

Indice

1. Introducción	159
2. San Salvador en la historiografía	160
3. La historia y los documentos	162
4. San Salvador en el programa urbano de la ciudad	165
5. Descripción general del monumento	168
6. El edificio	169
6.1. El primer proyecto constructivo: el presbiterio	171
6.2. La segunda fase: la nave	173
6.3. La conclusión de la nave	174
6.4. El torreón oriental y otras intervenciones tardomedievales	176
7. La escultura monumental	179
8. La pintura mural	184
8.1. Las pinturas murales del presbiterio	185
8.2. Otras pinturas murales	192
9. Mobiliario gótico	193

SAN SALVADOR DE SANGÜESA, COMPENDIO DEL ARTE GÓTICO: ARQUITECTURA, ESCULTURA Y PINTURA

Carlos J. Martínez Álava

1. INTRODUCCIÓN

No cabe duda de que Sangüesa es una de las ciudades navarras que cuentan con un legado medieval más rico. Incluso podemos ir más allá en la valoración y, sin chovinismo, afirmar que en el panorama del arte medieval hispano la riqueza y variedad de su patrimonio la convierten en un referente cultural y turístico de primer orden. Es una herencia del pasado y una garantía de futuros desarrollos, que indudablemente marca y define su personalidad actual.

En este estudio vamos a presentar el redescubrimiento de un conjunto de pinturas murales góticas que ha permanecido oculto desde hace siglos. Esa va a ser su mayor aportación. Además del gran valor histórico y arqueológico que este tipo de aportaciones conlleva, en esta ocasión, tenemos la fortuna de incorporar al patrimonio sangüesino unas bellísimas pinturas, de dimensiones monumentales, gran brillantez cromática y un notable interés iconográfico. Este hallazgo nos va a ayudar también a redescubrir San Salvador, un edificio que vemos cada día, que forma parte de nuestro decorado vital, pero que necesita también de nuestra atención y nuestro aprecio¹.

1 No hubiera sido posible realizar este estudio sin la ayuda y colaboración permanente del párroco de Sangüesa Carlos Ayerra. Gracias por su tiempo y dedicación.

De todos los monumentos conservados en Sangüesa, es Santa María y su portada la que acapara la máxima atención de investigadores y aficionados. De hecho, su presencia en la historiografía artística hispana e internacional es constante. La parroquia de Santiago ha visto desde los años sesenta del pasado siglo cómo acrecentaba y perfilaba su imagen como monumento de primer orden. La restauración emprendida por la Institución Príncipe de Viana redescubrió sus naves góticas, los ábsides laterales románicos y la imagen gótica de su titular, Santiago. El retablo mayor guarda celosamente su cierre absidal románico prácticamente completo. Recientemente una alegre vidriera ha devuelto la luz natural a su interior, bello y estilizado. Junto a las parroquias, Sangüesa conserva también las iglesias y claustros de los monasterios de Franciscanos y Carmelitas. Y ya dentro del ámbito de la arquitectura civil, ha conservado con el correr de los tiempos, su entramado urbano medieval, asociado a la rúa de Peregrinos que establece su eje compositivo E-O, el castillo-palacio gótico de los Príncipes de Viana y algunos cubos y tramos de la muralla medieval. Y esto sólo en cuanto a elementos arquitectónicos erigidos entre el segundo tercio del siglo XII y el siglo XIV. Pero hay todavía más; si abandonamos el caserío de la ciudad hacia Sos, dentro de su término municipal, nos encontramos con la iglesia de San Adrián de Vadoluendo, fechada en torno a 1140; restos de otra iglesia románica, esta de tres naves, se conservan de manera dispersa entre el Museo de Navarra y otras Instituciones. La antigua iglesia de San Nicolás está a la espera de una campaña arqueológica que excave y localice los restos de su cimentación².

2. SAN SALVADOR EN LA HISTORIOGRAFÍA

Como es habitual en la historia del arte navarro, la referencia más antigua a la iglesia de San Salvador la encontramos en el estudio que a fines del siglo XIX hizo Pedro de Madrazo sobre Navarra y sus monumentos. En su visita a Sangüesa se fijó especialmente en Santa María. Santiago y San Salvador reciben un escueto párrafo, que no obstante, por su antigüedad, tiene gran interés para hacernos una idea del aspecto exterior de estos edificios durante el siglo XIX. Para Madrazo, San Salvador “es un templo gótico del siglo XIV, construido evidentemente sobre otro anterior románico, cuya portada subsiste dentro de un elevado pórtico, añadido en la época de la reconstrucción ojival. Tiene una sola nave con bóveda rebajada de crucería, y una robusta torre, con terrado circuido de almenas³. Las observaciones de

- 2 Recientemente he redactado el informe histórico-artístico preliminar que fundamenta la necesidad de afrontar la citada excavación, y concreta la localización aproximada de los edificios desaparecidos. En 2011 se cumplirán 100 años de la desaparición definitiva de la clavería de San Nicolás, ¿puede haber una fecha mejor para al menos rescatar la planta del antiguo conjunto medieval? Si la intervención tuviera éxito sería un nuevo referente patrimonial-turístico-didáctico de la ciudad, permitiendo articular en torno al él un centro de interpretación del arte medieval, junto a la restitución, bien en original, bien en copia, de los diversos restos de San Nicolás conservados en el Museo de Navarra, el jardín de la Cámara de Comptos de Pamplona y la iglesia de las Comendadoras del Santi Espiritu de Sangüesa.
- 3 MADRAZO, P. de, *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*, Barcelona, 1886, vol. 2, p. 493.

Madrazo aportan ya una orientación cronológica, en torno al siglo XIV, y muestran el desconcierto que todavía hoy provoca la configuración externa de hastial occidental y portada.



Iglesia de San Salvador

Ya en el siglo XX comienzan a publicarse breves referencias a la iglesia, integradas en el marco de los primeros estudios dedicados por eruditos locales a la historia de la ciudad. En los años 30 y 40, dos semblanzas de la ciudad profundizan un poco más en las características concretas del edificio, planteando ya la presencia en los alzados de dos fases constructivas⁴. En los 60 será Vicente Villabriga quien retome, desde un punto de vista más histórico, el estudio del patrimonio medieval sangüesino, aportando los primeros documentos relacionados con la construcción del templo de San Salvador. También identifica y describe el sagrario de piedra empotrado tras el retablo mayor y algunas sepulturas⁵.

4 ANCIL, M., *Compendio de la historia de Sangüesa desde su fundación hasta nuestros días*, Pamplona, 1931, p. 66; y *Monografía de Sangüesa*, Pamplona, 1943, p. 120-122

5 VILLABRIGA, V., *Sangüesa, Ruta Compostelana. Apuntes medievales*, Sangüesa, 1962, p. 83.

Como ocurre con otros monumentos medievales navarros, José M^a Jimeno Jurío pondrá al día los escasos datos conocidos hasta entonces. De hecho, realiza el primer estudio histórico artístico del edificio y la portada. Para la arquitectura confirma las dos fases constructivas ya citadas; en cuanto a la portada apunta la identidad de estilo entre el Santiago hallado en las obras de restauración de la parroquia vecina y el maestro de la portada de San Salvador. Según su interpretación la composición general de la escena partiría de la puerta central de la fachada occidental de la catedral de León; estilísticamente la asocia a la puerta de la Coronería de la catedral de Burgos⁶. A partir de los ochenta la Guía de Navarra, la Gran Enciclopedia de Navarra y el Catálogo Monumental siguen, para la obra medieval, las interpretaciones hasta entonces propuestas⁷. Lo mismo hará unos años después Juan Cruz Labeaga, que atiende a las referencias ya citadas en cuanto a estilo y características del monumento, aportando interesantes noticias documentales sobre la Edad Moderna y una cita de la existencia de pinturas murales tras el retablo⁸. Más recientemente se han estudiado algunas de las referencias heráldicas visibles en el templo⁹, así como un conjunto de escudos pintados que hasta el siglo XIX decoraban el arco del presbiterio¹⁰.

3. LA HISTORIA Y LOS DOCUMENTOS

La evolución del poblamiento y la consiguiente construcción de dotaciones templarias siguen en Sangüesa la misma evolución que se observa en otras ciudades del reino. Los fueros o fundaciones sancionan realidades urbanas ya embrionarias. Una vez fijado el estatus jurídico de la nueva fundación, los moradores y vecinos erigen su consiguiente dotación parroquial, cuyos rendimientos son asignados a una orden monástica, al obispo de Pamplona o al propio patronato vecinal. Lógicamente, el alcance y empeño artístico del nuevo edificio es proporcional a la abundancia de recursos de los patronos.

En las terrazas del Aragón, junto al puente de piedra se habían ido asentando nuevos pobladores. El estatus jurídico viene refrendado por la concesión del fuero de Jaca en 1122. El éxito del nuevo poblamiento es tal que a la parroquia de Santa María, documentada en 1131 se añade para 1144 la de Santiago. Durante la segunda mitad del siglo, al otro lado del río se pueblan

- 6 JIMENO JURÍO, J.M., *Sangüesa monumental*, TCP n^o, Pamplona, 1973, p. 19.
- 7 NAVALLAS REBOLÉ, A. & LACARRA DUCAY, M^a C., *Navarra. Guía y mapa*, Pamplona, 1986, p. 305. GRAN ENCICLOPEDIA DE NAVARRA, "Sangüesa", vol. X, Pamplona, 1990, p. 192; CATÁLOGO MONUMENTAL DE NAVARRA, IV** *Merindad de Sangüesa*, Pamplona, 1992, p. 391-394
- 8 LABEAGA MENDIOLA, J.C., "Notas para la historia del arte de las iglesias de Sangüesa", en *Príncipe de Viana*, 191 (1990), 793-836; *Sangüesa en el camino de santiago*, Pamplona, 1993, p. 241. Un resumen de las características artísticas del edificio en *Sangüesa*, Pamplona, 1994, p. 70-71.
- 9 MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J. & MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F., *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro*, Pamplona, 1996, p. 355.
- 10 ERDOZÁIN GAZTELU, A., & LABEAGA MENDIOLA, J.C., "Heráldica en las iglesias de Sangüesa (Navarra)", en *Coloquio internacional sobre heráldica*, Donostia-San Sebastián, 30-31 de octubre de 1998, p. 13-14.

los barrios de San Andrés del Arenal, del Castellón y de San Nicolás, algo más al norte¹¹. Cada barrio o burgo erigía su parroquia, hasta aquí todas románicas.

La siguiente fundación urbana y parroquia debe ser ya San Salvador. Siguiendo la lógica anterior, la nueva iglesia de San Salvador fue construida para atender a los fieles del suroeste del Burgo Nuevo y del barrio de la Población. A pesar de que habitualmente se ha asociado la parroquia con una hipotética fundación del barrio en la segunda mitad del siglo XIII¹², la referencia más antigua a la iglesia de San Salvador data de 1225. El 23 de julio de ese año, Remiro, obispo de Pamplona, compra unas tierras en Sangüesa por 325 sueldos de sanchetes a García, abad de Castellón, en presencia de G., hermano del obispo. Como testigo de la compra aparece “De Sangossa don Iohan capelán de Sant Çaluador” Al final del documento figura como el propio escribiente: “Don Iohan, capelán de Sant Çaluador de Sangossa, escribió esta carta et fizo este signe”¹³. Este capellán y escribiente, suponemos que próximo al obispo de Pamplona, viene a mostrar que la parroquia se funda dentro del primer cuarto del siglo XIII. Este hecho histórico no se relaciona directamente con la cronología del templo que conservamos. Aunque no se pueden establecer unos hábitos constructivos homogéneos, la tendencia general es que la distancia cronológica entre las confirmaciones documentales más antiguas y las primeras fases constructivas de los templos conservados sea acentuada. Sea como fuere, podemos suponer que a partir de entonces los parroquianos y nuevos vecinos, así como las autoridades municipales y religiosas planearan la construcción del templo.

Para las obras de la iglesia conservamos una pequeña donación testamentaria fechada en 1292. En ese año, Bartolomé de Jaca, beneficiado de Santa María, deja “para la obra de San Salvador diez sueldos”. Sea como fuere la donación no es demasiado significativa ya que tiene un monto limitado y, además de con la fábrica concreta del edificio, también se puede relacionar con la obra u operus, que se dedicaba al mantenimiento del edificio. Las características del edificio vendrán a confirmar que su construcción se extendió durante bastantes años, tanto antes como después de esa fecha.

Durante el siglo XIV la documentación conservada comienza a citar a San Salvador de manera más frecuente. En el Archivo General se conservan algunos instrumentos que señalan ciertos pagos de censos que se realizaban ante su puerta, así como algunos molinos cuyos rendimientos servían para apuntalar los recursos de la parroquia. Ya en la primera mitad del siglo XVI se documenta la construcción de la escalera del coro, certificando que este ya estaba erigido y que, como veremos, el edificio conservaba todavía entonces cierta función defensiva.

11 La recopilación más reciente en ENCICLOPEDIA DEL ROMÁNICO EN NAVARRA, Aguilar de Campoo, 2008, vol. III, p. 1253-1254.

12 JIMENO JURÍO, J.M., *Miscelánea religiosa sangüesina*, TCP nº, Pamplona, 1973, p. 10. Incluso último tercio. JIMENO ARANGUREN, R., “Espacios sagrados, instituciones religiosas y culto a los santos en Sangüesa y su periferia durante los siglos medievales”, Zangotzarra, Sangüesa nº 5 (2001), p. 103.

13 GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Colección diplomática de la Catedral de Pamplona 829-1243*, Pamplona, 1997, Doc. 551, p. 462.

Como es habitual la documentación relacionada con la iglesia y su patronato se hace mucho más densa durante la Edad Moderna. Ese capítulo de la historia de abades y patronos, de capellanías y litigios, de obras y tasaciones, puede dar pie a otra investigación cuyas conclusiones serían de gran interés para bucear en la vida cotidiana de la ciudad durante los siglos XVII y XVIII. De todos los instrumentos y pleitos consultados hay uno relativamente valioso para concretar, al menos en parte las principales familias que vinculaban sus armas a la iglesia. En las pruebas de hidalguía para la concesión del título de Caballero de la Orden de Santiago, Blas de Loya y Gaztelu expone en 1698 que el escudo de armas de su familia se conservaba en el interior de San Salvador. “*En la dicha Iglesia de San Salvador en el arco del Presbiterio entre otros escudos antiguos que ay en dicho sitio se halla el del otro apellido de Loya*”¹⁴. Al testimonio citado, don Blas de Loya adjunta un dibujo con la “representación original de los escudos de armas que ay en el arco de la capilla mayor de la Yglesia parrochial de Sant Salvador de Sanguesa”. En el dibujo se observa una bóveda de nervios, tras un amplio arco de medio punto rebajado. En el ápice superior y los extremos inferiores campean las armas de Navarra. Por la derecha, de arriba a abajo, las de “Loia, palacio de Moratea, Cruzates de Pamplona, palacio de Ganuça, palacio de Amatriain y Çapatas”; por el otro lado “Almorabid, Oco, Añueses, Sarramiana, Guillen y Galipienço”. En julio de ese mismo año dos representantes de la Orden de Santiago visitaron Sangüesa para comprobar la veracidad de los datos expuestos por Don Blas. Efectivamente, en su informe constatan que “en el arco del presbiterio, entre doce escudos antiguos que hay, en el dicho sitio se halló el del dicho apellido Loya”¹⁵. Estos escudos estuvieron visibles hasta fines del siglo XVIII, momento en el que se uniformiza el interior del templo con una capa de pintura ocre que, como luego veremos, ocultó y salvó en último término todas las pinturas murales que entre los siglos XIII y XVIII fueron enriqueciendo los muros interiores del templo. En la “Descripción histórica de Sangüesa” compuesta por D. Juan Francisco Barásoain en 1789 se apunta que “en el arco del presbiterio o capilla mayor había pintados trece escudos de armas, seis a cada lado, que se tuvieron siempre por de las principales personas que concurrieron, muchos después de la fundación de la ciudad, a la erección y fábrica de dicha iglesia, y en el medio el de las cadenas propio del Reyno, quedando borrados, por la inconsideración de los blanqueadores y quien los dirigía, ahora como veinte y cinco años”¹⁶.

14 Archivo Histórico Nacional, OM-Caballeros Santiago, EXP. 4654. El citado documento fue estudiado y reproducido por vez primera en MARURI ORRANTIA, D., “*Añúes: noticias histórico-genealógicas*”, Zangotzarra, Sangüesa nº 1 (1997), p. 86-87.

15 ERDOZAIN GAZTELU, A., & LABEAGA MENDIOLA, J.C., “*Heráldica de las iglesias de Sangüesa (Navarra)*”, Coloquio internacional sobre heráldica, Donostia-San Sebastián, 30-31 de octubre de 1998, p. 13.

16 El original inédito se encuentra depositado en el Archivo parroquial de San Santa María, libro 99. La cita completa en MARURI ORRANTIA, D., “*Añúes: noticias histórico-genealógicas*”, Zangotzarra, Sangüesa nº 1 (1997), p. 87. Ver también ERDOZAIN GAZTELU, A., & LABEAGA MENDIOLA, J.C., “*Heráldica de las iglesias de Sangüesa (Navarra)*”, Coloquio internacional sobre heráldica, Donostia-San Sebastián, 30-31 de octubre de 1998, p. 13; y LABEAGA MENDIOLA, J.C. “*Aspectos históricos y etnográficos de un libro manuscrito sangüesino*”, en Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra, nº 50, Pamplona, 1987, p. 255.

No queda lugar a dudas. Los escudos existieron. Como veremos más adelante, el afán por perpetuar y mostrar los emblemas de los linajes y patronos que de una forma u otra enriquecieron el interior va a ser una constante de buena parte de los elementos decorativos, litúrgicos y funerarios medievales que conserva el templo. Lamentablemente durante las catas realizadas en 1998 no se encontraron pistas sobre su ubicación concreta¹⁷. Lógicamente el dibujo hay que interpretarlo como un esquema, como un croquis. No obstante, da la impresión de que la franja lisa sobre la que se sitúan los escudos no se refiere al muro sino a la propia molduración del arco de ingreso, bien al exterior, bien incluso en su parte central. El dibujo parece sugerir que los escudos se encontraban sobre la rosca del arco de embocadura del presbiterio, no en el muro. Escudos de pequeño formato, asociados a las armas de Navarra, conservan su rastro pintado en la puerta de San Pedro de Olite. Una combinación de varias armerías pintadas se ha conservado también sobre los arcos de la bóveda de una capilla gótica del macizo occidental de San Lorenzo de Pamplona.

Aunque se ha apuntado que estas familias fueron “caballeros fundadores” de la iglesia¹⁸, no hay ninguna referencia documental del XIII que nos permita asociar tales apellidos a la localidad. Como veremos, tres de las armerías aparecen en las pinturas murales del presbiterio, aunque tampoco entonces parecen representar a los promotores de las pinturas. Para ser más concluyente sería necesario ver las características concretas de los escudos, así como su composición y forma. Lógicamente estos escudos, pintados en una época desconocida, deben reflejar las armerías de familias importantes en el contexto del patronato de la iglesia y del barrio en el que se enclava. En mi opinión no se refieren a los fundadores del templo durante la segunda mitad del XIII; más bien a las familias que la tradición, la historia y el patronato consideraban ligadas al ser de la parroquia en un momento ya avanzado de su historia.

4. SAN SALVADOR EN EL PROGRAMA URBANO DE LA CIUDAD

Para contextualizar correctamente la construcción de la iglesia de San Salvador tenemos que esforzarnos por concretar la evolución urbana de la ciudad y la definición concreta de su cerco de murallas. Hay que tener en cuenta que tradicionalmente San Salvador se ha considerado “la sexta parroquia” de la ciudad, construida “para el barrio de la Población y adyacentes”¹⁹ “junto a la muralla antigua, en donde estuvo el portal de Tudela”²⁰. Vemos pues que se vincula tanto al barrio de la Población, como al cerco de murallas. ¿Son ambos asuntos complementarios?

17 Archivo Parroquial. Informe de intervención. Pinturas murales de la iglesia de San Salvador en Sangüesa, septiembre de 1998.

18 LABEAGA MENDIOLA, J.C., *Sangüesa en el Camino de Santiago*, Pamplona, 1993, p. 240.

19 VILLABRIGA, V., *Sangüesa, Ruta Compostelana. Apuntes medievales*, Sangüesa, 1962, p. 83.

20 LABEAGA MENDIOLA, J.C., *Sangüesa*, Pamplona, 1994, p. 70.

A pesar de que el tema de las murallas de Sangüesa ha sido tratado en varias publicaciones, no existe un estudio completo de su disposición y cronología²¹. La clave para la conversión de la nueva ciudad-puente en fortificación estratégica es la muerte de Alfonso el Batallador y la consiguiente reactivación de la frontera navarro-aragonesa. El burgo nuevo pasa a situarse sobre la misma frontera, en la terraza del río, abierto al camino de Santiago. En un ambiente de inseguridad fronteriza parece lógica la necesidad de fortificar su perímetro. El primer recinto de murallas, integrado por una veintena de torres prismáticas se asigna al reinado de García Ramírez (1134-1150)²². Para entonces, sobre la ribera oriental del río ya estaban fundadas las parroquias de Santa María y Santiago, con sus barrios correspondientes. ¿Cuales eran sus límites perimetrales? Da la impresión de que ya debían estar al menos trazadas las principales calles paralelas y perpendiculares de la ciudad. Se han considerado elementos de este primer cierre perimetral cuatro torreones alineados por el lado meridional de la calle Oscura y dos de la calle San Miguel. El topónimo de la calle de las Torres da idea de la continuidad del cerco tras la iglesia de Santiago, hasta el extremo oriental de la Rúa²³. Por el lado norte el palacio Real da la pauta de su orientación y recorrido, que de nuevo se encontraría con el río a la altura de la parroquia de Santa María y los diferentes elementos que conformarían el recinto palaciego citado en los documentos de donación de Alfonso el Batallador²⁴.

De la muralla medieval de Sangüesa se conservan varios cubos prismáticos así como su perímetro aproximado. Ahora nos interesa su definición meridional y occidental, en torno a la Iglesia de San Salvador. Por el este, se conserva, enmascarada por viviendas más o menos modernas, la línea de muralla que venía desde Santiago. Como el resto del recinto queda definido por sólidas torres de planta cuadrada. En las proximidades de la iglesia, por el lado de la cabecera se conservan dos cubos, uno prácticamente adosado al muro norte de los primeros tramos de la nave, otro veinticinco metros al este. Por el otro lado, entre la iglesia y el río, no se conservan que sepamos, restos monumentales. Más al sur se conocen variados testimonios de la muralla medieval que cerraba el barrio de la población hacia el río, extendiéndose hasta el entorno del convento del Carmen²⁵. El nuevo monasterio se erigió intramuros durante el último tercio del siglo XIV, en una ubicación que pretendía también reforzar el extremo meridional del cerco de La Población. Con la fortificación de los casales que se habían ido construyen-

- 21 De los trabajos publicados, el que más luz aporta sobre la evolución de las fortificaciones medievales de la ciudad es ASIRON SAEZ, J., ROS VALENCIA, M., TORNOS URZAINKI, M., "El palacio real de Sangüesa. Estudio castellológico", en Zangotzarra, Sangüesa nº 5 (2001), 11-70. Sobre la situación de las murallas en el siglo XVI LABEAGA MENDIOLA, J.C., *Sangüesa*, Pamplona, 1994, p.31-33.
- 22 CATÁLOGO MONUMENTAL DE NAVARRA, IV** *Merindad de Sangüesa*, Pamplona, 1992, p. 414.
- 23 ENCICLOPEDIA DEL ROMÁNICO EN NAVARRA, Aguilar de Campoo, 2008, vol. III, p. 1258
- 24 Recordemos que el fuero de 1122 se refiere al "*burgo novo prope illo ponte, iusta illo nostro Palatio*". Ver por ejemplo VILLABRIGA, V., *Sangüesa, Ruta Compostelana. Apuntes medievales*, Sangüesa, 1962, doc. 6, p. 146-147.

yendo extramuros se completó un segundo cerco al suroeste, y con él, el perímetro completo de la ciudad. En ese impulso se erigieron los remates almenados y torreones de Santa María y Santiago²⁶. En ese proceso se completó también la fortificación de San Salvador, convirtiéndose en un verdadero dojón de la muralla interior.

En consecuencia, la iglesia de San Salvador se adosa al cerco de murallas más antiguo, justo en su ángulo suroeste. Lo llamativo del asunto, lo sorprendente y aparentemente paradójico, es que se adosa al antiguo recinto de murallas, pero por fuera. ¿Con qué finalidad? Podremos avanzar más en esta cuestión una vez analicemos los alzados y su cronología aproximada. No obstante, parece necesario recordar dos circunstancias históricas que son importantes. Desde el punto de vista organizativo San Salvador no se fundó como una parroquia independiente, sino como un templo y capellanía asociado a Santiago. La dependencia de Santiago, a su vez vinculada patrimonialmente al obispo de Pamplona, supedita también, al menos en sus primeros tiempos, al capellán de San Salvador con el obispado pamplonés. Luego, el patronato de la iglesia va ir unido al de Santiago hasta el siglo XVIII. De ahí documentos fechados durante el siglo XIV que certifican la unión de ambas iglesias en un sólo patronato que se encargaba de los recursos, de las cuentas y gastos, y del nombramiento de abad para Santiago y capellán para San Salvador²⁷. Si tenemos en cuenta que el primer capellán lo documentamos en 1225, es probable que la nueva parroquia se fundara años antes para atender a los vecinos del suroeste del recinto amurallado antiguo, complementándose así con Santiago, que atendía a los del sureste. Probablemente ya entonces, tras un prolongado periodo de paz con Aragón, la necesidad del recinto amurallado sería relativa, produciéndose ya la ampliación de la ciudad en lo que luego será el barrio de la Población. Consecuentemente, el nuevo templo atendía a vecinos del interior del antiguo cerco de murallas y del exterior. Su construcción, ya en la segunda mitad del siglo XIII se asocia estructuralmente a un cerco de murallas, que había sido desbordado por el poblamiento del barrio de la Población. Por eso se adosa al cerco por fuera; porque el crecimiento de la ciudad lo había ya fagotizado dentro del nuevo entramado urbano.

¿Se proyectó con una finalidad defensiva además de espiritual? Sabemos que ese fue el planteamiento de las otras dos parroquias del burgo nuevo. Da la impresión de que San Salvador también fue proyectada así. Las guerras del siglo XIV la transformarán en un verdadero castillo, pero antes se concibió con una estructura aterrazada, con circunvalación perimetral y parapeto. Todavía en el siglo XVI el edificio conservaba la finalidad defensiva que le aportó la proximidad al antiguo cerco amurallado; la caja de la nueva escalera que va

25 LABEAGA MENDIOLA, J.C., *Sangüesa*, Pamplona, 1994, p. 31 y 71. Más detallado ASIRON SAEZ, J., ROS VALENCIA, M., TORNOS URZAINKI, M., “*El palacio real de Sangüesa. Estudio castellologico*”, en Zangotzarra, *Sangüesa* nº 5 (2001), p. 31.

26 *Ibidem*, p. 31.

27 Ver por ejemplo VILLABRIGA, V., *Sangüesa, Ruta Compostelana. Apuntes medievales*, Sangüesa, 1962, p. 83.

al coro se diseña con aspilleras sobre su prisma para defender el flanco sur de la iglesia. También llevaban aspilleras parecidas la escalera medieval que desde el último tramo comunicaba interior con partes altas del edificio y el muro del atrio que defendía la puerta de ingreso al templo.

5. DESCRIPCIÓN GENERAL DEL MONUMENTO

Si la interpretación histórica y urbana de San Salvador es difícil y compleja, la realidad artística que nos presenta se reivindica a través de múltiples focos de interés. Ese es el objeto del presente estudio. En primer lugar se imponen los volúmenes internos; nos encontramos con un gran edificio gótico de nave única, el más grande de los construidos en Navarra, de líneas arquitectónicas elegantes y estilizadas. Cuenta además con un interesante repertorio de escultura decorativa, focalizada en capiteles y claves. Las ventanas ilustran la evolución constructiva del templo mediante aiosas tracerías. Conserva tres puertas; la occidental destaca por su escultura monumental, con un tímpano de iconografía muy interesante. Sobre el presbiterio impresionan el torreón fortificado, dividido al interior en al menos cuatro pisos. Sus forjados de madera han desaparecido en el nivel intermedio.



Iglesia de San Salvador

Otra vez en el interior son numerosos los afloramientos de pintura mural gótica que se descubren tras una capa de pintura blanquecina, que uniformizó el interior a fines del siglo XVIII²⁸. Esta redecoración de inspiración clasicista ha salvado para nosotros unos muros con conjuntos pictóricos medievales y modernos que prometen apasionantes sorpresas. Frente a otras construcciones navarras que vieron sus muros despojados de los revestimientos murales primitivos al albur de una verdadera fiebre de sillar y piqueta, San Salvador los conserva tal y como llegaron hasta el siglo XVIII. Están esperando que corramos ese velo blanquecino; están esperando nuestra intervención, en lo que promete ser una de las restauraciones más apasionantes y rentables de nuestro patrimonio. Tiempo al tiempo. Los indicios son muy prometedores. Bajo el coro aparece una crucifixión, en la embocadura del presbiterio grandes santos sobre peanas, en el primer tramo de la nave figuras bajo arquerías góticas, frente a ellas, por el muro sur, otras figuras también medievales junto a la ventana. En los muros del presbiterio desconches que descubren un sustrato de intensos colores; asociados a ellos, testimonios históricos de escudos pintados. Finalmente, tras el retablo, la sinfonía, la traca final: un conjunto de pintura mural gótico de unos 100 metros cuadrados, con numerosas escenas, bien conservado y parcialmente tapado por el blanqueo.

¿Algo más? Bueno, todo lo citado se refiere sólo a elementos medievales. Además destaca la monumentalidad del coro renacentista, la caja del órgano, los retablos....Y bajo el suelo de madera lápidas y tapas sepulcrales de las principales familias que en la historia del edificio formaron parte del patronato y la feligresía.

Comencemos por la arquitectura.

6. EL EDIFICIO

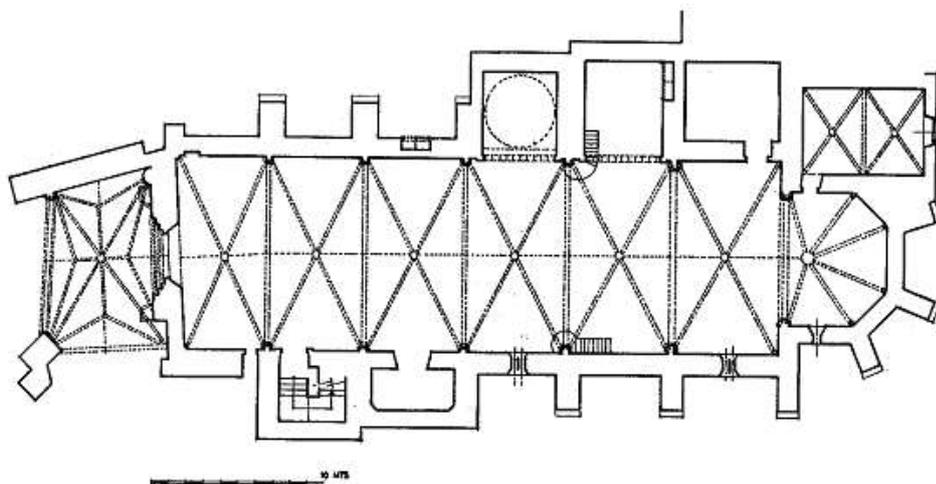
San Salvador con su amplia nave única sigue una moda constructiva que adquirió en Navarra un hondo eco. Verdaderamente son numerosos los edificios, especialmente urbanos, que adoptaron esta planimetría específicamente gótica. El tipo se define mediante amplia nave única a la que se adosa una capilla mayor, algo más estrecha, de planta ultraoctogonal. El tipo parece iniciarse con Santa María de Olite y San Saturnino de Artajona; se consolida con templos como San Pedro de Lizarra en Estella o éste de Sangüesa; y prolifera durante el siglo XIV en edificios de tamaño algo menor como San Zoilo de Cáseda, Santa María del Popolo en San Martín de Unx o el Salvador de Gallipienzo. Si valoramos que estos son sólo los templos conservados de similar tipología²⁹, y que, probablemente, otros parecidos han sido transformados con el correr del tiempo, podemos hacernos una idea de la extensión que este tipo templario tuvo entre las parroquias de las poblaciones navarras.

28 ERDOZÁIN GAZTELU, A., & LABEAGA MENDIOLA, J.C., *“Heráldica en las iglesias de Sangüesa (Navarra)”*, en Coloquio internacional sobre heráldica, Donostia-San Sebastián, 30-31 de octubre de 1998, p. 13.

29 Hay que recordar que dentro también de los templos de nave única góticos, otro numeroso grupo de templos parroquiales llevan presbiterio de similar anchura que la nave. Otro grupo de templos de nave única, con testero plano, es característico de la arquitectura monástica.

Pero volvamos a Sangüesa. Como decía, de todos los ejemplos conservados es el más monumental. La nave se divide en seis tramos rectangulares prácticamente iguales. Sólo el más occidental muestra una acentuada desviación del hastial. El presbiterio ultrasemioctogonal, ligeramente más estrecho y bajo que la nave remata el conjunto por oriente. Como el hastial, también está fuera del eje axial de la nave. En total, la iglesia supera ligeramente los 40 metros de longitud, por 11 de anchura para la nave y casi 8 para la capilla mayor. Sus arcos se cruzan a unos 10,5 metros de altura, mientras que las claves de las naves llegan hasta los 13 metros.

Por el exterior, cada uno de los tramos subraya su secuencia mediante pares de robustos contrafuertes, irregulares sólo en el tramo de los pies. En el interior se observan dos tipos de soportes. Los más antiguos se localizan en el presbiterio y el primer tramo de la nave; escalonan ligeramente su volumen mediante un vierteaguas intermedio. Los demás son prismas continuos. Sugieren ya una lógica constructiva muy habitual en la Edad Media³⁰. Las obras de San Salvador se iniciaron por la cabecera, con los muros perimetrales, sus soportes y los muros del primer tramo de la nave. Como veremos, una vez cubierto el presbiterio se produce un cambio importante en el diseño de los soportes³¹, con el que ya se va a concluir el perímetro mural. Quizá este cambio tenga que ver con la ligera desviación del presbiterio y su clave respecto al eje mayor del templo. En este momento se debió labrar la portada occidental; también se cubren ahora al menos cuatro tramos de la nave. En una tercera fase se concluye el resto del edificio, con la ventana del último tramo, las dos bóvedas más occidentales y la parte alta del hastial.



Planta de San Salvador según el Catálogo Monumental de Navarra.

- 30 Ver por ejemplo FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., y MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 2002, p. 39-58.
- 31 La división en dos campañas ya la observó Jimeno Jurío. "El primer arco transversal apea sobre un haz de tres gruesas columnas de capiteles florísticos, no correspondiéndose conceptualmente con la nervadura, denunciado un cambio en el plan para los cinco cuerpos posteriores, ya con columnas fasciculadas de cinco fustes, en equilibrada correspondencia con los arcos de la bóveda. JIMENO JURÍO, J.M., *Sangüesa monumental*, Pamplona, 1973, p. 20.

6.1. El primer proyecto constructivo: el presbiterio

En la primera campaña se construye la capilla mayor con su bóveda y el perímetro mural del primer tramo de la nave, con sus correspondientes soportes interiores y contrafuertes externos. Los soportes se organizan mediante tres columnas adosadas, la central del doble de radio que las laterales. Los capiteles acogen en sus cestas lisas grandes hojas de aspecto incipientemente naturalistas, o *crochets* al modo de la flora decorativa del clasicismo gótico.



Bóvedas de la capilla mayor y naves

La labra tiende a ser un tanto sumaria y esquemática. Los cimacios llevan una compleja molduración poligonal. Las basas son igualmente poligonales. Este tipo de soporte columnario es muy frecuente en el siglo XIII. Lo podemos ver en La Asunción de Miranda de Arga, o en las parroquias estellesas de San Pedro de la Rúa o San Miguel. Es característico del gótico clásico. Por su parte las secciones de los nervios del presbiterio llevan baquetón con listel central entre dos nacelas de diámetro homogéneo, todo montado sobre base prismática. La embocadura del presbiterio lleva un arco de sección cuadrangular, con dos baquetones angulares y un sencillo listel central entre nacelas. Supone una versión reducida y estilizada del arco más utilizado en los edificios navarros iniciados según planimetrías tardorrománicas. Así se definen por ejemplo los formeros y fajones de San Miguel, San Pedro de la Rúa y San Juan de Estella y de la catedral de Tudela. Las claves de unión de los nervios y del fajón son sencillos discos con decoración de hojitas.

Son dos los vanos vinculados a esta primera campaña. El del paño central de la capilla mayor, único foco de luz de este espacio³², con doble

32 En la actualidad vemos otra ventana sin tracería, abierta al paramento meridional de la capilla mayor. Su fisonomía no es medieval. Quizá se construiría para compensar la desaparición del axial tras el retablo de principios del siglo XVII.

abocinamiento de platabanda, lleva una sencilla tracería, con mainel y dos arcos levemente apuntados; sobre ellos un sencillo trilóbulo. No hay capiteles, predominando las molduras lisas y anguladas. La ventana del primer tramo de la nave por el sur conforma el hueco de la misma manera. Sin embargo la tracería incorpora secciones más complejas, con un juego de formas más prolijo y decorativo. También se agranda la amplitud del hueco en relación a las tracerías que resultan en consecuencia más estilizadas. Ahora los arcos apuntados sobre el mainel llevan trilóbulos, lo mismo que los tres triángulos que articulan la parte alta del vano. Da la impresión de que estas tracerías pertenecen ya a la segunda campaña constructiva, ya que enlazan mejor con lo que luego veremos.

¿Podemos concretar la cronología del templo a la luz de su articulación formal? Vayamos por pasos. Los soportes de esta primera campaña son característicos del siglo XIII. Muestran una acentuada estilización de los pilares columnarios heredados del tardorrománico, incorporando cimacios y basas poligonales. Las columnas adquieren todo el protagonismo, ocultando casi completamente el núcleo prismático a que se adosan. Conforman uno de los pilares característicos del gótico clásico. Su presencia es frecuente en edificios navarros de la época. Así los podemos contemplar por ejemplo en las naves de San Miguel de Estella. Si observamos el toral NO ya aparecen cimacios achaflanados y capiteles con decoración vegetal corrida, aquí en dos bandas. Lo mismo cabe decir de otros soportes de las naves del templo estellés. Mientras de la escultura del capitel estellés parece más avanzada, las definiciones de cimacios y secciones de arcos están menos estilizadas. Da la impresión de que San Salvador está muy cerca, si bien es posterior. Esta parte de San Miguel la situamos cómodamente en el segundo tercio del siglo XIII³³. Las mismas similitudes las podemos encontrar en los soportes de las naves laterales de San Pedro de la Rúa. Incluso parecidos motivos decorativos aparecen en las partes altas de la nave mayor gótica posteriormente oculta por la desafortunada bóveda de lunetos actual. También allí observamos arcos y nervios de secciones similares, especialmente los aristados. Lo mismo sucede en San Pedro de Gazaga en Dicastillo, o en La Asunción de Miranda de Arga. Crochets similares, por otro lado bastante frecuentes, los vemos también en algunas ventanas de la nave mayor de la catedral de Tudela. Todas estas construcciones debían estar propuestas o concluidas ya para el tercer cuarto del siglo XIII.

Como veremos más adelante, 1260/70 puede ser también una fecha favorable para ubicar el inicio de la construcción de San Salvador. Tras un prolongado espacio de paz en las fronteras del reino, se desborda el primer recinto de murallas hacia el sur. Ya durante el primer cuarto del siglo se había fundado un templo que atendía a los habitantes de la parte suroccidental del burgo. En ese proceso de superación de la muralla se comienza a erigir,

33 MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *Del románico al gótico en la arquitectura de Navarra. Monasterios, iglesias y palacios*, Pamplona, 2007, p. 319. Hay que tener en cuenta que el crucero y la mayor parte del edificio se considera terminado para 1300. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., & MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarra*, Pamplona, 1999, p. 147.

asociada su vértice meridional la nueva iglesia, de empeño monumental, que por su ubicación atenderá también al nuevo barrio de La Población. Se va a erigir sobre la misma muralla, prácticamente adosada a uno de sus cubos, aprovechando probablemente materiales de la propia cerca defensiva para las nuevas cimentaciones.

6.2. La segunda fase: la nave

La completa renovación que vamos a observar en soportes, secciones de arcos, tracerías, escultura decorativa y claves parecen señalar la presencia de un nuevo maestro de obra. Los repertorios que va a aplicar revelan un conocimiento de las nuevas formas que llegan al reino a través de la construcción del claustro gótico de la catedral de Pamplona. En sus pandas aparecen ya formulados la mayor parte de unos repertorios característicos del gótico radiante.

Los nuevos soportes sustituyen las tres columnas adosadas por un haz de cinco baquetones más finos, que enlazan a la perfección con los nervios y arcos de las bóvedas. Van sobre plintos conformados a su vez por cinco semioctógonos. Estos pilares fasciculados prevén el apeo de cinco arcos sobre su plataforma poligonal: los cruzados, el fajón y los formeros que traban muro y plementos de bóveda. Todos encajan ahora perfectamente sobre los pilares. No ocurre lo mismo en el tramo más oriental de la nave, en el que se combinan los soportes de la primera fase con las bóvedas de la segunda. Sus secciones llevan un grueso baquetón central levemente alistado, entre dos baquetoncillos más finos y cuartos de nacerlas sobre base prismática. Aunque son diferentes a los del presbiterio, las novedades más acentuadas se observan en los fajones que pasan a llevar un doble baquetón. Secciones similares se observan en el claustro pamplonés. Esta será la configuración de las bóvedas hasta el quinto tramo.

Otras dos ventanas alternas terminan por iluminar el interior de la nave. La más occidental pertenece a la tercera fase. La otra es parecida a la descrita en la nave. El hueco muestra un mayor apuntamiento; la tracería, con mainel y dos lancetas lobuladas con tres rosas tetralobuladas arriba, muestran una similar concepción de las molduras. Por el exterior los estribos se simplifican convirtiéndose en completamente lisos. Las decoraciones vegetales de los capiteles se van haciendo hacia los pies más prolijas y naturalistas. Las hojas adquieren más volumen y resultan más carnosas. Conforme avanzamos hacia los pies da la impresión de que la labra se va haciendo más irregular en cuanto a su calidad. No cuadran algunas de las representaciones, especialmente unas caras esquemáticas y populares del penúltimo tramo por el sur, con por ejemplo la clave de la coronación de la Virgen, elegante y minuciosa.

Efectivamente, las claves de las bóvedas adquieren un mayor protagonismo que el observado en el presbiterio. En primer lugar son más grandes y se enmarcan como en el claustro de Pamplona. Además, desde el punto de vista iconográfico, completan el tema al que está dedicado el templo. Se colocaron siguiendo un programa. Desde el presbiterio vemos en los centros de cada tramo al Agnus Dei, al Águila, Toro alado, León alado, Ángel

con filacteria y coronación de la Virgen. En los fajones, siguiendo la misma orientación, vegetal, vegetal, escudo liso, Cristo entronizado. La representación del Cordero y el Tetramorfos hace una clara referencia al Apocalipsis, relacionándose así con el juicio que veremos en portada y presbiterio. La coronación de la Virgen también era un tema frecuente en los juicios de las catedrales francesas del XIII³⁴.



Clave de la coronación

Como se puede suponer la cronología de esta fase de las obras debe asociarse a la obra del claustro pamplonés, iniciado a partir de 1280³⁵. En consecuencia su construcción se iría completando conforme avanzaba el último cuarto del siglo XIII y los primeros años del XIV. En este momento se ubicaría el único documento asociado a la construcción del templo: en la manda testamentaria 1292 se asignan “para la obra de Sant Salvador 10 sueldos”³⁶

6.3. La conclusión de la nave

Aunque las claves tienen una evidente unidad estilística y temática, en el penúltimo tramo se produce un nuevo cambio en las secciones de los arcos cruzados. La novedad no es completa, ya que pasan a utilizar un doble baquetón, fino y alistado, que ya habíamos visto en los fajones anteriores. Lo curioso del cambio es que se introduce en la mitad occidental del quinto

34 CHRISTE, Y., *Jugements derniers*, Pierre-qui-Vire, 2006, p. 89.

35 FERNÁNDEZ-LADREDA, C., & LORDA, J., “*La catedral gótica. Arquitectura*”, en *La catedral de Pamplona*, vol I., Pamplona, 1994, p. 170.

36 VILLABRIGA, V., *Sangüesa, Ruta Compostelana. Apuntes medievales*, Sangüesa, 1962, p. 83.

tramo. En consecuencia los arcos cruzados de un lado siguen las secciones anteriores, mientras que los del otro lado incorporan las nuevas. Ya el tramo más occidental se completa con estas nuevas secciones.

La segunda novedad la encontramos en la composición del vano del tramo de los pies. El derrame exterior se organiza mediante un doble enmarque, más vierteaguas sobre ménsulas. El resultado es estilizado y ligero; los dos arcos apuntados concéntricos enlazan con un jambaje de finos baquetones y profundos intercolumnios. Los cimacios siguen esta compleja curva/contracurva con una articulación moldurada y compleja. Jambas y arcos llevan tres baquetones, finos los laterales y grueso el central, que se subraya mediante listel. El agua ha afectado mucho a los detalles decorativos, especialmente en las ménsulas externas, prácticamente perdidas. La del lado de la escalera, menos expuesta, parece exclusivamente geométrica. La escultura monumental se concentra, como es norma, en los capiteles. Por la derecha observamos dos parejas de aves que se picotean las garras, uniendo sus cabezas en el centro del capitel. La pieza muestra la continuidad de los motivos, a modo de friso, a través de las colas que parten del muro, se unen en el centro y vuelven al muro. Desde el punto de vista iconográfico, el escultor ha seguido un repertorio perpetuado en la región desde el románico; técnicamente destaca el virtuosismo de la talla, que deja al aire buena parte de las figuras en un verdadero bulto redondo. El resultado quiere dar la impresión de que las figuras van adheridas a los baquetones que componen el enmarque. Por el otro lado los capiteles llevan hojas en dos niveles. Da la impresión de que el vano ha perdido la tracería primitiva. En el coro se conservan varias piezas de rosetas y parteluz que podían pertenecer a su organización interna, desmontada en consecuencia no hace mucho.

La composición general del elemento nos es bien conocida; así se componen los vanos igualmente rasgados del refectorio de la catedral de Pamplona. Las peculiaridades técnicas, que no icónicas ni virtuosas, apuntalan de nuevo la relación de esta parte de San Salvador con la catedral de Pamplona.



Detalle de la ventana del tramo pies

na y su claustro. De hecho su concepción parte de los capiteles del ala norte, especialmente los que van por el lado del muro, de figuras sorprendentemente voladas. Así si observamos el capitel de la lucha, vemos también figuras casi de bulto redondo, que tienden a unirse independientemente del marco al que van asociadas, quedando los fondos lisos. Estos fondos, articulados mediante baquetones con listeles, juegos curvilíneos profundos y complejos y articulados cimacios son también similares.

Esta vinculación con la obra pamplonesa, sugiere una cronología para este vano, y en general para el último tramo de la iglesia con un límite superior centrado asociado a 1335, fecha de terminación de la decoración pictórica del refectorio pamplonés, y término *ante quem* se fijaron sus elementos³⁷. Si atendemos a su peculiar configuración escultórica, me inclinaría a pensar que el vano en sí, y quizá otros elementos del interior, los más tardíos, fueron realizados por un maestro que formó parte del taller del ala norte del claustro de la catedral. Esa vinculación situaría su cronología dentro del primer cuarto del siglo³⁸. Esa es la cronología que recomendamos pues para la finalización de las obras de San Salvador.

6.4. El torreón oriental y otras intervenciones tardomedievales

Pero con la conclusión de la nave no finalizaron las intervenciones arquitectónicas medievales. De hecho, la fisonomía externa del templo todavía debía adquirir dos de sus elementos definitorios: el gran torreón semioctagonado sobre el presbiterio, y el pórtico tardogótico de los pies. También entonces se erigió la sacristía, entre el ábside y uno de los torreones de la muralla. Vayamos por partes.

Las tres grandes parroquias sangüesinas van a fortificar sus recintos con circulaciones perimetrales y poderosos torreones durante la segunda mitad del siglo XIV. El resultado más monumental es el cimborrio de Santa María con su chapitel; también ha sido contextualizada y fechada en este momento la torre almenada de Santiago³⁹. Curiosamente vamos a poder trazar vínculos formales entre las tres.

37 El mural del refectorio estaba pintado para 1335. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., & MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro*, Pamplona, 1999, p 328. Lógicamente los vanos deben ser anteriores incluso a los abovedamientos.

38 Los capiteles del ala norte se consideran terminados para 1310 como fecha orientativa. En todo caso son los más tardíos de la primera fase del claustro de la catedral de Pamplona. MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., “*La catedral gótica. Escultura*”, en *La catedral de Pamplona*, vol I., Pamplona, 1994, p. 275.

39 Ambas estructuras han sido contextualizadas en relación con los torreones del palacio real, señalando los vínculos formales que se pueden trazar entre ellos. ASIRON SAEZ, J., ROS VALENCIA, M., TORNOS URZAINKI, M., “*El palacio real de Sangüesa. Estudio castellológico*”, en *Zangotzarra*, nº 5 (2001), p. 31. Como veremos inmediatamente, en ese mismo contexto se debe situar la fortificación de San Salvador. Para la torre de Santiago ver también JIMENO JURÍO, J.M^a., *Sangüesa monumental*, Pamplona, 1973, p. 24 y CATÁLOGO MONUMENTAL DE NAVARRA, IV** Merindad de Sangüesa, Pamplona, 1992, p. 381.



Cabecera desde el este

El dojón de San Salvador adquiere su completa monumentalidad visto desde el este. Ese punto de vista muestra la gran elevación del conjunto. Además las hiladas y los diseños de los contrafuertes de la capilla mayor y las propias hiladas de los paramentos. Ya hemos apuntado que los estribos de la primera fase de las obras eran los más elaborados del conjunto. Su remate en talud se encontraba con los ángulos de los paramentos mediante una terminación en punta de flecha. Justo debajo del vierteaguas que estos proponen se conservan los restos de las gárgolas que desalojaban el agua de las terrazas. Es un sistema de desagüe que se puede observar todavía en otros edificios de la época como San Saturnino de Artajona. Esta disposición de estribos y gárgolas permite, además de relacionar la cabecera de San Salvador con la nave de la monumental iglesia del Cerco, hacernos una idea del aspecto que debió tener el templo sangüesino hasta su fortificación.

En consecuencia, se puede concluir que, al menos el primer proyecto constructivo, contemplaba un cierre superior en terraza, con las bóvedas trasdosadas sin otras cubiertas asociadas, al modo meridional. En el remate de los estribos una sencilla imposta moldurada subraya el arranque del parapeto superior. Este iría asociado a un paseo de ronda que recorrería todo el perímetro templario. Como acceso se establecen dos escaleras de caracol, una por lado de los pies, la otra por el primer tramo de la nave. Observamos pues que en origen se planeó una circulación perimetral con sus correspondientes accesos. Como imagen de este proyecto podemos fijarnos en la parte alta de la nave de Artajona.

No era fácil asentar una estructura tan ambiciosa sobre la planimetría de la capilla mayor. Hay que tener en cuenta que duplica sobradamente la altura y el volumen de lo construido. En primer lugar su planta debía ser también semioctogonal. Para habilitar una plataforma sobre la que construir la estructura se erige sobre el arco de embocadura de la capilla mayor un gran arco de descarga también apuntado. Se refuerzan y engrosan los primeros estribos de la nave. Para enlazar la obra nueva con la antigua se utiliza un recurso de rebaja de muro en tres labios superpuestos, al modo de gran ménsula de rollo. Un elemento similar también aparece en la ampliación de la plataforma de la base de la torre de Santiago. Sobre el parapeto "antiguo" se observa en la actualidad un cambio en el tipo de sillar, que pasa a ser más menudo e irregular. Así se definen ya las partes altas de la torre. También en este extremo coincide con el tipo de hiladas con las que se construyó también la torre del presbiterio de Santiago.

Si el exterior es monumental no lo es menos el interior. Si tenemos en cuenta que reproduce la planta y el volumen aproximado de la capilla mayor.

Alguno de los vanos superiores organiza su derrame mediante dobles arquivoltas cóncavas, semejantes a sus correspondientes en la parte alta del cimborrio de Santa María. El remate superior del torreón de San Salvador fue también aterrizado. En alguno de los ángulos superiores se conservan, por encima de los ápices de los vanos restos de las correspondientes gárgolas de desagüe. Por testimonios decimonónicos sabemos que estuvo rematada con terraza, paseo de ronda y almenas⁴⁰. Si observamos algunas fotos antiguas del remate de Santiago, podemos entender que por seguridad el almenaje de San Salvador se retirara. Finalmente la terraza se ha cubierto con un tejado a vertientes convencional que desdibuja un tanto su primitiva fisonomía acastillada.



Interior torre cuerpo superior

El interior es en la actualidad sugerente misterioso en su amplitud. Sobre la capilla mayor se conserva un gran volumen que ha perdido su forjado intermedio. Algunas de las estructuras de madera que se han conservado nos dan una idea de su fisonomía interior. Los profundos mechinales alineados en sus muros son testimonio de la antigua división interna en madera. El forjado del cuerpo de campanas va sobre una abultada moldura semicilíndrica. En la parte superior son siete los vanos apuntados conservados. El central, sobre el eje axial que dibuja el vano de la capilla mayor, moldura su abocinamiento como los citados de la parte alta del cimborrio de Santa María. Por encima de los ápices de los vanos queda la línea de mechinales y ménsulas que soportaban el forjado de la terraza superior.

Más difíciles de interpretar son las estructuras asociadas al torreón por el lado norte del tramo más oriental de la nave. La escalera de caracol que nos lleva a las partes altas del presbiterio está dentro de lo que parecen estructuras pétreas quizá asociadas al anterior perímetro mural. Ya hemos propuesto la

40 Recordemos que Madrazo la vio como una poderosa torre “con terrado circuido de almenas”. MADRAZO, P. de, *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*, Barcelona, 1886, vol. 2, p. 493.

hipótesis de que la iglesia se construyera, no adosada al cerco primitivo, sino en su lugar, reaprovechando materiales en su propia construcción. Da la impresión de que ya inicialmente se contempló pues su vinculación al cerco defensivo como cierre del perímetro y baluarte defensivo con pasos de ronda y terrazas⁴¹. De hecho un cubo prismático quedó constituido por el primer contrafuerte de la nave, la caja de la escalera, el muro de la propia iglesia y otro muro oriental. Se conservan restos de las ménsulas e impostas que soportaban los dos forjados que lo dividían en tres alturas más terraza. Se accede a este espacio a través del arco de un sepulcro medieval adosado al muro oriental de la primera capilla por el norte. El reaprovechamiento y adaptación de esta parte del templo, quizá también como parte del dojón se puede pues asociar a un momento avanzado de la Edad Media, quizá también en la segunda mitad del siglo XIV. No obstante, en las condiciones actuales es un espacio difícil de interpretar. La restauración del templo dará más luz sobre este y otros aspectos que ahora dejamos en hipótesis.

Vamos a concluir el recorrido por la arquitectura de San Salvador con breves pinceladas sobre dos intervenciones tardogóticas. La sacristía se organiza mediante dos tramos de bóvedas de crucería sobre arcos de sección mixtilínea. Las ménsulas, con motivos ya renacentistas, descubren un espacio ya erigido en el siglo XVI. Algo parecido sucede con el pórtico occidental. Su airosa bóveda de terceletes muestra un conjunto de claves decoradas igualmente características de la misma época⁴². Las secciones de arcos y ménsulas también se pueden relacionar con la sacristía. Aunque su definición artística supera los límites del presente trabajo, la construcción del pórtico occidental nos interesa mucho para entender la peculiar fisonomía que a día de hoy muestra la fachada occidental del templo. Con el pórtico vamos a introducirnos en el ámbito de la escultura monumental gótica.

7. LA ESCULTURA MONUMENTAL

Ciertamente la fachada occidental de San Salvador es desconcertante. Monumental, escultórica y desconcertante. En primer lugar el pórtico, tal y como lo vemos hoy, es una estructura relativamente descontextualizada. Se proyectó y construyó asociada a otros edificios que cerraban la calle Oscura. Un caserón derribado en los años sesenta del siglo pasado, formaba escuadra con la iglesia. La casa-palacio, de origen urbano tardomedieval⁴³, iba adosada

41 Esa debía ser también la idea inicial de la plataforma y pasajes de comunicación de Santiago, antes de la construcción de la torre.

42 CATÁLOGO MONUMENTAL DE NAVARRA, IV** *Merindad de Sangüesa*, Pamplona, 1992, p. 393.

43 Por las fotografías antiguas la fachada responde a las características de las casas-palacio barrocas. No obstante su configuración urbana y su parcela estaban inequívocamente ocupadas antes de la construcción del atrio de la iglesia, que se apoya sobre el muro sur del caserón. Quizá el muro reutilizara partes de la antigua muralla. Se conservan aspilleras que denuncian su uso como parapeto defensivo. No obstante, su fortificación también pudo ser posterior, una vez que el casal e iglesia estaban ya construidos. Efectivamente, el caserón construido sobre esta parcela se documenta a fines del siglo XV “en la puerta llamada de Tudela, teniente con la iglesia San Salvador”. MARURI ORRANTIA, D., “*Añúes: noticias histórico-genealógicas*”, Zangotzarra, Sangüesa nº 1 (1997), p. 62 y 82.



Casa-palacio de Añés que estaba adosada a la iglesia.

al muro norte del atrio cerrando la calle. Durante las tareas de rehabilitación del entorno norte de la iglesia se demolieron este edificio y otros casales adosados al muro de la iglesia. Sea como fuere, cuando se decide construir el atrio, la casa palacio, quizá reaprovechando algún resto de la muralla antigua, hacía esquina con el hastial de la iglesia. Esa presencia determinó las evidentes irregularidades de su planta.

A la izquierda del hastial un grueso pilar cilíndrico sirve de apeo para los arcos mixtilíneos que conforman la bóveda de terceletes. También se trazan fajones por el lado de la iglesia y del caserón. La presencia de fajones, especialmente por el lado del templo, evidencia que la bóveda del último tramo y parte del muro del hastial se rehicieron durante la construcción del atrio. ¿Hasta donde llegó esta intervención? No es fácil precisarlo. Pero da la impresión de que se rehicieron al menos los dos tercios superiores de la fachada. Al interior, la bóveda del último tramo de la nave es la más irregular. El fajón interno presenta un perfil absolutamente irregular. Por fuera el muro está lucido, si bien muestra numerosas grietas y petachos de ladrillo. La obra se concluyó de forma burda y chapucera. La portada también muestra inequívocos signos de haberse afianzado entonces. Las pilastras laterales, que soportan un tímpano claramente desplazado, concretan el momen-

to. Su clasicismo se puede relacionar tanto con el atrio como con el gran coro interior. Los tres elementos son contemporáneos; con la sacristía, convergen en la primera mitad del siglo XVI. Sorprende también el gran óculo cuyas molduras alistadas son inequívocamente góticas, lo mismo de las esculturas que decoran el exterior. No obstante, sus tracerías, hoy cegadas, no son de piedra sino de hierro. También está muy movido. Su posición en el paramento queda perfectamente alineada con la puerta.



Iglesia de San Salvador. Atrio

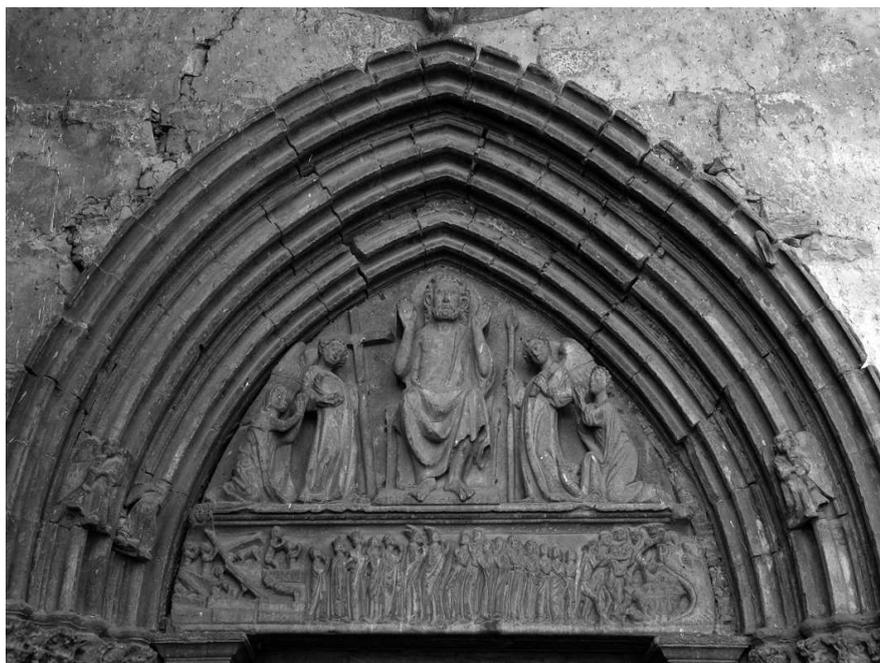
¿Hay alguna razón que justifique las alteraciones del hastial, la intervención en la puerta, los petachos y grietas? La verdad es que a día de hoy nada podemos afirmar con seguridad. Tampoco he encontrado referencias documentales útiles. Nos movemos, como es habitual en el terreno de las hipótesis. Por el lado derecho de la puerta las hiladas bajas del muro enlazan con las de la puerta. Como era norma en la época, los ángulos no se reforzaron con contrafuertes. El propio hastial quedó unos grados desviado de la perpendicular axial de la nave. Se puede aducir que quizá la portada se iniciara cuando se inauguraba la segunda fase constructiva. Su desviación, como en Santiago, se debería a un error de planeamiento. Da la impresión de que la puerta no se desmontó, sólo se aseguró. Puede que tampoco se concluyera tal y como se había proyectado. No obstante, la presencia de un óculo gótico parece confirmar que el hastial efectivamente quedó concluido y cerrado en el siglo XIV. En fin, más preguntas que respuestas.

Concentrémonos en la portada. Ella misma nos va a dar las claves de su imagen ideal, del diseño proyectual que la concibió; una imagen relativamente alejada de lo que hoy vemos. También nos va a ayudar a reconstruir la traza que pudo tener el hastial allá por el siglo XIV. Quizá una fisonomía nunca completada. La puerta se articula mediante tres arquivoltas de dobles molduras baquetonadas. Sus secciones coinciden con los fajones y arcos de la segunda y tercera fase interior. De nuevo son unas formas que nos remiten al claustro de la catedral de Pamplona, lo mismo que las decoraciones vegetales de los capiteles corridos de las jambas. Un dragoncillo que asoma entre hojas coincide también con figuras similares de Santa María de Olite. La puerta se enriquece con ocho hornacinas, cuatro por cada lado, que continúan el derrame hasta conformar un conjunto que debía ir asociado a un paramento de notable profundidad. Su disposición y dimensiones se observan perfectamente desde la parte sur del atrio, junto a la sepultura inferior. Para hacernos una idea de su aspecto podemos fijarnos en la portada de Santiago. Las jambas llevan arcos apuntados con tracerías lobuladas que vienen a coincidir, como luego veremos, con la arquería ciega del altar. También con la hornacina interior del muro sur. Primitivamente acogieron figuras, especialmente las del lado izquierdo conservan restos de policromías azules que decoraban sus pareces y fondos.

Esta original y elaborada conformación de la portada sugiere un tipo de fachada, que bien en proyecto bien en obra, debió haber organizado el hastial. Podemos tomar como referencia la portada occidental de Saint-Eliphe de Rampillon, fechada entre 1240 y los últimos años del siglo XIII⁴⁴. Lleva seis hornacinas lobuladas por lado, completando las dos últimas los extremos del paramento adelantado. Desde el punto de vista arquitectónico esta extensión del jambaje se justifica porque el paramento se sitúa entre dos poderosos estribos. El resultado es parecido a Sangüesa. Incluso el tímpano lleva un Juicio de similar composición. Según esta propuesta la portada de San Salvador embutiría su derrame en un paramento adelantado para acoger dos contrafuertes que dividirían la fachada en tres calles, con el óculo en la central. Probablemente para la construcción del atrio y el coro se desmontaron los dos tercios superiores del hastial primitivo, retirando los estribos y la mitad superior del paramento adelantado, así como quizá las tres arquivoltas externas. El muro se desmotó para poder embutir los nuevos soportes exteriores, así perdió volumen favoreciendo la construcción completa de la nueva bóveda. Luego ya no se vio necesario reforzar más el hastial que quedaba apuntalado por la nueva obra, perdiendo definitivamente los estribos. Lo dicho una hipótesis.

Observemos con detenimiento el tímpano con sus dos registros de relieves. En la parte superior vemos a Cristo, sentado en su trono, durante el juicio final. El Salvador levanta las palmas de sus manos mostrándonos las llagas y heridas de su calvario. A ambos lados, dos ángeles de menor tamaño

44 Esta portada, con los nichos cubriendo el paramento, se ha considerado como un tipo de portal inhabitual. SAUERLÄNDER, W., *La sculpture gothique en France* 1140-127, París 1972, p. 149.



Iglesia de San Salvador. Tímpano

y postura curvilínea, sostienen los símbolos de la Pasión: cruz y corona de espinas el derecho, lanza y esponja el izquierdo. “*Sola passione sua meruit nobis apertionem januae*” (“solo gracias a su pasión nos ganó la apertura de la puerta”⁴⁵). En los ángulos María y san Juan arrodillados, interceden ante el juez por la redención de las almas de los difuntos. Ya sobre las arquivoltas los ángeles tocan sus trompetas llamando al juicio⁴⁶. El registro inferior, a modo de arquitrabe, se divide en tres secuencias: por la derecha los muertos abren las tapas de sus tumbas y resucitan desnudos y orando hacia el Salvador⁴⁷. El grupo central lleva a dieciséis personajes que también miran a Cristo implorando su perdón. Entre ellos, se distinguen claramente obispos, reyes y monjes. La última figurita por la izquierda se vuelve a mirar con curiosidad la tercera secuencia. En ella demonios y diablos arrastran a las almas de los condenados hacia la boca de Leviatán y el fuego eterno de sus calderas. Uno de los demonios lanza a la caldera a un condenado que lleva ensartado en su lanza⁴⁸; a su lado otro sonríe. En la parte inferior, un diablillo peludo atiza el fuego con un fuelle de mano.

Los rasgos de las figuras son elegantes, aunque la labra no resulta ni detallada ni minuciosa. Las figuras están bien resueltas y proporcionadas, dominando en la composición general cierta tendencia a la seriación simétrica. Los plegados son sumarios, lo mismo que los desnudos y los rostros.

45 SAUERLÄNDER, W., “*La escultura de la sede leonesa a la luz de los grades talleres europeos*”, en Congreso internacional “La Catedral de León en la Edad Media”, León, 1998, p. 186.

46 Luego veremos que las pinturas del refectorio representan también a los ángeles trompeteros de una manera parecida.

47 También este tema es reflejado en las pinturas de forma parecida.

48 Otra vez recuerda a las pinturas de ábside; ahora a uno de los inocentes

La figura de mayor empaque es la del Salvador, con una labra firme y precisa, si bien poco detallada. Los ojos van tallados de una manera muy característica: el párpado inferior queda recto, mientras que toda la curvatura del ojo dibuja el párpado superior. Es un rasgo de estilo que no he observado en ningún otro foco escultórico navarro. Sí aparece en Sangüesa. Como ya apuntó en su día Jimeno Jurío, el mismo taller esculpió la gran estatua de Santiago encontrada en el pavimento de la parroquia vecina durante su restauración⁴⁹. Todo el tímpano conserva restos de policromías, especialmente patentes en el rostro del Salvador, su nimbo, las alas de los ángeles y los fondos.

Desde el punto de vista iconográfico esta presentación del juicio es frecuente en las portadas de las grandes catedrales góticas. Los conjuntos más completos son el de la puerta del Juicio de Notre Dame de París y el del portal oeste de la catedral de Bourges. Allí están ya presentes todos los temas de la portada sangüesina: el Cristo Juez mostrando las llagas, los ángeles con los atributos de la pasión, María y san Juan arrodillados, los resucitados saliendo de las tumbas, los salvados y los condenados, incluso el diablillo soplador. Lo mismo en San Pierre de Poitiers, Saint-Seurin de Bordeaux, la catedral de Bayona o las catedrales de León y Burgos; más cerca, también en San Santurnino de Pamplona. Aunque la representación del Juicio de San Salvador de Sangüesa es un resumen esquemático de los conjuntos más completos, sólo obvia a San Miguel pesando las almas, que debería haber ido en el centro del grupo que espera y ora.

Da la impresión de que el escultor que labró la portada de San Salvador también vino del claustro pamplonés. Las caras de las figuritas del arquitrabe recuerdan mucho, por ejemplo, a las que conforman la historia de Job y otras de esta parte del ala este: caras mofletudas, bocas pequeñas, ojos grandes de párpados muy marcados, etc. Con razón el escultor sangüesino se siente más cómodo con las figuras de pequeño formato que con las más monumentales. Las figuritas pamplonesas que muestran las mismas características son las más antiguas del claustro. Si tenemos en cuenta este hecho, así como la relación de las molduras de la puerta con la segunda fase de las obras del interior del templo, podemos concluir que la portada se debió labrar en los últimos años del siglo XIII. Unos años después se terminaron las partes altas del hastial y el vano del último tramo.

8. LA PINTURA MURAL

Como ya se ha apuntado en la descripción general de San Salvador, la pintura mural en general, y gótica en particular, está presente en todos sus revestimientos. El blanqueo general realizado en los últimos años del siglo XVIII oculta y preserva un conjunto de pinturas de diversas épocas que lógicamente no podemos valorar. Sólo tras el retablo mayor y los retablos laterales del muro oriental del primer tramo de la nave, no se pintaron los muros.

49 JIMENO JURÍO, J.M., *Sangüesa monumental*, Pamplona, 1973, p. 19.

Allí es donde a día de hoy podemos hacernos una idea del índice de calidad e interés que la iglesia encierra. Como sabemos han sido muchos los revestimientos que se han perdido bajo los golpes de piquetas tan bien intencionados como desafortunados. No es ese el caso de San Salvador. El blanqueo ocultó quinientos años de pinturas que sólo tras una restauración integral y paciente podremos conocer. Diversas catas realizadas en los muros de la nave⁵⁰, desprendimientos varios de la capa de pintura, silueteados de fondo, pueden hacernos una idea de algunos de los conjuntos que la iglesia conserva. Sea como fuere sólo lo conservado tras el retablo mayor supone una interesantísima aportación al corpus de las pinturas murales góticas conservadas. Un corpus que va poco a poco incrementándose con nuevos descubrimientos, ocultos habitualmente tras los retablos mayores.

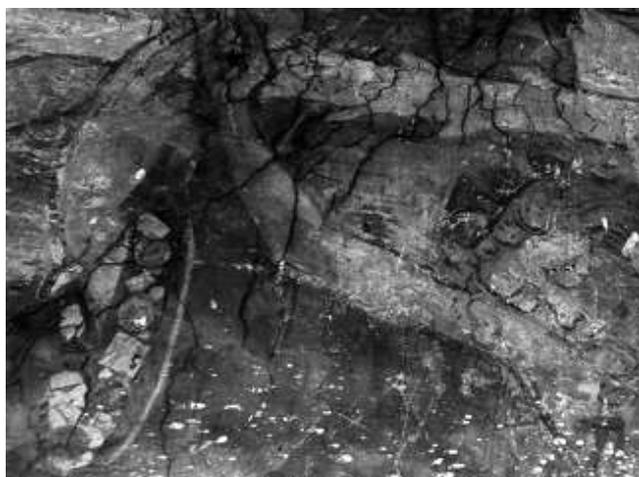
8.1. Las pinturas murales del presbiterio

La existencia de pinturas murales góticas tras el retablo mayor era un asunto conocido. La breve cita de su existencia fue publicada al menos desde los años 90⁵¹. En 1998, en el marco de una intervención destinada a realizar catas para detectar la presencia de pinturas murales en la nave se hizo una primera valoración de su extraordinario interés⁵².

Ciertamente su estudio a día de hoy es muy difícil. Un ventanuco de un metro de altura permite acceder al breve espacio que queda tras el retablo mayor. Al estar el vano axial cegado y dado el volumen y altura del retablo la oscuridad de este estrecho ámbito es prácticamente total. Las bóvedas alcanzan prácticamente los diez metros de altura, por lo que para observar las pinturas más altas hay que ascender hasta los ápices de la bóveda, escalando por las viguetas que anclan el retablo a los muros del presbiterio. Hay que tener en cuenta sistemas de iluminación y de seguridad. Desde el punto de vista técnico fue necesaria una labor de documentación mediante cámaras de fotos y video sobre barras telescópicas que nos permitieran fotografiar primero las partes más altas. De esa forma redescubrimos uno de los conjuntos iconográficos más interesantes de la pintura mural gótica navarra. El cebo fue la obsesión por leer una amplia inscripción sobre filacteria que finalmente no aportó datos sobre la autoría o cronología del conjunto. La necesidad de realizar una lectura directa me permitió con la inestimable colaboración de Carlos Ayerra y Angel Gaztelumendi, ascender hasta los ápices de los arcos y fotografiar la secuencia completa de la inscripción y la escena. Sin su ayuda no hubiera sido posible observar el conjunto de las pinturas. Esa es la historia del redescubrimiento y lectura de las partes altas del presbiterio de San Salvador.

Lógicamente, la mala visibilidad, la suciedad, el blanqueo de las partes altas, el mal estado de algunas partes, la posibilidad de repintes ahora difíciles de evaluar y la falta de documentación asociada, son factores que impiden dar por cerrado el estudio del conjunto mural. De nuevo, la restauración y rehabilitación del espacio dará nuevas informaciones que permitan avanzar en su catalogación estilística. El avance que ahora propongo solo puede ser considerado como preliminar.

El conjunto pictórico que ocupa los tres paños más orientales del presbiterio se conserva en relativo buen estado. Por arriba, los paramentos que se veían desde la nave a través de las partes altas del retablo fueron blanqueados como el resto de la iglesia. Bajo el blanqueo se debe conservar la mayor parte de los registros superiores laterales y el ápice del central. Dado el buen estado de las pinturas, especialmente en el paramento central y sur, podemos suponer que las pinturas originales permanecen bajo el blanqueo. El paramento norte conserva en buen estado la capa de mortero, pero al parecer ha perdido sustancialmente las policromías. Quizá hayan desaparecido por la humedad que habitualmente se acumula en esta parte de los muros; quizá estén sustancialmente conservados bajo la suciedad. Bajo el vano axial se han perdido la mayor parte de los morteros, que sin capas pictóricas perceptibles también se conservan por el lado sur.



Analicemos lo conservado. Se combinan dos programas iconográficos complementarios. El principal, y por fortuna muy bien conservado, está dedicado al titular del templo: al Salvador. En el paramento central, sobre el vano axial, Dios padre, sentado en su trono sostiene con sus manos el travesaño horizontal de la cruz en la que vemos a Cristo muerto. Con la

mano derecha bendice, a la vez que sostiene la cruz. Es la imagen del Trono de Gracia. La imagen medieval se inspira en el Evangelio de San Lucas, que presenta a Jesucristo moribundo en la cruz entregando su espíritu en las manos del Padre⁵³. El trono está decorado con águilas blancas sobre fondo rojo⁵⁴. Los colores dominantes de la túnica y el manto de Dios son los rojos intensos. Destacan en las mangas y el cuello lo que parece pan de oro y gemas pintadas, en una definición lujosa y magnífica. ¿Estamos ante una Trinidad? De lo que vemos nada nos permite detectar la presencia de alguna referencia al Espíritu Santo.

50 Archivo parroquial. Informe de intervención. Pinturas murales de la iglesia de San Salvador de Sangüesa.

51 “En el muro de la cabecera, tras el retablo, hay restos de pinturas góticas”. LABEAGA, J.C., *Sangüesa en el Camino de Santiago*, Pamplona, 1993, p. 241.

52 Archivo parroquial. Se conservan tres documentos, un informe técnico, otro histórico artístico y por último un tercero redactado por el párroco de la iglesia. También entonces se hicieron unas magníficas fotografías de los registros centrales.

53 Lucas XXIII,46.

54 Recuerdan a las águilas bicéfalas del zócalo de San Martín de Ecay.

De los extremos del pernio de la cruz nace una doble filacteria que termina de contextualizar el tema: “VENITE: BENEDICTI: PATRIS: MEIS: PERCIPITE: RENUEOEVO (lado derecho); ITE: MALEDITI: IN NIMBO: ETERNU: A DIABOLOS: VOSTROS (izquierdo)”⁵⁵. La inscripción es un eco del Evangelio de Mateo: “Entonces el Rey dirá a los que estarán a su derecha; venid, benditos de mi Padre, a tomar posesión del reino que os está preparado desde el principio del mundo (...) Al mismo tiempo dirá a los que estarán a la izquierda: Apartaos de mí, malditos, id al fuego eterno, que fue destinado para el diablo y sus ángeles”⁵⁶. Al final de las filacterias, a ambos lados de la rosca del vano, los donantes oran arrodillados. Sus rótulos correspondientes los identifican: a la derecha Miguel de Liédena; a la izquierda María Pérez. Luego volveremos sobre ellos.

Desde el punto de vista iconográfico se considera que fue el propio Surger el creador del tipo iconográfico que presenta la figura de Dios Padre sujetando la imagen de su hijo crucificado en la cruz⁵⁷. En la portada occidental, dentro de una mandorla aparece la unión de Dios y Cristo; debajo los salvados y los condenados, con los ángeles trompeteros arriba. En las correspondientes inscripciones a la derecha de Cristo se lee VENITE BENEDICTI PATRIS MEI. A la izquierda DISCEDITE A ME MALEDICTI. En palabras de San Pedro, «Cristo padeció por nosotros», y «padeció en la carne»⁵⁸. La unión de Dios Padre y Cristo crucificado viene a mostrar que quien fue crucificado no fue meramente un hombre, sino el verdadero Hijo de Dios. «Pues también Cristo murió una sola vez por nuestros pecados, el justo por los injustos»⁵⁹. Su sacrificio como Dios y como hombre es en último término lo que posibilita la salvación. Este mensaje dogmático, perfectamente vigente durante la segunda mitad del siglo XIII, supone una negación de uno de los principales principios de la herejía cátara: la negación de la doble naturaleza de Cristo. El dogma de su sacrificio salvador traba perfectamente con las claves de las naves, decoradas con los relieves del Cordero místico y el Tetramorfos⁶⁰. El Apocalipsis nos presenta al Padre Eterno en el trono y al Cordero sacrificado, vencedor del mundo y de la muerte, participando del trono del Padre recibiendo la alabanza y la glorificación del Tetramorfos⁶¹.

Pero sigamos con las pinturas. Los paramentos laterales completan la imagen. En la proximidad del Dios entronizado sendos ángeles tocan sus trompetas llamando a los muertos para que salgan de sus tumbas (derecha) y en su desnudez oran alzando sus ojos hacia el salvador. A pesar del mal estado del paramento septentrional, se distinguen los sepulcros abiertos y

55 “Venid benditos de mi padre, dominad el reino nuevo/ Id malditos al nimbo eterno de vuestros diablos”

56 Mateo 25, 34; 25, 41.

57 MALE, E., *L'art religieux du XII siecle en France*, París, 1922, p. 62.

58 *1Pe* 2,21; 4,1.

59 *1Pe* 3,18.

60 GERMÁN DE PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970. p. 89-92..

61 Apocalipsis III, 21; V, 1; y VII, 17



Ángeles tocando las trompetas

los muertos, uno de ellos coronado, que salen de sus tumbas orando hacia Dios padre. Está claro que son almas salvadas. Por el lado izquierdo un bellissimo grupo de orantes desnudos avanzan desequilibrados, como flotando. Sus miradas esperan respuesta a sus súplicas. ¿Son los condenados? Su colocación a la izquierda del conjunto y la propia filacteria parecen señalarlo. Sin embargo la ausencia de diablos u otra referencia al infierno impiden ser tajante. Ambos grupos podían ser grupos de almas salvadas. En contenido concreto de los laterales se descubrirá cuando se retire el blanqueo y se descubran los registros superiores, pintados y aparentemente bien conservados. Sendas fajas decorativas, con enladrillado de besantes, separan y ordenan las escenas. Junto a ellas sendas inscripciones pueden terminar de contextualizar el mensaje sagrado de los paramentos laterales.

A la altura de los cimacios de los capiteles corre otra faja con decoraciones geométricas de puntas, asimilable a las labores decorativas mudéjares en ladrillo. Unas y otras son frecuentes en la pintura mural gótica en torno a 1300. En el centro, a ambos lados de la ventana, se entrelazan lazos dorados que enmarcan escudos de tres armerías. Los diseños de los escudos, de base semicircular, responden al tipo “clásico redondeado alargado” que alcanza una gran difusión en el reino de Navarra durante el último cuarto del siglo XIII y el primero del XIV. Se constata su práctica desaparición a partir de

1350⁶². El resultado es una interesante y poco frecuente combinación de un trío de armerías repetidas y seriadas. La más clara es la de los Cruzat, con alternativamente bandas de armiños sobre oro y bandas rojas. Otra, también de oro con tres palos rojos, quizá pueda relacionarse con los Almoravid. Ninguna de las dos familias, la segunda de notable relevancia en el reino hasta los primeros años del siglo XIV, las encontramos vinculadas en esta época a Sangüesa. La tercera lleva bandas rojas sobre oro; ¿los Oco, cuya armería es citada, como las otras dos, en la secuencia de escudos pintados y documentados en el siglo XVII? Sea como fuere no he encontrado vínculos documentales entre estas tres armerías y el templo de San Salvador durante los siglos XIII y XIV.



Trío de armerías

Los capiteles y los fustes de las columnillas acodilladas que conforman los soportes también están bellamente policromados. Los fustes llevan una labor de dameros roja y blanca con flores y tallos. Los colores de los capiteles son también muy llamativos y brillantes, con fondos rojos para las cestas, verdes para las hojas, dorados para los collarinos y cimacios. Todo se siluetea en negro.

62 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., & MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro*, Pamplona, 1999, p. 78.



Herodes

El conjunto de pinturas murales se completa con un ciclo dedicado a la Infancia de Cristo. Al menos serían cuatro las escenas elegidas, dos por cada lado. Abarcarían desde la faja superior hasta la base de la ventana. De ellas sólo se observa con claridad una parte de la Matanza de los Inocentes. Vemos a Herodes sentado, con su espada desenvainada, en actitud de mando. Una inscripción superior comienza con la leyenda “erodes manda...”. Frente a él un soldado lleva a un niño desnudo ensartado en su lanza. A sus pies una madre arrodillada pide clemencia.

Del registro inferior queda una inscripción, completa pero ahora ilegible, y una figura con lo que parece un nimbo crucífero, largos cabellos y barba. Si siguiéramos la secuencia habitual del ciclo terminaría aquí con la huída a Egipto. No obstante, de lo que ahora vemos nada se puede decir, más allá de la buena factura técnica y la brillantez de los colores. Por el otro lado todavía es me-

nos lo que se distingue sobre la capa de mortero. Unas sombras parecen sugerir coronas, ¿una Epifanía? Por la parte inferior se observa un rectángulo muy vertical pintado de rojo con topos blancos cuyo destino y representación ignoro.

Tampoco las características técnicas son fáciles de determinar. Hay una evidente unidad entre las figuras visibles del ciclo de la Infancia. Los colores son vivos, las formas proporcionadas, los volúmenes se trabajan por medio de sombras. El fondo de la Matanza es un rojo bermellón brillante, sin rastros de estructuras arquitectónicas ni divisiones de arquerías o similares. El dibujo es firme, con varias líneas de diferentes colores remarcadas con negro. El rostro del rey Herodes está muy bien resuelto, lo mismo que la posición de las manos. El niño y su madre se representan a un tamaño sustancialmente menor. Los donantes y las almas orantes parecen responder al mismo estilo. Quizá las líneas negras se vuelven más gruesas y bastas, menos seguras. ¿Son el resultado de repintes sucesivos? Hay que valorar este extremo ya que estas pinturas protagonizaron el espacio absidal del templo durante unos trescientos años. Los fondos de las partes altas tienden ahora a un azul también muy intenso. El rojo bermellón monopoliza de nuevo la parte alta de la composición. El rostro del Cristo crucificado coincide de nuevo con las características fisonómicas y estilísticas básicas del Herodes, por lo que podemos concluir que todo el conjunto está realizado por un mismo taller y en un mismo impulso cronológico.

He dejado para el final el problema de los donantes. Lógicamente, para asignar la cronología correcta a las pinturas, debería bastar con encontrar a los donantes en la documentación. Sin embargo, lo que inicialmente parecía fácil, ha resultado imposible. Son varios los Miguel de Liédena localizados en instrumentos de los siglos XV y XVI. También lo son los Liédena documentados entre los siglos XI y XII⁶³. ¿No había Liédenas en la comarca de Sangüesa durante los siglos XIII y XIV? Por supuesto que sí. El problema es que la documentación conocida para esa época es muy poco densa. Por ejemplo, los instrumentos asociados a Leire, y en general a la sección de Clero del Archivo de Navarra, están por publicar a partir de 1200; lo mismo ocurre con las colecciones de instrumentos conservados y asociados a la ciudad de Sangüesa durante la Edad Media. Cuando se profundice en los repertorios documentales de esa época, llegaremos a conocer con exactitud el contexto cronológico en el que vivieron Miguel de Liédena y María Pérez.

¿Como se puede explicar la presencia onomástica de los donantes y su ausencia en las armerías? El escudo del palacio de Liédena es un águila con las alas desplegadas. Pudiera ser que las águilas del trono de Dios Padre fueran referencias heráldicas a su linaje. Sea como fuere las armas de los Liédena no aparecen en el citado juego de las tres armerías, ni en el listado de familias cuyos escudos estaban pintados sobre el arco del presbiterio. Para conciliar ambas presencias hay que clarificar el papel de las armerías en la decoración del mural. Parece evidente que los promotores y mecenas de la obra fueron Miguel de Liédena y María Pérez. No sólo necesitaban una capacidad financiera desahogada para poder financiar esta intervención y probablemente otras; necesitaban también el prestigio social necesario para aparecer ante los feligreses de la iglesia junto al titular de la parroquia. Las armerías serían referencias de prestigio a linajes representativos del reino probablemente vinculados de una u otra forma a la parroquia. Podemos establecer la hipótesis de que no eran ni promotores ni necesariamente patronos, si bien luego la tradición los asoció a las familias nobles que desde siempre habían participado en la conformación de la parroquia. Curiosamente ninguna de las referencias posteriores nombra ya a los Liédena en los repertorios.

No son muchas las noticias concretas que nos permitan establecer una cronología aproximada este importante conjunto de pinturas góticas. Desde el punto de vista estilístico parecen anteriores a los tipos que durante el primer tercio del siglo XIV van a caracterizar las pautas del gótico internacional. Las similitudes con algunos de los elementos de la portada animan a asignarles una cronología próxima. La configuración de los cabellos, las coronas, el crucificado, las vestimentas de los donantes (en particular el to-

63 Son varios los documentos en los que se citan personas con el apellido Liédena. Está lógicamente el señor de Liédena, Eneco Fortuniones, Eneco Sanz, Lope Lópiz, Sancio.... Todos durante los siglos XI y XII. Docs: 196, 49, 128, 108, 55, 232, 350, 158, 257, 266.... Entre todos ellos destaca por ejemplo Lope Lópiz de Liédena, magnate comarcal, que dona a Leire la villa de Nardués con su palacio y sus mezquinos (1121), dos cubilares de Bezulla Mayor en el monte Ory (1115), concordia de donación 1097. La última cita es un Don Sancho de Liédena, fechada en 1196. MARTÍN DUQUE, A.J., Documentación medieval de Leire (siglos IX a XII), Pamplona, 1983.

cado femenino) pueden ser colocadas cómodamente hacia 1300. Desde el punto de vista arquitectónico también es una referencia razonable, ya que podemos suponer que estas pinturas deben estar muy cerca de la conclusión del presbiterio. La presencia de escudos clásicos también se adapta a esa cronología, lo mismo que la aparición en las armerías de dos familias de prestigio entonces como los Cruzat y los Almoravid. A falta de localizar a los donantes, 1300 puede servirnos como referencia orientativa para contextualizar en el tiempo esta magnífica obra.

8.2. Otras pinturas murales

Además de los colores más o menos intensos que surgen tras cualquier desprendimiento del repinte claro, se pueden ordenar los restos en cinco lugares que permiten intuir, al menos parcialmente, el carácter de lo representado. Los muros laterales de la capilla mayor muestran colores, pero no podemos adivinar las formas que los sustentan. Por la derecha vemos un personaje masculino sin tocado y con vestimenta popular. El tratamiento del cabello y el dibujo de la silueta enlazan con los tipos observados tras el retablo. Tras él se pinta una amplia ménsula con hojarasca gótica sobre el que se coloca la imagen monumental de un santo, con túnica y manto muy detallado. La cabeza, frontal, lleva aureola. Da la impresión de que la figura se enmarca mediante un arco apuntado con lóbulos. El fondo va en azul, con líneas de cierre en blanco y rojo, colores también predominantes en los recuadros del presbiterio. Por arriba, ya en las enjutas del arco grandes florones y ramos muy coloridos parecen remitirnos a modelos decorativos barrocos.

Por el otro lado se adivina la figura de otro santo obispo. Parece llevar como atributo una capa, en referencia quizá a San Martín. A sus pies, dos figuras arrodilladas representan a los donantes. De nuevo el dibujo en tonos rojos y ocres es firme y de calidad.

Por este lado, cerca de la ventana del primer tramo de la nave surgen tras el desconchamiento dos cabezas barbadas, quizá de rey. La más incompleta puede llevar corona o mitra. Conserva restos de policromía en el cabello. De nuevo el dibujo está realizado en tonos rojizos. Sus características parecen muy populares.

Frente a este paramento, las catas han encontrado una arquería decorativa de perfiles apuntados y trilóbulos como tracería. Es pues un enmarque decorativo característico de la pintura gótica del siglo XIV.

Para terminar, en el tramo de los pies, decorando el paramento de una sepultura perteneciente a los Ongay⁶⁴, aparece un Calvario con Cristo en la cruz, flanqueado por María y San Juan. El cuerpo de Cristo está tratado de manera expresionista y esquemática. El enmarque decorativo, a base de entrelazos geométricos y florones, parece sugerir una cronología ya del siglo XV.

64 LABEAGA, J.C., "Notas para la historia del arte de las iglesias parroquiales de Sangüesa", Príncipe de Viana, LI (1990), p. 824. También en MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J. & MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F., *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro*, Pamplona, 1996, p. 355 y MARURI ORRANTIA, D., "Añués: noticias histórico-genealógicas", Zangotzarra, Sangüesa nº 1 (1997), p. 99-100.

9. MOBILIARIO GÓTICO



Sagrario

Para terminar se van a citar otras piezas, también medievales que terminan por completar el mobiliario medieval que el templo conserva. Tras el retablo mayor, guardado en un irregular hueco del muro, se conserva parcialmente un bello sagrario pétreo. Le falta la pieza que conformaba su remate en forma de gablete. La pieza conservada, con arco de perfil semicircular y trilóbulo. Estuvo policromado. Conserva una interesante inscripción que permite fecharlo con seguridad: AQUESTA OBRA FIZO / FAZER IAYMES MAR / TINIZ DE AYNIVES / POR LANIMA DE DON / MARTIN MIGUEL SU PADRE⁶⁵. El tal Martín Miguel de Añués, está documentado en la segunda mitad del siglo XIV. Al parecer murió en 1401. Fue abogado y patrono del convento del Carmen⁶⁶. En consecuencia el sagrario se labró en los primeros años del siglo XV.

También el altar mayor es una interesante pieza de sillares finamente labrados. Su frente está formado por siete arcos apuntados con trilóbulos y enmarque rectangular. Cada arco se labra en dos placas de piedra. De nuevo recuerdan a las arquerías ciegas que decoran las enjutas exteriores del ala oriental del claustro pamplonés. Una pequeña credencia, sobre el primer tramo del muro sur, también lleva tímpano trilobulado.



Sagrario. Epigrafía

- 65 El texto de la inscripción lo publicó VILLABRIGA, V., *Sangüesa, Ruta Compostelana. Apuntes medievales*, Sangüesa, 1962, p. 83. Sigo la lectura propuesta por MARURI ORRANTIA, D., "Añués: noticias histórico-genealógicas", *Zangotzarra*, Sangüesa n° 1 (1997), p. 45-46.
- 66 MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J. & MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F., *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro*, Pamplona, 1996, p. 356.