Los capiteles historiados del claustro románico de la Catedral de Pamplona

Entre los pocos restos hoy subsistentes de la catedral románica de Pamplona, y que por reciente acuerdo han sido cedidos por el Ilmo. Cabildo Catedral a la Excelentísima Diputación, con destino al nuevo Museo (1), se cuentan tres capiteles historiados, joyas de la escultura románica, que, aunque conocidas de antiguo, nunca han sido objeto de la atención detenida que merecen. Nuestro propósito en las páginas siguientes es la de darlos a conocer en sus varios aspectos, valiéndonos de las excelentes fotografías de D. J. E. Uranga, que comentaremos brevemente. Antes diremos unas pocas palabras sobre la catedral románica y la probable proveniencia de los capiteles.

Los datos documentales conocidos sobre la catedral románica fueron resumidos unos y dados a conocer otros por José María Lacarra en unas breves páginas del Archivo Español de Arte y Arqueología (2). La iniciativa de las obras se debió al Obispo Pedro de Roda (1076-1094), quien introdujo en el cabildo la vida regular, construyó los edificios necesarios para ella e

(1) Damos aquí en orden cronológico, y sin pretender haberlas agotado todas, las publicaciones de que tenemos noticia en las que se han reproducido algunos de estos restos románicos: Cahier, Nouveaux Mélanges d'Archéologie. Ivoires, miniatures, émaux París, 1874, págs. 272-273. J. I(turralde) y S(uit), Capiteles de la catedral románica de Pamplona, BCM Nav. I (1895) n. 2 (febrero) pág. 5. Serrano Fatigati, La escultura románica, Bol. de la Sociedad Española de Excursiones t. 8 (1900) pág. 171. Kingsley Porter, Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads VI, 720. Biblioteca selecta de arte español, publicada bajo la dirección de D. Manuel Vega y March t. VII, Catedral de Pamplona I, Barcelona, 1924, láms. XLIII y XLIV. Byne, La escultura en los capiteles españoles, Madrid, 1926, láms. 101-103. P. Deschamps. La sculpture française a l'époque romane. Onzieme et douzieme siecles. Florencia-París 1930, lám. 94, B y C. M. Gómez Moreno. El arte románico español, Madrid, 1934, láms. CLXXXIX y CXC, 1. G. Gaillard, Les débuts de la sculpture romane espagnole. León-Jaca-Compostelle. París, 1938, lám. CXXV.

(2) La catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos. Archivo Español de Arte y Arqueología, Madrid, 1931, págs. 73-86.

instituyó una cofradía, cuyo objeto era el de allegar recursos para la construcción de una nueva basílica, y a la que el papa Urbano II concedía gracias espirituales en 1097. Las obras se comenzaron en el año 1100, según una inscripción métrica, que estuvo grabada en la portada occidental del templo, en donde fué copiada por Sandoval y de la que conservamos un fragmento en el que figura íntegro el último verso (3). En 1101, estaba afincado en Pamplona un Esteban «magister operis Sancti Jacobi», a quien debemos suponer dirigiendo la obra de la catedral, para la cual conservamos una donación de 1115: siete años después estaba ya construido un refectorio. Por último, hay documentos que hablan de la «dedicación» de la iglesia en 1124 y de su consagración en 1127, en tanto que en otro, que Lacarra cree poder atribuir fundadamento al Obispo Sancho de Larrosa (1122-1142), «se exhorta a los fieles para que contribuyan con sus limosnas a la fábrica del claustro: **«ad opus claustri perficiendum».**

Dónde estaba y hasta cuándo duró el claustro románico de la catedral no es problema fácil de resolver con los datos de que disponemos hasta ahora. Ceán Bermúdez, en sus «Adiciones» a las «Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España» de Eugenio Llaguno y Amírola (4), dice que «de la Catedral antigua de Pamplona no ha quedado sino una parte del frontispicio y un claustro pequeño, en el que son de notar los capiteles de las columnas pareadas, pues representan con la rusticidad de aquellos tiempos algunos misterios de nuestra redención». Esta noticia era ya inexacta, por lo menos en su primera parte, al pu-

(3) La transcripción que da Sandoval de la inscripción es exacta, en la parte conservada. Para los primeros versos, Fita ha propuesto algunas correcciones, que Lacarra dice «sólo en parte aceptables» y que nosotros creemos innecesarias todas ellas. Sólo necesita modificarse la puntuación, proponiendo en consecuencia la siguiente lectura y traducción: «Virginis ecclesiam praesul sanctissimus olim / hanc rexit; sede Petrus in ista fecit et aedem. / Ex quo sancta piae domus est incepta Mariae / tempus protentum fert annos milique centum, / ex incarnati de virgine tempore Christi» «Hace tiempo rigió esta iglesia de la Virgen un obispo muy santo, Pedro, que construyó en esta iglesia un edificio, (la propia iglesia o, mejor, la canónica). Desde que se comenzó esta santa casa de la piadosa María, pasaron mil cien años desde el tiempo de la encarnación de Cristo en una virgen». El sentido es, pues, claro, y extraño, como hace notar Lacarra, que se haya tergiversado casi unanimemente, refiriendo al año 1100 la terminación de las obras. La inscripción alude al comienzo de las mismas y hubo de colocarse bastante tiempo después de muerto Pedro de Roda

(4) T. 1.. Madrid. 1829, pág. 82.

blicarse la obra de Llaguno, en 1829. La fachada románica, que existía a fines del siglo XVIII, aparece claramente indicada en el proyecto de Ventura Rodríguez, que guarda el Archivo Catedral (o) y hubo de ser derribada, para levantar la actual fachada, ante? de terminar dicho siglo (6). En cuanto al claustro, Madrazo (7) dice: «Creemos recordar el pequeño claustro románico, ya desmantelado cuando hace 21 años nos dispensaba la honra de ser nuestro guía, en las primeras visitas a la catedral pamplonesa, el Sr. Mercader, actual obispo de Menorca...» y a este claustro atribuye con duda, los capiteles pareados, conservados entonces en la capilla de Santa Catalina. Sin embargo, aunque supongamos realmente existente ese pequeño claustro, y no tocado por las reformas de Ventura Rodríguez, debió haber desaparecido ya al mediar el siglo XIX, pues tenemos sobre ello el testimonio de uno de los primeros representantes de ia arqueología medieval francesa, el Padre Arthur Martin, que hubo de visitar Pamplona antes de 1850. Entre los varios dibujos que hizo en la catedral, figuran dos (8) que representan la ménsula con el león devorando a un hombre, donde está el fragmento de inscripción histórica que arriba discutimos (9). Como después veremos, el viaje del P. Martín fué anterior a 1846. En «el borrador de una lectura hecha por él en el Luxemburgo, en abril de 1851, dice: «Explorando las dependencias importantes de la catedral, hube de encontrar entre los escombros, capiteles y molduras románicas del mejor estilo (du plus grand style), con restos de inscripciones. Me explicaron que eran piedras de la antigua fachada, olvidadas o tiradas en el siglo pasado en la reconstrucción de la nueva. Quise saber el nombre del culpable y supe que era el oráculo de su época, el más bello florón que la Academia de San Fernando llevaba en su corona.

(5) Yárnoz Larrosa, Ventura Rodríguez y su obra en Navarra, Madrid, 1944, segunda lámina, sin numerar.

(6) Ibidem, págs. 29-30.

(7) España, sus monumentos y arte, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño, t. II, Barcelona, 1886, pág. 215, nota.

(8) Estos dibujos del P. Martín fueron grabados después de su muerte y publicados por su colaborador el P. Ch. Cahier en la obra Nouveaux mélanges d'Archéologie d'Histoire et de Litterature sur le Moyen Age par les auteurs de la monographie des vitraux de Bourges (Ch. Cahier et feu Arth. Martín, de la Cie de Jesús). Collection publiée par le P. Ch Cahier Ivoires minitures, émaux. París, 1874.

(9) Op. cit. págs. 272 y 273.

m

Se llamada Rodríguez, cuando vivía. Nada quedaba por decir. Si el médico había matado a su enfermo, todo había ocurrido según las reglas del arte y con todas las garantías oficiales que podían desearse...» (10).

En 1846, con motivo de la visita que hizo a la catedral el pintor Jenaro Pérez Villamil, mientras él subía a los claustros altos para hacer unos daguerrotipos, uno de sus acompañantes «se dirigió a la puerta por donde se subía a la bóveda de la Nave de la Barbazana, que por casualidad se encontró abierta, porque los albañiles estaban retejando. Tan luego como concluyó de subir el caracol, pasmóse el ver unos remates de pilastras con las respectivas peanas, donde estaban grabadas sobre las piedras del mencionado remate de los pilares, Jesucristo con sus doce apóstoles, el Sepulcro, y otras mil cosas curiosas, y como fuera de sí, dijo desde arriba estas palabras: «Señores, he encontrado un rico tesoro». «Esto es necesario que se lleve a Madrid, para que sea colocado en el Museo de Arquitectura» (11). Sin duda Villamil y su amigo no se olvidaron de la impresión recibida, pues, según el anónimo que recogió la anécdota, probablemente en el mismo año, llegó a Pamplona un oficio de Madrid para que el Cabildo cuidase de que se guardaren dichos restos en sitio visible, lo que corrió a cargo, a lo que dice Madrazo (12), del entonces prebendado y después obispo de Menorca, Sr. Mercader. En 1895. se habían trasladado desde el lucillo de la capilla de Santa Catalina, donde los vió Madrazo, «al lucillo de otro sepulcro del claustro actual» (13), sin duda el mismo donde estuvieron hasta no hace mucho tiempo y donde recordamos haberlos visto en nuestra primera visita a Pamplona en 1928.

El claustro, si existió todavía en los primeros años del siglo XIX, había desaparecido ya en 1846, puesto que no cabe duda de que los capiteles historiados se contaban entre los que provocaron la admiración del acompañante de Villamil. Su arrin-

(10) Ibidem, pág. 277.

C11) Manuscrito anónimo redactado en Pamplona en 1846, sin foliar, comunicado por D. Manuel Gómez Moreno. La misma noticia tomada de un cuaderno manuscrito del Archivo de Navarra, fechado en 1880 y sin duda copia del anterior, la publicó D. Ignacio Baleztena en la revista «Pregón» Pamplona, Diciembre 1947 «Curiosidades de nuestra Catedral».

(12) Navarra y Logroño, t. II, págs. 214 y 215, nota.

(13) I(turralde) y S(uit), Capiteles de la catedral románica de Pamplona en BCM Navarra, t. I (1895), n.° 2, pág. 9.

conamiento, junto con otros restos que procedían sin duda de los derribos efectuados por Ventura Rodríguez, hace pensar que quizá fuese entonces cuando se recogiesen, procediesen o no de las obras realizadas bajo su dirección (14).

De los seis capiteles dobles, que, como vimos, se suponen fundadamente del claustro antiguo, dos representan escenas del Nuevo Testamento y el otro del Antiguo. Los dos primeros se refieren a la Pasión y Resurrección, debiendo haber estado inmediatos, en el claustro, pues sus temas se presentan en sucesión histórica. El primero (láms. I-VII) empieza con el Prendimiento, cuya escena principal, el Beso de Judas, figura en una de las caras estrechas (láms. I y II), pero, realmente, la escena se prolonga en el lado derecho de una de las caras anchas (lám. VII): allí vemos a un judío armado con una gran espada y a Pedro que levanta la suya para cortar la oreja de Malco, figurado como un pequeño hombrecillo a quien el apóstol agarra por la cabeza; pero el dramatismo de la escena se concentra en las dos personas de Jesús y de Judas. Este, con expresión hipócrita y la bolsa colgada al cuello, besa en la boca a su Maestro, echándole la mano izquierda por encima del hombro, mientras tres hombres, uno de ellos armado de una gran espada, agarran a Jesús por el brazo izquierdo y las vestiduras. La historia prosigue en la parte izquierda de la cara ancha siguiente (láminas II y IV), donde aparece Jesús agarrado de la muñeca derecha por un sayón y debajo de un arco, al otro lado del cual vemos una figura vociferante, tocada con una especie de mitra de la que cuelgan por detrás dos cintas. Se trata de Jesús saliendo de la casa de Anás o Caifas, episodios que no suelen distinguir claramente los artistas medievales (15), ya que no parece que la caracterización antes dicha pueda aplicarse a Pilatos. Le sigue inmediatamente la Crucifixión, que se reparte en tres caras distintas (láms. III y V-VII). La parte central ocupa una de las caras estrechas (láms. V y VI): Cristo clavado en la Cruz

(14) Además de las publicaciones citadas en la nota 1, debe consultarse sobre la catedral románica de Pamplona la nota de este título publicada por T(orres) B(albás) en Archivo Español de Arte y Arqueología, t. II (1926), págs. 153-155.

(15) Künstle, Ikonographie der christliche Kunst, T. I., Freiburg im Brisgau, 1928, pág. 431.

recibe la lanzada de Longinos mientras otro personaje se dirige hacia éste señalando la herida del costado con el índice extendido. A la izquierda de la Cruz se encuentra el porta-esponja y más allá San Juan, en la actitud convencional de dolor, apoyando la mejilla en la mano derecha, y en análoga actitud y posición simétrica la Virgen. Sobre los brazos de la Cruz hay dos ángeles arrodillados, que abren las manos con gesto dolorido, y a sus lados hubo otros dos, de los cuales uno ha desaparecido casi por completo. A derecha e izquierda, ocupando la mitad de cada uno de los dos frentes mayores, están representados los dos ladrones, sujetos, no clavados, a do? cruces de brazos cortos por detrás de los cuales pasan los suyos para atarse por delante. Al mal ladrón cuatro personajes le ligan manos y pies y le atormentan cuatro demonios, mientras que el bueno junta las manos en oración y no tiene ataduras en las piernas cruzadas: encima, a su derecha, un demonio de cabeza decomunal arregaña los dientes, enfurecido. La composición general de la escena es, como se ve, muy complicada, y aunque el artista haya dado pruebas indudables de una gran maestría, la solución de relegar las dos figuras de los ladrones a caras distintas del capitel, no se la puede tener por afortunada aunque se reconozca que es poco menos que inevitable. Sin embargo, tanto en esta escena como en la del Prendimiento, el momento central ha sido destacado por este artificio dándoles categoría de cuadro independiente. En cambio, las caras anchas anchas del capitel presentan una confusión de escenas desagradable. Probablemente, el escultor ha seguido en su interpretación un esquema correspondiente a un módulo pictórico y esto es lo que le ha obligado a forzar su acomodación a la superficie que debía decorar.

En el capitel siguiente, el escultor se encontró en mejores condiciones para organizar los temas en relación con el espacio disponible. El Descendimiento de la Cruz llena perfectamente una de las caras estrechas, siguiendo la fórmula bizantina en la que Nicodemo se afana por desclavar el segundo brazo de Cristo, mientras que la Virgen coge amorosamente la mano del otro, que cuelga inerte, y José de Arimatea abraza el cuerpo de Jesús, para sostenerlo. Sobre los brazos de la Cruz, el Sol y la Luna, representados por dos ángeles que sostienen el uno un disco radiado y el otro un creciente, participan activamente en el pa-

tetismo de la escena. Otros dos ángeles, que hacían en las esquinas el papel decorativo de las volutas del capitel, han desaparecido casi por completo. Como curioso detalle realista señalaremos que Nicodemo, no siéndole suficientes las largas tenazas, para arrancar el clavo, ha de ayudarse con un martillo. El Entierro es una composición de sobriedad dramática. Dos personajes, uno de ellos muy maltratado, sostienen el Santo Cuerpo envuelto por completo en el sudario; otros paños, de abundantes pliegues, cuelgan enrollados en el arco del Sepulcro y desbordan del sarcófago abierto, representando como una caja de piedra sostenida por cuatro columnitas. La composición de las Mujeres en el Sepulcro (lámina XII) no está tan lograda. Es muy bella la figura del ángel sentado que levanta la tapa del sarcófago (lámina XIII); pero se ha dado demasiada poca importancia a las figuras de las mujeres, relegadas a una de las esquinas, en tanto que la guardia del Sepulcro forma bajo el sarcófago una confusión inextricable de armas y miembros humanos. Por último, en la otra cara estrecha del capitel (lámina XIV) vemos un tema insólito, inspirado sin duda en Ioh. XX, 2: María Magdalena, que ha encontrado levantada la losa del sepulcro, corre a anunciar la nueva a Simón Pedro y «al otro discípulo, al que Jesús amaba», diciéndoles «Han quitado al Señor del sepulcro y no sabemos dónde le han puesto». Vemos aquí a María Magdalena que. con gesto y expresión emocionados se dirige a San Pedro, que parece salir de entre unos follajes (lám. XV) y que está caracterizado por una gran llave que pende de su muñeca izquierda. Otros dos discípulos participan en la escena, siguiendo anhelantes lo que María Magdalena dice. Esta lleva todavía en la mano el pomo de perfume y podemos preguntarnos si no habremos de ver aquí, como en la clásica escena de la compra de los perfumes, una influencia del drama litúrgico.

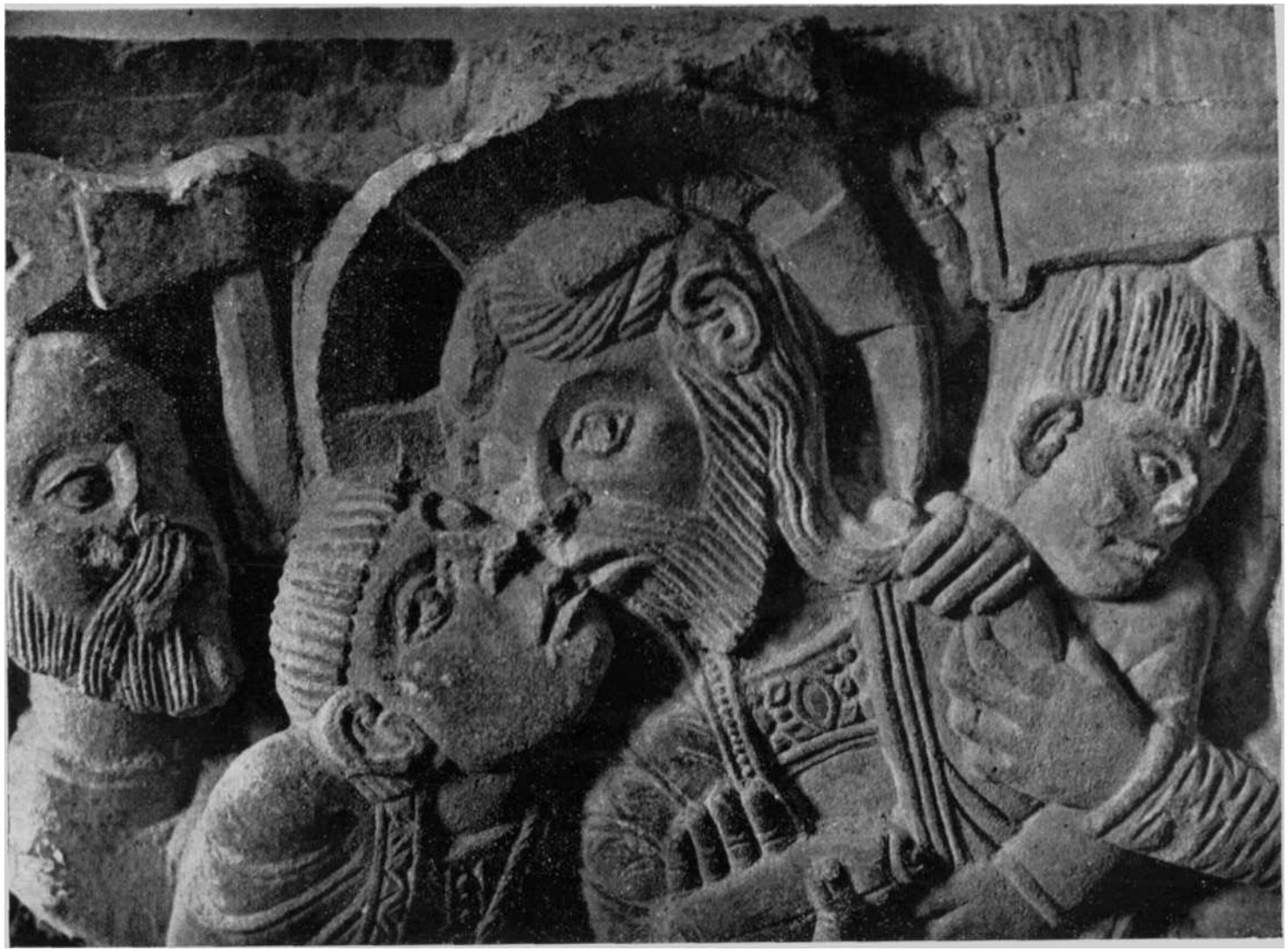
El capitel con la Historia de Job (láms. XVI-XXV) no había sido interpretado hasta oue. en 1941, publicamos una nota describiéndolo (16). que es la que repetimos aquí con alguna pequeña modificación. La narración comienza en uno de los la-

(16) L. Vázquez de Parga, La historia de Job en un capitel románico de la catedral de Pamplona. Archivo Español de Arte (1941) págs. 410-411; 1 lámina frente a la página 409.

dos estrechos del capitel (lám. XVI). En ella, en la parte alta (lám. XVII). aparece la figura del Señor, representado de busto y con diadema, dentro de una media aureola gemada que sostienen dos ángeles y que limitan por la parte inferior unas ondas en las que están grabadas estrellas y la luna, representando por tanto el firmamento; con la mano izquierda señala a Satán, que aparece en un ángulo, y con la derecha a la escena que se desarrolla en la parte baja. En ésta, y bajo una arquería en la que hay simulada una inscripción en caracteres cúficos, aparece Job celebrando un banquete con sus siete hijos y tres hijas. Una y otra escena se refieren al capítulo primero del Libro de Job: «Cierto día, como viniesen los hijos de Dios y se presentasen ante el Señor, estuvo entre ellos Satanás. Y el Señor le dijo «¿De dónde vienes?». Y le dijo el Señor: «¿Te fijaste en mi siervo Job?» (I, 6-8). «Y sus hijos (los de Job) iban y hacían convites en las casas de cada uno, en su día. Y llamaban a sus tres hermanas para que comiesen y bebiesen con ellos» (I, 4). La historia continúa en uno de los lados anchos del capitel (lám. XVIII). En la parte alta, vemos a Job orando ante un altar colocado bajo un templete románico que remata un campanario con una cruz» (lám. XIX). «Cuando había terminado el turno de los convites, Job los llamaba, los santificaba y levantándose al alba, ofrecía holocaustos por cada uno...» (I, 5). Vemos después a Job y a su mujer (lám. XX) entre cuatro personajes vestidos con capisayos; Job con una mano se mesa los cabellos y con la otra rasga sus vestidos con unas tijeras. Es el momento en que cuatro mensajeros le anuncian las desgracias que sobre él se han abatido simultáneamente (I, 14-18). En la parte baja, separada de la superior por una arquería, aparecen los rebaños de Job que destruyen el fuego del cielo, los sabeos y los caldeos (I, 15-17). En la cara siguiente (lámina XXI), tres demonios dan vuelta a un extraño edificio por cuyas ventanas asoman cabeza abajo los siete hijos de Job. «Aún hablaba aquél (el tercer mensajero) y he aquí que entró otro y dijo: «Estaban tus hijos y tus hijas comiendo y bebiendo vino, en casa del hermano primogénito, cuando de repente un gran viento vino de la región del desierto y golpeó los cuatro ángulos de la easa, la cual al derruirse aplastó a tus hijos, y murieron y sólo quede yo vivo para anunciártelo» (I, 18-19). En la última cara

Claustro románico de la Catedral de Pamplona. Primer capitel. El Beso de Judas, (parte del Prendimiento).

Foto Archivo J. E. Uranga



Claustro románico de la Catedral de Pamplona. Primer capitel. Detalle de la lámina anterior.

Foto Archivo J. E. Uranga

Claustro románico de la Catedral de Pamplona. Primer capitel. Jesús saliendo de casa de Caifas (?). El Buen Ladrón (porte de la Crucifixión).

Foto Archivo J. E. Uranga

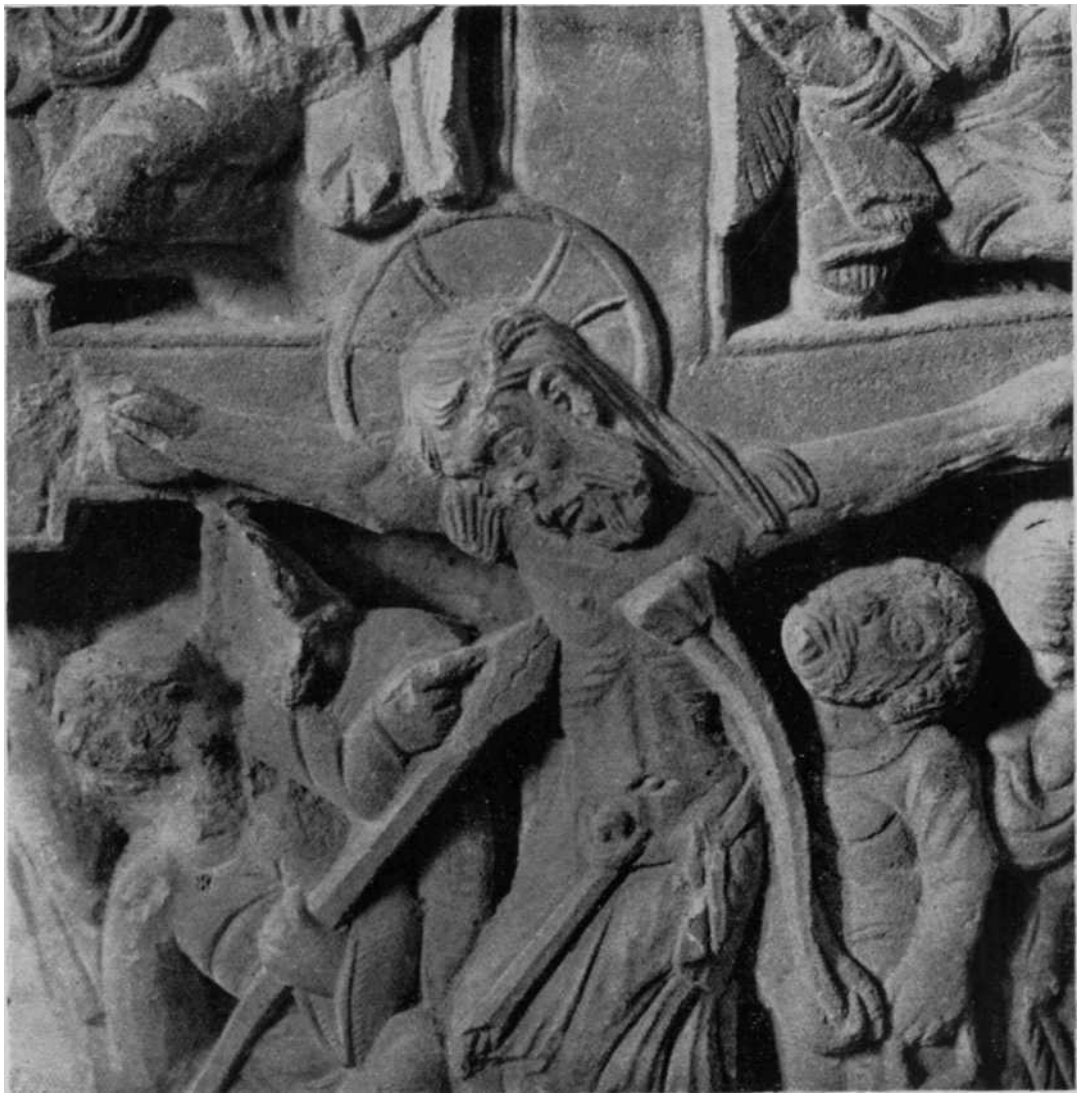
Lámina IV

Claustro románico de la Catedral de Pamplona. Primer capitel. Jesús saliendo de casa de Caifas (?). (Detalle).

Foto Archivo J. E. Uranga

Claustro románico de la Catedral de Pamplona Primer capitel. La Crucifixión (escena central).

Foto Archiv J. E. Uranga



Claustro románico de la Catedral de Pamplona. Primer capitel. Detalle de la Crucifixión.

Foto Archivo J. E. Uranga

Claustro románico de la Catedral de Pamplona. Primer capitel. El Mal Ladrón (parte de la Crucifixión). San Pedro corta la oreja de Malco (parte del Prendimiento).

Foto Archivo J. E. Uranga

Claustro románico de la Catedral de Pamplona. Segundo capitel. El Descendimiento.

Foto Archivo J. E, Uranga

Claustro románico de la Catedral de Pamplona. Segundo capitel. Detalle del Descendimiento.

Foto Archivo J. E. Uranga

Lámina X

Claustro románico de la Catedral de Pamplona. Segundo capitel. Detalle del Descendimiento.

Foto Archivo J. E. Uranga

Claustro románico de la Cátedral de Pamplona. Segundo capitel. El Santo Entierro.

Foto Archivo J. E. Uranga

Claustro románico de la Catedral de Pamplona. Segundo capitel. Las mujeres en el Sepulcro.

Foto Archivo J. E. Uranga

h

"

Claustro románico de la Catedral de Pamplona. Segundo capitel El ángel que guarda el Sepulcro.

Foto Archivo J. E. Uranga

m

Claustro de la Catedral románica de Pamplona. María Magdalena anuncia a San Pedro la Resurrección.

Foto Archivo J. E. Uranga

Claustro de la Catedral románica de Pamplona. Segundo capitel. La Magdalena anuncia a San Pedro la Resurrección (detalle).

Foto Archivo J. E. Uranga

Claustro románico de la Catedral de Pamplona Tercer capitel. Conversación del Señor y Satán. Job y sus hijos celebrando un banquete.

Foto Archivo J. B. Uranga

Claustro románico de la Catedral de Pamplona. Tercer capitel: El Señor en la Gloria (detalle).

Foto Archivo J E. Uranga

Claustro románico de la Catedral de Pamplona. Tercer capitel. Job orando. Los mensajeros le anuncian sus desgracias. Destrucción de sus rebaños.

Foto Archivo J. E. Uranga

Claustro románico de la Catedral de Pamplona. Tercer capitel. La oración de Job (detalle)

Foto Archivo J. E Uranga

Claustro románico de la Catedral de Pamplona Tercer capitel. Job rasga sus vestiduras, al saber sus desgracias.

Foto Archivo J. E Uranga

Claustro románico de la Catedral de Pamp'ona. Tercer capitel. El viento del desierto derriba la casa donde banquetean los hijos de Job.

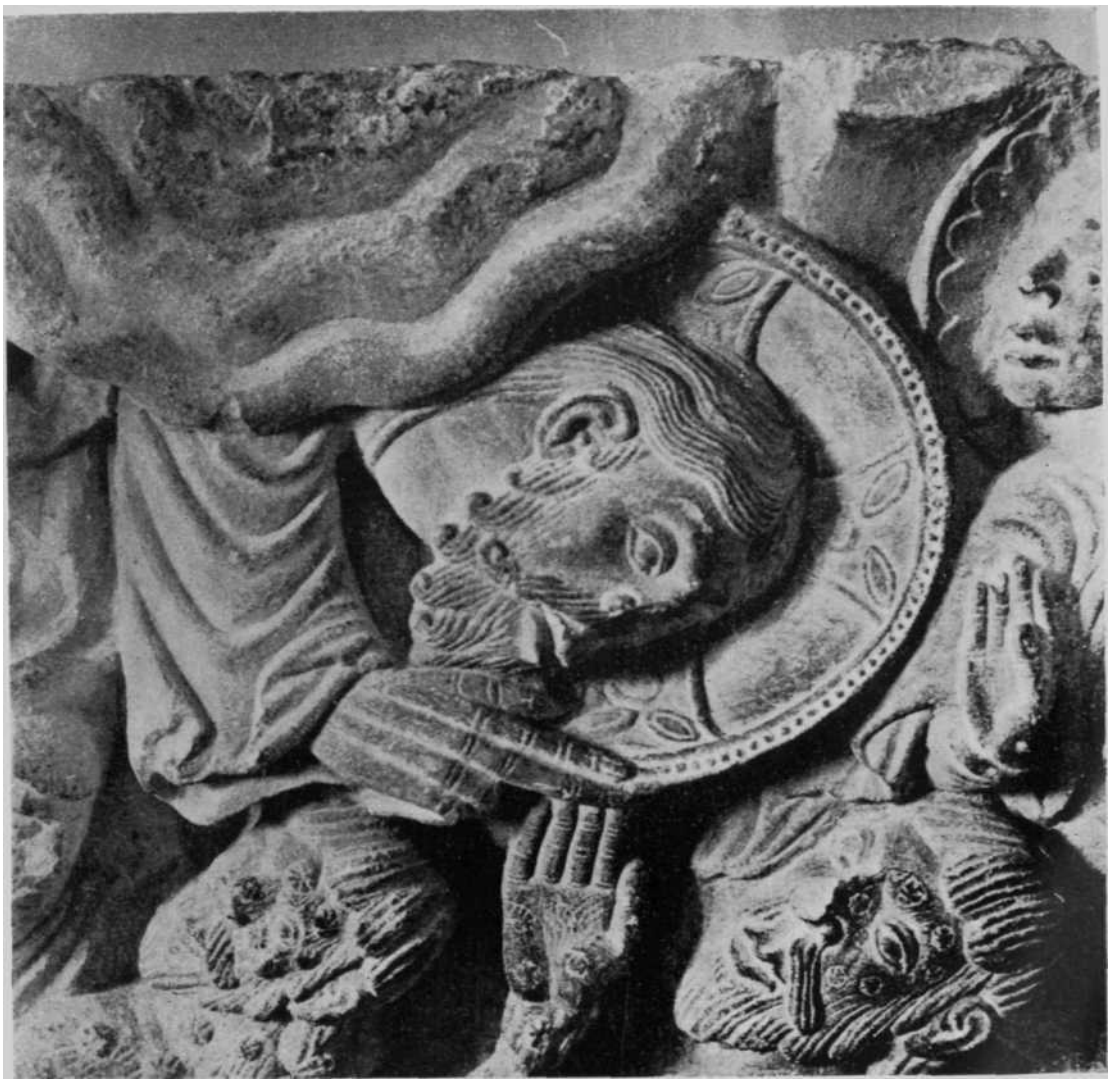
Foto Archivo J. E. Uranga

Claustro románico de la Catedral de Pamplona. Tercer capitel. Job visitado por sus amigos y su mujer El Señor le anuncia el fínal de sus padecimientos.

Foto Archivo J. E. Uranga

Claustro románico de la Catedral de Pamplona. Tercer capitel. Los amigos de Job y su mujer (detalle).

Foto Archivo J. E. Uranga

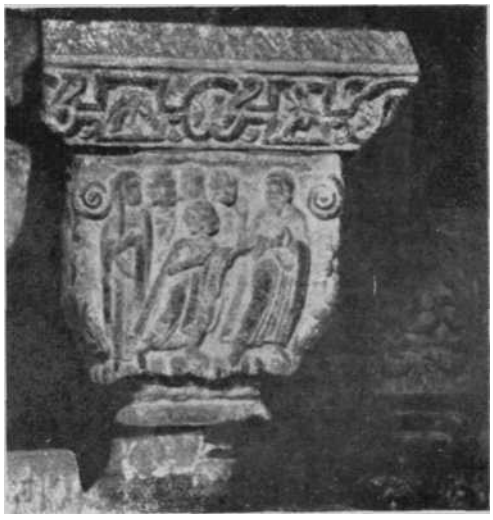


Claustro románico de la Catedral de Pamplona. Tercer capitel. El Señor anuncia a Job el término de sus desgracias (detalle)

Foto Archivo J E Uranga

Claustro románico de la Catedral de Pamplona Tercer capitel. Detalle de la lámina XXII

Foto Archivo J. E. Uranga



Toulouse, Musée des Augustins, Capitel del claustro de la Daurade, con la historia de Job.

del capitel (láms. XXII-XXV) aparece, en uno de los lados, Job desnudo y cubierto de pústulas, en presencia de sus cuatro amigos y de su mujer (I, 11-38). En el otro lado de la misma cara, vemos bajar al Señor —representado aquí con nimbo crucífero— de una nube y dirigirse a Job, en presencia de un ángel, para anunciarle que sus pruebas han terminado (lám. XXIV).

Este tema de la historia de Job es raro en la iconografía monumental románica. En España no conocemos otro ejemplo; y en Francia, sólo otro capitel en que ei tema se desarrolle en forma cíclica; procede del Priorato de la Daurade, y lo guarda hoy el Musée des Augustins, en Toulouse (lám. XXVI). Es seguramente una obra más tardía que el de Pamplona (17) y el artista que lo ha labrado se complace en componer mesuradamente las escenas en los medallones formados por los tallos y follajes que cubren el capitel, en tanto que el de Pamplona, con un arte más rudo, pero también mucho más vigoroso, amontona las figuras y mezcla las escenas, en toda la superficie del capitel, apegándose al texto y discurriendo fórmulas originales, como la que le permite representar a un mismo tiempo la conversación del Suñor con Satanás y el tema de ésta y en forma análoga a los mensajeros dando a Job la noticia de sus desgracias y debajo cómo suceden éstas.

Aunque Deschamps incluya estos capiteles entre las obras de la escultura románica languedociana y caracterice su arle como muy próximo al de los capiteles de la Daurade, no logramos darnos cuenta cierta de estas semejanzas, puesto que en arte y en iconografía el artista tolosano trata los mismos temas en forma harto diferente que el de Pamplona. En cuanto a su fecha, lo más prudente es atenernos, como lo hace Gaillard (18) al documento anteriormente aludido, en el cual la palabra «perficere» parece referirse a la terminación de la obra. Serían pues de hacia 1140-50. y no como quiere Deschamps (19) de la segunda mitad del siglo XII.

Luis VAZQUEZ DE PARGA

(17) R. Rey. La sculpture romane languedocienne, Toulouse-París, 1936, páginas 332 y sig. lo atribuye al tercer taller de la Daurade que habría trabajado en el tercer cuarto del siglo XII.

(18) Alude a «les magnifiques chapiteaux historiés qui provienne du cloître et datent vraisemblablement de l'episcopat de Don Sancho de Larrosa (1122-1142)...» Les débuts de la sculpture romane espagnole, París, 1938, p. 222.

(19) La seulpture française á l'époque romane, lám. 94.