

La portada de Santa María la Real de Sangüesa

LA CIUDAD DE SANGÜESA

Desde época romana, existe población en la región de Sangüesa, a juzgar por los restos antiguos, en particular por la existencia de una lápida romana embutida en la fábrica de un puente que cruza el río Aragón¹. Sin embargo, el origen de la ciudad actual, es menos antiguo y se desarrolla desde el período medieval. Aunque Sangüesa fuera un final de etapa en el famoso camino de la peregrinación, situado a corta distancia de Jaca, su creación fué inspirada más bien por su importancia geográfica, con una fortaleza, un palacio², y un puente, se hallaba en aventajada posición para repeler invasiones, en particular las procedentes de Aragón. Por ello, su fundación fué virtualmente una exigencia política de Alfonso I el Batallador.

La historia de Sangüesa, se centra alrededor de dos fechas importantes. En diciembre de 1131. Alfonso I el Batallador fundó la ciudad de Sangüesa y dió su palacio y la iglesia de Santa María, a la Orden de los Caballeros Hospitalarios de San Juan de Jerusalem³. El 15 de octubre de 1132, dió privilegios y exención de tasas a todos los hombres libres de la ciudad, incluidos los

¹ Para información histórica y descriptiva sobre Sangüesa, véase *Diccionario histórico geográfico de España*, por Real Acad. de la Historia, II Sect. I. 297; *Guía turística de Navarra*. 164-5; OCHOA DE ALDA, Teodoro. *Diccionario histórico geográfico de Navarra*, 245-6; ALTADILL, J. *Provincia de Navarra*, vol. IV en *Geogr. Gen. del País Vasco navarro*, 470, 476, 411. 462; vol. V, 470-4; El río figura en la historia de la ciudad en varias ocasiones. En 1330 con motivo de la ruina causada por una inundación, Don Felipe III. renovó los antiguos privilegios y liberó las tasas de portazgo. Más tarde, en 1430, otro desbordamiento del río movió a Doña Blanca a contribuir con donaciones a la restauración de la ciudad. MADRAZO Y KUNTZ, Pedro de, *Navarra y Logroño*, vol. XII de *España, sus monumentos y artes, su naturaleza y historia*, part. II, 488; YANCUAS Y MIRANDA, José, *Diccionario de Antigüedades del reino de Navarra*, III, 294; ALTADILL, Obr. cit., V, 470 (reproducción del puente).

² Al lado del río, cerca de la iglesia de Santa María la Real, se hallan las ruinas del palacio de Alfonso. La estructura está muy mal conservada, pero existen las torres de fortificación usadas como cárcel. MADRAZO Y KUNTZ, Obr. cit., pt. II, 493.

³ *Ibid.*. 486; YANCUAS Y MIRANDA, obr. cit., III, 293; *Diccionario geográfico-histórico de España*, II, Sect. I, 297. La Orden puede seguirse desde 1014-1023, cuando los mercaderes de la ciudad napolitana de Amalfi, establecieron en Jerusalén un Hospital para peregrinos latinos. El establecimiento prosperó hasta tener también un hospital para mujeres y dos iglesias. En 1099 Godofredo de Bouillon adquirió el control de la ciudad. El hospital masculino cambió su nombre de San Juan el Limosnero por el de San Juan Bautista, y floreció bajo el mando de Gerardo durante el dominio de Godofredo. Poco después, Gerardo separó la fundación de los Benedictinos, y organizó una nueva Orden monástica. los Caballeros Hospitalarios de San Juan de Jerusalén. La fundación fué confirmada por el Papa Pascual II en 1113. Hacia 1118, el sucesor de Gerardo, Raymond du Puy, con el beneplácito de Balduino I rey de Jerusalén, dió a la Orden un carácter más acentuadamente militar. Los Caballeros Hospitalarios demostraron ser buenos soldados y por tales son alabados en una Bula del Papa Inocencio II de 1130. Desde ese tiempo se juntaron a los ejércitos cristianos para pelear contra los moros. Alfonso el Batallador al entregarles Sangüesa los eligió para garantizar principalmente la frontera de Aragón, asegurándose la lealtad de la Orden

Francos⁴. El texto del documento es muy impreciso y ha dado lugar a varias especulaciones. Los nombres de Sangüesa, Rocaforte y Sangüesa la Vieja y la Nueva, han sido utilizados con cierto descuido. Aparentemente la terminología y cronología verdadera, es la siguiente: Como se ha señalado, el documento de 1131, no corresponde a la fundación de un nuevo establecimiento, sino al intento de desviar hacia ese nuevo establecimiento de Sangüesa, a la población de Rocaforte, lugar situado dos kilómetros más hacia el Oeste y a mayor altura⁵. El nuevo lugar tenía un valor estratégico y político mucho más importante que Rocaforte. Sin embargo los dos núcleos estaban estrechamente relacionados. Así por ejemplo, el nombre de Sangüesa procede probablemente de la población antigua, pues se cree que Rocaforte data de una población romana llamada Sucosa⁶. Después del establecimiento de la nueva población, se suscita aparentemente cierta confusión entre ambas y para distinguirlas se califica Rocaforte de Sangüesa la Vieja en oposición a Sangüesa que se llama la Nueva⁷.

Debido a determinadas circunstancias, el crecimiento de la nueva ciudad fué lento. Previamente, en 1122, Alfonso el Batallador, había hecho un primer intento de crear Sangüesa, otorgando el fuero latino que se conserva en los archivos de Sangüesa⁸. Después de la fundación de 1131, el fuero viejo estaba en vigor e impedía el crecimiento de la población, puesto que la limitaba a los herederos de la ciudad Vieja y a los Nobles⁹. El 15 de Abril de 1132, para estimular su crecimiento, Alfonso, anuló las antiguas restricciones y otorgó privilegios y exenciones a todos los hombres libres. Estas concesiones se extendían en particular a los "francos" de la ciudad Vieja, a quienes Alfonso apreciaba como colonos. Aparentemente se cumplieron los propósitos reales, pues la ciudad creció rápidamente y abrigó a gran número de Francos, la mayor parte de los cuales se establecieron en el llanura bajo el castillo¹⁰. La importancia político-militar de la ciudad quedó comprobada. Sus habitantes, vivieron de acuerdo con las esperanzas puestas en su fundación, tal como había sido pretendido por Alfonso. Al menor intento de los aragoneses de invadir Navarra, siempre, invariablemente los repelieron, y Sangüesa cobró fama como baluarte de la frontera¹¹. Sangüesa alcanzó por su valor y bravura, el título de "la que nunca faltó". Fué notable, la parte que tomó en las batallas de Aibar y Petilla en 1312, y en una ocasión sus soldados capturaron incluso, el pendón de Aragón¹².

mediante donaciones. Que estaba inclinado de modo particular hacia esa Orden es indudable por el mismo hecho de que les legara la corona, donación que más tarde se frustró. BIURRUN Y SÓTIL, T. *El Arte románico en Navarra*, 57, 378, 380, 396 y 397.

⁴ MADRAZO Y KUNTZ, Obr. cit., Pt. II, 486; YANGUAS Y MIRANDA, Obr. cit. III, 293; *Diccionario geográfico-histórico de España*, II, Sect. I, 297.

⁵ YANGUAS Y MIRANDA, loc. cit.; *Guía turística de Navarra*, 164.

⁶ *Guía turística de Navarra*, loc. cit.; MADRAZO Y KUNTZ, obr. cit., Pt. II, 485; ALTADILL, obr. cit. V, 776-7.

⁷ Loc. cit.: *Diccionario...* cit., II, Sect. 297; YANGUAS Y MIRANDA, obr. cit. III, 274; MADRAZO Y KUNTZ, obr. cit., Pt. II, 482; KING, Georgiana G., *The Way of St. James*, I, 230.

⁸ YANGUAS Y MIRANDA, obr. cit. III, 297; MUÑOZ Y ROMERO, T. *Colección de fueros municipales y cartas pueblas* I, 429.

⁹ YANGUAS Y MIRANDA, obr. cit. III, 293, nota 294.

¹⁰ Loc. cit.; *Diccionario...*, II, Sect. I, 297.

¹¹ En 1330 Don Felipe III consideraba Sangüesa como una fortaleza intomable.

¹² Loc. cit.; MADRAZO Y KUNTZ, obr. cit. Pt. II, 486; ALTADILL, obr. cit. V, 470, 474, *Diccionario...* cit. I, 298; OCHOA DE ALDA, obr. cit. 246.

LA IGLESIA DE SANTA MAMA LA REAL.

La pequeña iglesia de Santa María la Real, está constituida por una planta de tres naves que terminan en ábsides semicirculares y un crucero alineado, destacando en el alzado por una torre con linterna. Los arcos principales son apuntados. Las bóvedas, con nervios que convergen a las pilastras. La estructura general de las pilastras es un núcleo prismático con medias columnas adosadas en las caras y fustes en las esquinas. Los ábsides están perforados por ventanas; tres en el central y una, en los laterales. Las ventanas, achafanadas, definidas, interior y exteriormente por arcos que apean sobre columnas completas, con basa y capiteles esculpidos, muchos de los cuales datan de la iglesia primitiva. Sobre las ventanas, el interior está decorado con una arquería ciega, perforada por dos ojos de buey en el ábside central. En éste, se halla un gran retablo con la imagen de Nuestra Señora, obra que ha sido considerada como contemporánea de la antigua iglesia de Alfonso I el Batallador y comparada con otra obra semejante de Roncesvalles¹³.

La nave central es poco más alta que las laterales y no posee iluminación. En tiempos, el faldón occidental tuvo una enorme ventana, que más tarde fué cegada. Sobre el crucero se levanta una linterna y para obtener una base cuadrada fué necesario unir al ábside, el costado occidental del primer arco. Una imposta general, interceptada por ojos de buey, marca el arranque de las pechinas cónicas que convierten el cuadrado en un octógono que cierra en bóveda nervada. La linterna posee ocho ventanas con arcos apuntados¹⁴.

El exterior es liso y severo, con formas macizas, simples. La entrada se halla en el costado sur, bien por la disposición original de las construcciones que la rodeaban, bien por la tendencia española a colocarla en ese lado. Sobre ella se levanta la estructura dominante de la torre linterna. La torre, tiene forma octogonal y remata en punta. En el octógono, pueden señalarse tres partes: la sólida base con los *oculi*, la parte mediana en la que se abren las ventanas apuntadas, coronada por una cornisa decorada con gárgolas, y la parte superior con estrecha arquería, bajo un coronamiento almenado. Las ventanas con doble derrame y tracería. En un lado, cortando los *oculi*, las ventanas y la imposta, se halla una torre que contiene una escalera de caracol¹⁵. Los ábsides, están afianzados al exterior con contrafuertes y divididos horizontalmente en tres secciones. Una parte inferior lisa, soporta la zona de la ventana señalada por una imposta decorada, y encima de las ventanas, el ábside central está perforado por dos *oculi*. También es de notar en el exterior, una cornisa con modillones figurados que corona los tres ábsides¹⁶.

La iglesia aparece primeramente mencionada en el documento de 1131, cuando el rey Alfonso I da a la Orden de los Caballeros Hospitalarios de San Juan de Jerusalem, su palacio y la iglesia de Santa María la Real, situada en

¹³ ALTADILL, obr. cit. V, 472 (reproducción del retablo de Sangüesa).

¹⁴ Ibid., 474-5; KING, *The way of St. James*, I, 234-5; *Guía turística de Navarra*, 165-8; BIURRUN Y SÓTIL, obr. cit., 392-7; MADRAZO Y KUNTZ, obr. cit., Pt. II, 492-3; LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura cristiana*, II, 233-5.

¹⁵ Ibid., 235; *Guía turística...*, 165; ALTADILL, obr. cit., V, 275; LAMPÉREZ, obr. cit. II, 235; BIURRUN Y SÓTIL, obr. cit., 392-3.

¹⁶ El extremo oriental en particular ha sido relacionado con la escuela de Jaca muchas veces. También los modillones esculpidos y otra escultura de la portada muestran estrecha relación con la escultura de Jaca. GUDIOL Y RICART, J. (y GAYA NUÑO, J. A.), *Arquitectura y escultura románicas, Ars Hispaniae*, V, 147; URANGA, J. E. *Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa*, 6; LAMPÉREZ Y ROMEA, obr. cit., II, 233-7.

el patio ¹⁷. Lampérez, cuya obra ofrece el primer análisis de cierta extensión, cree que ciertas partes de la iglesia, pertenecen a la construcción primitiva de comienzos del siglo XII: el actual extremo oriental, el plan general, los muros del perímetro y la parte alta de la portada, por encima del arco apuntado. Por otra parte considera las ventanas, las bóvedas de los ábsides y las jambas de la portada, de carácter más tardío, pertenecientes a una reconstrucción en la que se construirían los pilares de la nave, las bóvedas y las pechinas de la linterna. Lampérez sostiene que la iglesia de Alfonso, fué reconstruida alrededor del 1200, y fué restaurada en el primer tercio del siglo XIII, a cuya época atribuye el primer piso de la linterna ¹⁸.

La restauración reciente, efectuada por la "Institución Príncipe de Viana", ha confirmado, en gran parte, los puntos de vista de Lampérez, al ampliar los elementos de juicio de que hasta ahora se disponía ¹⁹. De la construcción original de 1132 pueden citarse: unas pocas indicaciones sobre los ábsides originales, varios capiteles de esa misma zona, restos de una ventana en el perímetro de la bóveda (citada como dudosa por Lampérez) y algunos elementos de la construcción original en el muro superior de la portada. Puede añadirse que al extremo oriental románico que sobrevive de la iglesia original, y a un estilo estrechamente emparentado con el maestro de Jaca, se le añadió el resto de la actual construcción, tres naves de tipo cisterciense y un crucero alineado cubierto con una linterna, todo del siglo XIII ²⁰.

Biurrun y Sótil, considera esta iglesia de un estilo arquitectónico de tipo cisterciense modificado que llama Sanjuanista, tipo de arquitectura promulgado por la Orden de San Juan, semejante al cisterciense en su sencillez y sobriedad, aunque admite mayor decoración simbólica y emblemas. Entre todo el territorio de esa Orden en Navarra, señala la iglesia de Sangüesa como el ejemplo más importante y mejor ²¹.

¹⁷ Cf. nota 3.

¹⁸ LAMPÉREZ Y ROMEA, obr. cit., II, 233, 236; Arthur KINGSLEY PORTER, *Spanish Romanesque sculpture*, I, 29 y BERTEAUX (en MICHEL, André, *Histoire de l'Art depuis des premiers temps Chrétiens jusqu'à nos jours* II, pt. I, 261), consideran la iglesia de la época de Alfonso el Batallador o de poco después. El primer crítico que sugirió una reconstrucción, fué Serrano Fatigati, quien, estudiando la escultura concluyó que se trataba de una reconstrucción tardía del siglo XII o del comienzos del XIII (*Esculturas románicas navarras*, *Bol. Soc. esp. Exc.*, IX, 1901, 16). PEDRO DE MADRAZO Y KUNTZ, (Obr. cit., Pt. II, 490, 492), fecha las partes bajas del presbiterio, crucero, nave central y coro a mediados del siglo XII y adscribe los elementos más avanzados a una reconstrucción medio siglo posterior. Miss KING (*The way of St. James*, I, 193, 234), en gran parte sigue esa cronología, pero considera que allí había una construcción original cerca de un siglo antes de la reconstrucción de hacia 1200. Mientras MADRAZO y Miss KING están de acuerdo en fechar a comienzos del siglo XIII la linterna, solo Lampérez la enlaza con la reconstrucción. Todos están de acuerdo en que la parte externa de la linterna es tardía. Para Miss King de comienzos del siglo XIV. Madrazo habla de gótica del siglo XIV y Lampérez la fecha en el siglo XIV o quizás el XV.

¹⁹ Los datos conocidos por la restauración han sido publicados por URANGA (*Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa. I Congr. inter. del Pirineo, Instituto de Estudios Pirenaicos*, arte 1 n.º general 44, Zaragoza 1951).

²⁰ *Ibid.*, 5-8.

²¹ BIURRUN Y SÓTIL, obr. cit., 57, 378, 380, 396, 397 (nota 35), cree que la iglesia corresponde a una nueva construcción de comienzos del siglo XIII de plan uniforme y estilo homogéneo, obra de un maestro, que para el autor es Leodegarius. Obligado por la necesidad de expansión y la imposibilidad de ampliar la iglesia, situada en el patio del palacio, la Orden emprendió la construcción de una escultura totalmente nueva, de la que el estilo gótico de la tone revela un largo y continuo período de obras. *Ibid.*, 365, 366, 374, 377, 435 (nota 37).

Entre la escultura más fina de Sangüesa, destaca un grupo de capiteles; los de la ventana antigua, cerca de la entrada de la capilla de San José, unos pocos reutilizados en las naves y los del exterior, en particular los de la zona de los ábsides. Estos capiteles, decorados con follajes, escenas historiadas y animales fantásticos se ha comprobado que pertenecen a la iglesia primitiva de Alfonso el Batallador, y están todos ellos inspirados en la misma fuente: la Catedral de Jaca²². Los temas de estos capiteles son:

- 1.º La Muerte de Juan el Bautista, con Salomé bailando.
- 2.º Escena de la Natividad, muy destruida.
- 3.º La Jornada de los Magos.
- 4.º La Avaricia (?).
- 5.º La huida a Egipto.

Estas escenas, realizadas con gran destreza técnica y sensibilidad artística, son particularmente notables por desarrollarse las figuras alrededor del capitel de izquierda a derecha. Un ejemplo magnífico es la huida a Egipto²³. Otros capiteles del mismo grupo, muestran modelos ricos, ritmos complicados talla plástica y un raro acabado. Pertenecen a manos distintas dentro de una misma escuela, inspirada en Jaca. También pertenecen a este estilo jaqués, los erosionados modillones de los ábsides.

En contraste con ellos, los restantes capiteles de las naves son de menor calidad y de fecha tardía, correspondiendo a la reconstrucción de la iglesia. Pertenecen a esta categoría capiteles con grandes hojas tratadas de un modo plano y apretujado, en composiciones esquematizadas, además de animales chacuceramente indicados, de composición e interpretación inhábil que les da un carácter decididamente bárbaro. La sobriedad general y falta de riqueza, son características cistercienses, en consonancia con la arquitectura del tiempo. Muchos de los capiteles son dobles, como en otras varias obras cistercienses, y Uranga ha sugerido su comparación con la iglesia monacal de La Oliva²⁴.

La portada de Santa María la Real, está íntimamente relacionada con el problema de la reconstrucción de la Iglesia. Biurrun y Sóttil, siguiendo su teoría de una construcción única y completa del siglo XIII, la considera como una obra armónica y ordenada con un esquema iconográfico orgánico²⁵. Bertaux clasifica la obra como realizada conjuntamente en el siglo XIII²⁶. Porter fecha la escultura de la parte baja poco después de la donación de Alfonso I en 1131. Comparando las jambas del portal de Sangüesa con las de Chartres, sugiere las proximidades de 1155 como fecha²⁷. Sobre la base de semejanzas

²² La excepcional calidad de los ejemplares historiados ha llevado a algunos escritores a considerarlos como obras avanzadas de temprana inspiración gótica. Por ejemplo Miss King (*The way of St. James*, I, 2-5) *French figure sculpture on some early Spanish churches*, *American Journal of Archaeology*, XIX, 1915, 262), compara los "Magos", con una "Epifanía" de Chartres, y fecha el capitel en el siglo XIII.

²³ Este capitel sin duda el único mencionado por Uranga como oculto por el altar, ha sido descubierto recientemente. Antes de ser publicado no tenía conocimiento de su existencia.

²⁴ URANGA, obr. cit., 9.

²⁵ BIURRUN Y SÓTIL, obr. cit., 396; cf. nota 37. En flagrante contradicción con esa idea, Miss King y otros escritores hablan de la iconografía confusa e ininteligible de la portada. En particular contraste con la portada lógica y ordenada de la iglesia de Puente de la Reina que pertenecía a la misma Orden. KING, *The way of St. James*, I, 238.

²⁶ MICHEL, obr. cit., II, Pt. I, 261.

²⁷ PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, I, 254.

con la escultura borgoñesa de Autun y la existencia del nombre de Leodegarius llega como fechas, de 1132 a 1170 ²⁸.

Frente a estas teorías, está la evidencia de una posible reconstrucción de la portada. Lampérez señala que el tímpano fué recortado para hacer el arco apuntado, puesto que el arco del dintel es asimétrico. La falta de homogeneidad es más notoria en las enjutas que poseen temas variados y mezclados; las composiciones tienen forma cuadrada, redonda o irregular, y los tamaños pertenecen a varios cánones. También señala Lampérez que el portal original probablemente carecía de columnas, puesto que las columnas sobre las caras de las jambas, no se levantan desde el suelo sino que montan en podios. Finalmente, la decoración de las columnas revela su fecha tardía, pues aparece a diversas alturas indicando que fué realizada después que las nuevas columnas se hallaban ya en su lugar ²⁹. Otros signos de reconstrucción incluyen varias figuras de las arquivoltas que se extienden encima y abajo de la cúspide y miran, inclinadas hacia el otro lado, y la presencia de una o dos cabezas aisladas ³⁰. También se notan incongruencias en el aparente exceso de esculturas colocadas al azar sobre los hastiales (contrafuertes) y el tamaño, considerablemente más ancho de la enjuta occidental. El punto en que la arquivolta divide las enjutas, está al este del centro. Junto al contrafuerte lateral de la enjuta del oeste hay un espacio liso que si correspondiera al resto del portal habría debido rellenarse de esculturas. Por otra parte ese espacio liso tiene la anchura necesaria para que coincidieran el centro de la arquivolta y el del portal, si fué eliminado. De este modo ese espacio pudo ser rellenado en época más tardía. Finalmente el ábaco de la columna de la jamba revela una adaptación. Esta colocada junto a bordes mellados y da la impresión de haber sido labrada aparte y reutilizada en su forma actual.

Ante todos los hechos mencionados podemos concluir que la portada ofrece pruebas indudables de una reconstrucción y de adiciones de época posterior. La nueva versión de la portada se relaciona con la reconstrucción de la propia iglesia, que de acuerdo con Serrano Fatigati, Lampérez, Madrazo y Miss King, data de fines del siglo XII o de comienzos del siglo XIII.

Que las jambas son nuevas adiciones pertenecientes a esa fecha de reconstrucción, fué sugerido primeramente por Serrano Fatigati y luego por Lampérez ³¹. Convienen a esa fecha, no solo los datos constructivos anteriormente mencionados, de la iglesia y de la portada, sino también el carácter de las jambas que corresponden a la corriente contemporánea francesa particularmente importante durante los reinados de Sancho el Sabio (1150-1194) y de Sancho el fuerte (1194-1236). Biurrun y Sóttil ha señalado que la Orden de San Juan se hallaba en buenas relaciones con Sancho el Sabio, y conecta la Orden y en particular Sangüesa con Sancho el fuerte ³². Finalmente Miss King sugiere que pertenecen a la reconstrucción de la portada, además de las jambas, otras obras como por ejemplo alguna de las esculturas de las enjutas y de las arquivoltas realizadas para rellenar huecos ³³.

²⁸ Idem. *Spanish Romanesque sculpture*, I, 29.

²⁹ LAMPÉREZ Y ROMEA, obr. cit., II, 236.

³⁰ Sobre el diagrama de la lám. II esos ejemplos llevan las siglas E de la arquivolta 1, I de la arquivolta 2, I de la 3 y L de la 4.

³¹ SERRANO FATIGATI, *Bol. Soc. Esp. Exc.* IX (1909), 16.

³² BIURRUN Y SÓTIL, obr. cit., 397, 367, 672.

³³ KING, A. J. A., XIX, 1915, 259; Idem, *The way of St. James*, I, 236. En lo refe-

LAS ESTATUAS DE LAS JAMBAS DE LA PORTADA

La puerta de Santa María la Real, está flanqueada por tres columnas a cada lado que poseen estatuas adosadas. Originariamente cinco de ellas llevaban nimbo, pero solo se conservan restos de ellos.

La única figura que no tenía nimbo y que forma algo aparte por su tamaño más pequeño y por su parcial desnudez, está situada en la columna externa del lado oriental³⁴. Su cabeza se inclina hacia un lado y muestra un nudo rodeándole el cuello, del que aparece colgado. Viste una túnica que le cubre solo hasta las rodillas, asomando por debajo las piernas desnudas, la izquierda ligeramente cruzada hacia la derecha. Serrano Fatigad pronto reconoció en esa figura la apariencia de una máscara de la muerte³⁵. La figura recuerda la historia de Judas Iscariote (Mat. XVII, 5), que se ahorcó en su desesperación, figurando el nombre también inscrito sobre la misma³⁶.

Próximo a Judas, se halla un hombre barbudo que sostiene un libro. Su cuerpo, largo y delgado, aparece enfundado en larga vestimenta sobre la que lleva un sayo cuya verdadera naturaleza está enmascarada por infinidad de líneas incisivas. Los círculos concéntricos en cascada que vemos bajo sus manos, parecen sugerir que se trata de una túnica, pero lo desmiente su comparación con la túnica más lograda que viste la figura femenina (María Madre de Dios) del lado opuesto. Es posible hallar una explicación a este tipo de vestido comparándolo con una obra francesa, la portada real de la Catedral de Chartres, monumento que como hemos de ver presenta figuras análogas a las de las jambas de Sangüesa. En Chartres, la tela de las capas forma sobre un brazo pliegues festoneados. Nuestro escultor ha intentado reproducir esa elegante manera pero con menos habilidad e inexperiencia, resultando en consecuencia una estructura inorgánica. Una buena prueba de esa intención lo ofrece el borde de la pieza, tratada de modo semejante a Chartres, descubriendo su hombro izquierdo de modo que permite suficiente anchura para determinados pliegues profundos. Sin embargo, de nuevo aquí nuestro escultor, es menos hábil que bien intencionado, y el brazo descubierto está vestido con lo que parece ser la misma capa (o por lo menos así parece en las fotografías).

La figura inmediata más hacia el interior está vestida de modo semejante, pero su capa cae lisa desde sus hombros y la masa de líneas caen bajo sus manos, pero no se extienden sobre las rodillas. Las incisiones sobre el vestido tubular inferior son verticales y paralelas, como en la otra figura masculina descrita, pero en ésta, las rodillas están indicadas con círculos acanalados. Su barba tiesa y corta, con tino, y sobre su frente caen guedejas de su cabello. La nariz está desgastada, pero sus pies, mejor conservados muestran los dedos. Originariamente agarraba un objeto con sus manos, probablemente una llave.

rente a la escultura de las arquivoltas ese punto de vista está defendido por SERRANO FATIGATI (*Escultura románica en España, Bol. Soc. Esp. Exc, VIII (1900), 45.*

³⁴ Los números entre paréntesis corresponden a los del diagrama de la portada (Lámina II).

³⁵ SERRANO FATIGATI, Loc. cit.; idem, *Esculturas románicas navarras. Bol. Soc. Esp. Exc, IX (1901), 16.*

³⁶ BIURRUN Y SÓTIL, obr. cit., 381; URANGA, obr. cit., 12. Sin embargo con frecuencia ha sido olvidada la inscripción y se han dado otras explicaciones como la de Miss King (*The way of St. James, I, 242*), que sitúa la figura en el ciclo del "Milagro de Santo Domingo de la Calzada", una encantadora leyenda en la que por la intercesión de Santiago son rehabilitados unos inocentes condenados por las intrigas de una hija del posadero.

Su mano izquierda, cerrada, y los dedos extendidos de su mano derecha demuestran que no se trataba de un libro lo que tenía en las manos, como en la otra figura, sino de un objeto pequeño que hiciera posible sostenerlo con esa postura.

Se trata por consiguiente de San Pedro, mientras su compañero, calvo, es sin duda San Pablo³⁷. Dos portadas francesas representan estos personajes. Las figuras de las jambas del pórtico meridional de la Catedral de Le Mans, y las de la iglesia de St. Loup de Naud, ambas, producto de la escuela de Chartres³⁸, y con un estilo que indica ser obras de la misma época. En ambos ejemplos franceses, a los personajes del Nuevo Testamento, San Pedro y San Pablo, que representan la Nueva Ley, se añaden los del Antiguo Testamento, de Chartres³⁹, que constituyen su fuente de inspiración estilística. La figura más externa de Le Mans, es muy parecida a los Santos de Sangüesa⁴⁰. Los brazos están apretados junto al cuerpo en posición análoga, apenas separados de la forma general de columna que presenta la figura. El ropaje está tratado de modo semejante, y las caras emparejadas, con la frente sin cejas, bocas pequeñas entreabiertas y barbas rechonchas. Porter compara la estatua situada sobre la jamba izquierda de St. Naud con las figuras masculinas de Sangüesa⁴¹.

Las figuras femeninas del lado izquierdo del portal, se identifican fácilmente gracias a las inscripciones que llevan grabadas.

Santa María Magdalena (n.º 4), María Mater XPI Leodegarius me fecit (n.º 5) y María Jacobi (n.º 6).

María Magdalena aparece vestida al modo aragonés, cabeza cubierta con velo que envuelve los hombros bajo la barbilla. Lleva una elegante túnica con una banda horizontal de bordados. Por encima, usa una capa colgante, pegada al cuerpo que desciende hasta las rodillas uno de cuyos extremos trazado en forma de surcos repetidos, se arrebujá alrededor del cuello. El dobladillo de su blusa se decora también con una elegante banda horizontal. La falda del vestido cae en leves pliegues tubulares hasta los pies. De sus muñecas cuelgan anchas mangas sin romper la línea estricta de la columna. En sus extremos

³⁷ BIURRUN Y SÓTIL, obr. cit., 381, considera que estas figuras representan a José de Arimatea (N.º 3) y Nicodemus (N.º 2) respectivamente y cree que el conjunto de la portada ilustra la segunda bajada de Cristo al valle de Josafat, tal como está descrita por San Mateo (ibid. 132). En esa interpretación, el Cristo del tímpano, aparece como Juez y Redentor, después de la traición de Judas, y después de haber sido bajado de la cruz por José de Arimatea y Nicodemus. Así, el conjunto se refiere al tema del Juicio lo que puede aceptarse en términos generales, —ciertamente el tímpano—, y por el uso de un tema favorito del románico, el autor coloca con acierto la obra entre el arte románico. Sin embargo Biurrun y Sóttil lleva el tema a límites discutibles (págs. 382-386). Es difícil de sostener, en apoyo de la dudosa identificación de las figuras masculinas como José de Arimatea y Nicodemus, la colocación en las enjutas de los símbolos del mal a la izquierda y del Bien a la derecha (pág. 390). Existe una dificultad manifiesta, la asociación del buey de San Lucas con compañeros inverosímiles.

³⁸ Como apunta Miss King (*The way of St. James*, I, 242-3), esa escuela alcanza de Senlis a Bourges, y de Etampes en el oeste, a St. Loup de Naud en el este y sus productos muestran varias etapas de relación con Chartres y fechas diversas.

³⁹ MÁLE, Emile, *L'Art religieux du XII^m siècle en France*, 392-3.

⁴⁰ GARDNER, Arthur, *Medieval sculpture in France*, 198, fig. 38 (reproducción de la figura₁ de Le Mans).

⁴¹ PORTER, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, I, 254. Porter, en un trabajo (*Pilgrimage sculpture*, A. J. A., XXVI (1922, 44)), singulariza San Pablo como recordando específicamente St. Loup de Naud. También anota influencia borgoñona en las figuras masculinas, como se ve en el sensible modelado y en el ropaje al modo del tímpano de Autun.

vemos ondas planas de pliegues esquemáticos en pequeños zig zags. Un adelgazamiento gradual hacia abajo insiste en la verticalidad y forma acolumnada del conjunto. Junto a su costado izquierdo sostiene un libro en el que aparece su inscripción.

La Virgen coronada del centro está vestida con ropas más ricas, y el estilo de labra de las telas es el más cuidado y complejo. El vestido está modelado con una labor de líneas finas verticales, que junto al motivo en zig zags de los dobladillos, hacen de su ropaje el más completo de todas las figuras. A pesar de la multiplicidad de hiladas, sus pliegues se desarrollan de una manera más lógica y orgánica que en el caso de las otras figuras y en particular de las figuras masculinas. Porter ha observado que su corona presenta una decoración semejante a la de un capitel de la Catedral de Autun que representa la escena del "sueño de los Magos"⁴² aunque no se puede hacer demasiado hincapié en ello, puesto que Biurrun y Sóttil ha mostrado que en realidad reproduce la corona del siglo XIII de Doña Clemencia, esposa de Sancho el Fuerte⁴³. Esta figura se aparta jerárquicamente de las otras por su posición frontal y su simetría bilateral. Esta preeminencia, de naturaleza religiosa, se apoya también en el sentido artístico. El artista tuvo plena consciencia de ello, pues puso su nombre sobre esta figura central, la más grande de la portada. Sobre el libro que sostiene dice "Leodegarius me fecit". Podemos sospechar que no fué sin satisfacción que puso ahí su nombre, pues la Virgen literalmente señala la importancia de la inscripción con su índice, extremadamente largo.

María Jacobi (n.º 6), el mismo tipo de figura acolumnada de las otras, tiene ciertas peculiaridades individuales de estilo. Tiene la cabeza cubierta pero enseña el cabello. Dentro de las líneas verticales básicas de la figura, el modo de realizar la pañería sobre la superficie curvilínea es interesante. La capa desde un lado, en graciosa curva, se recoge en el brazo opuesto. En la túnica inferior se repite este modo desusado de recoger el vestido en forma de pliegues lobulares más anchos y menos finos. La estructura de su cuerpo aparece levemente más destacada por la indicación de las rodillas y la caída de los pliegues sobre los pies. Como sus compañeras, sostiene un libro sobre el que aparece inscrito su nombre.

Casi todos los escritos que han tratado de estas jambas, han notado su semejanza con las correspondientes figuras de la puerta real de Chartres⁴⁴.

Ya la sola presencia de la moda femenina, permite mantener esas relaciones. Las Marías de Sangüesa están cubiertas con los atavíos extremadamente elegantes y aristocráticos de Chartres, con una fidelidad que pocas figuras francesas inspiradas en Chartres presentan. Ciertamente en España no hay ejemplos que puedan competir en elegancia. Además de las delgadas túnicas

⁴² Idem, *Spanish Romanesque sculpture*, I, 29.

⁴³ BIURRUN Y SÓTIL, obr. cit., 381.

⁴⁴ Los críticos franceses y en primer lugar Bertaux, afirman que un escultor francés trabajó en Sangüesa. La mayor parte de los españoles, aceptan la inspiración francesa, pero insisten en artistas hispanos. MICHEL, obr. cit., II, Pt. II, 261-2; PORTER, *Spanish Romanesque sculpture*, I, 29; ídem, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, I, 254; ídem, A. J. A., XXVI (1922), 44; MAYER, August, *El estilo románico en España*, 171-172; GUDIOL Y RICART, obr. cit., V, 156; LOZOYA, Marqués de, *Historia del Arte Hispánico*, I, 435-6; LAMPÉREZ Y ROMEA, obr. cit., I, 508; KING, *The way of St. James*, I, 15, 242, 382. El clima político de ese tiempo, en particular bajo Sancho el Fuerte y Sancho el Sabio, era favorable a la influencia francesa. Cf. ALTADILL, obr. cit., IV, 692; SERRANO FATIGATI, *Bol. Soc. Esp. Exc.*, IX (1901), 16; LOZOYA, obr. cit., I, 376.

plisadas que descienden llanamente hasta los pies y cuyos bordes se realzan con pliegues planos reptidos en zig zag, hay detalles análogos, como la rica decoración de los bordes de la túnica de María Magdalena, que cubre sus hombros, o la graciosa curva de la capa de María Jacobi que se recoge sobre el brazo opuesto. Existe, pues, un poderoso intento de aproximación, realizado en un país vecino, a la moda de la alta costura de Chartres, que se esfuerza en imitar la suavidad de la galanura urbana.

Además de la comprensión general por Leodegarius, de la nueva visión del siglo XII, ha incluido detalles de las figuras de Chartres, que están reproducidas con fidelidad que sugiere la observación directa. El ropaje de María Magdalena es un buen ejemplo. Su sobreblusa, sus largas mangas caídas y su larga capa, corresponde con gran exactitud a las mismas modas que muchas reinas de Chartres. El velo de las cabezas también está visto en Chartres, y en términos generales la propia fisonomía es semejante en el modelado uniforme, sereno, de las caras, con las bocas entreabiertas. Posiblemente la relación más estrecha es la cabeza de María Jacobi, casi una copia de la reina de Chartres que se halla sobre la cara izquierda de la puerta central⁴⁵. Ambas muestran la cabeza cubierta de modo semejante que muestra el cabello partido en el centro y dirigido hacia la espalda. Tanto la expresión facial como el modo de hacer la cabeza es idéntico.

Las Marías de los dos países han sido realizadas desde el punto de vista de la moda. Una perspectiva semejante es necesaria para verlas como creación artística. En Sangüesa, su realización es mucho más simple y tosca que en el caso de las reinas de Chartres, verdaderamente urbanas. Porter, cuando analiza las relaciones de Chartres cree que las diferencias son más bien estilísticas que derivadas de deficiencias técnicas, y relaciona las Marías de Sangüesa con obras borgoñesas en particular de Autun⁴⁶, y coloca a nuestro escultor en la tradición del románico por comparaciones con varios capiteles de la catedral de Autun. Para los pliegues del cuello del chal de María Jacobi, aduce la colcha del "Sueño de los Magos", y para las líneas de la superficie indicando pliegues, capiteles de Autun como el de la "Liberación de San Pedro de la Cárcel". La cuidadosa curvatura de la superficie es muy similar, pero para nosotros es más importante observar el modo como era usado este motivo. En Autun las líneas incisas eran simplemente motivos decorativos con escasa o ninguna conexión orgánica con el vestido. En Sangüesa, las incisiones son ropajes en su sentido estructural, cayendo en repetidos pliegues determinados por la naturaleza del vestido. Y no solo eso sino que aparecen las incisiones orgánicamente conectadas con el traje, abandonando si es necesario la superficie para acentuar el relieve, como en los pliegues concéntricos de los cuellos de las Marías. La pañería del cuello en Sangüesa está utilizada en un intento muy naturalista de indicar los volúmenes y ello apunta hacia lo gótico, no al anterior románico, es decir que estas figuras de Sangüesa solo pueden calificarse de borgoñonas en el sentido que pueda calificarse de borgoñona la escultura del Maestro de Chartres por haberse derivado de aquellas fuentes⁴⁷.

La otra comparación de Porter, los fragmentos de la tumba de St. Lazarre,

⁴⁵ PORTER, *Spanish Romanesque sculpture*, II, Pl. 84; GARDNER, obr. cit., 206 figs. 203-4 (reproducciones de Chartres).

⁴⁶ Refuerza sus argumentos haciendo hincapié en el nombre de Leodegarius, que es nombre de un Obispo de Autun y un nombre especialmente venerado allí.

⁴⁷ FRIEND, A., *Art studies I, The Royal Portal at Chartres*.

de Autun conservados en el Museo lapidario de esa ciudad, es preferible desde el punto de vista de la fecha. El buen monje Martín, que trabajaba alrededor del año 1170 era sin duda un contemporáneo de Leodegario. No obstante, el volumen, fuerza y vitalidad de la obra de Martín es técnica y estilísticamente más avanzada y apunta hacia la obra posterior de Claus Sluter. Leodegarius, está mucho más próximo de los ejemplos entroncados directamente con Chartres, ejemplos que, admitimos, son mucho más reproducciones serviles y que carecen de la visión progresiva de Martín. Del mencionado grupo, la figura de la jamba de San Lázaro de Avallon, también fechada en los alrededores de 1170, tiene muchos puntos de común con Sangüesa, en particular en el alargamiento de la figura, realizado en un débil intento de acercarse a la expresiva grandeza religiosa de Chartres. Si comparamos San Lázaro y otras poco felices copias francesas de Chartres de la segunda mitad del siglo XII, con nuestra escultura, vemos que Leodegarius muestra una comprensión mejor y una notable relación con ciertos caracteres importantes de Chartres. Los mencionados ejemplos franceses sitúan invariablemente la figura inmediatamente debajo del capitel. Sangüesa evita el efecto de cariátide de una figura aplastada bajo la anchura del capitel. Las figuras están separadas de su posición en la arquitectura y colocadas más bajas y dan la libertad que constituye la característica del maestro principal de Chartres. Las figuras están relevadas de su función románica y comienzan a vivir en el nuevo ámbito del gótico. También Leodegarius comprende bien las calidades de volumen de las figuras de Chartres que tienen el cuerpo exento de la columna en sus tres cuartas partes. Las copias francesas embeben las figuras en los tambores de las columnas restringiéndolas al viejo sentido románico de la decoración arquitectónica. En las jambas de Sangüesa, la relativa independencia en relación a las columnas, da a las figuras una buena parte de la plasticidad y volumen de Chartres. En resumen, que la visión artística de Leodegarius es algo más avanzada que la rusticidad de su mano. Sus miradas se fijaban más en el estilo avanzado del gótico naciente que en el retrógrado románico. Su mano seguía como mejor podía.

Las jambas de Sangüesa desarrollan modismos que acusan peculiaridades personales de Leodegarius. Quizás la más destacada, es la gran anchura de los hombros que da poder al torso y contribuye a destacar las figuras de sus columnas. En contraste, la parte inferior de los largos cuerpos, estirada hacia abajo casi se funde con las columnas de modo que parece que los pies brotan del tambor, calidad vegetativa disimulada por la decoración foliácea que trepa sobre el pedestal. La neta distinción entre los bordes del vestido y los pies, como en Chartres, parece querer continuar la distinción que hemos visto en los torsos. Pero en los pies, en apariencia, Leodegarius se aventuró mucho menos en la tendencia gótica, o ¿recordaría quizás a San Denis? La escultura de San Denis, como pervive en los grabados de las jambas y en un rey del claustro de Montfaucon (fechado de 1145 a 1150) y conservado en el Metropolitan Museum of Art, muestra igual modo de fundirse vestido y pie. No aparece la clara distinción de Chartres, ni los vestidos han empezado a colgar rectos pero lucen suavemente sobre el pie. Es difícil aducir comparaciones más estrechas dada la escasez de evidencia para el estilo de San Denis.

Existen sin embargo diferencias estilísticas que hablan de varias manos entre las figuras masculinas y femeninas de Sangüesa. Pero para nuestro propósito el concepto estilístico dominante, se identifica con la persona de Leodegarius.

En el problema general de la escultura de las jambas, España ofrece varios ejemplos análogos a Sangüesa, algunos de los cuales se relacionan con la misma fuente. Según Miss King, existen en España una serie de jambas, comenzando por las de Sangüesa, que probablemente fueron inspiradas por Chartres. En ese grupo incluye, Orense, Benavente y San Juan de Mercada una iglesia de Templarios⁴⁸. Porter anota otras semejanzas en San Esteban de Sos⁴⁹. Esta última iglesia es particularmente interesante porque en su portada septentrional existe una figura muy semejante al Judas de Sangüesa. Dicha figura está en una posición hundida y se halla vestida parcialmente, con las piernas desnudas desde las rodillas. Gudiol y Ricart, considera la escultura de Sos como derivada de Sangüesa, obra del mismo maestro en un momento posterior⁵⁰.

Cada columna de las jambas posee un capitel labrado. En el más occidental (n.º 4A) vemos una composición de tres figuras: Un ángel y dos personajes. Ha sido identificado como una escena indefinida del Antiguo Testamento⁵¹. Miss King habla explícitamente de esta escena como "la expulsión del Paraíso" (Gen. III, 24)⁵². Biurrun y Sótíl considera que se trata de la "Anunciación"⁵³, conjetura que nos parece más satisfactoria, pues las dos figuras vestidas son claramente dos mujeres (o por lo menos así nos parece en la fotografía); el ángel y la figura más externa señalan, ambas hacia su compañera y hacen de testigos.

En el capitel situado encima de la Virgen (n.º 5A) está labrada una escena de cuatro figuras. Para Miss King representa la "Presentación de Cristo al templo" (Luc. II, 22-38). Biurrun y Sótíl, concreta que la escena incluye la "Circuncisión"⁵⁴. María coloca al Niño Jesús sobre un objeto, aparentemente un altar, donde es recibido por Simeón barbado. En la esquina inferior se halla un personaje femenino que lleva una paloma.

La "Degollación de los inocentes" (Mat. II, 4), se halla sobre el capitel central del lado opuesto (n.º 2A) que es el último capitel historiado⁵⁵. La figura central de Herodes está sentada en un trono y tiene en sus manos una espada levantada. Sobre el pequeño ábaco y sobre el cuerpo del capitel, a su izquierda, se hallan varias líneas de inscripción desgastada. A su derecha aparecen dos figuras femeninas vestidas, extraídas de la versión helenística o simbólica de la escena, cuando las madres apelan a Herodes. Sin embargo la presencia de la espada relaciona la escena con la versión sino-egipcia según la cual los inocentes fueron sacrificados con esa arma⁵⁶. En términos generales, el incidente simboliza la lucha de la Cristiandad contra las fuerzas del Paganismo. Las escenas de la "Anunciación" y de la "Presentación", preludian la victoria en esa

⁴⁸ KING, G. G., *Fací and inference in the matter of jamb sculpture Art studies*, IV (1926), 139.

⁴⁹ PORTER, *Spanish Romanesque sculpture*, I, 30; idem, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, II, n.º 151 (Reproducción de San Esteban de Sos).

⁵⁰ GUDIOL Y RICART, obr. cit., V, 156.

⁵¹ URANGA, obr. cit., 12.

⁵² KING, *The way of St. James*, I, 243.

⁵³ BIURRUN Y SÓTIL, Loc. cit.

⁵⁴ Loc. cit. KING, *The way of St. James*, I, 243.

⁵⁵ BIURRUN Y SÓTIL, Loc. cit.; KING, Loc. cit.; URANGA, Obr. cit. 12; Tratando de estos dos últimos capiteles, Biurrun y Sótíl los denomina "Circuncisión y Presentación" combinadas y "La encarnación de la Divina Palabra en la Segunda Persona de la Santísima Trinidad". Como el primero es el n.º 5A, este último solo puede ser el n.º 2A.

⁵⁶ SMITH, E. Baldwin, *Early Christian iconography*, 60-2.

lucha, con la aparición de Cristo. Todas tres, puesto que se relacionan con la vida de Cristo, implican el triunfo del Cristianismo.

Los capiteles interiores de ambos lados (n.º 3A y 6A), presentan la decoración igual. Dibujos de tabernáculos rectangulares junto con modelos decorativos en forma de palmetas y pájaros, constituyen la transición al fuste cilíndrico. El tema y la distribución sobre el capitel, son semejantes a los capiteles de tabernáculos de Chartres. Sin embargo, en contraste con la "Jerusalem celeste" de Chartres, se referirá más bien aquí a la "Jerusalem terrena" de la que en cierto modo, todos los Caballeros de la Orden eran Señores⁵⁷. El tema aparece, de nuevo, en iglesias de Templarios. Un ejemplo análogo se ve en Carrión de los Condes. Su presencia es adecuada para recordar que esos Caballeros participaban activamente en la batalla contra las fuerzas del paganismo.

Sobre el extremo oriental, se halla el último capitel (n.º 1A) que posee una decoración floral de hojas de acanto con rollos o volutas, sobre las esquinas del ábaco. Miss King lo describe como típicamente románico de tema y trazado⁵⁸. Serrano Fatigati lo considera del tipo corintio de comienzos del siglo XIII, más tardío que los capiteles historiados que fecha en el siglo XII⁵⁹.

EL APOSTOLADO DE LA FACHADA DE SANTA MARÍA LA REAL.

Aproximadamente el último tercio de la fachada, está dedicado a un friso de dos arquerías superpuestas que incluyen figuras. Las arquerías están formadas con arcos regulares de medio punto, apeados en fustes gemelos con excepción de los cuatro extremos que poseen un solo fuste. Los dobles fustes están unidos por un capitel único que presenta una decoración sencilla, y utiliza dibujos de hojas de acanto y motivos derivados.

En el centro de la arquería superior se inserta, en una composición rectangular, la visión del "Hijo del Hombre" según San Juan⁶⁰. Cristo sentado (n.º 7), excelsamente vestido, lleva corona y posee nimbo crucífero. Levanta su mano derecha y da la bendición con los dedos. Con la izquierda sostiene la Biblia. Rodeando esta figura central se hallan los cuatro símbolos de los evangelistas, integrados en la mencionada composición rectangular. A la derecha se halla el águila de San Juan (n.º 7A), y el toro alado de San Lucas (n.º 7B). Cada uno tiene su respectivo evangelio, y mira por encima de su espalda en dirección a Cristo. En la parte alta de la izquierda se halla el ángel de San Mateo, (n.º 7C) que lleva el evangelio en la mano izquierda y señala con la derecha a Cristo. También aparece con ricas vestiduras y tiene las mismas proporciones que Cristo. Debajo, y mirando en la misma dirección, se halla el león de San Marcos (n.º 7D), con el evangelio entre sus garras. En su cara aparece la misma extraña sonrisa "china" que en Moissac⁶¹. Hemos de notar

⁵⁷ KING, *The way of St. James*, I, 243, 320. Originariamente los Templarios incluían los Caballeros Hospitalarios de San Juan de Jerusalén, que luego formaron una Orden separada. Los nombres de las Ordenes se usan a veces indistintamente como en este caso.

⁵⁸ *Ibid.*, 243.

⁵⁹ SERRANO FATIGATI, *Bol. Soc. Esp. Exc.*, IX (1901), 17.

⁶⁰ MALE, E., *Religious art from the XII to the XVIII centuries*, 19.

⁶¹ Una expresión similar se observa en las figuras del mainel en Moissac y en las figuras de los evangelistas del tímpano. ANCLES, Auguste, *L'Abbaye de Moissac*, 14, 27 (reproducción de las figuras de Moissac). Una expresión parecida en un monumento español se ve en el león tetramorfo de la iglesia de San Nicolás de Tudela, posiblemente influenciada por Moissac.

que el león y el ángel, están orientados en la misma dirección, mirando hacia Cristo, mientras los símbolos del lado opuesto, se orientan en dirección contraria de su propia mirada. No se trata de una inhabilidad de un artista local ⁶², sino de una disposición sutil que refleja el refinamiento y madurez del arte románico, que se halla nada menos que sobre un monumento de la categoría de San Severo Apocalipse ⁶³.

A cada lado de esta composición y en la hilada inferior bajo los arcos aparecen catorce figuras. En la inmediata proximidad de Cristo y de los tetramorfos, vemos dos ángeles (n.º 7E). Su inclusión aquí recuerda la portada del Oeste de la Catedral de Chartres donde el Maestro añadió dos figuras para representar mejor la fantasía del Apocalipsis. Cerca del ángel de la derecha, se halla la figura de San Pedro (n.º 7F), con su llave. En la hilera inferior, aparece una figura con un bastón, (n.º 7G), que Serrano Fatigati describe como un peregrino, y al que Miss King identifica como San Jaime ⁶¹. Las diez figuras restantes aparecen con ricas vestiduras y llevan rollos o libros. Las cuatro figuras de los extremos miran hacia el Cristo central, y las otras, de frente. No poseen características individuales y son simplemente los Apóstoles. Todas las figuras del friso son de estilo semejante, y obra probablemente de la misma mano. Están labradas en un cánón uniforme, con caras cuadradas, ojos combados, manos gruesas, cuadradas y vestidos abultados, definidos con líneas superficiales arremolinadas. Dos de las figuras de la hilada inferior (n.º 7H), son de estatura más baja y más delgadas, pero tratadas de modo semejante que indica no una mano distinta ni una pieza reutilizada, quizás una adición posterior.

Este extravagante estilo se aprecia mejor en un grupo de monumentos del próximo Aragón: los capiteles del claustro de San Pedro el Viejo en Huesca, la portada de Santiago, en Agüero, el portal de Egea de los Caballeros, y la escultura del claustro de San Juan de la Peña ⁶⁵. Gudiol y Ricart ha clasificado todas estas obras como producto del maestro de San Juan de la Peña ⁶⁶. En todo caso son ciertamente el producto de un taller fuertemente influenciado por una personalidad excéntrica. Lampérez, querría colocar alguna de estas obras en la primera mitad del siglo XII, pero Porter, y Gudiol y Ricart, las consideran todas de fines de esta centuria ⁶⁷, fecha indicada por la presencia de una inscripción de 1197 sobre una pilastra del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca. La similitud de ejecución de todo el conjunto parece indicar que todas esas obras se llevaron a cabo alrededor de esa fecha.

Es evidente la estrecha semejanza entre estas obras y el friso de Sangüesa. Todas las figuras pertenecen a un mismo patrón, de construcción cuadrada, con ojos combados labrados simplemente con líneas incisas, y todas las vestiduras realizadas de la misma manera caligráfica con pequeños círculos de líneas juntas. También se aprecian otras semejanzas: las dos molduras que separan

⁶² Miss KING, *The way of St. James*, I, 240.

⁶³ St. Sever Apocalypse (París: Bibl. Nat., Ms. Latin 8878) Fol. 121 v y 122.

⁶⁴ KING, loc. cit.; SERRANO FATIGATI, *Bol. Soc. Esp. Exc.*, IX, (1901), 16.

⁶⁵ PORTER, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, I, 254; idem, *Spanish Romanesque sculpture*, I, 30; GUDIOL Y RICART, obr. cit., V, 156-7.

⁶⁶ Ibid, 156.
⁶⁷ Ibid, 157; PORTER, *Spanish Romanesque...*, I, 30; BUSHBECK Y MAYER, (MAYER, obr. cit., 172) fecha la mayor parte de las obras a fines del siglo XII pero duda en incluir Sangüesa en el grupo a causa de la presencia de la Saga de Sigurd.

los dos pisos del friso, se ven sobre un capitel del claustro de San Juan de la Peña ⁶⁸.

Otro ejemplo de este mismo estilo vemos en la iglesia de Santiago en Puente de la Reina. Como ha señalado Serrano Fatigati y Miss King ⁶⁹, sobre el lado izquierdo de la portada vemos una réplica de nuestro n.º 11, otra obra en Sangüesa ⁷⁰ del maestro de San Juan de la Peña. En 1122 Alfonso I el Batallador otorga una donación para la escultura de esta puerta de la iglesia de Santiago ⁷¹, pero la obra aparentemente fué realizada durante el reinado de Sancho el Fuerte (1194-1236) ⁷² época que corre parejas con la de Sangüesa. Es interesante notar que la iglesia de Santiago pertenecía también a la Orden de San Juan ⁷³.

Del mismo modo que hemos visto influencia de fuente francesa en la escultura de las jambas, también para el friso se pueden señalar importantes antecedentes galos y en particular obras del occidente de Francia ⁷⁴. El esquema peculiar de arquerías sobre la fachada se origina probablemente en el siglo XI en el área de Saintonge; sin embargo se conservan del siglo XII un buen número de ejemplos de ese tipo de decoración de figuras bajo arcos. Miss King sugiere como modelo para Sangüesa la iglesia de Perignac en Saintonge ⁷⁵. Miss Shipley, mantiene esa relación y añade la iglesia de Ruffec, obra cinco años posterior, fechada en 1140 ⁷⁶. La composición de Cristo y los tetramorfos, en relación con figuras bajo arcos, es muy similar a la de Sangüesa. La Catedral de Saint Pierre, en Angulema, que alardea de uno de los mayores programas esculpidos sobre la fachada, ofrece otro paralelo. En la zona alta que probablemente data de poco después de la consagración de la iglesia, en 1128, Cristo y los tetramorfos van acompañados de arquerías con profetas y ángeles ⁷⁷. Miss Mendell, defiende la idea de un origen en Angulema y señala que incluso Perignac, aunque situado en Saintonge, se halla más en concordancia con la obra de Angulema ⁷⁸.

La combinación de arquerías arquitectónicas y decoración esculpida, se halla en su forma más elaborada y al propio tiempo establecida de un modo más ordenado, sobre la fachada de Notre Dame la Grande de Poitiers ⁷⁹. Su fachada parece datar de los alrededores de 1135 y estar relacionada con la última obra de Angulema. Las arquerías están desarrolladas de un modo más amplio, y al propio tiempo con mayor unidad de plan que en Angulema y la escultura más coordinada con la estructura arquitectónica de la fachada. La

⁶⁸ PORTER, *Romanesque sculpture...*, VI, N.º 749, 754 y 148; Ibid. V, N.º 543.

⁶⁹ SERRANO FATIGATI, *Bol. Soc. Esp. Exc.*, IX (1901), 16; KING, *The way of St. James*, I, 246.

⁷⁰ Cf. nota 33 para la discusión de la pieza n.º 11 de Sangüesa.

⁷¹ MADRAZO Y KUNTZ, *obr. cit.*, Pt. II, 535, 545.

⁷² SERRANO FATIGATI, *Portadas artísticas de monumentos españoles*, 21.

⁷³ BIURRUN Y SÓTIL, *obr. cit.*, 365.

⁷⁴ KING, *The way of St. James*, I, 236-7; III, 382; PORTER, *Romanesque sculpture...*, I, 254; idem, A. J. A., XXVI (1922), 44; MENDELL, Elizabeth, *Romanesque sculpture in Saintonge*, 14, 176; SHIPLEY, Dorothea, "Apostolados", *Art studies*, V (1927), 15.

⁷⁵ KING, *The way of St. James*, I, 239-40.

⁷⁶ SHIPLEY, *obr. cit.* 14-15, 17.

⁷⁷ Ibid, 14; GARDNER, *obr. cit.*, Lam. XIX (Reproducción de la escena en Angulema).

⁷⁸ MENDELL, *obr. cit.*, 14, 17, 176.

⁷⁹ La estrecha relación entre Sangüesa y Poitiers ha sido señalada por SHIPLEY, *obr. cit.*, 14; KING, *The way of St. James*, I, 236; II, 106; PORTER, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, I, 254; Idem, A. J. A., XXVI (1922), 44.

altura viene determinada en proporción al área utilizable para la escultura, y ésta no rebasa sobre los lados. Estas arcadas, junto con las esculturas bajas a cada lado de los arcos de la entrada, convierten a esa iglesia en uno de los más inmediatos precursores de Sangüesa⁸⁰.

Los paralelos españoles más próximos, se hallan en fachadas de varias iglesias de Palencia. La portada de Moaves, aunque más elaborada, es muy semejante a Sangüesa en la composición rectangular de Cristo y los tetramorfos rodeados por una arquería que incluye figuras. La iglesia de Santiago, de Carrión, de comienzos del siglo XIII muestra un friso análogo. Estas iglesias son semejantes a Sangüesa en el tema, pero son de una época más tardía, y se inspiran en otras fuentes francesas⁸¹.

El tímpano, originariamente de arco redondo, contiene la escena del "Juicio Final", descrita según la visión de San Juan en el Apocalipsis. Un gran Cristo, con barba (n.º 8), aparece sentado en el centro. Su mano derecha levantada bendiciendo con dos dedos y sobre su rodilla izquierda tenía originariamente una Biblia, que ahora ha desaparecido. El ropaje sobre su brazo izquierdo, descubriendo su brazo derecho y el pecho, cae en forma de cascada sobre sus rodillas con pliegues bien acusados. Su cabeza, ceñida por una corona mitral, está respaldada en un nimbo crucífero. Cuatro ángeles rodean a Cristo (n.º 8A-D) soplando vigorosamente sus olifantes, con las rodillas dobladas de acuerdo con los bordes verticales de esa composición central. Aunque los ángeles aparecen en posturas semejantes, hay variaciones entre ellos, así por ejemplo, el ángel de la parte baja de la derecha (n.º 8B), es bastante más pequeño que los otros, y la trompeta del ángel situado enfrente, está labrada siguiendo la junta vertical del sillar.

En ambos lados del grupo central, aparecen dos filas de Bienaventurados y Condenados. Las dos filas de Justos, a la izquierda del portal (n.º 8 E-F). Quince figuras vestidas con largas túnicas y capas, miran hacia Cristo, se abrazan, y manifiestan su alegría, para eterna contemplación de la escena del goce del premio de los Justos⁸². Las siete figuras de la parte alta son de alturas distintas, y se hallan dispuestas conforme a la curvatura del arco. Sobre el lado derecho, llenan el espacio ocho figuras desnudas de condenados (n.º 8G) que aparecen agrupados como si estuvieran encadenados uno detrás de otro, y se doblan hacia atrás bajo el arco. Debajo, vemos tres figuras vestidas, que juntan sus manos en adoración y alegría (n.º 8H); acaban de ser examinados y aprobados por San Miguel (n.º 8I). Este continúa su tarea en el juicio, pesando la Paloma de la Pureza, con otra alma. A su izquierda se hallan dos almas infortunadas que han sido halladas faltas de peso. El espacio restante está relleno de cabezas apretujadas de aspecto terrible, dos de las cuales, las mayores, corresponden a diablos. Las otras ocho cabezas quieren ser una representación gráfica de como el Infierno asolador puede arruinar la fisonomía humana.

El dintel ocupa poco más de una tercera parte del tímpano. En él aparece, bajo arcos irregulares apeados en fustes sencillos, la Virgen con el Niño y los once Apóstoles. Los capiteles se decoran con pequeñas volutas, derivaciones

⁸⁰ Como veremos, también la evidencia iconográfica sostiene esa relación. Una sección vertical muestra mucha semejanza con Sangüesa en la colocación de la escultura y de varios elementos aunque los arcos en Poitiers ocupan algo mayor proporción de la totalidad del campo.

⁸¹ SHIPLEY, obr. cit., 15; KING, *The way of St. James, II*, 104-5.

⁸² Juan, VII, 4, 9, 10, 13, 16.

del acanto, y temas foliáceos, algunos en forma de lacerías y roleos sobre el cubo del capitel. Varios de los fustes tienen nudos como si se tratara de troncos de árboles, mientras otros están decorados con meandros, zig zags y espirales de modo semejante a como aparecen en La Charité-sur-Loire⁸³. Muchos de los fustes no son verticales, sino inclinados. Particularmente irregulares son los fustes que incluyen la Virgen con el Niño (n.º 8Q). La Virgen, con corona, está sentada en un tosco trono y tiene el Niño sentado en su rodilla izquierda, e inclina levemente su cabeza sobre él, rodeándolo con el brazo izquierdo para sostenerlo. La mano derecha está levantada, bendiciendo.

Los Apóstoles pueden identificarse en muchos casos por presentar inscripciones:

- 8 L — TOMAS
- 8 M — JACOBVS
- 8 N — ...PVS (;el joven San Juan?)
- 8 O — PAVLVS
- 8 R — LVCAS
- 8 S — BARTOLOMEVS
- 8 T — SATA MATEVS
- 8 U — ST... IVDE

San Pedro (n.º 8P), se reconoce por su llave. Los restantes, excepto Tomás y Jaime, llevan rollos o libros. Tres figuras no pueden identificarse. Los cinco apóstoles de la extrema derecha, llevan nimbo.

Estas esculturas como en el caso de las jambas y del friso, se relacionan con obras francesas del siglo XII. Cristo como Juez Severo, recuerda exactamente la figura languedociense de Moissac. Como han señalado Porter, Bertaux, Miss King y Madrazo, el aspecto prohibitivo de la figura y en particular la corona mitrada indican la misma fuente⁸⁴. A esas analogías puede añadirse la exactitud de postura, con la mano derecha bendiciendo, y la izquierda sosteniendo un libro sobre la rodilla, y vestidura semejante que cubre su hombro izquierdo. Ya hemos señalado que el hombro derecho aparece desnudo, lo que le aproxima al Cristo de Beaulieu, aunque en Sangüesa, no muestra sus heridas por lo que se asemeja más al Cristo de la iglesia de Conques⁸⁵. Miss King, también ha comparado el dintel de Sangüesa con el arco sobre la portada norte de la iglesia de Cahors, no lejos de Moissac y de Beaulieu⁸⁶.

El resto del tímpano, parece que se deriva de otras fuentes distintas. Madrazo lo relaciona con representaciones de Justos y Condenados del Codex Emilianense de la Biblioteca del Escorial, del siglo XI⁸⁷. Porter lo considera próximo al friso de la iglesia de Saint Trophime de Arlés⁸⁸. Sangüesa posee la misma cualidad de friso duplicado como en Arles, con los Bienaventurados dispuestos en severas verticales consecutivas, y los Condenados en agitados

⁸³ KING, *The way of St. James*, I, 241.

⁸⁴ Ibid., 236, 241-2; ídem, A. J. A., XIX (1915), 261; PORTER, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, I, 254.

⁸⁵ KING, A. J. A., XIX, (1915), 261; ídem, *The way of St. James*, I, 241-2.

⁸⁶ KING, A. J. A., XIX (1915), 261; ídem, *The way of St. James*, I, 241; PORTER, por otro lado (*Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, I, 134-5, 245) puntualiza influencias borgoñonas y propone Chartres como comparación más estrecha.

⁸⁷ MADRAZO Y KUNTZ, obr. cit., Pt. II, 492.

⁸⁸ PORTER, *Romanesque sculpture...*, I, 254.

zig zags. Los Condenados son muy semejantes. Al modo de Arlés, cada uno de ellos pone su mano derecha sobre la figura que está delante, las piernas dobladas en series rítmicas y sus cabezas vueltas de cara al espectador. El único elemento que falta son las cadenas.

Entre los monumentos españoles el paralelo más estrecho aparece sobre la fachada de la iglesia de San Miguel de Estella (Navarra)⁸⁸, en la cual también se halla la escena de San Miguel pesando las almas, que según Miss King, es la única iglesia parroquial situada en el camino de la Peregrinación que tiene este tema⁹⁰. Prestado acaso de Francia este tema es originario de Egipto y ocupaba igual importancia en la religión egipcia⁹¹. Más tarde, a lo largo del camino de la Peregrinación, el tema cambia levemente y San Jaime tomará para sí la tarea de pesar las almas, como en Santiago de Compostela⁹².

La relación iconográfica del "Juicio Final" de Sangüesa, con sus fuentes francesas es interesante, y ofrece una muestra de un problema único. En resumen, que refleja un momento de transición en la iconografía francesa. Male ha mostrado, que a mediados del siglo XII, las representaciones francesas del "Juicio final" evolucionan desde la representación del Cristo severo del Apocalipsis, al más humano "Hijo del Hombre" que aparece en el Midi⁹³. El impresionante Cristo coronado de Moissac, con sus ancianos y bestias apocalípticas, ha dado paso a un "Hombre-Juez" más humano. El primer ejemplo verdaderamente meridional, está en la iglesia de Beaulieu. Cristo no lleva corona, y su humanidad está más destacada porque se le representa mostrando sus llagas⁹⁴. En las cuatro esquinas del mundo, aparecen ángeles soplando sus olifantes para despertar a los muertos llamándolos al Juicio. Para acentuar más la cualidad humana del Cristo, se incluyen los instrumentos de la Pasión. Así, pues, tuvo lugar un cambio, y el "Hijo del Hombre", substituye al "Rey y Juez". Este desarrollo es una muestra de los nuevos derroteros que toma la interpretación filosófica religiosa de Cristo. La obra de Honorio de Autun, es típica de ese cambio. En el tercer capítulo de su *"Elucidarium"*, describe el fin del mundo y el juicio en esos mismos términos. Escrito alrededor del año 1100, esta obra ha debido influir en las representaciones pictóricas; en todo caso, está evidentemente en la misma dirección⁹⁵. La nueva versión pictórica que surge en el Midi, incluye cada vez más episodios humanos y anecdóticos. Añade más color a la escena del Juicio, el peso de las almas, los Apóstoles como jueces de las Doce Tribus, e incluye la Virgen y San Juan como mediadores. Vemos pues que Sangüesa utiliza el Cristo apocalíptico del tipo de Moissac, pero lo humaniza desnudando sus brazos y pies, y de acuerdo con la nueva dirección, los animales apocalípticos, son descartados a favor de escenas más humanas de Bienaventurados y Condenados, el peso de las almas y la Virgen entre los Apóstoles⁹⁶.

⁸⁹ BIURRUN Y SÓTIL (obr. cit., 382) también relaciona esos dos monumentos y la Puerta del Juicio de Tudela como semejanza general de la iconografía.

⁹⁰ KING, *The way of St. James*, I, 242.

⁹¹ MALE, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, 414.

⁹² KING, *The way of St. James*, III, 319.

⁹³ MALE, obr. cit., 406-7; idem, *L'Art religieux de XIII^e siècle en France*, 365-6, 369.

⁹⁴ Idem, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, 179 (reproducción del tímpano de Beaulieu).

⁹⁵ Idem, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, 366-9.

⁹⁶ La influencia del Midi es manifiesta en el tímpano cuando comparamos la versión del Apocalipsis con el Cristo del friso alto.

Los manuscritos iluminados se han considerado como agentes importantes en la transmisión de temas y estilos, pero también es muy notable su papel de creadores de caracteres del arte cristiano. Este último papel está íntimamente conectado con el tímpano de Sangüesa por el elemento iconográfico de los ángeles soplando olifantes. Este tema, como ha señalado Porter, no tiene relación con las descripciones del Juicio final de San Mateo y San Juan. Tal como lo vemos en los notables ejemplos de la Puerta de las Platerías de Santiago de Compostela, y en la Catedral de Angulema, sugiere un origen en los manuscritos de los Beatos⁹⁷. Para reforzar su hipótesis, Porter, aduce un ejemplo en la escultura germana de Hecklingen, donde los ángeles conservan sobre sus alas las espirales caligráficas de los manuscritos iluminados. No solo los manuscritos dieron nacimiento al tema, sino que también dan luz sobre su evolución iconográfica. El tema puede encontrarse con anterioridad, en manuscritos primitivos españoles con dibujos de cabezas de ángeles soplando cuernos. Estas representaciones parece que proceden de la evolución de un tema clásico, las cabezas de los cuatro vientos⁹⁸. Los cuatro vientos, asociados con los cuatro puntos cardinales en la antigua especulación filosófica pasan a la Edad Media, y se adaptan, para originar los ángeles trompeteros que despiertan a los muertos sobre la tierra.

LAS ARQUIVOLTAS DE LA PORTADA DE SANTA MARÍA LA REAL.

Rodeando el tímpano, se hallan cinco arquivoltas con figuras, separadas por molduras decorativas desgastadas, de meandros, zig zags y temas vegetales. Las figuras son de varios tamaños dentro de la línea del arco, y en conjunto no presentan una unidad de esquema iconográfico.

La arquivolta interior (n.º 1) es la más pequeña de las cinco, pero contiene once composiciones. En la parte baja de la derecha (n.º 1A), una figura con barba, junta las manos en oración o contemplación, de modo análogo a los Bienaventurados del tímpano. La figura simétrica del otro lado (n.º 1L), es también otra figura barbuda en la misma posición, pero su gesto hacia el dintel, parece indicar su relación con los Apóstoles. El estilo escultórico de la figura n.º 1L, muestra las mismas arrugas finas que caracterizan vestido y cabello del San Bartolomé del dintel que se halla inmediato. El modo de tratar los Apóstoles del otro lado del dintel es más suave y curvilíneo, y como queda indicado, llevan nimbos. La figura n.º 1A, próxima a San Mateo y San Judas, posee su misma suavidad, con vestiduras definidas por líneas quebradas estrechas. Las figuras 1A y 1L, parecen pertenecer a dos manos distintas, quizás a los mismos escultores que realizaron el dintel. Observada esta relación, uno se halla inclinado a buscar también una relación iconográfica con el dintel. Parece que éstas figuras se mueven sobre los Apóstoles contemplándolos o atestiguándolos.

⁹⁷ PORTER, Arthur Kingsley, "Spain or Toulouse?" and other questions *Art. Bulletin*, VII (1924), 6.

⁹⁸ Por ejemplo vemos representaciones de vientos en el folio 115v del Beatus en la Bibl. P. Morgan, New York (NEUSS, Wilhelm, *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altsptmischen und altchristlichen Bible-illustration*, II. Lám. LXXVIII), y en el folio 145 del Beato (B. 31) de la Bibl. Nacional de Madrid (Ibid. Lám. LXXIX, fig. 116), y en el Beato del Archivo de la Catedral de Burgo de Osma, folio 91 (Ibid., Lám. LXXV). Este último tema aparece también en la Biblia de Roda IV, folio 106v (Cod. Lat. 6) en la Bibl. Nat. de París (idem, *Die Katalanische Bible-illustration um die wende des ersten jahrtausends und die alsipanische buchmalerei*, Lam. 61, fig. 18).

¿Podrán ser estas figuras Testigos del Apocalipsis, cuyo papel ha sido mencionado en relación al friso superior?⁹⁹

El n.º 1C, ofrece una de las escenas narrativas que aparecen con más frecuencia sobre la depravación y negligencia humanas en la escultura del siglo XII de España y Sur de Francia. Una mujer desnuda es molestada por una culebra y una criatura en forma de sapo. Son muy frecuentes versiones diversas de este mismo tema, sin embargo parece que todos proceden de un doble origen, por un lado el concepto de Avaricia, principalmente masculino, y por otro la impureza o Lujuria, femenino. El tema de la Avaricia se representa generalmente con un hombre, con una bolsa de dinero colgada del cuello y dos serpientes que le muerden la cabeza; a menudo, lleva serpientes en las manos y sapos en los pies¹⁰⁰. La Lujuria se representa comunmente como una mujer desnuda en la misma forma que el n.º 10, o con dos serpientes o una culebra y un sapo en sus pechos¹⁰¹. Como hemos mencionado, los temas se mezclan algunas veces, y así, la Lujuria es pintada como Avaricia con culebras mordiéndole la cabeza. A medida que las representaciones se hacen menos puras, la interpretación aparece más casta y significa pecados como la Cólera o los Celos¹⁰².

La popularidad de la Lujuria se aplica fácilmente teniendo en cuenta las circunstancias medievales contemporáneas. El miedo a la mujer, como instrumento y compañero del diablo, era casi universal, y aparece ya en un momento tan antiguo como el siglo IV¹⁰³. Más tarde San Bernardo añade su peso a la campaña contra los mujeriegos. Los monjes, siempre ansiosos por la preservación de sus almas y las de los demás, ponían amonestaciones sobre las portadas de sus iglesias como recuerdo diario de los pecados y faltas de las mujeres. Estas amonestaciones esculpidas contra el vicio de la lujuria se documentan muy pronto a comienzos del siglo XII, y poco después se desarrollan ampliamente. Male considera el tema como la principal creación del arte del Languedoc, adaptado de fuentes antiguas y extendido rápidamente debido al celo de los monjes¹⁰⁴. Como ejemplos primitivos cita el pórtico de Moissac, y la portada meridional de la Catedral de Saint Cerni de Toulouse. Cree que su iconografía probablemente se relaciona con la antigua imagen femenina de la Tierra alimentando animales¹⁰⁵. Shapiro, tratando de este tema y del de la Avaricia, considera que las representaciones españolas son de la misma época que las francesas. Para la lujuria, cita un capitel del Panteón de los Reyes en León, de 1063, y para la Avaricia, menciona un ejemplo de la iglesia de Iguacel de 1072¹⁰⁶. Más aún, sugiere un origen español para el vicio femenino y aunque el tema no figura en el arte musulmán, sí figu-

⁹⁹ Cf. ante 16.

¹⁰⁰ La avaricia se ve en el folio 325 del Beato de Santo Domingo de Silos (Add. MS. 11695) en el British Museum (SCHAPIRO, MEYER, *From Mozarabic to Romanesque in Silos, Art Bulletin*, XXI (1939), y sobre un capitel del muro oeste de San Isidoro de León (GAILLARD, G. *Les debuts de la sculpture Romane Espagnole*, Lám. XII, n.º 25).

¹⁰¹ El tema aparece varias veces en San Isidoro de León. *Ibid.*, Lám. XII, n.º 27; lám. XIX, n.º 22; lám. XVI n.º 31.

¹⁰² Miss KING (*The way of St. James*, III, 79), interpreta en Sangüesa como la Ira. También aparece en Santiago de Compostela.

¹⁰³ MALE, *L'Art religieux de XII siècle*, 374.

¹⁰⁴ Entre las fuentes sugiere marfiles carolingios o documentos de exaltación del sur de Italia (*Ibid.*, 373-6).

¹⁰⁵ *Ibid.*, 375.

¹⁰⁶ SCHAPIRO, *obr. cit.*, 325.

ra en la literatura musulmana ¹⁰⁷. Gaillard, avanza un origen leonés o tolosano para la Avaricia ¹⁰⁸. Las restantes figuras de la arquivolta incluyen: tres profetas, uno, que lleva un rollo (1B) llama la atención, señalándola, hacia una inscripción ahora ilegible. Otro, con un rollo vacío (n.º 1I), y un tercero con un libro abierto (n.º 1J); dos santos juveniles (1F y 1K), un monje con sus manos metidas en el cinturón (1G); dos Viejos, con barbas, uno de los cuales (1D) lleva su frasco de perfume; y finalmente una cabeza pequeña (n.º 1E) que posiblemente pertenece a una figura dañada cuando fue recortado el tímpano para hacer el arco apuntado.

La segunda arquivolta contiene dieciocho composiciones, que de nuevo son de tamaño y temas diversos. Aquí sin embargo los temas son de preferencia seculares e incluyen temas de oficios.

Comenzando por la parte baja de la izquierda, las tres primeras figuras (n.ºs 2A, 2B, 2C), pertenecen a esta última categoría, de oficios. Los tres representan zapateros con un zapato como atributo. El n.º 2A trabaja en la hebilla de su zapato; el n.º 2C, corta la suela y el 2B contempla su obra terminada. A y B, visten el delantal de zapatero, pero el desgaste de las esculturas obscurece sus facciones. El hecho de que sean tres las figuras de zapatero, hace más probable que constituyan representaciones de un oficio cotidiano que un Trabajo, símbolo mensual de un calendario cristiano. Si tiene algún propósito, es recordar al espectador el beneficio de la industria para el cristiano.

La composición del lado opuesto muestra una figura (n.º 2R), trabajando en su yunque. Tiene en su izquierda unas pinzas con las que sostiene un objeto al que golpea. Porter, citando a Gómez Moreno considera que la escena se refiere al oficio de herrero, y lo compara con "Vermundo el herrero" del campanario de la iglesia de San Cebrián de Zamora del siglo XI ¹⁰⁹. Como prueba la inscripción, Vermundo representa un oficio y no la representación simbólica de un mes con un Trabajo. Por consiguiente el herrero de Sangüesa con idéntica postura y herramientas representará también un oficio. Esta interpretación de la figura ayuda considerablemente a identificar los zapateros y otras escenas como figuras de oficios y no como representaciones de los Meses.

El n.º 2D, retrata a un hombre con un cuchillo en una mano y un pequeño animal con largas orejas de conejo en la otra. Sobre él, el n.º 2E vemos también otra figura con un cuchillo y un animal más grande que parece una cabra. Las figuras pueden representar un Trabajo, en cuyo caso la matanza de cerdo es la más adecuada para estas figuras y es de recordar que este trabajo es el más importante —incluido el sacrificio de ganado— de los meses de invierno de Noviembre a Enero. Existen con frecuencia casos en que aparecen varios calendarios repetidos o mezclados como en Sangüesa y repiten las escenas, sin embargo tanto los zapateros como el herrero son claramente escenas de género y no calendarios. Desde este punto de vista, las representaciones que nos ocupan pueden interpretarse también como escenas caseras. Una prueba más concluyente para este punto de vista es la figura n.º 2L en la que vemos una representación clara y exacta de la "matanza". En cuanto a símbolo de calendario, la matanza aparece en Francia como el mes de Diciembre, pero entre los calendarios españoles, el tapiz de la Catedral de Gerona y la portada de Santa Ma-

¹⁰⁷ Ibid, 328.

¹⁰⁸ GAILLARD, obr. cit, 141.

¹⁰⁹ PORTER, *Spanish Romanesque sculpture*, I, 31; II, n.º 139 (Reproducción del herrero de San Ciprian de Zamora).

ría de Ripoll, la colocan ambas como mes de Noviembre ¹¹⁰. En todo caso este último mes de Noviembre sería el representado aquí, pues como hemos de ver, Diciembre y Octubre se representan de otra manera.

El lado derecho de esta arquivolta termina con tres figuras pequeñas y una cabeza aislada en el extremo. El n.º 2F y 2G, son figuras pequeñas ricamente vestidas. Encima de una figura masculina F, aparece otra femenina, C, con larga cabellera. Ninguna de las dos posee atributos. La figura de Octubre, 2H es un hombre llevando un haz de leña que ha recogido para prepararse para el invierno ¹¹¹. En el lado izquierdo del arco, se hallan las mencionadas figuras 2K y 2M, ambas vestidas. Miss King habla de Invierno o de mes de Diciembre, con su copa y fuente. Esta identificación aplicada a las dos figuras indicaría la existencia de dos series del calendario.

Los n.ºs 2N, 2O, 2P y 2Q, presentan animales. *N* y *O*, son dos cuadrúpedos inidentificables, ambos agrupados en una misma composición. Vuelven sus cabezas, al socaire, sobre su lomo. Los otros dos animales son más grandes y están labrados por separado. Aries, el carnero de Marzo (n.º 2P), está sobre Taurus, el toro de Abril (n.º 2Q). También éste, con la lengua fuera, vuelve la cabeza sobre su espalda mostrando pequeños bultos que se identifican como los cuernos ¹¹².

La tercera arquivolta también contiene dieciocho figuras. Comenzando en la parte baja de la derecha vemos: Un profeta con barba (n.º 3A) con un libro sin inscripción; un obispo completo con su mitra, báculo y capa pluvial (número 3B); y un peregrino apoyándose sobre su bastón (n.º 3C). Estas figuras que llevan solo atributos generales, no tienen particularidades que caractericen su individualidad. La cuarta figura, (n.º 3D), es seguramente Aquarius, puesto que tiene los botes de agua sobre las rodillas ¹¹³. Simbolizando el mes de Enero, Aquarius figura como uno de los varios signos del Zodíaco que muestra aquí la presencia de un calendario cristiano, y apoya la hipótesis de los Trabajos como símbolo de meses ¹¹⁴.

El n.º 3E constituye una extraña composición. Un hombre lleva en los brazos una cabra. De primera intención uno se siente inclinado a considerar esta escena como símbolo de Capricornio. En otro famoso calendario español, el tapiz de la Catedral de Gerona del siglo XII, Webster ha identificado una escena alóloga como labor del mes de Marzo ¹¹⁵. Miss King, sugiere sin embargo otro aspecto, cuando compara esta composición y otra en la que aparece un hombre que lleva el signo del toro, con las dos mujeres de Toulouse que llevan respectivamente los símbolos del cordero y del león ¹¹⁶. Estas mujeres sentadas, con las piernas cruzadas llevando un león y un cordero aparecen sobre relieves que proceden de San Sernin de Toulouse, pero que se hallan en la actualidad

¹¹⁰ WEBSTER, James, *The Labors of the months*, 85.

¹¹¹ KING, A. J. A., XIX (1915), 261; idem, *The way of St. James*, I, 244.

¹¹² El animal es bastante similar, por ejemplo en los cuernos, al toro de la enjuta (n.º 31).

¹¹³ KING, A. J. A., XIX (1915), 261; idem, *The way of St. James*, I, 245.

¹¹⁴ Otros trabajos y signos del zodiaco son: Noviembre sacrificando cerdos en 2D y 2L; Diciembre con copa y fuente en 2K y 2M; Octubre, recogiendo leña en 2H; el halconero de Mayo en 3R; el podador de Marzo en 4D; Aries en 2P; Tauro en 2Q; Aquarius en 3D y Capricornio en 3E.

¹¹⁵ WEBSTER, obr. cit., 81. La escena está muy mutilada y él sugiere que la composición representa una figura llevando una cabra. Por eliminación de otras posibilidades cree que se trata del mes de Marzo.

¹¹⁶ KING, *The way of St. James*, I, 245; idem, A. J. A. XIX (1915), 261; MALE, *L'Art religieux de XII siècle en France*, fig. 14 (reproducción de las dos mujeres de Toulouse).

en el Museo de Toulouse. Lahondes, reconoce en ellas la ilustración de una leyenda atribuida a San Agustín, pero de fecha mucho más tardía¹¹⁷. Se creía que en tiempo de Julio César tuvo lugar un extraño milagro. En Compostela, Roma y Jerusalem, una mujer dió a luz un cordero y un león, simbolizando la doble naturaleza del futuro Mesías. No obstante, Compostela, fué substituido por Toulouse en San Sernin. De ahí fué tomado el tema como indica una inscripción de la Puerta de las Platerías de Santiago de Compostela¹¹⁸. Miss King, en su comentario del tema, menciona no sólo al hombre con la cabra de Sangüesa, sino también un hombre con el signo del toro. Este último es el n.º 2E de nuestro portal, sin embargo el animal no parece un toro y la presencia de un cuchillo presta una nota de ignominia que sería incongruente.

Sobre el lado izquierdo del arco los n.ºs 3P y 30 nos ofrecen una interesante composición. O, es un hombre que toca un violín y se halla sobre la figura femenina P que lleva cabellera larga que le cae sobre los hombros. Ambas figuras forman composición única, pues no hay separación entre ellas. La composición es un interesante retrato de juglares, los músicos y acróbatas que se ven con frecuencia en el sudoeste de Francia sobre portadas románicas o manuscritos litúrgicos de los siglos XI y XII¹¹⁹. De espíritu mundano, admitían también juglaresas. Eran una fuente popular de entretenimiento, y aunque denunciadas por la iglesia, entraban no obstante en asociaciones religiosas¹²⁰. La fama de los juglares en el siglo XII es atestiguada por la comparación que hace San Bernardo de sus cistercienses con los juglares:

"A los ojos de todo el mundo tenemos el aire de realizar grandes portentos. Deseamos todo lo que huye y cuanto huye, anhelamos como los juglares y danzantes que con la cabeza hacia abajo en una posición nada humana se mantienen o andan sobre sus manos y atraen las miradas de todo el mundo"¹²¹.

Así pues, consideradas en su sociedad contemporánea, tales personajes son compatibles con sus compañeras de Sangüesa. Schapiro menciona sin embargo una finalidad más drástica de la escultura románica francesa, especialmente en las arquivoltas, donde los viejos del Apocalipsis son abstraídos de su texto y colocados entre los bufones y acróbatas. El resultado fué la expresión de un parentesco secular entre música, juegos físicos, festejos y poder. Incluso los instrumentos musicales en sí mismos tenían el valor de un objeto completamente personal, especialmente para los miembros cultivados de las clases bajas, símbolo de la libertad, del alma espontánea en la vida secular —el juglar vagabundo y atolondrado—, y en la vida religiosa —el monje herético—¹²².

De este modo el n.º 3P y 30, forma un complejo en el espíritu de la época, que combina el espíritu mundano de la hazaña física y la mujer, con el espíritu religioso sugerido por los músicos, de quienes se hacen eco los viejos. Entra en esta misma clase de explicación el n.º 3K, réplica del n.º 3P en aspecto y técnica escultórica. Su cabello cae sobre sus hombros y abraza sus rodillas. Su compañero, acróbata, está muy desgastado, no obstante ha sido su compañero la figura mutilada 3H.

¹¹⁷ LAHONDES, F. A. J. A., XXVI (1922), 26.

¹¹⁸ PORTER, A. J. A., XXVI (1922), 26, 27.

¹¹⁹ Buenos ejemplos del tema se ven en la iglesia de St. Pierre en Aulnay y en la de Parthenay - le - Vieux.

¹²⁰ SCHAPIRO, obr. cit., 339, 344.

¹²¹ Ibid, 344 (nota 113) (Ep. 87, n.º 12; MIGNE, Pat. Lat., CLXXXII, col. 217).

¹²² Ibid, 340 (nota 80).

La última figura, 3R es una pequeña figura humana que lleva un halcón. La escena ha sido identificada por Miss King como símbolo de un mes ¹²³. El tema presenta interés histórico, tanto en su idea como en su aplicación al calendario zodiacal. El pasatiempo de la halconería evoluciona desde tiempos antiguos y de la antigua mitología. Es también emblema de nobleza y marca de caballero, que los señores de la Edad Media llevaron a la guerra ¹²⁴. El mismo desarrollo se observa en la aplicación de la halconería al calendario. El Febrero de la temprana Edad Media que se simbolizaba con un cazador con el halcón, se deriva de un modo claro, aunque simplificado, de la forma antigua en la que el caballero noble era acompañado por sus siervos a la caza de aves de presa ¹²⁵. También las primitivas representaciones de la escena pertenecen al mes de Noviembre. Más tarde, la escena fué traspasada a Mayo, el mes dedicado a los nobles y sus deportes. El noble era concebido primariamente como un caballero acompañado de su halcón que lo identificaba como un cazador. Aquí, en Sangüesa, esta versión de Mayo no sigue la vieja tradición medieval, pues presenta un halconero en lugar de un caballero.

Figuras adicionales en el lado derecho, incluyen un par de cuadrúpedos (n.º 3F y 3M) que vuelven la cabeza sobre su lomo. El n.º 3M ha perdido la lengua, pero por su posición, apariencia y modo de ser tratada, es una réplica del n.º 3F. El n.º 3G, es un profeta con barba que lleva un rollo, y una figura no descrita, corona el punto del arco (n.º 31). Las restantes figuras sobre la izquierda son: un personaje vestido (n.º 4J) que lleva un objeto redondo ¹²⁶, otro con ricas vestiduras y barba (n.º L), en cuya capa aparece una inscripción desgastada; un patriarca con barba (n.º 3N) con sus manos juntas en oración y una pequeña figura, 3O que lleva un libro. Este último, de apariencia juvenil, es quizás otro profeta.

La cuarta arquivolta comienza en la posición baja del lado derecho con un Santo ricamente vestido y con barba (n.º 4A). Encima, aparece otra figura de Santo (n.º 4C), con las manos juntas en oración. De los dos profetas presentes, el n.º 4B, lleva un libro y señala hacia una inscripción gastada, mientras que en 4F, señala un rollo vacío y liso. En 4E vemos una figura vestida en ropas de obispo aunque ha perdido sus atributos, y a otra, n.º 41 le falta la cabeza, que probablemente ahora se halla en 1E. Un juglar solitario en el n.º 4G, vuelve sus piernas sobre la espalda y enlaza los pies con las manos. Finalmente aparece aquí una labor del mes de Marzo, la Poda ¹²⁷. En el centro del arco, un pequeño animal inicia la transición al lado izquierdo.

El lado izquierdo comienza con un viejo (n.º 4K), sentado, que lleva un frasco de perfume, símbolo del olor de santidad. Acompañándole, aparecen otros tres santos con barbas (n.º 4L, 4P y 4R). También 4R y 4M son dos figuras separadas, combinadas en una misma composición. Una de ellas (número 4M), está de pie sobre la cabeza de su compañero y con un objeto roto

¹²³ KING, *The way of St. James*, I, 244.

¹²⁴ LA CROIX, Paul, *Moeurs, usages, et costumes au Moyen Age*, 214.

¹²⁵ El tema fué usado como símbolo de Febrero en particular en el norte de Francia. WEBSTER, obr. cit., 37.

¹²⁶ Esta figura será discutida más adelante en relación con la escultura de los contrafuertes.

¹²⁷ KING, *The way of St. James*, I, 244.

entre las piernas. El juglar acróbata contribuye con su entretenimiento mundano, a la temática moral y religiosa que hallamos. Completando la arquivolta aparece una figura (n.º 40) que levanta su mano derecha, probable indicación de algún milagro, como se muestra Cristo curando al paralítico ¹²⁸. En la relación de San Lucas se menciona explícitamente la mano derecha lo que se corresponde estrechamente con el n.º 40, pero aquí, teniendo en cuenta que los milagros eran muy frecuentes en la Edad Media y a lo largo del camino de la Peregrinación, nos hallamos probablemente ante la representación de un milagro local.

Las 22 figuras de la arquivolta exterior, abarcan una mayor variedad de escenas. La primera figura del lado derecho n.º 5A, presenta el mencionado tema de la lujuria ¹²⁹. La mujer desnuda se representa con una culebra y un sapo mamando sus pechos. Las dos figuras siguientes forman una composición (n.º 5B). Una mujer sentada a horcajadas sobre los hombros de su compañero abraza sus piernas y se sostiene la cabeza. Tal como se representa aquí, la escena sugiere inmediatamente que se trata de juglares. El tema era evidentemente popular en Sangüesa y como la mujer también participaba de esa profesión, la aparición de esta juglaresa es totalmente normal. Webster, tratando un asunto semejante, tal como aparece en la arquivolta de la iglesia de Santa Magdalena de Vezelay, compara la escena con las miniaturas tardías del siglo XIII de la Laurentian Library (Plut. XXV, cod. 3) en donde aparece el Año montado sobre el Invierno. Interpretando el ejemplo de Vezelay como un símbolo zodiacal, sugiere que representa el mes de Noviembre llevando a cuevas al mes de diciembre ¹³⁰. Más próximo a Sangüesa, el tema aparece en la fachada de la iglesia de San Miguel en Estella, iglesia cuyas esculturas son bastante parecidas a las de Santa María la Real de Sangüesa ¹³¹.

La tercera figura del lado derecho, es una mujer (n.º 5C) con larga cabellera que cae sobre los hombros. Sus manos descansan sobre la falda. Su largo vestido abierto por el centro desnuda sus pechos. De nuevo aquí la mujer es una criatura con significado moralizador y está evidentemente tratada como un aviso para los mujeriegos ¹³². El tema es ciertamente una reminiscencia de la "Adultera" de Santiago de Compostela, cuyos devaneos amorosos están tratados de modo similar, aunque más elaborado. El n.º 5D presenta un acróbata que juguetea sobre las manos y piruetea los dedos sobre la espalda para alcanzar la cabeza. El asunto es muy similar de composición y espíritu al n.º 4G. Sobre el juglar se halla un viejo con barba que toca el violín ¹³³. El n.º 5, es una mujer molestada por culebras, una de las cuales le muerde la oreja derecha mientras otra se encarama por sus piernas y hombros. Sobre su hombro izquierdo aparece un objeto que aunque no se distingue muy bien parece una bolsa de dinero. Aquí el vicio femenino de la Lujuria, se ha cruzado con el de la Avaricia, usualmente masculina ¹³⁴. Estos temas eran muy populares en el sur de Francia y particularmente aquí los dos vicios más abo-

¹²⁸ Mat. XII, 10; Marc. III, 1; Lucas VI, 6.

¹²⁹ Véase lo dicho sobre el tema de la Lujuria.

¹³⁰ WEBSTER, obr. cit., 165.

¹³¹ PORTER, *Romanesque sculpture...* VI, n.º 782 (reproducción del tema en la iglesia de San Miguel de Estella).

¹³² véase lo dicho sobre la opinión medieval de las mujeres.

¹³³ véase lo dicho sobre la relación entre los Viejos y los acróbatas.

¹³⁴ Cf., nota 129.

recidos ¹³⁵. Probablemente las mezclas que vemos en Sangüesa no son debidas a inventiva propia u originalidad, sino a una tradición generalizada.

El n.º 5G es una figura de hombre desnudo y sentado sin atributo específico. Encima se halla un viejo soplando su cuerno. Los n.º 5J y 5L son también viejos con sus frascos de perfume.

Los n.º 5M y 5N presentan dos figuras embutidas en armaduras empuñando escudos, una lanza (5M) y una espada (5N), Miss King los llama los gemelos de Gemini vestidos de caballeros tal como aparecen en Chartres ¹³⁶. las figuras sin embargo sugieren otro tema, la alegoría medieval de la Psychomachia. Originada en el famoso poema de Prudencio, la Psychomachia, el tema evoluciona en un ciclo narrativo que presenta en forma pictórica la invisible lucha espiritual entre el bien y el mal ¹³⁷. Después de su desarrollo durante los siglos IX y X, el ciclo declina durante el siglo XI y sólo vuelve a popularizarse en los siglos XII y XIII en la escultura francesa ¹³⁸. Tanto en su medio original, los manuscritos iluminados, como en su adaptación escultórica, el tema sufre muchos cambios. Las primeras representaciones se manifiestan con una fiereza sin límites, y los vicios vencidos se pintan como demonios enanos de aspecto bestial bajo los pies de las virtudes armadas. En ejemplares tardíos, como la arquivolta del siglo XII de la Catedral de Lahon, los demonios aparecen más humanizados y las virtudes no se representan sobre ellos para hacer su humillación más completa ¹³⁹. Incluso cambia la armadura como reflejo de los nuevos tiempos, y las virtudes que primitivamente se pintaban armadas como soldados romanos, aparecerán ahora como caballeros de la alta Edad Media o Cruzados, blandiendo la espada larga de la primera cruzada (n.º 5M). Algunas veces en forma bestial e incluso femenina, la Psychomachia aparece esculpida a menudo en el sudoeste de Francia ¹⁴⁰. Quiza el ejemplo más notable se halla en la portada occidental de la iglesia de Aulnay, donde el tema aparece muy elaborado. Otros ejemplos aparecen sobre la ventana del crucero meridional de Aulnay, y en la portada occidental de la iglesia de Notre Dame de la Couldre ¹⁴¹.

La siguiente composición (n.º 50), muestra un ángel al que falta la cabeza, que lleva en la falda una pequeña figura en oración. La escena constituye un buen ejemplo de la influencia de los manuscritos iluminados y del arte hermano de los marfiles sobre el arte monumental. Un marfil de particular interés es por ejemplo la cubierta de un libro de Carlos el Calvo de la Biblioteca Nacional de París. En la cubierta, aparece un ángel que lleva un niño sobre sus rodillas y lo defiende contra el ataque de dos leones. Cahier quiere reconocer en él una misteriosa escena de la historia de Julián el Apóstol, sin

¹³⁵ KATZENELLENBOGEN, Adolf E. M., *Allegories of the virtues and vices*, 58.

¹³⁶ KING, *The way of St. James*, I, 244.

¹³⁷ MALE, *L'Art religieux de XII^{ème} siècle en France*, 23.

¹³⁸ KATZENELLENBOGEN, obr. cit. 73.

¹³⁹ Ibid, 19.

¹⁴⁰ En la mayor parte de ejemplos y en los manuscritos más antiguos las Virtudes son femeninas. En los ejemplos escultóricos tienden a perder su sexo quizás debido a la baja consideración medieval hacia las mujeres.

¹⁴¹ PORTER, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, VII, n.º 984 (reproducción de la portada oeste de Aulnay); n.º 980 (reproducción de la ventana de Aulnay); n.º 1051 (reproducción de la portada de Notre Dame-la-Couldre). Es interesante especular que los dos juglares en 5D y 4G pudieran representar originariamente los vicios asociados con esas figuras armadas.

embargo, Paul Durand, muestra que es una copia del psalterio de Utrecht u otro manuscrito similar que ilustra el salmo LVI ¹⁴². Aunque en Sangüesa, los elementos del mal han sido eliminados, el ángel y el niño se refieren al mismo tema de la liberación del alma de la muerte.

Entre el ángel y el niño aparecen un par de piernas, única prueba de que la composición ha sido mutilada. El n.º 50 muestra un pequeño animal híbrido de perfecta conservación. El cuerpo largo, la cola y las cuatro patas son de toro, pero la cabeza, garras y alas pertenecen a la familia de las aves. Indiferente por completo a la presencia de esa fiera, se halla un pequeño peregrino (n.º 5R) apoyado plácidamente en su bastón. A su vera, una sirena agarra los dos peces, el signo zodiacal del mes de Febrero. Completan el conjunto un viejo y un profeta con su rollo.

VII.—LA ESCULTURA DE LA ENJUTA DERECHA DE LA PORTADA.

En la cima de las arquivoltas, algo a la derecha, se halla una pequeña figura masculina (n.º 9). A pesar de que se halla maltratada e irreconocible, su tamaño, posición y modo de ser labrada indica que en un principio estuvo colocada en la arquivolta y probablemente representaría uno de los Meses o un Oficio.

Las otras composiciones en la fila superior, son criaturas híbridas de carácter fantástico. Los n.ºs 10 y 12, son grifos, cuadrúpedos con cabeza de ave y alas, que Serrano Fatigati compara con motivos semejantes en la fachada de San Millán de Segovia ¹⁴³. Entre ambas piezas, se halla un pareja de figuras híbridas, con cuerpo de reptil (n.º 11), patas de ave, alas y cabezas humanas ¹⁴⁴. La pareja recuerda inmediatamente al Maestro de San Juan de la Peña que ejecutó el friso alto de la portada. Sus ojos saltones, delineados por líneas incisas y el pelo sogueado, se presenta de modo análogo a uno de los Apóstoles. El tratado de las escamas en líneas caligráficas respaldadas por pequeños discos, es igual que los pliegues de los vestidos de los Apóstoles. Finalmente las alas son iguales a las de los tetramorfos. Serrano Fatigati y Miss King, recuerdan un grupo zoomorfo similar, verdadera réplica exacta, sobre el lado izquierdo de la portada de la iglesia de Santiago en Puente de la Reina ¹⁴⁵. Teniendo en cuenta el estilo y la fecha, las esculturas de Puente pueden considerarse con certeza como obra del maestro de San Juan de la Peña. En Sangüesa, ese maestro no sólo completó el apostolado, sino que ejecutó otras esculturas de la portada.

Establecida la paternidad de la figura n.º 11 nos falta considerar la mano que labró los grifos (n.º 10 y 12). Su composición afrontada muestra relación con la pareja de serpientes del n.º 11. Sus alas y piernas se asemejan al modo de ser tratada la pieza n.º 11 y los tetramorfos. El arranque del pecho y las cabezas les acercan a los mismos elementos del águila tetramorfa, y las colas y las espaldas ensortijadas reproducen las del león alado tetramorfo. Por consiguiente, parece claro que los dos grifos fueron ejecutados por el maestro de San Juan de la Peña.

¹⁴² MALE, *L'Art religieux de XII^{me} siècle en France*, 42.

¹⁴³ SERRANO FATIGATI, *Bol. Soc. Esp. Exc.*, IX (1901), 16.

¹⁴⁴ BALTRUSAITIS, Jurgis, *La stylistique ornementale dans la sculpture Romane*, 156 fig. 430. Un análisis de la composición de las figuras híbridas de Sangüesa (n.º 11). La pareja se parece estrechamente al capitel de ese mismo Maestro (Lám. IV, fig. 12).

¹⁴⁵ SERRANO FATIGATI, loc. cit.; KING, *The way of St. James*, I, 246.

Mayor evidencia de la misma mano presentan las piezas n.º 13, 14 y 16. El n.º 13 representa una criatura fantástica bordeando la arquivolta, que combina el cuerpo del n.º 11 con la cabeza, levemente modificada del león tetramorfo. Ambas figuras poseen la misma sonrisa china. También se muestra el maestro de San Juan de la Peña en el n.º 14 y en su pieza gemela (n.º 16). El n.º 14 representa una figura masculina vestida con manto y con una vaina vacía. El n.º 16 figura que hunde su espada en un dragón. Ambas piezas por sus incisiones caligráficas, ojos saltones y pelo sogueado, así como por la estatura rechoncha del n.º 14 muestran ser de la misma mano. Incluso el dragón del n.º 16, es pariente de otras figuras zoomorfas de ese mismo maestro y de nuevo muestra la sonrisa china.

La figura humana y el dragón (n.º 16) aparecen en otra obra del mismo maestro, el claustro de San Pedro el Viejo en Huesca ¹⁴⁶. En San Pedro el Viejo esa representación ha sido ligada iconográficamente a fuentes diversas. Para Serrano Fatigati, la escena se refiere a la antigua leyenda del Caballero Vilardell ¹⁴⁷. Sin embargo Piñedo, interpreta la figura armada como Cristo luchando contra el demonio, Sagitarius, tema popular durante la Edad Media ¹⁴⁸. Esa interpretación cristiana se halla reforzada con múltiples referencias bíblicas ¹⁴⁹. El tema aunque de origen muy viejo, fué aplicado a los soldados de Cristo tales como los Templarios o los Caballeros de San Juan, de ahí que se tratara de un tema muy adecuado para las iglesias de esas Ordenes militares.

En la iglesia de Santiago, en Puente de la Reina, una composición similar, se cree que se refiere al héroe Marduk matando al dragón Tihamat y simbolizando el triunfo del hombre sobre los animales inferiores ¹⁵⁰. La popularidad del tema se comprueba con su aparición en San Pedro de la Rúa, en donde el hijo de Odin combate a la serpiente Midgard, en una escena procedente de los Eddas ¹⁵¹.

Sin embargo, en Sangüesa, esa escena, desafía todas esas explicaciones, puesto que como ha notado Anderson, la yuxtaposición de esa escena con la escena del yunque (n.º 19), parece algo más que una simple coincidencia, y ello lo relaciona con la Saga de Sigurd ¹⁵². Aunque Serrano Fatigati describe la pieza del yunque como una escena de género y Gómez Moreno sugiere analogías con un relieve de San Ciprián de Zamora, muchos escritores aceptan para Sangüesa la iconografía de la Saga de Sigurd ¹⁵³. Los ejemplos aducidos

¹⁴⁶ PIÑEDO, Ramiro de, *El simbolismo en la escultura medieval española*, 124 (reproducción de la escena en San Pedro el Viejo en Huesca).

¹⁴⁷ SERRANO FATIGATI, E., *Animales y monstruos de piedras*, *Bol. Soc. Exc. Exc.*, VI, (1898-99), 10.

¹⁴⁸ PIÑEDO, obr. cit., 109, 124.

¹⁴⁹ Isaías, XI, 5; San Pablo, I; I. Thessalon, V, 8; Deuteronomio XXXII, 11, 12; Psalms. XV, 8, CX, 4 Apoc. VI, 2.

¹⁵⁰ MADRAZO Y KUNTZ, obr. cit., Pt. II, 535, 545.

¹⁵¹ BIURRUN Y SÓTIL, obr. cit., 146, conecta esa iglesia con Sangüesa en virtud de su arquitectura que considera de un tipo común a las iglesias de la Orden de San Juan.

¹⁵² ANDERSON, William, *Internationalismen I Konsten Under 1100 Talet*, *Tidskrift för Konstvetenskap*, 33-34.

¹⁵³ SERRANO FATIGATI, *Bol. Soc. Esp. Exc.*, IX (1901), 17; PORTER (*Spanish Romanesque sculptures* I, 31) cita Gómez Moreno. Debe notarse como ya señala Porter, que no es de la misma mano que ejecutó los Sigurds, la escena del yunque. Regin carece de las espirales caligráficas y del pelo enroscado como cuerda de aquellas figuras. Su traje es expresado únicamente mediante líneas. Su cuerpo es también distinto, el tronco es mayor y tiene el vientre prominente.

con mayor frecuencia como analogías iconográficas, se hallan en obras de madera de ciertas portadas de las iglesias noruegas de Hyllestad, Vegusdal y Austad en Saetersdal, y en la iglesia de Lardal en Jarlsberg¹⁵⁴. Anderson, seguido por Porter y Post, cree que la iglesia más estrechamente relacionada con Sangüesa, es la de Hyllestad. Esas iglesias han sido fechadas a comienzos del siglo XIII; así Hyllestad se fecha hacia el 1200 a base de monedas halladas entre el pavimento¹⁵⁵. Sin embargo Porter, indica que la prevalencia del tema y el tipo de armadura usado en las escenas de la portada de Hyllestad y Vegusdal implica la existencia de un prototipo más antiguo¹⁵⁶.

En Sangüesa, las escenas son casi una réplica de algunas de la portada de Hyllestad. Sigurd hunde su espada "Nothung" en el dragón "Fafner", y directamente debajo el barbudo Regin forja la espada en el yunque. Según la leyenda, Sigurd entrega a Regin el corazón de Fafner en pago de la espada. A la derecha de la escena del yunque, se halla la figura de Sigurd (n.º 20), acercándose con el corazón en la mano. La figura n.º 18, situada a la izquierda del yunque, se halla muy dañada y carece de cabeza, no obstante su estrecha correspondencia con un ejemplo de la iglesia de Hyllestad permite suponer que se trata de la figura de Sigurd empuñando el fuelle para la forja.

Además de las iglesias noruegas mencionadas, existen otras importantes iglesias escandinavas con escenas de esta misma leyenda. Las más importantes son la de Gaulstad en Jarlsberg, Versos en Vestergotland, Nesland en Thalemarken, Hemesdal en Hallingdal, Lardal en Jarlsberg, Opdal en Numedal, y la iglesia de Hitterdal. Para mayor claridad hemos compilado un cuadro sinóptico de los ejemplos más importantes y elaborados de la Saga, con los que pueden compararse las escenas de Sangüesa:

Hyllestad, Saetersdal

1. Sigurd mata el dragón.
2. Regin y la espada.
3. Sigurd prueba y quiebra la espada.
4. El árbol y los pájaros que hablan.
5. El caballo Grane.

Gaulstad, Jarlsberg

Escenas 1, 2, 3.

Vegusdal, Robygdalag (Saeterdsdal)

Escenas 2, 3, 4, 5.

Iglesia de Versos, Vestergotland (Suecia)

Escenas 1, 4.

Austad, Saetersdal

Otras escenas de Sigurd.

¹⁵⁴ SERRANO FATIGATI, Loc. cit.; PORTER, loc. cit.; ANDERSON, obr. cit. 33-34; DIE-TRICHSEN, L. y MUNTHE, H. Die *Holzbaukunst Norwegens*, 25-6. La portada de Hyllestad se halla ahora en la colección de Antigüedades Nórdicas de la Universidad, en Cristianía.

¹⁵⁵ PORTER, *Spanish Romanesque sculpture*, I, 31; POST, Ch. R., *History of the Spanish painting*, I, 72; KERMODE, P. M., *Manx Crosses*, 173. Fecha Hyllestad cerca del año 1150.

¹⁵⁶ PORTER, loc. cit., idem, *The tomb of Soña Sancha and the Romanesque art of Aragon*, *Burlington Magazine* XLV (1924), 166. Los escudos puntiagudos y las faldas cortas son raras después del siglo XI.

Originariamente la Saga de Sigurd simbolizaba la lozanía y vigor primaveral del sol hiriendo el dragón del invierno y liberando de sus garras los tesoros de la tierra¹⁵⁷. La naturaleza de la leyenda permitía fácilmente su integración en la concepción de la ética y teología cristianas. Cuando el Cristianismo se impuso en Noruega, asimiló alguna de sus leyendas mitológicas. Sigurd, el popular semidiós matador de Fafner, se transformó en el símbolo de Cristo vencedor de Satán. La semejanza con San Jorge y San Miguel es bien clara.

En forma más primitiva existen muchos ejemplos sorprendentes de la Saga, en los monumentos rúnicos escandinavos, simples estelas sepulcrales o insculturas rupestres. De alrededor del año 1000 son las piedras sepulcrales llamadas Ramsunds y la piedra Gork, ambas en Suecia¹⁵⁸. Se cree que estos relieves son las primeras obras labradas que se refieren al ciclo de Sigurd¹⁵⁹. Poco después, entre el año 1000 y el 1050, se fecha la piedra funeraria de Drafle en Upland, Suecia¹⁶⁰. Esta última, más el monolito de Manadsbladlet (Suecia) y el bloque Nordenhov (Noruega), son quizás, las representaciones más abreviadas, pues sólo contienen la escena de Sigurd y el dragón¹⁶¹.

También importantes y antiguas entre estas representaciones primitivas de la Saga son las llamadas *Manx crosses* (Cruces de Man) del norte de Inglaterra e Irlanda. Jurby, la más antigua, se fecha alrededor de 1075-1080, mientras la más moderna, Ramsey se fecha antes de la mitad del siglo XII¹⁶². Esa región era particularmente favorable a ese tipo de representaciones, puesto que fué territorio sometido a la influencia de los vikingos. Obra de naturales de Escandinavia o de una segunda generación esos ejemplos, muestran el estilo nórdico modificado por influencias célticas¹⁶³. Como es lógico, sus prototipos e iconografía proceden de Escandinavia¹⁶⁴. Se asocian con este grupo algunas esculturas de Sigurd usadas en la cimentación de un muro del siglo XII en Gosforth en Cumberland. El cuadro siguiente muestra la distribución de las escenas:

Monumentos rúnicos

Piedra de Ramsunds, Suecia

4,5.

Cruz de Leeds

Escenas 1, 4.

Goks, Sidermanland (Suecia)

Escenas 1, 2, 4, 5.

¹⁵⁷ EVANS, Edward Payson, *Animal symbolism in ecclesiastical architecture*, 321.

¹⁵⁸ BROWNE, G. F. *The ancient sculptured shaft in the parish church ad Leeds, Journ. Brit. Archaeol. Assoc.*, XLI (1885), 139-140. KERMODE, obr. cit., 172.

¹⁵⁹ KERMODE, obr. cit., 173.

¹⁶⁰ Ibid, 84.

¹⁶¹ STEPHENS, George, *The Runes, whence carne they*, 84.

¹⁶² KERMODE, obr. cit., 173.

¹⁶³ SEAVER, Esther, *The figure sculpture of the Scandinavian crosses on the Isle de Man*, en Roosval, Johnny, *Den 29 Augusti 1929* Amici Amico, 109.

¹⁶⁴ Ibid, 116.

Estela Drafle (Suecia)

Escena 1.

MANX CROSSES

Halton, Lancashire

Escenas 2, 4, 5.

Andreas, Isla de Man

Escenas 1, 4, 5.

Jurby, Irlanda

Escenas 1, 4, 5.

Malera, Irlanda

Escenas 1, 5.

Ramsey, (Maughola), Irlanda

Escena 4.

Otros indicios en *Gosforth*, Cumberland y en la *Michael Cross* en la Isla de Man.

La aparición de la Saga de Sigurd en Sangüesa está sin duda en relación con el Camino de la Peregrinación y los viajes de los peregrinos. Aunque aparecen ejemplos del mito en fecha muy antigua en el norte de Inglaterra e Irlanda, y aunque la leyenda pertenezca también al folklore germánico¹⁶⁵ la fuente de inspiración para Sangüesa es sin duda Escandinavia y en especial Noruega, donde la leyenda fué empleada de modo semejante en la decoración de iglesias que se fechan en época posterior a Sangüesa, pero que siguen tradiciones más primitivas. Que esta leyenda se extendió por el Camino de la Peregrinación se comprueba por el amplio desarrollo de temas similares como la canción de Roland. La canción, escrita por el poeta normando Theraulde en el siglo XI avanzado, se conservó en los Pirineos alrededor de Roncesvalles. Más tarde viajó por el Camino de la Peregrinación y alcanzó gran popularidad en España¹⁶⁶. Además de los peregrinos, también los cruzados fueron instru-

¹⁶⁵ Un ejemplo alemán aparece en la escultura de la columna central de la cripta de la Catedral de Freising en el sur de Alemania. Pueden verse reproducciones en EVANS, obr. cit., fig. 322 y 323, 324 y 325, y en EHL, Heinrich, *Deutsche Stein bildwerke der frühzeit*, Lám. XXII.

¹⁶⁶ MADRAZO Y KUNTZ, obr. cit., Pt. I, 412-3; ANDEBSON, William, *Romanesque sculpture in south Sweden*, *Art studies* VI (1928), 60. Ejemplos primitivos de la historia se hallan en Italia, en la Catedral de Verona y en Sant Michele de Pavía. El tema también fue recogido en la Catedral de Brindisi donde aparece en el pavimento y en el pórtico del monasterio de St. Pierre en Moissac (MÂLE, *Religious art from the XII to the XVII centuries*, 39); ANDEBSON (*Art Studies*, VI (1928), 61) sugiere que esta figura ecuestre (n.º 35), el árbol (n.º 54) y el caballo (n.º 49) pertenecen a la leyenda de Rolando o a la de Teodorico. Esas leyendas están íntimamente relacionadas con la Saga de Sigurd, y son consideradas por muchos investigadores como derivadas de ella o nacidas de una fuente de inspiración común. Para nuestro propósito de estudio de Sangüesa, hemos considerado todas las escenas relacionadas con la Saga de Sigurd. No creemos que otra diferenciación sea necesaria ni posible.

mentos de transmisión de influencias forasteras hacia España. Excelentes ejemplos nos lo ofrecen los cruzados Sigurd Jorsalafak, rey de Noruega (1109-1110) y Karl el Danés. Este último sobre todo, es interesante para nuestro propósito, puesto que no solamente se cree que había inspirado la Canción de Roland, sino que también figura como pariente de Alfonso el Batallador¹⁶⁷. Estos dos ejemplos muestran de un modo claro que la aparición de la Saga de Sigurd en Sangüesa no es un fenómeno único o extraño, sino que es fácilmente explicable desde el punto de vista de la historia contemporánea. Sangüesa demuestra muy claramente que el Arte medieval no es una manifestación local o provincial, sino un lenguaje internacional con raíces y brotes en muchos lugares.

La última figura de Sigurd (n.º 14), se halla sobre la enjuta derecha, de pie, con la espada en la mano y agarrando la vaina vacía como si acabara de desenvainar el arma. Mira hacia su vecino, una gran figura encorvada (n.º 15). La única escena importante que falta es la "Prueba de la espada", cuando Sigurd quiebra la espada sobre el yunque, y la posición de esa última figura sugiere que se trata precisamente de esa escena¹⁶⁸.

La figura grotesca que le acompaña probablemente no pertenece a la escena de Sigurd es un "Gusano de cabeza brillante" y sus proporciones y técnica no corresponden a las representaciones de ese ciclo. Tal vez pueda asimilarse a representaciones contemporáneas o posteriores de Satán como Serpiente de Tentación. Peter Comestor en su "Comentario del Génesis", fechado antes de su muerte en 1173¹⁶⁹, es quien menciona primero la Serpiente con cabeza de mujer. Yincent de Beauvais (alrededor de 1190-1264) en su "Speculum Natural" también describe una poderosa serpiente con pies y cuerpo de dragón y cabeza de mujer¹⁷⁰. Representaciones paralelas, aunque posteriores, se ven en manuscritos iluminados, en los que se representa a Satán con cabeza humana, cola de dragón o lagarto y andando sobre dos piernas. El "Speculum humanae salvationis" del siglo XIV le da anchas alas, cabeza de mujer con cuello largo y cola de reptil¹⁷¹. Otro ejemplo se ve en la página genealógica del Beatus Morgan del siglo XIII¹⁷². Surgiendo de la influencia de los escritores escolásticos, esos retratos de Satanás como serpiente, se hacen muy frecuentes. En la figura de Sangüesa no existe la cola (posiblemente rota), pero apunta esa identificación con Satanás la cabeza femenina con cabello largo, brazos humanos y los pies en forma de garras. Finalmente, el tratamiento de esa escultura no es el del maestro de San Juan de la Peña, el maestro de Sigurd, sino que corresponde al mismo tratamiento del león alado de San Marcos que se halla debajo en la curvatura del arco. Su gran tamaño, el pelo lineal sobre el cuerpo liso, la hechura de las piernas de pájaro y las garras de los pies con bandas de círculos, todo en suma, señala la misma mano¹⁷³. Parece clara la conclusión de que la serpiente y la figura de Sigurd fueron yuxtapuestas cuando tuvo lugar la antigua reconstrucción de la portada. El que la organizó, utilizando los elementos que tenía a mano, compuso una alusión simbólica, utilizando la Saga de Sigurd y sus implicaciones cristianas.

¹⁶⁷ ANDERSON, *Art Studies*, VI (1928), 69.

¹⁶⁸ Tal como aparece aquí, la escena es frecuente.

¹⁶⁹ COOK, W. W. S., *Panels of Catalonia* (V), *Art Bull.*, X (1927), 163.

¹⁷⁰ Loc. cit.

¹⁷¹ Ibid., 164, fig. 21.

¹⁷² Loc. cit.

¹⁷³ Este tipo de garra es característico del Maestro.

Antes de acabar con esa figura grotesca podemos señalar una última analogía. En el folio 65v de la Biblia de Roda (París: Bibl. Nat., Cod. Lat. 6), y en el folio 227v de la Biblia de Farfa de Santa María de Ripoll (Roma: Vatican, Cod. Vat. Lat. 5.729), vemos una representación de Nabucodonosor quien de acuerdo con el cuarto libro de Daniel se transforma en una bestia selvática¹⁷⁴. La figura de Nabucodonosor muestra un raro parecido con la representación de Sangüesa, con largo pelo, posición encorvada, los mismos brazos colgantes, y piernas de bestia terminadas en garras. Nabucodonosor sin embargo se presenta con barba, mientras la figura de Sangüesa carece de ella, hecho que para muchos escritores parece indicar su carácter femenino. Desde este punto de vista ambas figuras parecen irreconciliables. No obstante es interesante el hecho de que quizás la figura de Sangüesa, como en el caso de su vecino Sigurd, fué retocada más tarde para adaptarla a la combinación que ahora vemos¹⁷⁵.

El león alado de San Marcos ya mencionado (n.º 17), la mayor de todas las figuras del lado derecho, lleva su evangelio, y corresponde a las dos figuras de tetramorfos de la enjuta izquierda, el águila (n.º 40) y el toro (n.º 31). Estos animales son más grandes y corresponden a un estilo único y homogéneo. Tienen los cuartos traseros lisos y la estructura de las alas detallada, con las plumas finas bien dibujadas y con un bucle hacia el centro. El mismo tipo de pata ya mencionado del león aparece en el águila. En conjunto el tratamiento escultórico parece combinar áreas lisas sutilmente modeladas, con otras cubiertas de minuciosas líneas incisas. Este estilo, con su notable acercamiento al natural, como por ejemplo en el toro o en el plumaje, es quizás el más avanzado de toda la portada y es obra de una mano que designamos como el Maestro de los Grandes tetramorfos.

Cerca del león de San Marcos, un pequeño caballero armado blande su lanza contra un adversario invisible (n.º 21). La figura quizás se refiere a los patronos de Sangüesa, los Caballeros de San Juan. Un tema similar, aunque caballero equestre vemos sobre el contrafuerte izquierdo (n.º 62). Los Caballeros de la Orden de San Juan eran famosos por sus proezas en las batallas y es lógico que esos detalles aparezcan en sus iglesias. Además ya hemos sugerido que esa iglesia les fué entregada porque Alfonso el Batallador deseaba obtener su ayuda militar. Esas pequeñas figuras de caballeros aluden probablemente a ello.

El resto de la hilera incluye un venado atacado por un perro (n.º 22) tema favorito del románico. En este caso el perro es tomado como símbolo del mal persiguiendo al venado que representa la bondad. La figura del ciervo es de derivación escítica¹⁷⁶. Composiciones análogas, en las que perros acosan a ciervos con jinetes cazándolos, eran populares en Escandinavia, en particular en el sur de Suecia y posiblemente el tema llegó a Sangüesa con el de la Saga de Sigurd. En último término su origen era italiano, y el perro y venado de Sangüesa pueden proceder directamente de Italia junto con otros elementos

¹⁷⁴ La Biblia de Roda III, fol. 65v se reproduce en NEUSS, W. *Die Katalanische Bibebillustration um die wende des ersten jahrtausends und die altspanische buchmalerei*, Lám. XXXIII, fig. 100. El folio 227v de la Biblia de Farfa se reproduce en *Ibid.*, Lám. XXXIV, fig. 103.

¹⁷⁵ La cabeza parece obra de mano distinta a los cuartos traseros. La cara recuerda la obra del Maestro de las manos grandes, sin embargo ese maestro era incapaz de labrar unas manos tan naturalistas, y los cuartos traseros no son claramente obra suya sino reflejo del estilo del Maestro de Grandes Tetramorfos.

¹⁷⁶ MINNS, E. H., *Scythians and Greeks*, 266.

lombardos como los leones de los contrafuertes¹⁷⁷. Semejantes creaciones lombardas aparecen en Santa María de Naranco¹⁷⁸.

En la estrechez de la enjuta, un gran pájaro picotea su espalda (n.º 23) y va acompañado de un par de pájaros más pequeños (n.º 24). Aunque estos han perdido sus cabezas, la posición de los cuellos parece indicar que también volvían la cabeza hacia atrás. El modo de tratar estas figuras es parecido al de los grandes tetramorfos. Aparece el mismo tratamiento del plumaje y de las garras peculiar de ese maestro. Debajo, cuelga de anillas un lienzo de tela (número 25) que recuerda los frescos románicos catalanes o incluso manuscritos españoles tan antiguos como el Pentateuco Ashburnham (París: Bibl. Nat., Nouv. Acq. Lat. 2.334, folio 76)¹⁷⁹. Los n.ºs 26 y 28 representan una simple trenza y una lacería respectivamente. Estos temas, e incluso con nudos más complicados, pueden considerarse entre los elementos merovingios, tales como fíbulas o hebillas por lo que de su origen puede deducirse¹⁸⁰. Su gran expansión ha llevado a algunos estudiosos a buscar su origen entre los godos del área del Mar Negro¹⁸¹. Su predominio y continuo uso en regiones isleñas como Irlanda, y Escandinavia, hace que algunos autores busquen su origen hacia aquellas tierras. Es posible que los ejemplos de Sangüesa procedan de Escandinavia junto con la Saga de Sigurd, sin embargo su presencia en otros muchos monumentos españoles muestra la existencia de una tradición bien desarrollada en España antes de que hiciera su aparición el tema de la Saga. Nudos idénticos, trenzas y lacerías se ven en la portada occidental de San Salvador de Leyre, y las lacerías son análogas a las que aparecen en capiteles de la iglesia de Santillana del Mar¹⁸².

Finalmente entre los nudos, aparece una pequeña escena (n.º 27) en la que dos pequeños animales levantados sobre sus cuartos traseros muerden un árbol. La composición nos trae a la mente el "Sueño del árbol" de Nabucodonosor, descrito en el libro IV de Daniel. La comparación con otras representaciones del tema apoya esta interpretación. En las pinturas murales del Panteón de los Reyes de la Catedral de León, vemos una escena análoga¹⁸³. Incluso la forma de los cuernos de los animales se asemeja a los cuernos u orejas de los animales de Sangüesa. En el arte de los manuscritos, que ofrecen paralelos con la escena de Sangüesa, el folio 227v de la Biblia de Farfa presenta el "Sueño" de modo análogo¹⁸⁴. Entre otras escenas, probablemente relacionadas con ella, hemos

¹⁷⁷ ANDERSON, *Art Studies*, VI (1928), 69, 71 (reproducción de escenas análogas de la catedral lombarda de Verona).

¹⁷⁸ *Bol. Soc. Esp. Exc.*, VI, (1898-99) (reproducción de la escena de la portada de Santa María de Naranco).

¹⁷⁹ DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Manuscritos con pinturas* I, lám. III (reproducción del folio 76 del Pentateuco Ashburnham).

¹⁸⁰ ROUMEJOUX, Anatole de, *L'ornementation aux époques Merovingiens et Carolingiens* *Congr. Archeol. de France*, 1894, 316-9.

¹⁸¹ KING, *The way of St. James*, I, 245-6; MINNS, obr. cit., 282; aparecen ejemplos en un capitel de la torre de Brantome, un capitel de la Mezquita de Kahrie en Constantinopla, en la jamba de la puerta de la Catedral de Feriara, en los capiteles del Claustro de Saint Bertrand de Comminges y en las pilastras de Cravant. Vemos por consiguiente que estos temas estaban muy generalizados.

¹⁸² SERRANO FATIGATI, *Bol. Soc. Esp. Exc.*, IX (1901), 16; idem, ibid, VIII, 45.

¹⁸³ COOK, W. W. S., y GUDIOL Y RICART, J., *Arts Hispaniae*, VI, fig. 129 (reproducción de la escena del Panteón de los Reyes de la Catedral de León).

¹⁸⁴ Cf. nota 174.

visto la n.º 15 representando una historia de Nabucodonosor y el n.º 54 que puede considerarse como formando parte de este mismo "Sueño del Árbol"¹⁸⁵.

VIII. LAS ESCULTURAS DE LA ENJUTA IZQUIERDA DE LA PORTADA.

La enjuta izquierda contiene aproximadamente veintiocho escenas. Las tres composiciones zoomorfas de la fila superior son de tema similar a las de la enjuta opuesta. En el extremo izquierdo, se halla un basilisco descrito de modo vivaz (n.º 29), cuyo cuerpo de reptil, escamoso, se completa con pies de ave, alas y cabeza de gallo. Serrano Fatigati le reconoce como emparentado con una de las ilustraciones del bestiario que aparece en varios folios del Codex Vigilanus¹⁸⁶. El basilisco era considerado en la Edad Media como símbolo de todos los vicios y maldades. Sin embargo Biurrun y Sóttil ha puntualizado que simbolizaba principalmente los pecados de ira y soberbia¹⁸⁷.

A la derecha, vemos formando una composición, dos reptiles afrontados (n.º 30), con patas delanteras y alas. Estos tres animales muestran de nuevo la mano del Maestro de San Juan de la Peña. Aparte de sus cabezas, el par de reptiles son un duplicado del n.º 11. El basilisco, combina su cola con las piernas, pecho y cabeza del águila tetramorfa del friso alto. Se hallan presentes en estas figuras todas las características de ese Maestro que hemos mencionado anteriormente, lo que hace innecesaria su reiteración.

En la fila siguiente se halla una pequeña figura maltratada (n.º 32), que originariamente constituiría una pieza de la arquivolta, representando un Trabajo o un Oficio. Junto a ella vemos el tema familiar de la mujer molestanda por culebras y un sapo (n.º 33). Una gran culebra, con pequeños cuernos sobre los ojos, engulle la pobre mujer, mientras sus compañeros, un reptil parecido y un sapo muerden su brazo y pecho. La composición combina el repetido tema de la Lujuria con el pecado original representado usualmente como un animal tragándose un ser humano.

A la derecha vemos un gran nudo (n.º 34), cuyos entrelazos muestran una decoración de cuentas. El dibujo de las cuentas y el modo de tratarlas son idénticos a la pieza ya mencionada (n.º 26) y a su vez, análogos a la rosácea n.º 56 en la estrechez de la enjuta. Esta última parece referirse al símbolo del Paraíso Místico descrito por Katzenellenbogen¹⁸⁸. Biurrun y Sóttil clasifica todas estas piezas como símbolos de la inmensidad, omnipotencia e infinidad de Dios¹⁸⁹.

Cerca del nudo, aparece una interesante figura de caballero (n.º 35), sobre una figura humana postrada. El jinete, cuya cabeza está mutilada, sostiene las riendas con la mano izquierda y empuña con la derecha un objeto desaparecido. Ambas manos son de tamaño exagerado. Bajo el vientre del caballo yace boca arriba la víctima desnuda y con barba. Serrano Fatigati, describe la figura ecuestre como un Cruzado pisoteando un infiel. Miss King, especifica su identificación con Santiago. San Jaime aparece en la iglesia de Santiago, Betanzos (La Coruña) como caballero en la misma posición, con la mano levantada empuñando la espada¹⁹⁰. Sin duda, la figura de Sangüesa llevaba un arma simi-

¹⁸⁵ Cf., pág. 31.

¹⁸⁶ SERRANO FATIGATI, *Bol. Soc. Esp. Exc.*, IX, 17.

¹⁸⁷ BIURRUN Y SÓTIL, obr. cit., 390.

¹⁸⁸ KATZENELLENBOGEN, obr. cit., 73.

¹⁸⁹ BIURRUN Y SÓTIL, obr. cit., 157.

¹⁹⁰ PORTER, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, VI, n.º 894 (reproducción del tímpano de la iglesia de Betanzos).

lar; sin embargo su compañero postrado es distinto de la figura caída sobre las rodillas, de Betanzos. Más semejante a Sangüesa es el San Jaime del código llamado Tumbo A, del Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, que pisotea moros bajo el caballo¹⁹¹. En la categoría general de Cruzado, existe una representación más emparentada con la escena de Sangüesa. En el folio 342 de la Biblia de Ripoll, aparece una escena en la que los Cruzados guerrear contra los infieles, que, tanto en espíritu como en detalle, es semejante a la de Sangüesa¹⁹². En este caso no sólo se corresponden estrechamente las composiciones, sino que los infieles, apretujados bajos los caballos, aparecen de igual modo desnudos y con caras exóticas. Otras posibilidades de identificación para el caballero de Sangüesa existen con el emperador Constantino, el primer emperador cristiano. Varios ejemplos apoyarían esa suposición. En Francia, Constantino aparece en la iglesia de Partenay-le-Vieux, en la iglesia de Surgères, y en la iglesia de Saint Pierre, de Aulnay¹⁹³. En España, el tema se halla en Armentía (Álava) y en Carrión de los Condes¹⁹⁴.

Por otra parte, la gran popularidad de la figura ecuestre, así como las muchas posibles interpretaciones del tema, obligan a mayores consideraciones para la figura de Sangüesa¹⁹⁵. Así por ejemplo, el caballero puede ser asociado con escenas de caballería (n.º 21 y 26), como referencia a los caballeros de San Juan y a sus valerosas hazañas, o, entrando más en el intrincado problema de la Saga de Sigurd, la composición pudiera representar a Sigurd montado sobre Grane en el acto de matar al traidor Hunding que se había echado sobre la orilla del río para beber. La mano que lo ejecutó no es ciertamente la del Maestro de San Juan de la Peña que labró los Sigurds, sin embargo, hemos notado que aparece una mano adicional en la obra de Regin y la escena del yunque, y la comparación entre nuestro caballero y Regin, muestra algunas semejanzas y quizás la misma mano. El diseño del vestuario de la capa de Regin y la del caballero son semejantes en sus pliegues de simples líneas. Más semejante es aún la blusa de ambos, con las bocamangas dibujadas por varios anillos y el dobladillo descrito como una banda que cae sobre un vientre prominente. Aunque el caballero carece de cabeza, la barba de la figura caída puede compararse con éxito con la de Regin. Así, por la observación de las piezas, parecería que ésta composición del caballero fué ejecutada por el Maestro de Regin y posiblemente pudo figurar entre las escenas de la Saga.

Apretujada entre el caballero y el gran toro de San Lucas, se halla una pequeña figura femenina (n.º 36) que con los brazos rodea sus propias piernas. La pieza posee el mismo espíritu que las juglaresas de las arquivoltas, pero parece que aquí tenemos un significado diverso. Esta misma figura aparece

¹⁹¹ PORTER, *Ibid.* I, 192 (nota 2).

¹⁹² NEUSS, *Die Katalanische bibelillustration...* cit. Lam. 46 fig. 134 (reproducción del folio 342 de la Biblia de Ripoll).

¹⁹³ PORTER, *Romanesque sculpture...* VII n.º 924 (reproducción de la fachada occidental de Partenay-le-Vieux, Deux Sèvres; n.º 1093, reproducción de la fachada Oeste de la iglesia de Surgeres, Charente Inf.); KATZENELLENBOGEN, obr. cit., Lám. 17A y 17B (reproducción de St. Pierre de Aulnay, Charente Inf.)

¹⁹⁴ PORTER, *Romanesque sculpture...* cit., VI n.º 763 (reproducción del pórtico meridional de Armentia, Álava; n.º 773, 774, reproducción de Carrión de los Condes, Palencia).

¹⁹⁵ MUNTZ, Eugene, *The legend of Constantine in art., Etudes iconographiques et archéologiques sur le Moyen Age*, 1894. Para un análisis general de la figura ecuestre cf. KING, G. *The rider on the white horse, Art. Bull.*, V (1922).

en la iglesia de Santa María de Loarre ¹⁹⁶, y de nuevo en el Claustro de San Pedro el Viejo en Huesca, aunque aquí la figura femenina tiene piernas de ave y garras ¹⁹⁷. De modo claro, la figura femenina de Sangüesa, se relaciona con las Sirenas, una de las varias creaciones de la imaginación medieval, que también decoran frecuentemente los capiteles. Un ejemplo típico lo vemos en un capitel del extremo oriental de la propia iglesia de Sangüesa (Lám. IV fig. 7). En este caso la figura posee una cuerda alrededor de las piernas, no los brazos, pero ofrece estrecho parentesco con la escena n.º 36.

En el extremo izquierdo Adán y Eva (n.º 37) aparecen apoyados cerca del árbol. La escena, descrita en el Génesis III, 6, está completa, con la serpiente enroscada al árbol ofreciendo a Eva la fruta prohibida. Tanto Adán como Eva, aparecen en un estado original, solo cubiertos por las ramas del árbol. Cerca de la pareja, se halla una figura sin cabeza, sentada y con un libro en la mano (n.º 38). Sobre sus hombros, mutilados parece adivinarse indicios de alas. La presencia de esas alas sugiere al ángel que escoltó a la pareja pecadora al salir del Paraíso. Aquí sin embargo parece puesto con un diseño concreto, sentado confortablemente y agarrando un libro parece indicar sabiduría o una profecía. En esta forma y relacionado con la composición vecina parece corresponder al sueño de los profetas y a su desarrollo descrito por Málé. Habiéndose desarrollado fuera del drama litúrgico del ciclo de Navidad, la aparición de profetas que anuncian sus profecías, fué incorporada más tarde al más antiguo de nuestros misterios, el drama de Adán y Eva. La combinación resultante contrastaba la debilidad humana con la esperanza de un Salvador expresado por el profeta ¹⁹⁸. Sangüesa puede posiblemente presentar en los n.ºs 37 y 38 una versión abreviada de ese drama ¹⁹⁹. La versión presenta muchos puntos de contacto con la que aparece en la fachada de Notre Dame la Grande de Poitiers, aunque allí el tema es más completo y más elaborado.

La escena vecina de dos hombres que luchan (n.º 39), ha sido identificada por Miss Kink como Caín matando a Abel ²⁰⁰. La escena no es la del Génesis IV, 8, con el crimen perpetrado, sino la lucha entre los hermanos en la cual Abel coge la mano de Caín que empuña el arma fratricida. Si esta iconografía es correcta, la escena ayuda a la identificación de la figura sentada sin cabeza (n.º 38), que representaría a San Juan sosteniendo el libro de su primera Epístola, en la que desarrolla las consecuencias del Fratricidio (Cap. III, 12). En ayuda de la interpretación del Fratricidio viene el folio 12 de la Biblia del siglo XII, de la Biblioteca provincial de Burgos, que muestra otro ejemplo ²⁰¹. Ambas representaciones se corresponden casi exactamente en su composición y en el vestuario, y además, la Biblia de Burgos combina la escena con la "Tentación". De igual importancia es el hecho de que en Sangüesa muchas veces la inspiración procede de los manuscritos, y que ese artista, designado como el Maestro de las manos grandes, se halle enamorado del arte de los manuscritos. Una comparación con sus otras figuras revela las mismas pro-

¹⁹⁶ GAILLARD, obr. cit., Lám. LXIII, 15 (reproducción de Santa María de Loarre).

¹⁹⁷ Ibid, Lám. 1, 2 (reproducción de San Pedro el Viejo de Huesca). Una comparación entre las tres representaciones muestra el desarrollo y la relación entre la figura femenina sentada de Loarre y Sangüesa y la sirena de San Pedro el Viejo.

¹⁹⁸ MALE, *L'Art religieux de XII^e siècle en France*, 143-44.

¹⁹⁹ En particular si el n.º 39 está bien interpretado como Caín y Abel.

²⁰⁰ KING, *The way of St. James*, I, 245.

²⁰¹ DOMÍNGUEZ BORDONA, obr. cit., Lám. 55.

porciones rechonchas, grandes manos y orejas, y la misma construcción de la cara con bocas entreabiertas y amplios ojos vivos, cuyas pupilas están indicadas por pequeños agujeros taladrados ²⁰².

Este tema de lucha, es complejo en su desarrollo y significación, y sus numerosas apariciones en el arte románico constituyen un problema interesante aunque desconcertante. Porter, tratando de la escena, sugiere la interpretación de Jacob, luchando con el ángel (Génesis XXXII, 24-26) ²⁰³. Partiendo del ejemplo de la catedral de Bari (Apulia), donde en la jamba de la portada aparece Jacob riñendo con un ángel, Porter acepta la misma identificación para otras escenas románicas de lucha ²⁰⁴. En apoyo de ese argumento, el arte de los manuscritos muestra con frecuencia figuras de Jacob. Así aparece por ejemplo en el folio 8 de la primera Biblia de León (960), y en el folio 4 y en el folio 51, como inicial del comienzo del Levítico, en la segunda Biblia de León (1162) ²⁰⁵. Sin embargo la complejidad de ese problema se ve en un ejemplo de la iglesia de San Millán de la Cogolla, en Logroño ²⁰⁶. Aquí, las figuras son iguales a las de Jacob, e incluso a la de Sangüesa, pero la escena muestra claramente a San Millán combatiendo a un diablo bien identificado.

Los hombres luchando aparecen con frecuencia en el arte románico en otras dos combinaciones. La primera muestra dos viejos que se tiran respectivamente de las barbas o del pelo. Mâle, tratando de esa variedad del tema, ha sugerido un origen en los manuscritos, en particular de los Beatos, donde aparecen como decoración marginal sin relación con el texto hombres tirándose de la barba ²⁰⁷. También se ven tirando del pelo en el folio 56 del Pentateuco Ashburnham ²⁰⁸. El tema de tirar de las barbas es interesante; en casos solamente uno de los luchadores lleva barba y su contrincante es más joven, en apariencia relacionado con un ángel o un atleta, y de ahí la diferencia con las decoraciones marginales. Esa combinación de joven contra viejo, la vemos en la decoración de un techo aragonés del siglo XIV ²⁰⁹. Un punto interesante en relación con esas figuras de luchadores, es que, aunque copien la posición de otros pares de luchadores, van completamente vestidos y solo son semejantes en ello a las representaciones de Jacob y de San Millán. En particular un capitel de la nave de Anzy-le-Duc en Saona et Loire, ofrece un buen ejemplo de transición al tercer tipo de luchadores que aparecen ²¹⁰. En una cara vemos dos luchadores con barba, vestidos, pero en la cara opuesta hay dos luchadores más atléticos. En esta última categoría se clasifican los luchadores de Sangüesa

²⁰² Compárense los n.ºs 50 y 55.

²⁰³ PORTEK, Arthus Kingsley, *Notes on Irish crosses*, in Roosval *Jonny Den 29 Augusti 1929 Amici Amico*. 88 fig. 6 opuesta a la pág. 91. El combate simboliza el triunfo de Truth, la Iglesia, sobre Fraud, la Sinagoga.

²⁰⁴ Aquí el ángel claramente posee alas. Angeles sin alas son frecuentes, lo que de hecho es un argumento importante para la interpretación de muchos de esos luchadores como ángeles.

²⁰⁵ Pueden verse reproducciones en los correspondientes folios de la Biblia 960 de la Colegiata de San Isidoro de León y en la Biblia de 1162 de San Isidoro de León.

²⁰⁶ PORTER, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, VI n.º 648 (reproducción del par de San Millán de la Cogolla, Logroño).

²⁰⁷ Idem, *Art. Bull.*, VII (1924), 6.

²⁰⁸ GEBHARDT, Osear von, *The miniatures of the Ashburnham Pentateuch*, Lám. XIV (reproducción del folio 56).

²⁰⁹ Post. obr. cit., II fig. 118.

²¹⁰ PORTER, *Romanesque sculpture...*, II n.º 17 (reproducción del capitel de Anzy-le-Duc).

y composiciones parecidas. Entre estos ejemplos son importantes los luchadores de la portada occidental de Notre Dame la Grande de Poitiers, que Porter agrupa con Jacob y el ángel, otros en un capitel de la nave de San Isidoro de León y una pareja sobre un capitel del claustro de la iglesia de San Pedro de Estella²¹¹. Todos ellos están desnudos hasta la cintura y sólo visten calzones cortos; todos muestran una posición semejante de las manos y piernas, usan gorros pequeños o pelo cortado. En todos esos ejemplos, las figuras son gemelas, equilibradas en igual importancia, y parecen querer significar más la acción combinada, que la superioridad con las antiguas representaciones de atletas o luchadores, y sin duda la inspiración del prototipo fué esa fuente antigua. La escena por ejemplo, aparece en las pinturas murales del tercer estilo romano (Lám. VIII, fig. 20) y puede incluso trazarse su camino desde el antiguo arte egipcio (Lám. VIII, fig. 21). Así pues, aunque es claro que el viejo tema reaparece en tres formas, luchadores de barba y pelo, Jacob y el ángel, y personajes locales combatiendo al diablo, es también posible una reinterpretación como la del Fratricidio en Sangüesa.

La hilada siguiente contiene cuatro escenas muy mutiladas. Un rey sentado, acompañado de dos mujeres de pie, dos figuras y un niño y otras dos figuras separadas. El rey y sus compañeras (n.º 41), quizás represente a David con sus dos esposas, Abigail y Ahinoam; sin embargo el extremo desgaste de las piezas previene contra una identificación firme. El n.º 42, contiene una figura vestida con débiles restos de alas, y una pequeña figura sosteniendo en alto un niño aterrorizado. En la versión provenzal de la Matanza de los inocentes, el niño está aplastado en el suelo²¹². La solitaria mujer de pie (n.º 43), parece una de las bellas señoras de las Artes Liberales. Su atributo ahora muy mutilado parece asemejarse a un globo lo cual la especificaría como representación de la Geometría. La última figura (n.º 44) de la fila, es una mujer sin cabeza que luce un velo. Esta pieza al contrario de las otras que son rectangulares es triangular por su proximidad al arco. Su posición rítmica y el velo flotante sugieren que se trata de Salomé. Otra solución vemos en el mencionado manuscrito de Prudentius, donde las seducciones de la Lujuria se ilustran precisamente con una mujer²¹³, aunque en el manuscrito va acompañada de mujeres músicos.

Cuatro pequeñas figuras sentadas ocupan la quinta fila. El n.º 45, la más completa es un varón barbudo que se balancea sobre las piernas que aparecen como una tabla lisa. El n.º 46 al que falta la cabeza y el hombro derecho sostiene un objeto y un cuchillo. Las dos figuras recuerdan casi exactamente al Pitágoras y Aristóteles de la portada occidental de Chartres. La figura adjunta, n.º 47 está demasiado mutilada para poderse identificar, pero el n.º 48 lleva un ramo de flores y en ella podemos reconocer una figura del Calendario correspondiente al mes de Abril. El tema fue originariamente copiado de la antigüedad, y constituye el único mes en el que la concepción antigua mantiene su integridad a través de todo el período románico. Posiblemente la mente

²¹¹ Ibid., VII n.º 962 (reproducción de una escena de Notre Dame la Grande de Poitiers; VI, n.º 809, id. de San Pedro de Estella); GAILLARD, obr. cit., Lám. XXVI, fig. 30 (reproducción de la escena de San Isidoro de León).

²¹² SMITH, obr. cit., 60-62. Las otras dos variedades son, la helenística o simbólica, en la que las madres piden perdón, y la versión Syro egipcia en que los inocentes son muertos con una espada.

²¹³ SCHAPIRO, obr. cit., 344 (nota III).

medieval vió en él la referencia a una actividad como la recolección de flores. Sin embargo si fué así, la idea no halló expresión en los ciclos del siglo XII, sino que más bien, como en la antigua tradición cuya forma mantiene, conmemoraba la llegada de la primavera por una referencia simbólica al florecimiento de la vegetación nueva ²¹⁴. Ejemplos españoles semejantes se ven en las pinturas murales de la Catedral de Roda en Isabenna y en las pinturas del arco del Panteón de los Reyes de la catedral de León ²¹⁵.

En la estrechez de la enjuta, las composiciones se reducen primero a dos y luego a una. La fila sexta contiene un caballo (n.º 49) y una pequeña figura sentada (n.º 50). El caballo, posiblemente se relacione con la Saga de Sigurd y sería Grane, ensillado. No obstante, el mal estado de la pieza impide su adscripción a un determinado artista y el caballo pudiera relacionarse con la figura ecuestre n.º 35 o con el pequeño caballero n.º 21 y figurar en el tema de la Orden de San Juan. Los jaeces, silla y bridas, tal como se conservan, son parecidos al n.º 35, pero los restos de las crines no tienen paralelo en aquél. La figura sentada n.º 50 enigmática y difícil de identificar, en cuanto a autor, se relaciona con el n.º 48. El vestido y el modo de tratar el ropaje y la banda decorativa que posee, es el mismo. Por otra parte, la iconografía no es fácil de establecer. El paralelo más próximo es una figura imaginaria de la Biblia de Roda III, folio 83, igualmente sentada, con el brazo apoyado sobre las rodillas y sosteniendo la cabeza con la mano ²¹⁶. En la Biblia de Roda se trata de una figura decorativa que encabeza el texto y sirve de inicial. En Sangüesa es posible que esta figura sea la única simplemente decorativa, sacada del arte de los manuscritos.

La última hilera, con dos composiciones, muestra un pequeño árbol (n.º 51) y un animal hembra amamantando su cría (n.º 52). En las ramas entrelazadas del árbol hay pequeños bultos parecidos a las manzanas del árbol de Adán y Eva. También las hojas recuerdan las del árbol del Conocimiento, y aunque están mutiladas presentan el mismo dibujo. Entre los bultos mencionados, uno por lo menos parece tener forma de pájaro, sugiriendo el incidente de la Saga de Sigurd, cuando éste, después de probar el corazón del dragón fué capaz de entender la charla de los pájaros que le avisaban las aviesas intenciones de Regin ²¹⁷. El animal inmediato y su cría, son los descritos por Miss King como la cierva amamantando a su cría ²¹⁸.

El resto de la enjuta, está ocupado por composiciones únicas: un león (número 53) que se lame la espalda; tres animales comiendo de un árbol (n.º 54); una figura en una rueda (n.º 55) y una roseta (n.º 56). El león recuerda por su posición y modo de ser tratado, los grandes tetramorfos (n.ºs 40, 31 y 17). El tipo de garras tan característico de ese Maestro es idéntico al del n.º 17, y prueba que se trata de la misma mano. Además, las orejas, los ojos dentados, las ventanas de la nariz y la boca limitada por líneas incisas son análogos al león n.º 17. Debajo, se hallan cuadrúpedos (n.ºs 54), levantados sobre sus cuartos traseros para alcanzar las ramas de un árbol. Seguramente esta pieza se relaciona con el n.º 27 e ilustra el mismo "Sueño del Arbol", de Nabucodonosor. Las ramas

²¹⁴ WEBSTER, obr. cit., 62, 102.

²¹⁵ Ibid, 165, Lám. LIII.

²¹⁶ Una reproducción de la Biblia de Roda III, en NEUSS, *Die Katalanische biblei-illustration...* cit. Lám. XXXVI, fig. 108.

²¹⁷ Ese incidente se halla en muchos de los ejemplos de la Saga de Sigurd.

²¹⁸ KING, *The way of Sí. James*, I, 245.

enlazadas y las hojas del árbol se parecen a las del n.º 27 y los animales son réplicas exactas. Las dos últimas composiciones son de forma circular. La figura en la rueda n.º 55, puede referirse a San Jorge que es asociado con ese símbolo del martirio, o quizás se trate de una figura del zodiaco. La mano que lo labró es ciertamente la del Maestro de las manos grandes, y del mismo modo que el n.º 50, sugiere un origen análogo en el arte de los manuscritos. Esta pieza n.º 55 más que representar un martirio, tiene el aire descuidado de una pequeña figura propia para ilustrar la letra "O" inicial de un manuscrito. La roseta que completa el conjunto, se relaciona con los nudos y trenzas que hemos visto en otra parte ²¹⁹.

IX. LAS ESCULTURAS DE LOS CONTRAFUERTES DE LA PORTADA.

Por último, los elementos arquitectónicos que rodean la portada, se hallan decorados con composiciones escultóricas. Algunas de ellas como las de los canecillos, parecen haber sido labradas originariamente para el lugar que ocupan, otras son piezas variadas y mezcladas, probablemente desplazadas de la fachada en el momento de su restauración y colocadas a voleo en los contrafuertes.

El conjunto de la portada está coronado por una cornisa de diez modillones de los que se conservan nueve intactos. La composición central, dos monos que se abrazan (n.º 57), está rodeada por cabezas de ovejas, toros, y un mono aislado. La rudeza de la composición central recuerda la escultura más primitiva del interior de la linterna (Lám. II, fig. 6) y pertenece probablemente a la misma mano. Al extremo izquierdo aparece una cabeza (n.º 58) muy semejante a algunas esculturas de los modillones del ábside de la Catedral de Jaca ²²⁰. La cabeza triangular con escaso modelado, los ojos saltones y las pequeñas orejas redondas son semejantes a las de Jaca. El mismo tipo de cabezas vemos también en la Puerta de las Platerías de Santiago.

Sobre el contrafuerte de la derecha y al nivel del friso (n.º 59) y a la misma altura en el contrafuerte izquierdo (n.º 60) se hallan dos canecillos que aunque originariamente se hallaran en los extremos de la cornisa, tienen un aspecto muy distinto de los modillones que se hallan en su sitio. Son de un estilo muy elaborado, solo comparable al tipo jaqués mencionado (n.º 58). Se trata de dos representaciones fantásticas, un reptil y un animal cornúpeto.

En el contrafuerte de la derecha aparece una pequeña figura humana (n.º 61), semejante a los Santos de las arquivoltas, obra clara del Maestro de las manos grandes que también labró las esculturas inmediatas de la enjuta izquierda. Debajo del modillón aparece una figura ecuestre con un escudo, muy mal conservada (n.º 62). Aunque su estado de conservación no permite comparaciones amplias, los restos del caballo que se aprecian parecen ser exactos al caballo de la enjuta (n.º 49), de posición semejante, e iguales cuartos traseros y crines, obra seguramente de la misma mano. El escudo del caballero es el tipo triangular de los cruzados. Probablemente representa un caballero de la Orden de San Juan, pareja del caballero que hemos visto al pie de la enjuta derecha (n.º 21). Debajo se hallan dos aves con los cuellos entrelazados (n.º 63) que pertenecerían originariamente a la decoración de un capitel.

²¹⁹ Cf. pág. 39-40.

²²⁰ GAILLARD, obr. cit., Lám. XXXVIII (reproducción de modillones de Jaca).

Aparecen tipos exactamente idénticos en espíritu y técnica con los pájaros de los números 23 y 24 por lo cual es probablemente obra del Maestro de los grandes tetramorfos.

El n.º 64, presenta un cuadrúpedo muy maltratado, que se lamía la espalda. Esta figura, con la mencionada figura zoomorfa del contrafuerte derecho (n.º 65) constituyen el par de leones de casta lombarda descritos por Miss King²²¹.

Comparativamente, de técnica ruda, estos animales, junto con el perro y venado del n.º 24 son obra de una sola mano imbuida de inspiración lombarda. Otra figura pertenece también a la misma mano, la n.º 66 exacta al perro del n.º 24 y posiblemente pertenecería originariamente a la misma escena.

Justo debajo del friso, en el contrafuerte del lado derecho, hay una composición de cuatro figuras masculinas (n.º 67), apretujadas en el lado izquierdo y extendiéndose por la esquina. En el ángulo se halla Cristo sentado con el libro de los Evangelios. Rodeándole aparecen tres discípulos, uno de los cuales lleva un rollo. Porter, Miss King y Uranga clasifican la composición como una escena de Cristo enseñando²²².

En el lado interno del mismo contrafuerte, e inmediatamente debajo, aparece una escena de tres figuras femeninas con velos (n.º 68). La mujer del centro está muy mutilada y le falta la cabeza. Porter identifica el grupo como la Virgen con Zelemie y Salomé²²³. La fuente para esta historia se halla en el evangelio del Pseudo Mateo²²⁴. Las dos comadres, Zelemie y Salomé ayudando a María atestiguan el milagroso nacimiento de Cristo. Maravilladas de que una virgen pudiera dar a luz un niño, piden tocar el vientre de María para comprobar el milagro. Las dudas de Zelemie desaparecen después del tacto, pero Salomé todavía deseaba una nueva prueba y como castigo a su reticencia en aceptar el milagro, se le secó una mano. Este grupo se refiere a la primera parte del cuento, cuando las comadres muestran sus dudas. La segunda parte se ve en lugar más bajo del otro lado del mismo contrafuerte (n.º 69), cuando María sostiene la mano marchita de Salomé. Estas últimas figuras están muy mutiladas, pero la composición, el ropaje y posiciones, corresponden a las del grupo alto. Sin duda estas dos escenas fueron labradas para ir juntas probablemente en la enjuta, pero en la antigua reconstrucción de la portada se colocaron al azar en el contrafuerte.

Entre estas secuencias hay una amplia composición de dos figuras sentadas debajo de arcos en las caras interna y externa del contrafuerte, y dos figuras de pie en las esquinas (n.º 70). Representan mujeres vestidas que Miss King²²⁵ identifica con las Vírgenes Prudentes (Mat. XXV, 1) simbolizando la diferencia entre el Bien y el Mal. Porter y Uranga, por otra parte describen la escena como las Marías en el sepulcro (Lucas XXIV; Marc. XVI)²²⁶. La composición puesto que indica un espacio interior y soporta un techo con columnas o un ciborium, sugiere la antigua versión siria de la escena²²⁷. Aparece también

²²¹ KING, *The way of St. James*, I, 246.

²²² Loc. cit., PORTER, *Romanesque sculpture...* cit., VI n.º 752.

²²³ PORTER, *Romanesque sculpture...* cit., VI, 753.

²²⁴ MALE, *L'Art religieux de XIII^{me} siècle en France*, 209.

²²⁵ KING, *The way of St. James*, I, 246. La figura 3K de la arquivolta es idéntica a esas mujeres. Puede considerarse como formando parte originariamente de la escena n.º 70.

²²⁶ PORTER, *Romanesque sculpture...* cit. VI, n.º 765; URANGA, obr. cit., 13.

²²⁷ MALE, *L'Art religieux de XII^{me} siècle en France*, 85.

un intento similar de labra en celosía decorando la estructura. No obstante presenta la escena muestras de la versión del siglo XII que fué modificada por el drama litúrgico²²⁸. El sarcófago o ataúd se representaba acompañado por un ángel que se sentaba encima de él. De la misma manera aquí la figura sentada interior pudiera representar el ángel sentado en el sepulcro. Los arcos decorativos y la decoración de celosía en Sangüesa sugiere una especie de baldaquino copiado del ciborium que se levantaba en las iglesias para la mañana de Pascua como parte del drama litúrgico. Debemos notar que las Marías llevan en las manos vasos conteniendo perfumes. Este atributo, típico del siglo XII también tiene su origen en el drama litúrgico. Una representación española análoga se ve en los frescos de San Baudilio de Berlanga, donde las correspondientes mujeres, vestidas de modo semejante llevan los mismos tarros de perfume²²⁹. Quizás el ejemplo más exacto se ve en la portada norte de la iglesia de San Miguel de Estella que presenta muchas coincidencias con Sangüesa²³⁰.

Las últimas esculturas incluyen, un fragmento de trenza o tejido (n.º 71) y un gran animal casi destruido (n.º 72). La trenza recuerda los otros adornos de ese tipo y más concretamente la roseta n.º 28, con sus delgados filetes como cordeles más que la forma más plástica de los nudos. El animal n.º 72 corresponde al gran toro alado de la enjuta izquierda, n.º 31. El gran tamaño y la plasticidad de tratamiento acusa la misma mano, el Maestro de los grandes tetramorfos, a pesar de que la extremada destrucción de esta composición impide mayores precisiones así como la total identificación del autor.

X. CONCLUSIÓN.

Así, con una descripción minuciosa de la historia de Sangüesa y de la iglesia de Santa María la Real, los problemas de la escultura se resuelven por sí mismos en una secuencia cronológica con armónicas relaciones dentro del arte románico.

Como hemos visto, la portada contiene esculturas de varias fechas que se relacionan con las etapas constructivas de la propia iglesia. Las jambas que se fechan entre los alrededores del 1200 y la reconstrucción, con su inspiración de la escuela de Chartres, contrastan con la escultura del friso alto inspirada en el arte del sudoeste francés. El tímpano, de época anterior comprobado por la estructura de la construcción y sus relaciones con la iconografía francesa, de mediados del siglo XII, se inspira también en fuentes francesas, pero en este caso en el Midi.

La Saga de Sigurd, como hemos mostrado es no solo posible sino muy probable y con significado y relaciones históricas contemporáneas.

Por último, pueden individualizarse varios de los diversos artistas y en el estudio de uno de ellos —el Maestro de San Juan de la Peña—, puede añadirse otra obra, los animales esculpidos en la fachada de la iglesia de Santiago en Puente de la Reina.

CYNTHIA MILTON WEBER

²²⁸ Ibid, 87, 127, 130 para el análisis de la versión del siglo XXII.

²²⁹ POST, obr. cit. I, fig. 44 (reproducción del fresco de San Baudilio de Berlanga).

²³⁰ PORTER, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, VI n.º 785 (reproducción de la portada de San Miguel de Estella).

APENDICE: LOS ESTILOS INDIVIDUALES

Hemos visto como en la escultura de las enjutas y de los contrafuertes pueden señalarse varias manos caracterizadas por particularidades de su propio estilo. También hay indicios de otra mano relacionada con alguno de ellos, en conjunto semejante pero diferente en los detalles, que sugiere la existencia de una escuela o taller.

EL MAESTRO DE SAN JUAN DE LA PEÑA.

La mano que se reconoce con más facilidad es la del Maestro de San Juan de la Peña. Su estilo ha sido analizado ya con detalle por lo que aquí será suficiente hacer una breve lista de sus obras. Sus esculturas, además del friso alto, incluyen los números 10, 11, 12, 13, 14, 16, 29 y 30.

EL MAESTRO DE LOS GRANDES TETRAMORFOS.

De igual calidad y características distintivas es la mano que ejecutó los grandes Tetramorfos, n.^{os} 17, 31 y 40. Del mismo estilo y proporciones son las figuras n.^{os} 53 y 72 y posiblemente la n.^o 15. También las esculturas n.^{os} 23 y 24 muestran un estilo parecido pero en proporciones pequeñas. Todas esas obras son claramente el producto de una personalidad, por el estilo y por el tema zoomorfo idéntico. En la escultura del n.^o 15, únicamente los cuartos traseros del animal parecen pertenecer a ese Maestro y sin embargo la incluimos como probable en ese grupo.

EL MAESTRO LOMBARDO.

Las restantes esculturas zoomorfas de la portada presentan todas ellas un estilo más tosco e inhábil que muestra una clara inspiración lombarda. En ese grupo incluimos los n.^{os} 65, 66, 22 y 52.. Algunas de esas esculturas, como la 52 muestra la influencia del Maestro de los grandes Tetramorfos.

EL MAESTRO DE LOS PAÑOS MOJADOS.

Las esculturas de los contrafuertes n.^{os} 68 y 69, y las de las enjutas n.^{os} 41, 42, 43 y posiblemente la n.^o 38 indican claramente ser obra de mano distinta. Las estaturas son más bien agachadas con la posición sentada labrada de modo inexperto. Todas las obras están muy desgastadas pero lo más característico de este Maestro que son los paños puede observarse fácilmente. Los paños están expresados mediante líneas desorganizadas que recubren la totalidad de la superficie.

B: Las esculturas n.^{os} 25 y 44 pertenecen a un estilo semejante que muestra el mismo interés en la definición lineal de los paños pero de un patrón más organizado y orgánico que a veces se aclara mediante bandas decorativas. La escultura n.^o 25 es la que mejor muestra ese modelo cuidado de líneas. Sin embargo otras figuras también muestran la decoración de bandas de pequeños puntos entre líneas paralelas. El n.^o 44 en particular pertenece a ese mismo

modelo. La presencia de estos tipos de bordes con puntos permite asignar la misma atribución a los nudos n.º 26 y 34. En el n.º 44, el borde se dobla y tuerce y en los n.º 26 y 34 el mismo borde entrelazado forma los nudos.

C: A medio camino entre dos estilos mencionados aparece el de la mano que labró las Marías del n.º 70. Las figuras aparecen envueltas en paños como los del Maestro de los paños húmedos, pero los pliegues se distribuyen de un modo orgánico como en el estilo B. Aparece una leve indicación de banda decorativa del tipo del Maestro B, pero es aun más claro el modelo de nudos sobre el arco interior. Esta decoración está estrechamente relacionada con la trenza del n.º 26 próximo aunque aparece simplificada con la eliminación de las líneas incisas paralelas que encuadran el punteado.

EL MAESTRO DE LAS GRANDES MANOS.

La mayoría de las esculturas de las enjutas se refieren a un estilo uniforme en subdivisiones de escasa variación. Todas las figuras poseen grandes ojos chillones, bocas semi sonrientes, orejas como caulículos, y cuerpos con superficies escasamente modelados. Las únicas variaciones en ese estilo ocurren en las esculturas de los n.º 9, 32, 33, 35, 39, 55 y 61. En ellas, las mencionadas características aparecen en un verdadero intento de observar la construcción del cuerpo de las figuras. La mayoría de los ejemplos están desnudos como los luchadores, o cubiertos con un vestido muy ajustado que revela claramente los miembros. En el caso raro de vestidos flojos como el manto del n.º 61, el ropaje cuelga del cuerpo de modo claro. Cuando aparecen pliegues o arrugas, se tratan de un modo plano y regular, descrito con frecuencia como dobladillos o como ribetes. En contraste con esas partes tratadas con suavidad, las figuras, frecuentemente presentan otras partes surcadas de muescas regulares. Como ejemplo de ello el manto de la figura n.º 61 y el cabello de las restantes. Por último este estilo se reconoce por las grandes manos cuadradas.

B: Las figuras n.º 50 y 48, muestran el mismo estilo básico, pero se inician innovaciones. Las manos son más delicadas, con dedos largos y el ropaje adquiere una calidad más alegre y curvilinia. Un tema de pequeños trazos ayuda al dibujo de los paños, limitado por líneas caligráficas. Tanto el modelo como la calidad de la línea muestran parentesco con el Maestro de San Juan de la Peña, cuyo manierismo añade este maestro al estilo del Maestro de las manos grandes.

C: Entre esas dos variantes se halla el estilo que muestran las n.º 37, 45, 46 y 47. Los cuerpos son idénticos a los del Maestro de las Manos Grandes, pero se les añade un ropaje más oscilante y la línea descriptiva del tipo "B". Los dos ejemplos que conservan las cabezas, n.º 37 y 45 muestran un interés decorativo en la calidad lineal del cabello y de la barba. En lugar de los surcos planos o la línea con trazos usa una línea ondulante incisa. También el bigote se encurva de un modo caprichoso característico. En particular la composición del n.º 37 se complica con muchos ritmos y curvas. La pieza pertenece claramente a este grupo y sus inclinaciones personales sitúan a este artista como un enlace entre los otros exponentes de este mismo estilo.

BIBLIOGRAFÍA

I. HISTORIA Y GEOGRAFÍA DE SANGÜESA

- ALTADILL Y TORRENTERA DE SANCHO SAN ROMÁN, Julio, *Provincia de Navarra*, vols. IV y V en la *Geografía del País Vasco Navarro*, dirigida por Carreras Candi. Barcelona, Ed. Martín 1918.
- CASA TORRES, Manuel, *Mercados geográficos y Ferias de Navarra*. Institución "Príncipe de Viana". Zaragoza 1948.
- Diccionario Geográfico-histórico de España, el reino de Navarra*, por la Real Academia de la Historia, Madrid. J. Ibarra, 1803, 2 vols.
- Guía turística de Navarra*. Ed. del comité provincial de Exposiciones. Pamplona, Ed. Aramburu, 1929.
- MADRAZO Y KUNTZ, Pedro de, *Navarra y Logroño*, Vol. XII en *España, sus Monumentos y Artes, su naturaleza e Historia*. Barcelona, Cortezo 1886.
- MUÑOZ Y ROMERO, Tomás, *Colección de fueros municipales y cartas pueblas de los reinos de Castilla, León, Corona de Aragón y Navarra*. Madrid, 1847, tomo I.
- OCHOA DE ALDA, Teodoro, *Diccionario geográfico histórico de Navarra*. Pamplona s. d.
- PENUELAS, José, *Impresiones de un viaje por Navarra y Aragón*, *Bol. Soc. Esp. de Exc.* XXI (1919), Madrid.
- YANGUAS Y MIRANDA, José María, *Diccionario de antigüedades del reino de Navarra*. Pamplona, J. Goyeneche, 1840.

II. ARTE ESPAÑOL

- BIURRUN Y SÓTIL, Tomás, *El Arte románico en Navarra o las órdenes monacales, sistemas constructivos, y monumentos cluniacenses, sanjuanistas, agustinos, cistercienses y templarios*, Pamplona, Aramburu, 1936.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Manuscritos con pinturas*. Madrid, Blas, 1933, 2 vols.; COOK, W. W. S., y GUDIOL RICART, Josep, *Pintura e imaginaria románicas* vol. VI de *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra 1950.
- GAILLARD, Georges, *Les debuts de la sculpture romane espagnole: León, Jaca y Compostela*, París, Hartman, 1938.
- GUIDOL Y RICART, J., y GAYA NUÑO, J. A. *Arquitectura y escultura románicas*, vol. V. *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra 1948.
- KING, Georgina G., *The way of St. James*, New York y Londres, Putnam, 1920, 3 vols.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*. Barcelona-Madrid, 1930.
- LOZOYA, Marqués de, *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, Salvat 1931.
- MAYER, August, L. *El estilo románico en España*, Madrid-Barcelona, Espasa Calpe, 1931.
- MICHEL, André (Ed.) *Histoire de l'Art depuis des premieres temps Chrétiens jusqu'nos jours*, París, Colin 1905-1929, 8 vols.
- NEUSS, Wilhelm, *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und alt-Biblische illustration, das problem der Beatus handschriften* Munster, 1931.
- IDEM, *Die Katalanische Bibel illustration um die wende des ersten jahrtausends und die altspanische buchmalerei*. Bonn und Leipzig 1922.
- PIÑEDO, Ramiro de, *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe, 1930.
- POST, Chandler R., *History of Spanish Painting*, Cambridge University Press, 1931-1951, 10 vols.
- PORTER, Arthur Kingsley, *The tomb of Doña Sancha and the romanesque art of Aragón*, *Burlington Magazine for Connoisseurs*, XLV (1924), London, the Savile publ.; New York, S. Buckley.
- IDEM, *Spanish Romanesque sculpture*, New York, 1928, 2 vols.
- IDEM, *Pilgrimage sculpture*, A. J. A., XXVI (1922).
- IDEM, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston 1923, 10 vols.
- SERRANO FATIGATI, Enrique, *Portadas artísticas de monumentos españoles desde el siglo XII hasta nuestro días*. Madrid, 1907.

LA PORTADA DE SANTA MARÍA LA REAL DE SANGÜESA

- IDEM, *Animales y monstruos de piedra*. Bol. Soc. Esp. Exc, Madrid, 1898-99.
IDEM, *Escultura románica en España*, Bol. Soc. Esp. Exc, Madrid, 1900.
IDEM, *Esculturas románicas navarras*, Bol. Soc. Esp. Exc, Madrid IX, 1901.
URANGA, José Esteban, *Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa*. Zaragoza, 1951.

III. ARTE FRANCES EN RELACION CON ESPAÑA.

- DESCHAMPS, Paul, *Notes sur la sculpture romane en Languedoc et en dans le Nord de l'Espagne*, Bull. Monumental, LXXXII, París, 1923.
KING, Georgina G., *Fact and inference in jamb sculpture*, Art Studies, Medieval, Renaissance and Modern, IV, 1926, Princeton University Press.
IDEM, *French figure sculpture on some early Spanish churches*, A. J. A., XIX, 1915.
MENDELL, Elizabeth Lawrence, *Romanesque sculpture in Saintonge*. New Haven, 1940.
PORTER, A. K., *Spain or Toulouse? and other questions*. Art Bull. VII (1924).
SHIPLEY, Dorothea C., *Apostolados*, Art Studies, V, 1927, Princeton University Press.

rv. ICONOGRAFÍA GENERAL

- BALTRUSAITIS, Jurguis, *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, París, 1931.
CARDERERA Y SOLANO, Valentín, *Iconografía española de retratos, estatuas, mausoleos, desde el siglo XI hasta el siglo XVU*, Madrid 1855, 1864, 2 vols.
COOK, Walter W. S., *The earliest painted panels of Catalonia* (V) Art Bulletin, X (1927), New York.
EVANS, Edward Payson, *Animal symbolism in ecclesiastical architecture*, Londres, 1896.
KATZENELLENBOGEN, Adolf Edmund Max, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from Early Christian times to the thirteenth century*, London 1939.
KING, Georgina, *The rider on the white horse*, Art Bulletin, V (1922).
LA CROIX, Paul, *Moeurs, usages, et costumes au Moyen Age et a la époque de la Renaissance*, París, 1877.
MÂLE, Emile, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*. París, 1925.
IDEM, *Religious art from the XII to the XVIII Centuries*. New York, 1949.
IDEM, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, París, 1922.
IDEM, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, París, 1931.
MINNS, Sir Ellis Hovell, *Scythians and Greeks*, Cambridge, 1913.
MUNTZ, Eugene, *The legend of Constantine in art, Etudes conographyques et archeologiques sur le Moyen Age*, París, 1877.
ROUMEJOUX, Anatole de, *L'Ornementation aux époques Merovingiens et Carolingiens*, Congr. Archeol. de France, París, 1894.
SCHAPIRO, Meyer, *From Mozarabic to Romanesque in Silos*, Art Bulletin XXI (December 1939). New York.
SMITH, E. Baldwin, *Early Christian iconography and a school of ivory carvers in Provence*, Princeton Univ. Press, 1918.
TABOR, Margaret, *The saints in art, with their attributes and symbols*, Londres, 1913.
WEBSTER, James Carson, *The Labors of the months in antique and classical art*, Princeton Univ. Press. 1938.

V. LA SAGA DE SIGURD

- ALLEN, J. Ramilly, *The Early Christian monuments on the Isle of Man*, Jour. of the British Archaeological Ass. XLIII (1887), Londres.
ANDERSON, William, *Internationalisinen I Konsten Under 1100-Talet* Tidskrift for Konstvetenskap, Lund 1926.
IDEM, *Romanesque sculpture in south Sweden*, Art Studies VI (1928). New York.
BROWNE, Rev. G. F., *The ancient sculptured shaft in the parish church at Leeds*, Journ. of the British Archaeol. Ass. XLI (1885) (Londres).
DIETRICHSON, Dr. L. y MUNTZE, H., *Die Holzbaukunst Norwegens*, Berlin, 1893.
KERMODE, P. M. C., *Manx crosses*, Londres, 1907.
ROOSVAL, Johnny, *Den 29 Augusti 1929 Amici Amico*, studier fran Zornska Institutet for Nordisk och jamförande Konsthistoria vid Stockholm Högskola VI Stockholm, 1929.
PORTER, Arthur Kingsley, *Notes on Irish crosses* en Roosval, Johnny Den 29 Augusti 1929 Amici Amico. Stockholm 1929 pp. 85 ss.
SEAVER, Esther Isabel, *The figure sculpture of the Scandinavian crosses on the Isle of Man*, en Roosval, Johnny Den 29 Augusti 1929 Amici Amico, Stockholm 1929 pp. 109 ss.

CYNTHIA MILTON WEBER

SMITH-DAMPIER, E. M. (Tr.), *Sigurd the dragon slayer, Faroese ballad*, Oxford, 1934.
STEPHENS, George, *The Runes, whence came they*, Londres 1894.

VI. MATERIAL COMPARATIVO.

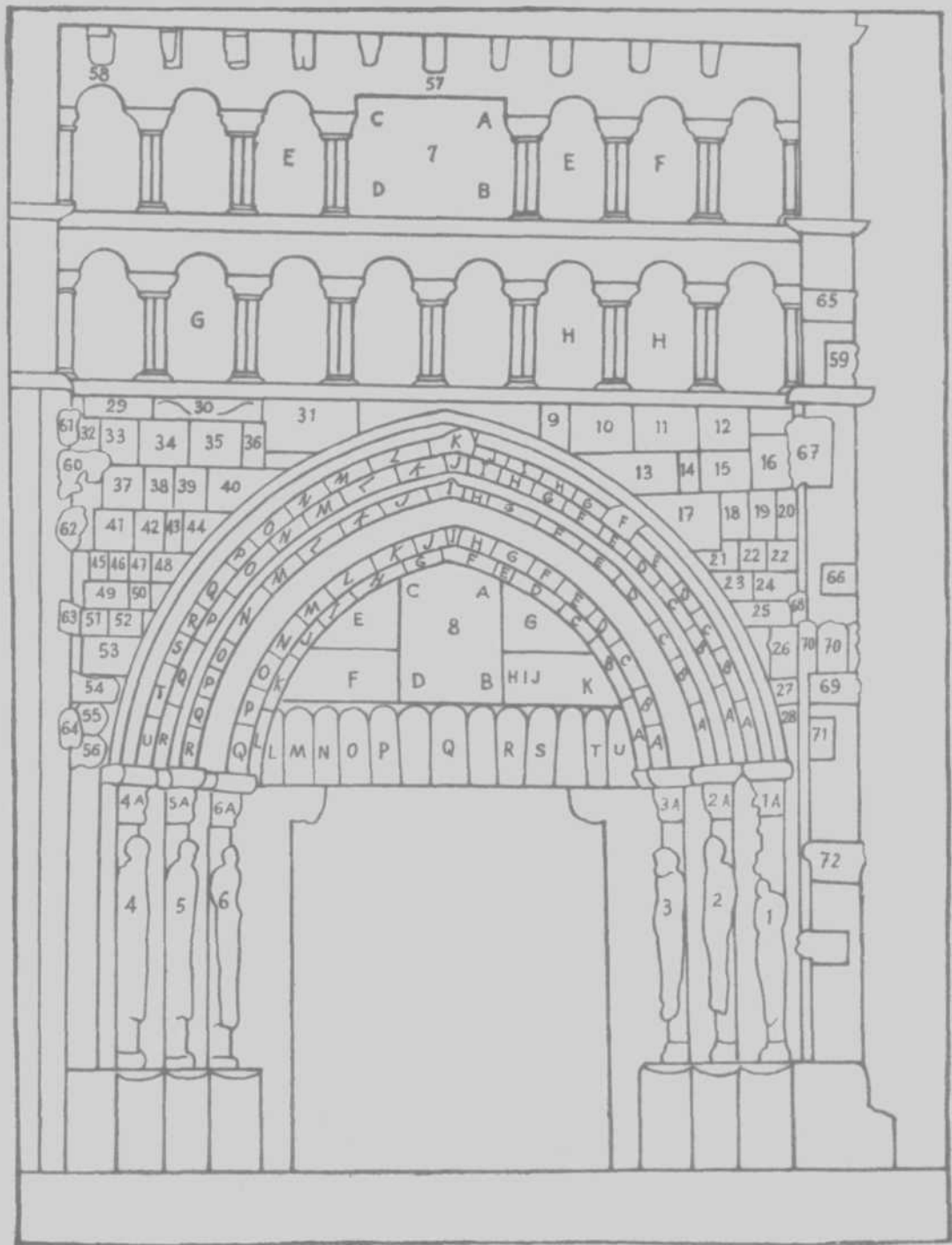
ANGLES, Auguste, *L'Abbaye de Moissac*, Paris, 1911.

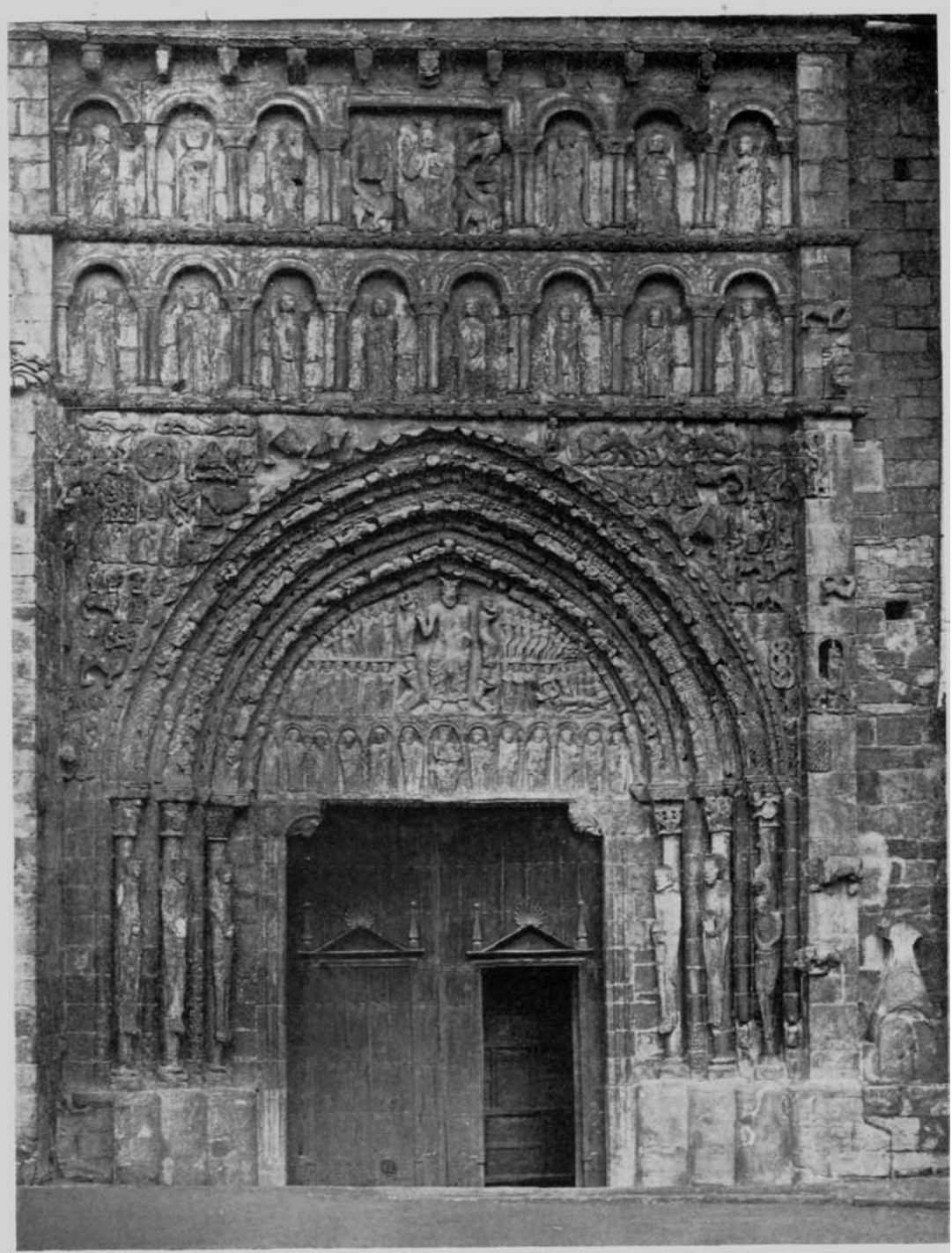
GARDNER, Arthur, *Medieval sculpture in France*, Cambridge, 1931.

HOUVET, Etienne, *Cathedrale de Chartres, portail occidental ou Royal XII^{me} siècle*, Paris 1920-1.

TERBET, Víctor, Autun, vol. II en *La sculpture Bourguignonne aux XII^{me} et XIII^{me} siècles*, Autun, 1925.

GEBHARDT, Oscar von, *The miniatures of the Ashburnham Pentateuch*, Londres, 1883.

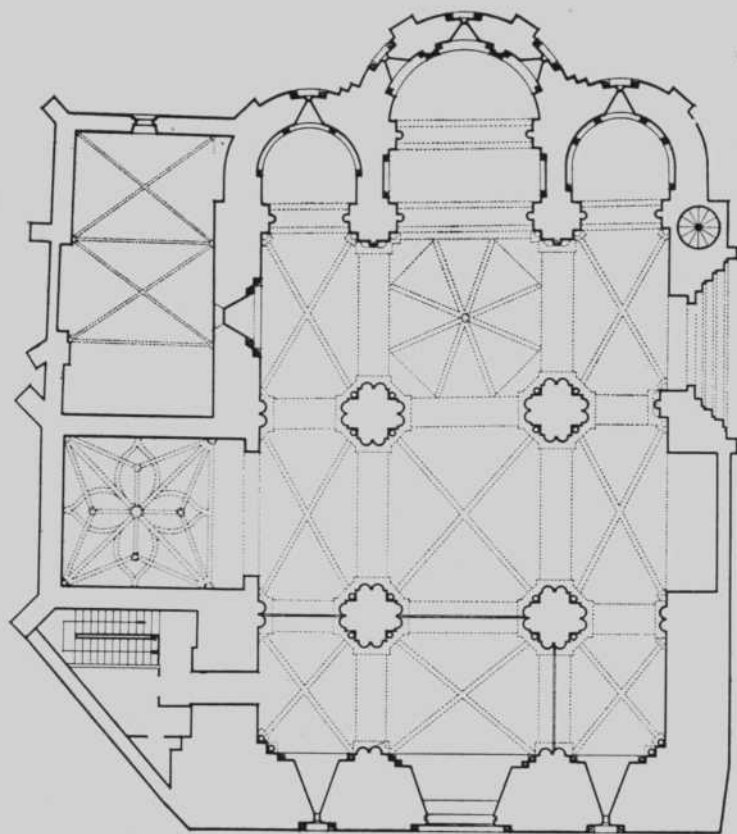




Santa María la Real de Sangüesa—Portada.—Conjunto.

Foto Arch. J. E. Uranga

IGLESIA DE STA. MARIA LA REAL. - SANGÜESA
PLANTA



INSTITUCION "PRINCF DE VIANA"



Santa Maria la Real de Sangüesa.—Planta.



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de la puerta.



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de la puerta.



Santa María la Real de Sangüesa.—Capiteles de la puerta.

Fotos Arch. J. E. Uranga



N.º 1



N.º 2



N.º 3



N.º 4

Santa María la Real de Sangüesa.- N.ºs 1 y 2 Capiteles de la puerta. -N.ºs 3 y 4. Detalles del tímpano.

Fotos Arch. J. E. Uranga



Santa María la Real de Sangüesa.— Detalles del tímpano.



N.º 1



N.º 2



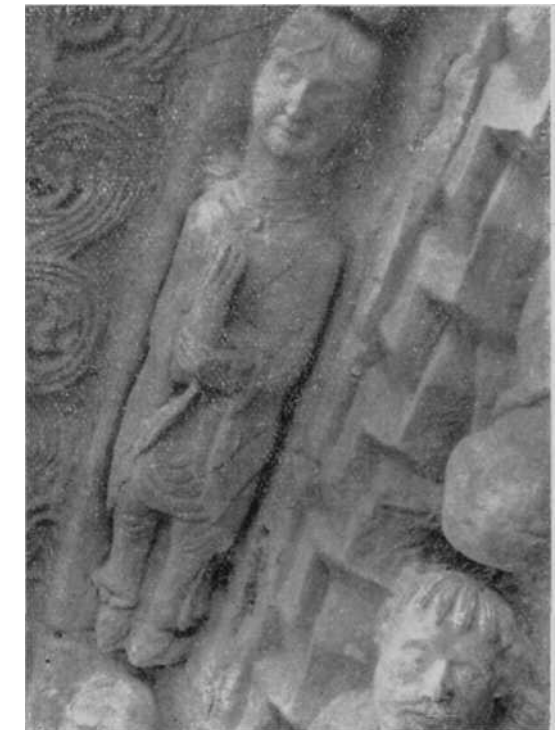
N.º 3



N.º 4

Santa María la Real de Sangüesa.—N.º 1. Detalle del tímpano —N.º 2, 3 y 4 Detalles de la arquivolte.

Fotos Arch. J. E. Uranga



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de las arquivoltos.

Fotos Arch. J. E. Uranga



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de las arquivoltas.



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de la arquivoltas.

Fotos Arch. J. E. Uranga



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de las arquivoltas.

Fotos Arch. J. E. Uranga



N.º 1



N.º 2



N.º 3



N.º 4

Santa María la Real de Sangüesa.—N.ºs 1, 2 y 3. Detalles de la arquivoltas.—N.º 4. Detalle de la enjuta.
Fotos Arch. J. E. Uranga



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de la portada.



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de la portada.



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de la portada.



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de la portada.

Fotos Arch. J. E. Uranga



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de la portada.



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de la portada.

Fotos Arch. J. E. Uranga



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de la portada.



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de la portada.



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de la portada.



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de la portada.



Santa Moría la Real de Sangüesa.—Detalles de la portada.



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de la portada.



Santa Moría la Real de Sangüesa.—Detalles de la portada.



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de la portada.



Santa María la Real de Sangüesa.—Detalles de la portada.

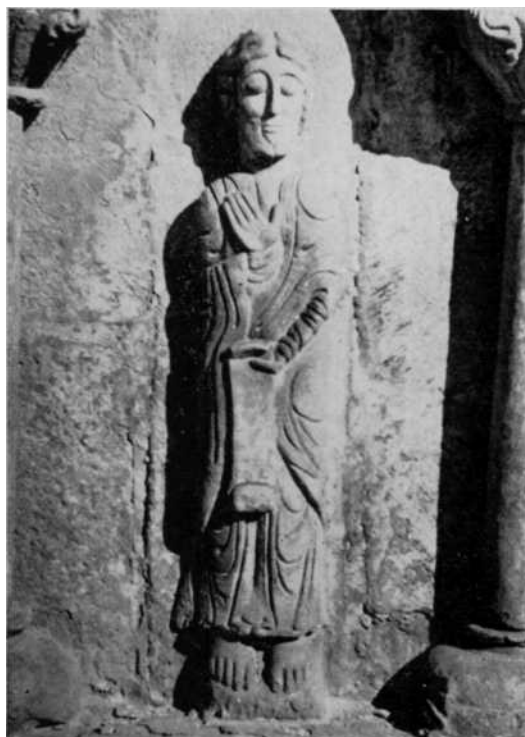


Santa María la Real de Sangüesa. — Detalles de la portada.

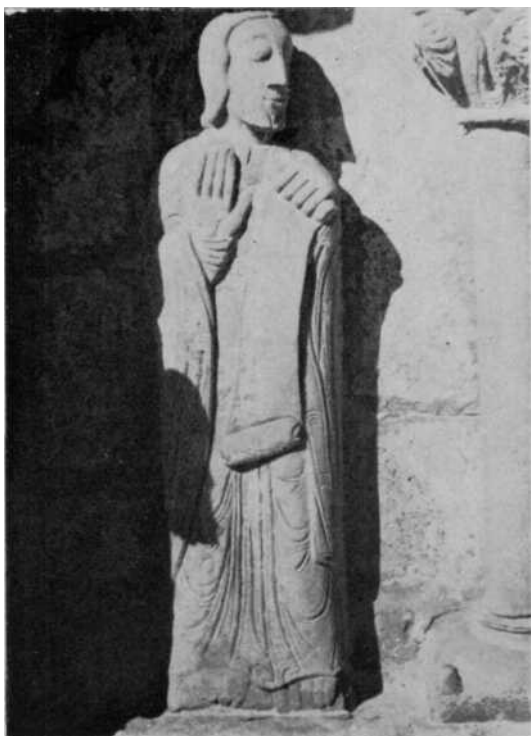


Santa María la Real de Sangüesa.—Apostolado.

Fotos Arch. J. E. Urunga



Santa María la Real de Sangüesa.—Apostolado.



Santa María la Real de Sangüesa.—Apostolado.



Santa María la Real de Sangüesa. —Apostolado.



Santa María la Real de Sangüesa.—Capiteles de las ventanas de los ábsides exteriores.



N.º 1



N.º 2



N.º 3



N.º 4

Santa María la Real de Sangüesa.—N.º 1 y 2. Capiteles de las ventanas del ábside exterior.
N.º 3 y 4. Capiteles del interior de los ábsides.



Santa María la Real de Sangüesa—Capiteles del Interior.

Fotos Arch. J. E. Uranga



Santa María la Real de Sangüesa.—Capiteles del interior.



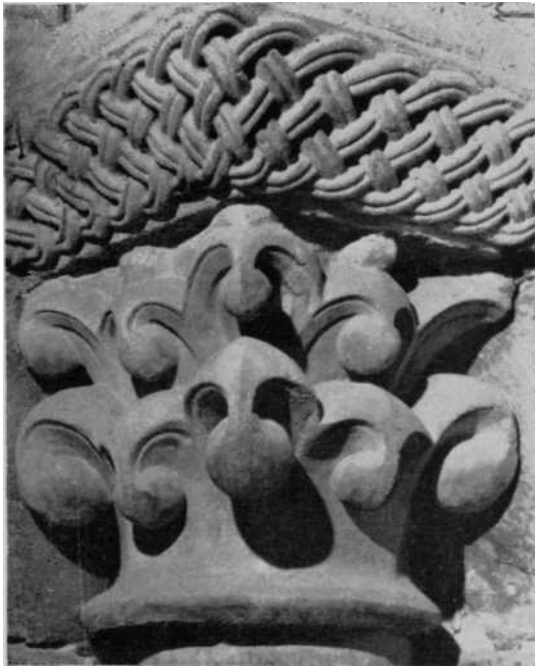
Santa María la Real de Sangüesa. — Capiteles del interior.



Santa María la Real de Sangüesa.—Capiteles del interior.



Santa María la Real de Sangüesa.—Capiteles del interior.



Santa María la Real de Sangüesa.—Capiteles del interior.



Santa María la Real de Sangüesa.—Capiteles del interior.

