ciclo en la portada de Santiago ha provocado dudas sobre la interpretación de varias dovelas, que, parece corresponden a los hechos precursores del Nacimiento. La Anunciación y la Visitación se pueden situar (con ciertas dudas) en las dovelas señaladas como 1 y 2 del pasaje del Nuevo Testamento (gráfico 1). La Natividad ocuparía el marco nº 3, no tanto por lo que se ve sino porque sería la escena necesaria en el orden lógico del relato y el supuesto baño del Niño, unido -siempre que aparece- a la Navidad, corresponde al nº 4 del mismo gráfico.

La Anunciación se representa con la Virgen y el ángel, además de la paloma del Espíritu Santo que se aproxima al oído de María (fig. 13). La novedad de la paloma encuentra difíciles paralelos en otras muestras del románico y sin poder señalar ningún ejemplo semejante navarro, recurrimos al tímpano sur de la iglesia francesa de Vézelay, donde aparece el ave al oído de María y por citar un ejemplo hispano, nombraríamos la pintura del mismo tema de San Pere de Sorpe en Cataluña<sup>17</sup>. Parece que el origen de este moti-

14. Estudiados por M<sup>a</sup> J. QUINTANA UNA en su artículo: "Los ciclos de Infancia en la escultura...; en concreto para la portada de Santiago de Puente, pp. 285-288.

15. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.M., "La portada de San Miguel de Estella. Estudio iconológico": *Príncipe de Viana*, (1984), pp. 439-461.

16. JOVER HERNANDO, M., "Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra": *Príncipe de Viana*, (1980), pp. 7-39.

17. Esta pintura catalana muestra mayor novedad en la interpretación de la Anuncia-



Fig. 13. Anuncio del ángel a la Virgen.

vo está en el Evangelio Armenio de la Infancia (siglo VI) y concretamente en este detalle del episodio de la Anunciación: “No hubo bien pronunciado la Virgen con toda humildad estas palabras, el Verbo de Dios penetró en ella por la oreja...”<sup>18</sup>. La Visitación se interpreta con las dos figuras, en pie y abrazadas, con la particularidad de que la figura de la derecha lleva nimbo, atributo que no es corriente encontrarlo en las representaciones románicas de este tema (fig. 14). La escena de la Natividad se podría ver en la dovela siguiente, reinterpretando los bultos informes que nos han llegado como las cabezas de los animales junto al pesebre y al lecho de María. El marco siguiente se ha identificado como el Baño del Niño, tema íntimamente ligado al anterior. En mejor estado de conservación que la Natividad, los elementos que nos ayudan a identificarlo son la cuba -en el centro de la imagen- y dos figuras, a cada lado, que parecen sostener lo que sería el Niño. Esta escena es muy escasa en el panorama del románico hispano, sin ninguna duda aparece en la portada de Santo Domingo de Soria y en el capitel correspondiente del claustro de San Juan de la Peña. Con mayor reparo se ha identificado en el claustro estellés de San Pedro de la Rúa.

La Natividad de Cristo reaparece en dos capiteles del lateral derecho de la portada (fig. 15). El momento principal del ciclo de la Infancia pasa a

ción, ya que junto a las figuras principales del acontecimiento encontramos una doncella que asistiría curiosa al momento de la afirmación de María. Estudiado por MANCHO I SUAREZ, C., “La Anunciación de San Pere de Sorpe, un ejemplo matizado de continuidad”: *Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid, 1994, pp. 59-66. Igualmente el báculo de San Martín de Finojosa realizado en Limoges, a principios del siglo XIII, muestra el bulto de la Anunciación y la paloma del Espíritu Santo, junto a María, estudiado en: *La ciudad de 6 pisos: El Burgo de Osma*, Soria, 1997, p. 180.

18. SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1993, p. 354.



Fig. 14. Visitación.

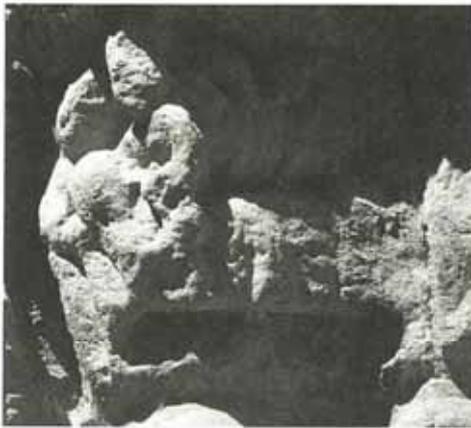


Fig. 15. Capitel de la portada: Nacimiento del Niño.

ocupar un lugar de fácil visibilidad para el espectador. Además de los protagonistas del misterio: la virgen María y el Niño, contemplamos a san José (fig. 16) y a las dos parteras; así como la mula y el buey. La similitud con unos dañados relieves que se conservan en una capilla del claustro de San Pedro de la Rúa ya ha sido demostrada<sup>19</sup>; como novedad reseñar la presencia de las dos parteras que aparecen escasamente en otras representaciones del tema en Navarra (el capitel del mismo tema en el claustro de San Pedro de la Rúa,

19. Véase mi artículo: "El claustro de San Pedro de la Rúa de Estella. El problemático capitel de San Pedro. Capiteles inéditos del conjunto": *Príncipe de Viana*, (1996), especialmente pp. 464-466.

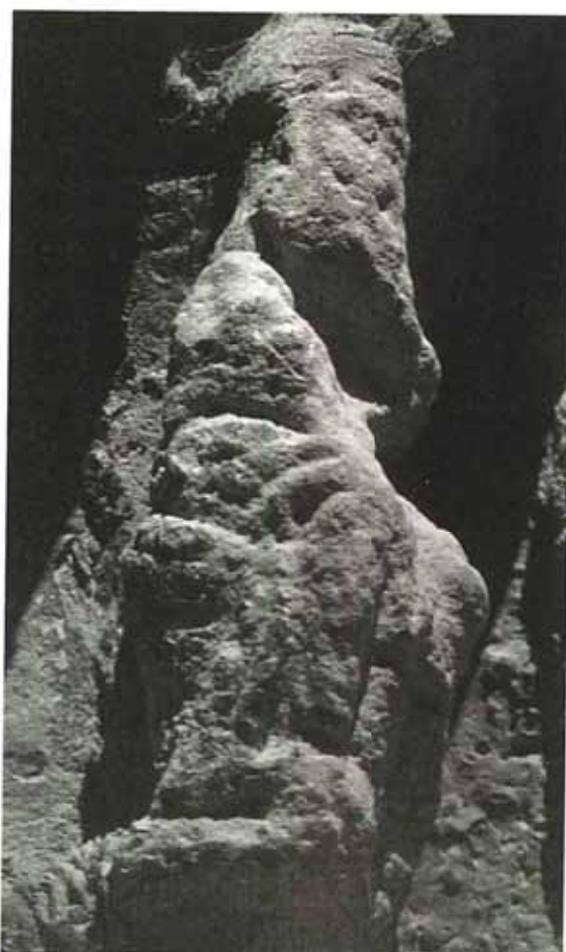


Fig. 16. Capitel: San José dormido.

Santa María de Sangüesa, la Magdalena de Tudela). Tanto la vestimenta de las comadronas -saya de amplias mangas-, como las pocas muestras del mobiliario -cama de la Virgen-, nos aportan datos de la vida cotidiana en una sociedad de principios del siglo XIII.

La Anunciación a los Pastores, forma parte de los episodios relativos a la Natividad, y se sitúa en la séptima dovela de la tercera arquivolta y en la clave correspondiente (fig. 17). Siguiendo una tipología semejante a otras representaciones del tema, el pastor aparece en pie, vestido de capa corta con capucha -identificada como gonela o balandre según los autores- y custodiando el rebaño, que se compone de ovejas y una cabrita que se empina sobre un tronco. El ángel, aunque muy deteriorado, saldría de entre las nubes y anunciaría el misterio al pastor, ocupando por sí sólo una clave. El tema del anuncio a los pastores no es muy frecuente en el románico navarro y solamente en ciclos muy detallados lo encontramos, caso del capitel claustral de San Pedro de la Rúa, la portada de San Miguel de Estella, la Magdalena de Tudela y el capitel del claustro de Tudela.

La Presentación del Niño en el templo forma parte, igualmente, de los actos de la Navidad, y se adelanta a los episodios epifánicos (figs. 18 y 19).

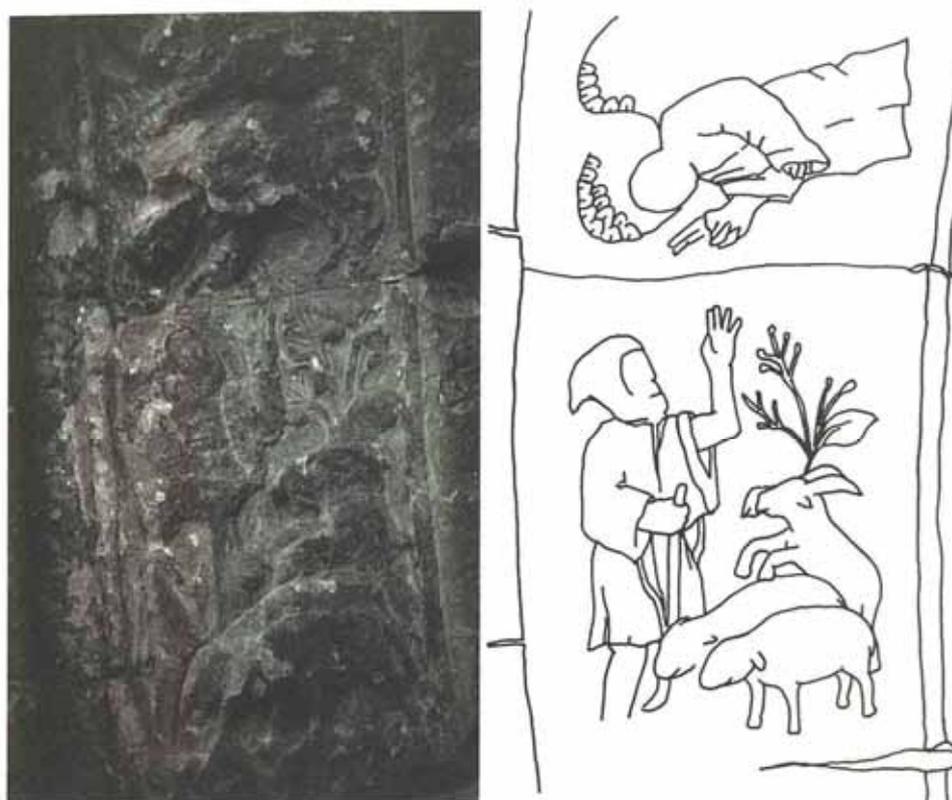
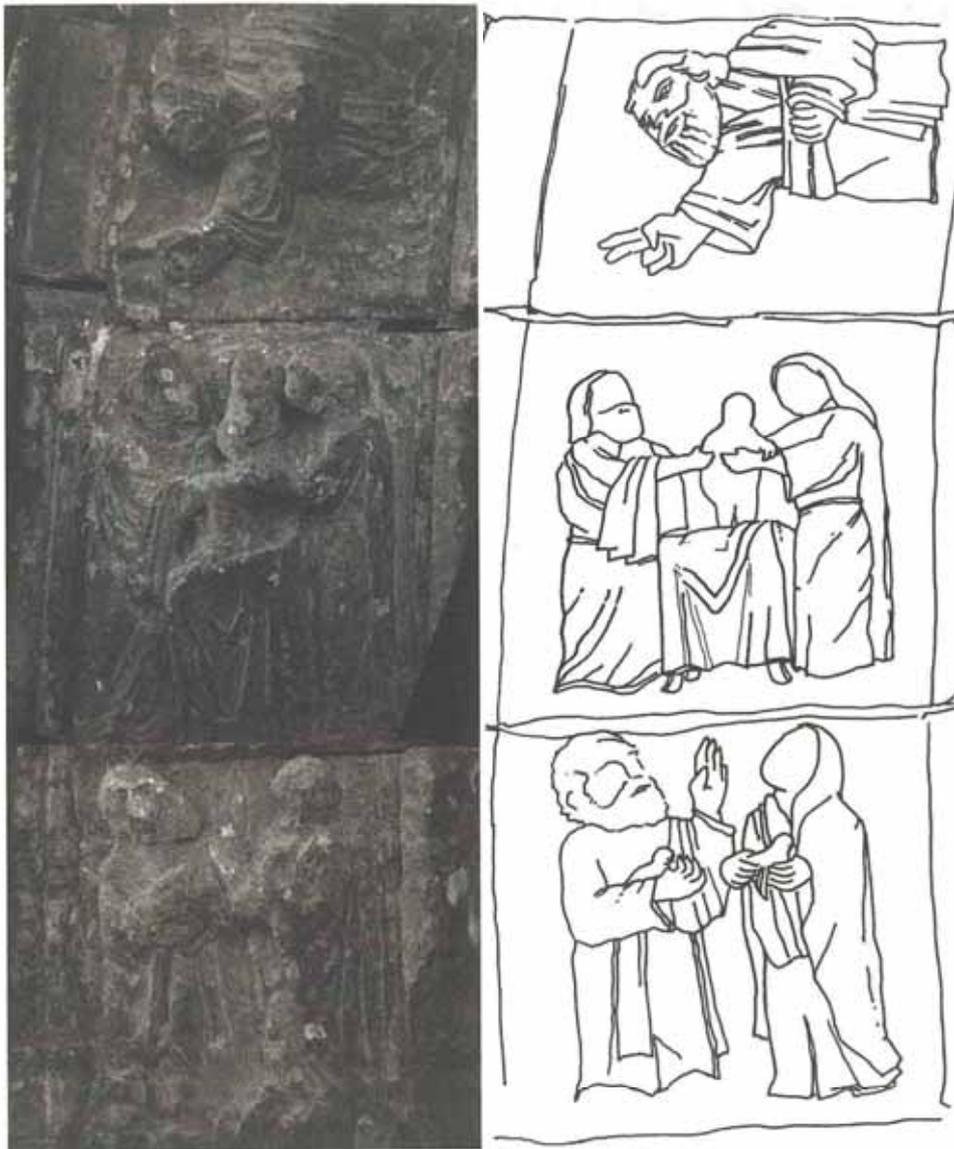


Fig. 17. Anuncio a los pastores.

En esta portada de Santiago comparte la arquivolta con la Matanza de los Inocentes y la Huida a Egipto, aunque estos acontecimientos sean muy posteriores<sup>20</sup>. El rito de la presentación se celebraba cuarenta días después del nacimiento del niño (se conmemora el 2 de febrero), mientras que la Adoración de los Magos sucede, siguiendo los Evangelios, dos años después de la llegada de Jesús al mundo. La celebración del rito necesita de la presencia de los padres del niño, el propio recién nacido y el sacerdote encargado de la celebración. El Evangelio de san Lucas, único dedicado a narrar este acontecimiento, nos habla de dos personajes más: la sacerdotisa Ana y el anciano Simeón (Lc. 2, 22-39). La llegada al templo se representa por medio de los padres del niño que llevan al bebé y sus ofrendas: en este caso dos tórtolas, propio de un matrimonio con pocos recursos. Resulta difícil saber, por el estado de la piedra, si es la figura masculina la que lleva al niño y la figura femenina la que porta los presentes. En el capitel, mejor conservado, de la portada de

20. En San Miguel de Estella la Presentación ocupa un capitel, último del lateral izquierdo de la portada, y se sitúa entre las escenas del soporte anterior -Anuncio a los Pastores- y las del primero del lateral de la derecha -Sueño de José y Huida a Egipto-. En otros conjuntos navarros como la Magdalena de Tudela ocupa el último soporte de la nave, tras el dedicado a la Adoración de los Magos y de aquí se pasa al primer capitel del otro lado ocupado por la Huida a Egipto. En la portada de la iglesia aragonesa de San Salvador de Ejea de los Caballeros, la Presentación ocupa dos dovelas de la tercera arquivolta, posteriores a la Huida.



Figs. 18 y 19. Presentación de Jesús en el templo.

San Miguel de Estella, san José lleva en brazos a su hijo, y la Virgen ofrece las palomas en sus manos. La escena superior muestra el altar del templo cubierto de manteles, sobre el que se presenta la dañada figura del niño, sostenida por dos personas. Tradicionalmente es el anciano Simeón el que sostiene a Jesús junto con la Virgen o la profetisa Ana, sobre el altar. En este caso, la presencia del anciano, barbado, vestido de toga y en actitud bendicente sobre la clave correspondiente, nos hace pensar que Jesús fuera sostenido por san José, por un lado, y por la Virgen o quizá la profetisa Ana, por otro. El relato de la presentación se organiza en esta portada, en dos momentos. Por un lado la llegada al templo y por otro el momento mismo de la celebración, con el anciano Simeón. Esto permite que se repitan los personajes y que san José aparezca llevando los presentes y sosteniendo al Niño sobre el altar. En

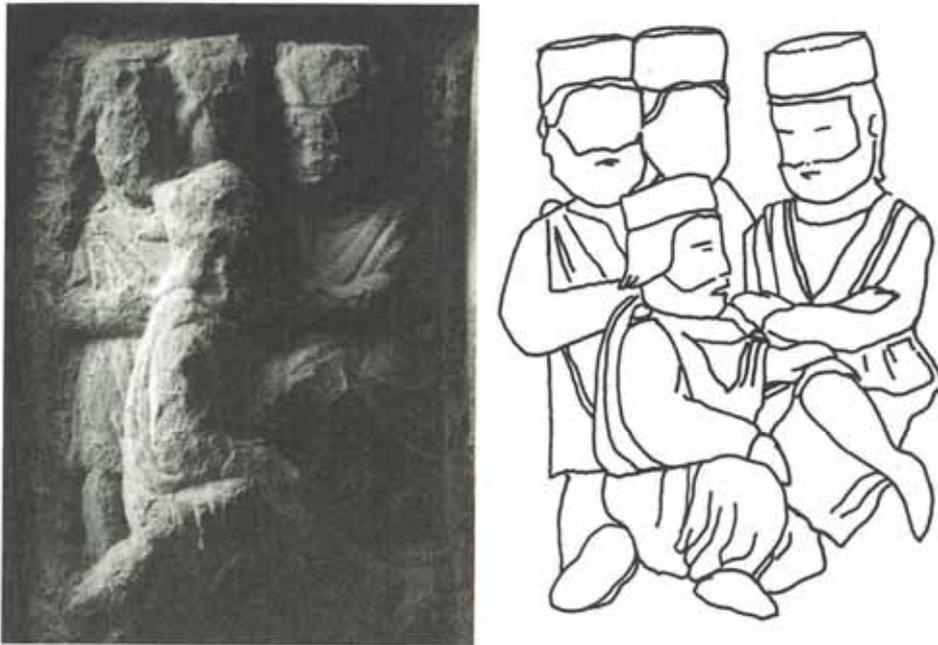


Fig. 20. Los Reyes Magos visitan al rey Herodes.

otros conjuntos, como San Miguel de Estella, la representación se organiza en un único acto por lo que mientras María y san José llevan las palomas y el Niño, el anciano espera junto a la mesa del templo.

El ciclo epifánico aparece en varias dovelas de la tercera y cuarta arquivolta, ocupado por acontecimientos que suceden simultáneamente o en un corto espacio de tiempo. Prescindiendo de la cabalgata real, los Magos visitan al rey Herodes el Grande. La estrechez del espacio crea una sensación de abigarramiento en las cuatro figuras, que se disponen dos en pie y dos sentadas (fig. 20). Todas ellas vestidas similarmente, con túnica y capa y tocadas con corona. Como en otras muestras del románico, los personajes sagrados o de alto rango social -soberanos- visten ropas clásicas y abandonan la moda imperante en los siglos XII y XIII. Las figuras representadas aparecen en una difícil postura en la que se trata de respetar la dignidad real de los representados y la imposibilidad de prevalecer un grupo sobre otro. Herodes, mandatario anfitrión les recibe sentado y cruza una pierna sobre otra en un gesto conocido de autoridad, dos Magos aparecen en pie y un tercero -por razones de espacio- se muestra sentado -difícilmente pensaríamos en un monarca arrodillado ante otro soberano de la tierra-, quien además apoya confiadamente su mano en la rodilla de Herodes. La dovela inmediatamente inferior muestra un grupo semejante al anteriormente representado con la diferencia de que los tres Magos se acercan a la Virgen con el Niño (fig. 21). La conocida escena de la Epifanía muestra una composición distinta a la vista en otras muestras navarras, en la que puede influir la escasez de espacio. Dos Magos aparecen en pie y el tercero arrodillado ante María que sostiene en sus rodillas al Niño. El hecho de que Melchor aparezca en genuflexión se entiende ante el grupo sagrado al que adora. Otras epifanías presentes en capiteles de iglesias navarras permiten, por el mayor espacio, representar una comitiva en la que



Fig. 21. Adoración de los Reyes.

el primer rey se arrodilla ante el grupo sagrado y dos desfilan detrás, mientras que la Virgen muestra al Niño, sentada en un rico trono.

Si atendemos a la figura de Herodes, de acuerdo con lo dictado en el relato evangélico, sabremos que los recelos provocados ante la información del nacimiento del niño rey desencadenan una terrible resolución que habría de afectar a la vida de los personajes sagrados. Tres dovelas muestran una idea semejante en cuanto al hecho del asesoramiento por parte de figuras sobre-



Fig. 22. El diablo aconseja a Herodes la muerte de los niños (Foto IPV).

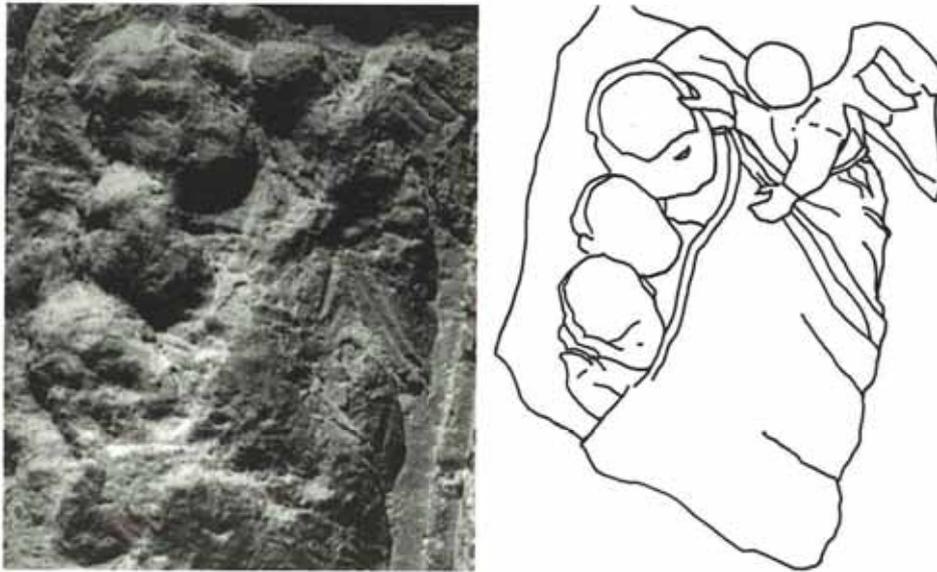


Fig. 23. Sueño de los Magos.

naturales. Los distintos consejeros revelan el cariz moral de los asesorados. La figura negativa del rey Herodes -no explicitada en sus atributos- se deja ver en el consejo que recibe por parte de un diablo con cara de conejo que se encarama en su trono para sugerirle la muerte de los niños (fig. 22). Un soldado se arrodilla ante el monarca y sostiene la espada, como muestra de acatar la orden de matar a los infantes, proveniente del rey. Los magos, después de adorar al Niño habrían acordado volver a visitar a Herodes, pero en sueños reciben la visita de un ángel quien les informa de las intenciones asesinas del mandatario y les sugiere volver a su tierra por otro camino (fig. 23). Difícil de encontrar esta escena del Sueño de los Magos, sólo la vemos en un contexto evangélico en esta portada puentesina de Santiago, y fuera de contexto y podríamos sugerir que por influencia de esta iglesia, aparece en una dovela de la portada del Crucifijo, sita en la misma localidad navarra<sup>21</sup>. El tercer personaje que recibe la visita de un asesor espiritual es san José, también durante la vigilia. El Sueño de José se representa en una difícil postura

21. La cita de esta imagen del Sueño de los Magos, en la portada del Crucifijo de Puente la Reina, se añade a la relación de imágenes de la Navidad en Navarra, estudiadas en el artículo citado de M<sup>a</sup> J. Quintana Uña, a la que habría que sumar otras escenas fuera de contexto pero relativas a este ciclo: así, en la portada de Santa María de Sangüesa encontramos un san José dormido, una Visitación y un fragmento de una matanza de los Inocentes, interpretado con cierta truculencia por aparecer el niño atravesado por la lanza del soldado, ante la triste mirada de su madre. Finalmente mencionaremos el resto de la Adoración de los Magos que se conserva en la enjuta de la portada norte de San Miguel de Estella. Tan fragmentado que sólo han llegado los dos primeros reyes, arrodillados, se supone, ante el grupo sagrado. El hecho de que el primer rey, Melchor, aparezca con la cabeza descubierta y la corona en las manos, sin restos de su presente, hace suponer que fuera el mismo Niño Jesús el que tuviera el regalo. Toda esta descripción no es más que un indicio de que esta Epifanía incompleta, avanza iconográficamente con respecto al capitel de la Adoración, presente en la misma portada norte, perteneciendo, sin embargo, las dos escenas a un mismo taller.

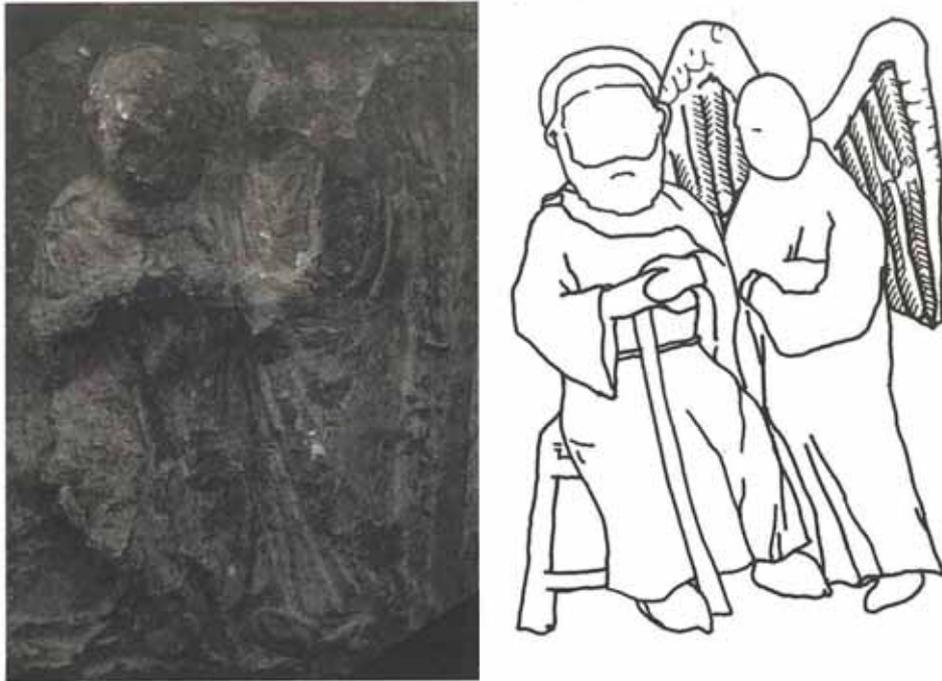


Fig. 24. Segundo sueño de José.

que provoca dudas respecto a su identificación. El padre de Jesús aparece sentado y apoyado sobre su bastón, de pie y a la misma altura hay una figura alada que se acerca a su oído para aconsejarle sobre la huida de Belén (fig. 24). La originalidad en el tratamiento de la escena es que san José está sentado, en lugar de dormir en una cama (como en el friso de Santiago de Agüero o en el capitel también oscense de San Juan de la Peña) y el ángel aparece de pie en lugar de ocupar un puesto superior, saliendo de las nubes. En otras representaciones el sueño admonitorio de José se resuelve por medio de esta figura sentada y dormida, pero tocada en la cabeza por un ángel que sale de una nube (Santo Domingo de Silos, San Miguel de Estella).

Las consecuencias de los distintos consejos recibidos por los ángeles o el demonio, se plasman en las sucesivas dovelas. Los Reyes Magos avisados por el ángel deciden su retorno, sin visitar de nuevo a Herodes y no vuelven a aparecer en la portada puentesina. San José toma a María y al Niño y huye a Egipto. La escena es la inmediatamente inferior al aviso del mensajero y se representa de una forma tradicional y ya conocida en otras muestras del románico navarro. La Virgen y Jesús van montados en el animal y acompañados por dos figuras masculinas, una delante y otra detrás (fig.25). La falta de atributos de estos personajes nos impide deducir quién es san José y quién el ángel, que en algunas ocasiones acompaña y guía al cortejo (en Santa María de Sangüesa y la Magdalena de Tudela, por ejemplo). El tercer personaje asesorado, el rey Herodes, tras el consejo diabólico decide la muerte de los niños. Hay hasta tres dovelas dedicadas exclusivamente a la Matanza, lo que le da gran protagonismo al tema, en la portada. En otra ocasión ya he reseñado los paralelismos formales entre estas dovelas de Puente la Reina y los relieves conservados en el claustro de San Pedro de la Rúa. En la portada puentesina,



Fig. 25. Huida a Egipto.

la escena inmediatamente superior a la orden del rey muestra a un soldado en pie, vestido de cota de malla y armado de espada que clava en el cuerpo de un niño, debajo una madre llora sobre la cabeza recién cortada de su hijo, quien, inerte, aparece a los pies de la dovela. El soldado viste una loriga corta sin medias de malla, pero innova en el yelmo por el uso del bacinete o casco semiesférico, atado con correas al almófar de la cabeza; este casco era conocido desde mediado el siglo XII<sup>22</sup>. Lógicamente no porta escudo al hacerse innecesarias las armas defensivas en este desigual combate. La otra escena está ocupada por una composición semejante: el soldado, en pie, a la izquierda, clava su arma en el cuerpo de un niño, al tiempo que trata de impedirlo su madre; debajo un inocente trata de escaparse de la muerte (fig. 26). La repetición de los personajes, se ha resuelto en el caso estellés por medio de una única figura militar que atraviesa con la espada al niño, debajo la madre del inocente decapitado llora, con la cabeza de su hijo entre las manos. La portada de Puente la Reina nos enseña una tercera dovela, que parece que está dedicada al mismo tema. Los problemas en su identificación radican en la lejanía con respecto a las otras escenas ya que aparece en la tercera arquivolta (las anteriores estaban en la cuarta) y enmarcada por el Anuncio del ángel a los pastores (arriba) y los tres Reyes ante Herodes (debajo). La persona que porta

22. SOLER DEL CAMPO, A., *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y Al-Andalus*, Madrid, 1991, pp. 315-322.

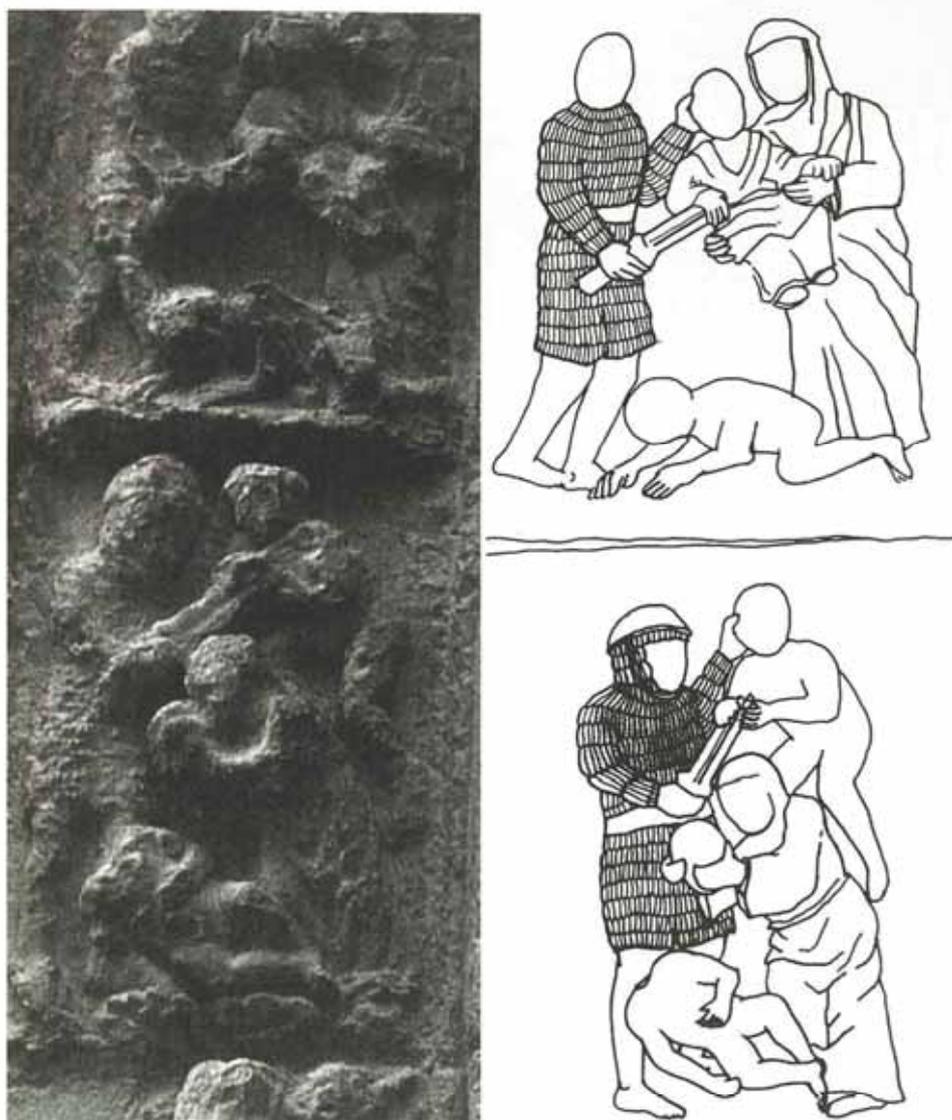


Fig. 26. Matanza de los Inocentes.

el arma no aparece vestida de soldado, sino de túnica, está sentado y agarra con fuerza las piernas de un niño, mientras que la parte superior del infante es sostenida, suponemos que por la madre. La dureza en el tratamiento de la figura infantil nos hace descartar que esta escena se relacione con las inmediatamente superiores y pueda representar la circuncisión del Niño, por la falta misma de solemnidad. Más bien nos acercáramos a otra dovela dedicada a la Matanza de los Inocentes simbolizada en una figura que guarda gran parecido con el rey Herodes, que es quien da la orden de la masacre.

#### ESCENAS DE LUCHA

La serie de dovelas descritas anteriormente están ocupadas con temas bíblicos tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. De estas dos partes bíblicas a su vez toman ciclos limitados que corresponden a una parte del

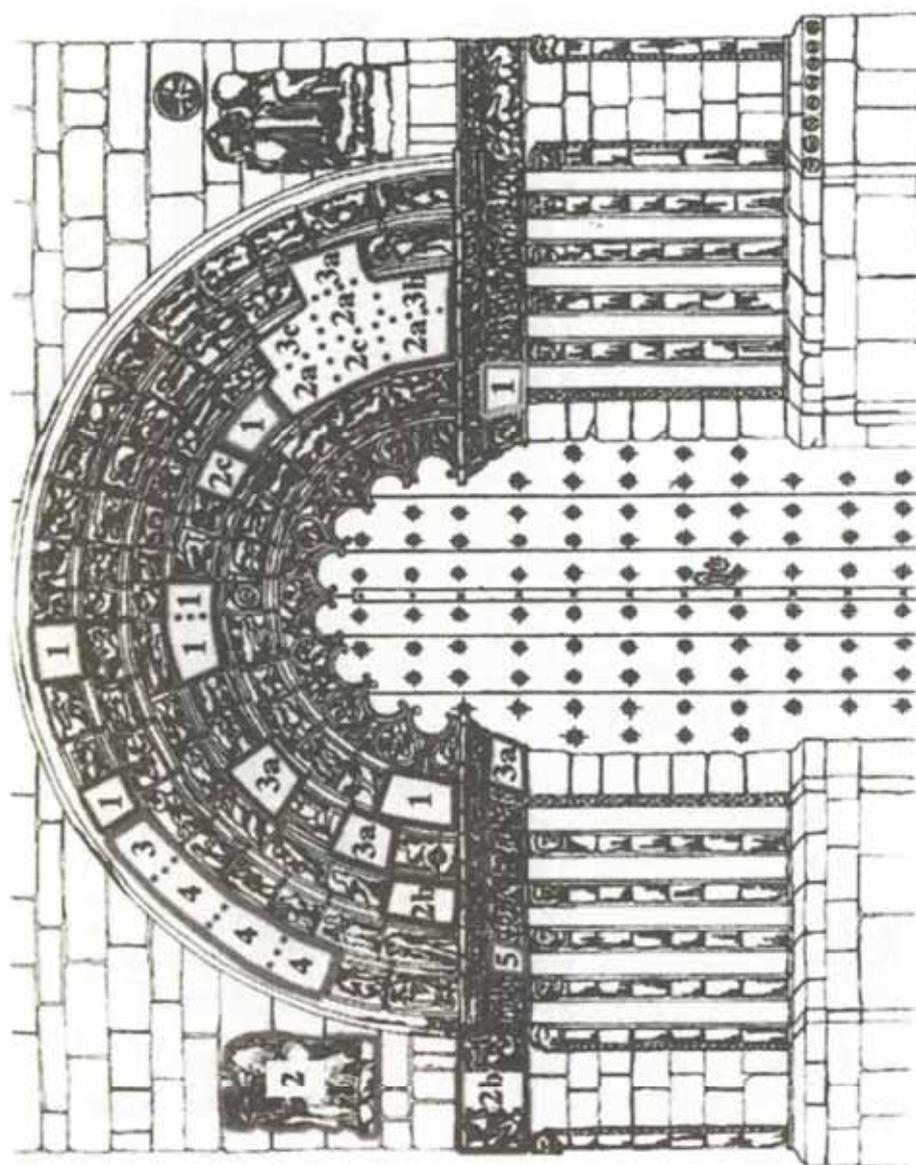


GRÁFICO 2

**ESCENAS DE LUCHA**

- 1 Infante armado en lucha contra un dragón
- 2 Infante armado en lucha contra un león
- 3 Santo y diablo pactando ?
- 4 Lucha del santo armado contra el diablo
- 5 Infantes combatiendo ante una dama

**ÁNGELES, HOMBRES Y BESTIAS**

- 1 Ángeles
- 2 Bestias:
  - a. Dragones
  - b. Arpias
  - c. Híbridos de hombre y dragón
- 3 Hombres:
  - a. Cabalgamiento de animales
  - b. Segador
  - c. Hombre con armas

**ESCENA INFERNAL**



Fig. 27. Infante en lucha contra un dragón.

Génesis del Antiguo Testamento y a la casi totalidad del ciclo de la Infancia del Nuevo. El resto de la portada está ocupado con temas variados que se pueden agrupar temáticamente en torno a escenas de lucha y figuras del bestiario (gráfico 2). El primero de los grupos se caracteriza por ocupar determinadas dovelas de la portada con la figura de un guerrero -armado como tal- enfrentado a un ser fantástico sea demonio o animal maligno. Algunas de estas escenas corresponden a una reinterpretación de una cita bíblica en la que san Pablo anima a los cristianos a luchar como soldados con las armas de la virtud, contra el vicio, concretamente en su epístola a los Efesios (6, 10-20). El tema del guerrero que se enfrenta al monstruo está muy difundido en las iglesias románicas, alternado con determinados ciclos bíblicos o hagiográficos, ocupa un lugar protagonista en una dovela de una portada -es el caso de Puente la Reina-, en un capitel de un claustro -San Pedro de la Rúa de Estella- o en capiteles del interior del ábside -Santa María de Irache- del exterior -San Miguel de Estella- o de la portada, caso de la iglesia anteriormente citada o de la olitense de San Pedro. Difícilmente se puede personalizar esta figura en un personaje de un determinado relato. Conocemos los casos excepcionales estudiados por S. Moralejo sobre la identidad del guerrero en lucha contra el dragón con un personaje del ciclo artúrico, a partir de la lectura de los fustes de la antigua portada norte de la catedral gallega de Santiago<sup>23</sup>.

23. MORALEJO, S., "Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago": *Compostellanum*, (1985), pp. 418-420

La identificación del guerrero allí representado con Tristán y la atribución de las escenas esculpidas a determinados pasajes representativos de su leyenda, se ha realizado a partir de otras escenas que contextualizan la lucha y sirven para identificar al soldado. Los casos navarros no conocen esos otros temas: figura de Isolda, barca a la deriva, serpiente venenosa... y sólo vemos el momento aislado de la lucha.

Una dovela de la segunda arquivolta de la portada presenta una figura humana armada de espada y defendida tras un escudo, que pone su pie sobre un dragón. A medio camino entre los enfrentamientos desiguales de un infante y un tremendo dragón (Irache y Olite) o por el contrario del personaje que derrota fácilmente al dragón que tiene a sus pies (imágenes de san Miguel en la iglesia homónima de Estella y en Leire), el héroe de Puente la Reina se enfrenta a un saurio de su mismo tamaño (fig. 27). Vestido de túnica, no está caracterizado completamente como soldado salvo por las armas que empuña: la espada y el escudo bloqueado. La espada es el arma ofensiva conocida desde principios del siglo XII en las representaciones navarras, que sigue siendo grande y pesada, con una hoja de doble filo en torno a una acanaladura central. El escudo muestra en sus menores dimensiones el comienzo de una evolución que tenderá a reducir la enorme pieza usada durante la primera mitad del siglo XII, por otra defensiva, de menor tamaño, que tiene un extremo superior recto y dos lados paralelos<sup>24</sup>. El héroe en lucha contra el dragón se localiza en una arquivolta dedicada a ángeles, hombres aislados y figuras del bestiario.

Un relieve situado en un lateral de la portada de Santiago está dedicado a la lucha de un guerrero contra un león (fig. 28). Ambas figuras han llegado descabezadas. El soldado viste cota de malla, atuendo que presenta una interesante evolución con respecto a la misma prenda que vestían los ejecutores de los niños inocentes, ya que presenta las brafoneras o medias de hierro, que al proteger las piernas en su totalidad, permiten que se acorte la loriga. Esta novedad en el armamento defensivo aparece desde mediado el siglo XII y provoca por su mayor defensa del cuerpo del soldado un acortamiento del escudo que evoluciona adquiriendo formas más pequeñas. Como hemos comprobado en las figuras militares descritas, la adopción de determinadas novedades armamentísticas no se produce siempre al mismo tiempo y mientras veíamos en la dovela anterior el uso del broquel más pequeño, este guerrero se defiende de las zarpas del animal tras un enorme pavés, ahora retardatario. El escudo alargado y de gran tamaño, se sostiene gracias a las correas que cuelgan por el hombro y las que sirven para agarrarlo con las manos.

Otras escenas de lucha, de difícil identificación, aparecen en cuatro dovelas de la última arquivolta de la portada. Junto a las últimas escenas del ci-

24. SOLER DEL CAMPO, A., *La evolución del armamento medieval...*, pp. 513-514. Un escudo de forma cuadrada que ha reducido considerablemente sus dimensiones con respecto a los tipos que se veían en la segunda mitad del siglo XII, se aprecia en el llamado Jinete de la Muerte de la Puerta del Juicio tudelana. El soldado viste cota de malla y brafoneras, lo que favorece el uso de un pavés de menor tamaño. En la puerta occidental de la iglesia de San Pedro de Olite la ménsula, ya mencionada, ocupada por la lucha de un jinete contra una fiera, muestra al caballero vestido de cota de malla, cubierto del perpunte, y defendido por un escudo rectangular y pequeño.

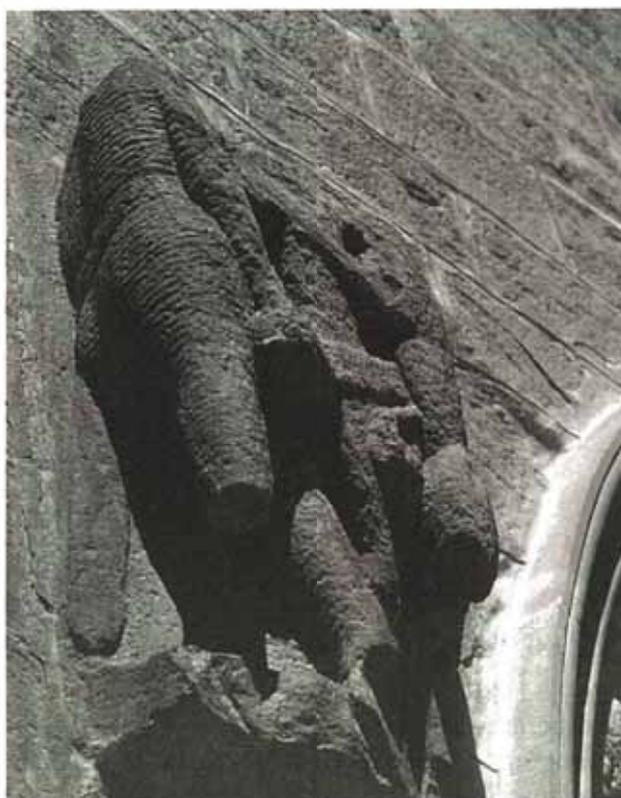


Fig. 28. Relieve de la portada: Infante en lucha contra un león.

clo de la Infancia, estas representaciones del hombre aureolado en lucha contra un demonio, podrían significar el comienzo de la vida pública de Cristo y ser leídas como las tres tentaciones en el desierto. Sin embargo ciertas notas iconográficas nos impiden admitir tales interpretaciones. En primer lugar, las dovelas dedicadas al tema son cuatro, frente a la compartimentación en tres espacios de este pasaje, usualmente preferida por la escultura románica<sup>25</sup>. Además no hay referencias concretas a cada tentación o por lo menos restos de alguna de ellas, se buscan por ejemplo, las piedras, el pináculo del templo o la montaña, para localizar los ofrecimientos diabólicos. A la falta de determinados elementos se añade la existencia de otros que rechazan esta interpretación, como son el uso de armas ofensivas y defensivas contra el ataque demoníaco -escudo y espada- que porta el santo y que no caracterizan a la figura de Cristo. Otra posibilidad habría sido la de ver un relato hagiográfico en el que el santo -condición otorgada por la aureola- se enfrenta al demonio. La dedicación de la iglesia a Santiago ha hecho pensar que es-

25. Por poner un ejemplo podemos hablar de los tres capiteles dedicados a este tema en la portada tudelana de la Magdalena, las tres escenas que se refieren a cada tentación en el tímpano de Errondo, hoy conservado en el Museo de los Claustros de Nueva York o las tres dovelas en que se desarrolla el episodio en la portada zaragozana de Ejea de los Caballeros.



Fig. 29. Santo y diablo, ¿pactando?

tas cuatro dovelas pertenecieran a episodios de su leyenda, pero no se ha podido establecer ningún paralelismo entre los datos de su vida y estas representaciones. Ante la posibilidad de ser una muestra más del tema de la lucha del hombre contra el vicio, dos escenas si corresponden a esta identificación, pero otras dos nos demuestran que el relato es más complicado. La primera dovela de la serie enseña el personaje sagrado en pie ante el demonio sentado, ambos parecen sostener algo entre las manos, que podría ser un documento (fig. 29). En la parte inferior el santo rechaza al demonio, parece que destapándolo. Los dos últimos marcos escenifican la lucha del personaje sagrado con lo que se supone una espada y un enorme escudo, contra la bestia. Esta descripción de lo representado nos habla de una especie de pacto diabólico y un final rechazo del mismo por parte del santo. El pacto con el diablo goza de mayores muestras literarias que artísticas. El más conocido por estas fechas es el del monje Teófilo, quien cuenta con una interesante representación en la iglesia francesa de Souillac. Los personajes actuantes son más que los aquí representados, ya que a Teófilo y al demonio se une la Virgen María que es la que consigue con su intervención una resolución satisfactoria para el monje y una derrota para el maligno. Tanto por la falta de la Virgen como por el peculiar desarrollo de las escenas, la representación puentesina no se puede leer como la leyenda de Teófilo. Por otra parte en una pila benditera del Museo Cívico de Módena aparece un caballero que parece pactar con el diablo, sin documento entre ambos y sin el signo de homenaje de manos - que puede caracterizar estas representaciones- sin embargo no hay duda de que ambos personajes llegan a un acuerdo<sup>26</sup>. Sin necesidad de personalizar el

26. Imagen reproducida en BANGO TORVISO, I.G., *El románico: Arte de la Alta Edad Media*, (Historia Universal del Arte; 3), 1996, p. 332, f. 320.



Fig. 30. Santo en lucha contra un diablo.

pacto, esta imagen italiana nos informa de que el trato con el maligno era algo más conocido por el hombre, que el hasta ahora difundido del monje Teófilo<sup>27</sup>.

Volviendo a las dovelas de la portada puentesina, vemos, como en otras composiciones ya descritas en el conjunto, que la figura positiva se sitúa en pie a un lado y adopta una actitud estática. La cabeza está coronada por un nimbo que no parece crucífero a pesar de los pocos datos que sobre él nos pueda ofrecer una portada tan deteriorada. Viste túnica y va cubierto de manto, vestimenta propia de las figuras sagradas. La bestia contra la que se enfrenta se puede identificar como un demonio al margen de la caracterización más vaga de vicio o pecado, dada a las otras figuras negativas contra las que luchan los guerreros, porque responde a la anatomía concedida a este ser (fig. 30). El coronamiento de cuernos, el rostro horrible por las facciones desproporcionadas y el gesto amenazador de mostrar toda la boca llena de dientes, además de unas orejas puntiagudas que le confieren una fisonomía diabólica. A pesar de que el cuerpo no esté cubierto de vello se observa el gusto por mezclar a una anatomía humana elementos animales, como son los pies palmeados<sup>28</sup>.

27. Para el tema literario del contrato entre el hombre y el diablo véase: TESTA, C., *Desire and the devil: demonic contracts in french and european literature*, Lang, New York, 1991.

28. Otros demonios no muy anteriores al aquí representado o coetáneos del de Puente la Reina también muestran gusto por mezclar elementos humanos y animales en un cuerpo que presenta cierta calidad en su elaboración. El demonio antropomorfo del caneci-



Fig. 31. Ángel.

#### FIGURAS DE ÁNGELES, DEMONIOS Y BESTIAS

La segunda arquivolta y parte de la tercera está ocupada con escasas figuras de ángeles y más abundantes animales del bestiario e híbridos de difícil identificación. Los ángeles aparecen en la primera, segunda y última arquivolta; alternados con figuras humanas y animales (fig. 31). Las figuras angélicas son muy conocidas de las portadas románicas, al margen de las necesarias para representar un determinado episodio, y ocupan aisladamente ciertas dovelas de las fachadas. Su carácter es positivo e indican una presencia divina junto a la negatividad que inspiran muchas figuras del bestiario.

La presencia en la jamba derecha de la portada de una escena infernal no es algo nuevo en una iglesia románica. La privilegiada localización de esta escena, tanto por la altura -a la vista del espectador- como por la disposición

llo de la Magdalena de Tudela y los que llevan a los condenados a la caldera en el Palacio de los Reyes de Navarra, por citar ejemplos navarros, presentan rostro de animal y extremidades variadas: patas de macho cabrío en Tudela y de águila en el caso de Estella. En ejemplos castellanos como el de la pila bautismal de Calahorra de Boedo, el demonio que lleva a los condenados vuelve a presentar un cuerpo cubierto de vellones y las garras de águila (muestra interesantes coincidencias con el del Palacio Real de Estella). De este esquema anatómico de transición entre el siglo XII y XIII se pasará al demonio que adquiere rasgos más feroces: largas uñas en cada articulación y más significativos, como son los rostros en la barriga o en las posaderas.



Fig. 32. Capitel de la portada, escena infernal (foto IPV).

en la puerta de entrada, permite que sea ocupada por una escena con gran valor catequético. Las torturas del infierno se vienen concretando desde las primeras representaciones románicas, en una cabeza de animal que abre desmesuradamente sus mandíbulas para devorar las almas condenadas. La imagen recuerda al temible Leviatán del libro de Job y se ha ido enriqueciendo con elementos provenientes de los Evangelios apócrifos -como el Evangelio de Nicodemo- y las leyendas escatológicas<sup>29</sup>. En este caso es una cabeza de león, por los vellones marcados y las grandes fauces en las que sufren dos pecadores; todavía un demonio introduce su pata en la boca, para permitir la entrada de dos almas pecadoras, una de ellas un avaro, que llegan arrastrados por una cuerda (fig. 32). La serie de elementos que forman esta escena se conocían ya en otras representaciones navarras: la boca devoradora aparece en multitud de portadas, formando parte de un escenario infernal o aislada en una ménsula o modillón<sup>30</sup>. Igualmente el avaro es uno de los pecadores más conocidos en el infierno junto a su compañera la lujuriosa y es fácil reconocer su condena en muchos escenarios románicos. Lo innovador sin embargo en este conjunto es la forma de organizar la composición, en cuanto desborda el marco de un único capitel y ocupa varios soportes, tendiendo al friso continuo de las escenas, propio del gótico.

Las figuras de bestias, como se ha anunciado en la introducción, presentan una evolución respecto de los tipos más fieles a los manuales zoológicos de la época, en cuanto han compuesto unas formas híbridas de extraña identificación. La dominante figura del dragón ocupa hasta cuatro dovelas de las arquivoltas. Representado en toda su potencia, exhibe en algún caso

29. Los textos bíblicos y legendarios que influyen en la creación del infierno han sido citados en mi libro: *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1997, pp. 109-112, y en un capítulo de la obra: *Signos de identidad histórica de Navarra*, Pamplona, 1996, t. I, pp. 259-270, titulado: "Visiones del más allá. El cielo y el infierno. Premio y castigo para cada alma".

30. En las obras arriba citadas se incluye la cita de las iglesias con imágenes de este tipo, entre otras reseñamos las siguientes: El infierno identificado con el Leviatán aparece en el Descenso a los Infiernos de Cristo, concretamente en la portada de Artaiz y en el claustro de la catedral de Tudela. Como boca infernal lo vemos en el tímpano de la iglesia de Santa María de Sangüesa. Ménsulas devoradoras conocemos las de la catedral de Pamplona, Santa María de Sangüesa, San Miguel de Estella y San Vicente de Larumbe, entre otras; además de aparecer igualmente en modillones, como de los Arce y Echano.



Fig. 33. Dragón.

su anatomía completa y en otro se yergue sobre sus patas en actitud de atacar (fig. 33). Alanceado en otras escenas de la portada, en esta figuración enseña su dominio sobre los monstruos y no queda derrotado. Este dragón es una imagen correcta, muy conocida del románico y repetida de acuerdo con unos rasgos anatómicos: alas de plumas, cuerpo lleno de escamas, cola de saurio y garras en sus dos patas. En otras iglesias navarras la imagen del dragón aparece esculpida, alternada con otras figuras del bestiario, tal como la vemos en San Miguel de Estella, Santa María de Irache, Santa Catalina de Azcona y la misma iglesia puentesina del Crucifijo, entre otros conjuntos navarros. La significación del dragón, partiendo de textos como la Biblia y los bestiarios, es negativa, imagen en muchas representaciones de lucha, del diablo y en otras de vicios concretos. Aunque no podamos negar el contenido negativo de este animal, tampoco podemos precisar más con respecto a su carácter diabólico o pecaminoso.

La arpía es otro animal híbrido muy conocido en el arte románico. Su imagen es una mezcla de mujer -por el rostro femenino- y de ave -por el cuerpo de plumas y alas-, aunque en algunas ocasiones presenta una mayor presencia de elementos provenientes de otros seres, por las patas de macho cabrío y la cola de escorpión (fig. 34). A pesar del aspecto temible que puede darle esta configuración, en muchas ocasiones la forma en que aparece representada no delata este carácter negativo y se busca una intención decorativa, a través de series de arpías enlazadas por las colas y dispuestas simétricamente por las alas. Así aparecen en el friso de la portada de esta iglesia de Santia-



Fig. 34. Friso de la portada: arpía.

go. La belleza de estos seres es comparable a la representación de la misma figura en un canecillo de Irache y a la de los capiteles del ábside de Santa Catalina de Azcona. Otro híbrido semejante aparece en la tercera arquivolta, segunda dovela, del lateral derecho de la portada. El estado en que ha llegado ni siquiera nos permite apreciar si el híbrido tiene rostro de mujer, pero se percibe una figura de cuerpo de ave y cabeza humana.

Hay otros seres que presentan una difícil mezcla anatómica, lo cual entorpece su identificación. Estas imágenes se acercan a las composiciones que van a proliferar en el arte gótico, siglos XIII y XIV y que aparecen tanto en la escultura como en la miniatura. Las formas conseguidas a partir del juego con determinados elementos anatómicos habrían creado seres identificables, dotados de personalidad y actuación en los manuales de los bestiarios en época altomedieval. A partir de las posibilidades tanto formales como significativas que conceden los préstamos anatómicos, se crean a partir del siglo XIII formas nuevas, muy variadas y de difícil clasificación tipológica. El arte románico había transformado algunos de estos seres, cambiando determinados rasgos híbridos, así el trascendente rostro femenino de la sirena había sido mudado por una cara masculina, degenerando también su valor primitivo. Los sirenos aparecen en Santa María de Sangüesa, Santa María de Irache y San Miguel de Estella (capitel de la cabecera). Volviendo a la portada de Santiago de Puente la Reina encontramos varias dovelas dedicadas a figuras que mezclan elementos humanos y animales. En la quinta dovela de la segunda arquivolta, aparecen dos personajes de patas de dragón y enorme cola anillada, con cuerpo y rostro humano, están armados de mazas y se defien-



Fig. 35. Híbridos de hombre y dragón.

den tras pequeños escudos circulares (fig. 35). En los capiteles del interior del ábside de la iglesia de San Miguel de Estella encontramos unas composiciones semejantes de seres con torso y cabeza humana y cuerpo de ave, además de garras y cola de saurio, enfrentadas con sus armas<sup>31</sup>. Estas mezclas no son más que una avanzadilla de las que vamos a ver en obras góticas del siglo XIV, tal como aparecen, plenamente formadas, en la portada de Santa María de Olite<sup>32</sup> y en las jambas de la Puerta Preciosa de la catedral de Pamplona<sup>33</sup>.

31. Estudiados y descritos por J. MARTINEZ DE AGUIRRE, "Nuevas esculturas románicas en San Miguel de Estella": *Príncipe de Viana*, (1997), pp. 7-36. Igualmente las dispersas pinturas murales de la sala capitular de San Pedro de Arlanza (Burgos), datadas en las primeras décadas del siglo XIII, muestran este gusto en la evolución y disposición de los híbridos que remite a un conjunto de datación tardía dentro del románico. Entre los restos vemos figuras de grandes animales: león, grifo, dragón y un ave zancuda, junto a un friso en el que hay arpías afrontadas y dragones de colas enfrentadas. El conjunto ha sido estudiado recientemente por CAHN, W., "The frescoes of San Pedro de Arlanza": *The Cloisters. Studies in honour of the fiftieth anniversary*, New York, 1992, p. 86-109.

32. Los variados seres que aparecen en el dintel de la puerta de Santa María de Olite han sido estudiados desde un completo punto de vista, formal y significativo por MARTINEZ DE LAGOS, E.; "¿Una marginalia realizada en piedra? A propósito del dintel de Santa María de Olite" en *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, 15 (1996), Donostia, pp. 383-395.

33. Estas jambas de la Puerta Preciosa, datada en las décadas centrales del siglo XIV (según el estudio cronológico realizado por C. MARTINEZ ÁLAVA, "Escultura" en *La catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, p. 335), presentan originales combinaciones de estas

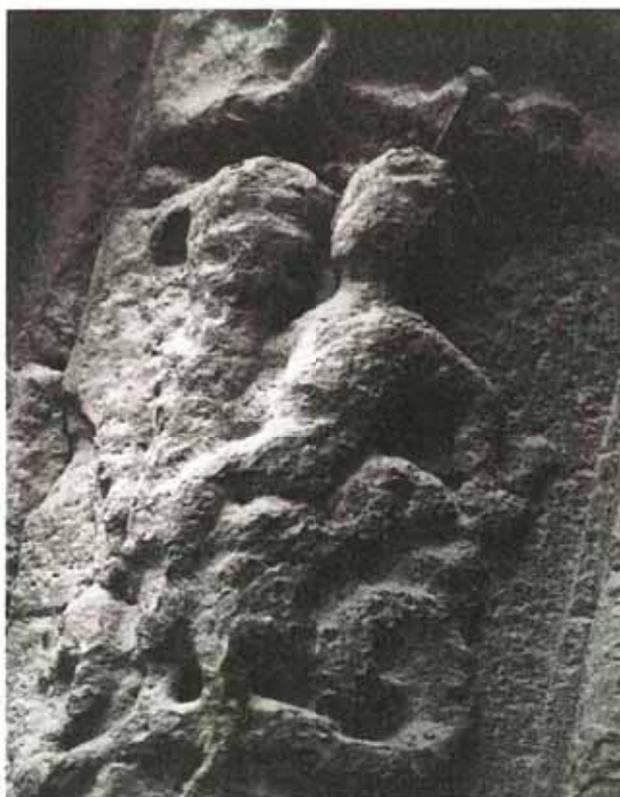


Fig. 36. Hombre cabalgando sobre un monstruo.

Con mayores combinaciones formales y significativas, se encuentran en las marginalias de los manuscritos<sup>34</sup>. Respecto al armamento usado por los híbridos de Puente la Reina, se ve la adopción de un escudo pequeño y circular -adarga-, introducido por los musulmanes, pero adoptado por los guerreros cristianos desde la segunda mitad del siglo XII. El arma ofensiva parece una maza.

Hay otras composiciones en las que se ve al hombre cabalgando un monstruo. Estas escenas componen un paso intermedio entre el ser humano completo y el híbrido, en cuanto en la escena de monta se mezcla la anatomía humana y la animal. Así vemos el hombre que cabalga un monstruo de cabeza de perro y cuerpo de dragón, en la segunda arquivolta del lateral izquierdo (fig. 36). Dos dovelas más arriba, en el mismo marco, aparece un hombre con un arma en la mano izquierda, que monta sobre un dragón. En el lateral derecho la encontramos en la cuarta arquivolta, segunda dovela: el personaje cabalga un animal que se sostiene erguido sobre dos patas. En la jamba del lateral izquierdo de la portada volvemos a encontrar una escena semejante. Como elemento de comparación con otro conjunto navarro, la

formas humanas y animales, en las que se parte del mismo esquema de cuerpo y vestimenta humana y extremidades inferiores animales.

34. La completa relación de imágenes de los márgenes de los manuscritos presentada por L. Randall, muestra muchos de estos híbridos que enseñan en su anatomía una combinación de formas casi delirantes.

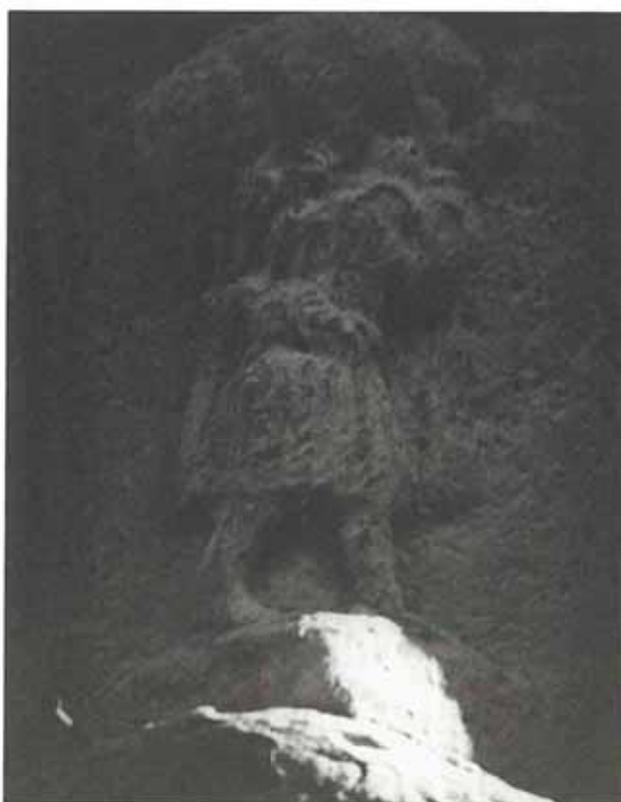


Fig. 37. Segador.

portada de San Pedro del monasterio de Irache, datada a principios del siglo XIII, presenta un capitel con hombres sobre dragones.

Finalmente hay otras dovelas dedicadas a completos seres humanos que llevan unos extraños objetos de difícil identificación. Así en la tercera arquivolta del lateral derecho vemos una pareja de hombres que llevan unos bastones en alto. Dos atributos semejantes lleva en cada brazo un personaje en pie, que se sitúa en una dovela del lateral derecho. Otros objetos de más fácil identificación llevan ciertos personajes que se sitúan en el mismo lado. Así, en la segunda arquivolta vemos un hombre en actitud de disparar un arco. Arma esta que presenta una ligera evolución respecto de la conocida en la primera mitad del siglo XII, ya que no es un arco simple, sino doble. Cercano al arquero encontramos un personaje vestido con una saya ceñida a la cintura, que lleva un pesado fardo sobre el hombro (fig. 37). Por la imagen y la descripción, asistimos a una escena del trabajo del campo, y podemos pensar en un segador que lleva el hatillo. Al margen de un contexto concreto, como podría ser un ciclo de escenas del calendario ocupado por los trabajos de los meses<sup>35</sup>, o un personaje bíblico que efectúe labores de campesi-

35. CASTIÑEIRAS GONZALEZ, M.A., *El calendario medieval hispano*, Castilla-León, 1996, pp. 185-189, en las que estudia estas escenas de recogida, transporte y almacenamiento de gavillas; correspondientes, junto al segador, al mes de julio de los calendarios hispanos.

no, como Adán o Caín<sup>36</sup>; sería muy difícil acertar con estas identificaciones y debemos concretar en una imagen inconexa de un relato determinado, como así lo ha supuesto el arquero o las otras figuras de hombres y bestias.

Esta relación de escenas de distinta significación, compone una panorama de alternancia de imágenes positivas y negativas, que ya se había conocido en otros templos románicos de Navarra. En portadas de gran calidad como la de San Miguel de Estella, tras una serie de arquivoltas dedicadas a personajes celestiales, vida de Cristo y de santos, el último bocel está ocupado por representaciones de pecados y de bestias. En Santa María de Sangüesa también se alternan en sus arquivoltas los ángeles, hombres en sus oficios, pecadores y bestias. Alternancia de representaciones de distinto cariz moral que igualmente se conoce en cornisas de templos coetáneos de los anteriores como la cabecera del monasterio de Irache, con la mano bendicente de Cristo, junto a trabajadores, figuras del bestiario y otras de claro carácter negativo. En la cornisa de Azcona aparece una deliciosa figura de la Virgen con el Niño junto a otros canecillos con figuras de animales músicos, hombre y mujer exhibicionista y representaciones de animales.

En resumen, la portada de Santiago de Puente la Reina presenta un novedoso programa iconográfico en el que se representan escenas principales del ciclo del Génesis y del de la Infancia de Cristo, es decir del Antiguo y Nuevo Testamento; con un objetivo muy claro de detallar los momentos principales de ambos relatos. Además se ve la intención significativa de relacionar los dos Testamentos a través de prefiguraciones, como se ha visto en la escena de la Creación, con Cristo atravesando con su lanza el reptil; que recuerda la imagen del Salvador en el descenso a los infiernos. La presencia detallada de ambos ciclos remite a conjuntos de datación tardía dentro del románico, como es la desarrollada portada de Santo Domingo de Soria o la Puerta del Juicio tudelana<sup>37</sup>, clasificada esta última, estilísticamente dentro del primer gótico. Igualmente el gusto por evolucionar en la representación de las bestias, con creaciones que desbordan los planteamientos iniciales del románico acerca esta figuración marginal a creaciones del gótico. Otras referencias cronológicas como el atuendo militar de las figuras que forman parte de este estamento y rasgos de la moda nos indican que la portada pertenece a las primeras décadas del siglo XIII.

36. El autor arriba citado nos habla de la imagen reproducida en una arqueta conservada en el Museo de Darmstadt y datada en el año 1000, en la que Adán, tras la siega, lleva las espigas en un cesto colgado a sus espaldas. La figura de nuestro primer padre no está aislada, por tanto, entre un conjunto de escenas inconexas, sino que aparece entre una serie de representaciones laborales. Caín es el hijo mayor y dedicado a las funciones campesinas, algo que se percibe en las ofrendas que dirige a Dios. A pesar de la posible relación entre esta dovela y las ocupadas por el ciclo de Caín y Abel, situadas en el mismo lateral aunque algo alejadas, no se puede identificar al campesino con este personaje bíblico, sobre todo si recordamos que es el asesino de Abel y por tanto, imposible de dedicarle una dovela a él sólo.

37. En esta portada soriana las arquivoltas están dedicadas a un completo ciclo de la Infancia de Cristo y los capiteles a escenas de la creación: formación del mundo, creación de Adán y pecado original. La Puerta del Juicio de Tudela ocupa sus capiteles con un detallado ciclo del Génesis en el que vemos desde la creación del mundo al arca de Noé; mientras que las arquivoltas están dedicadas a una simétrica división de los elegidos y condenados que debería completarse con un tímpano ocupado por Cristo juez.

Desde el punto de vista iconográfico destacaremos el gusto por desarrollar los distintos episodios de un ciclo, con insistencia en determinados momentos, lo que explica que haya dos representaciones de la Natividad o dos dovelas dedicadas a la Matanza de los Inocentes. No faltan escenas menos representativas del relato como son el Sueño de José o el de los Magos, además del asesoramiento diabólico de Herodes, que supone una novedad iconográfica, escasamente conocida en el panorama románico peninsular. Estilísticamente la portada presenta gran calidad en su elaboración lo que se deduce de creaciones que han llegado en buen estado de conservación, como la dedicada a Dios y los ángeles o momentos tan bellos como la Epifanía y el Anuncio a los Pastores. El tratamiento de figuras marginales que componen un bello conjunto decorativo, al margen de una mayor significación, sigue presentando un gran cuidado en su elaboración como lo demuestran las figuras entre roleos del arco agredado del tímpano, o las cabezas que rematan las columnas y soportan los capiteles. La portada se ha relacionado, en su esquema arquitectónico, falta de tímpano y uso de este arco con influencia islámica, con otras fachadas semejantes y cercanas geográficamente como son las de San Román de Cirauqui y San Pedro de Estella, con la salvedad de que estas últimas -idénticas también en escultura- avanzan cronológicamente por el uso del arco apuntado. Algunas coincidencias escultóricas permiten ver la participación de este taller de Santiago en unos restos tallados, conservados en el claustro de San Pedro de la Rúa. Un análisis de los mismos así como un rastreo de las fuentes documentales, permiten deducir que estos fragmentos de capiteles adornaban una capilla abierta al claustro. Los soporres están ocupados por temas de Infancia entre los que señalamos por su similitud el Nacimiento de Cristo, la Matanza de los Inocentes y la Huida a Egipto. Estos relieves suponen una continuidad del taller escultórico de Santiago de Puente la Reina<sup>38</sup>.

#### RESUMEN

El estado de deterioro en que ha llegado la portada de Santiago de Puente la Reina ha causado un relativo olvido de este conjunto en la bibliografía artística. Sin embargo el análisis detallado de cada una de las dovelas que componen esta fachada, así como el de los capiteles, permite descifrar la dedicación a dos ciclos bíblicos de gran importancia como son el del Génesis, con la presencia -por primera vez en el arte monumental navarro- del relato de la Creación y de la vida de Adán y Eva; interrelacionado con el detallado ciclo de la Infancia de Cristo, con episodios de la Natividad y Epifanía. El resto de las dovelas están ocupadas con variadas y complejas escenas de luchas, así como una figuración diversa de ángeles, híbridos y bestias. La innovación temática que incorpora esta portada, las novedades iconográficas, así como el avance estilístico en la escultura permite confirmar la datación del conjunto en las primeras décadas del siglo XIII y la pertenencia, por tanto, a un románico tardío.

<sup>38</sup>. Analizados y descritos en mi artículo ya citado: "El claustro de San Pedro de la Rúa..."