



*Portada de la iglesia
de Santa María
la Real de
Sangüesa. Detalle.*

INDICE

1. Algunas consideraciones iniciales	13
2. Los tiempos del gótico.	14
Pinturas murales de la Iglesia de San Salvador de Sangüesa	14
Escena de la Matanza de los Inocentes.	16
3. Edad Moderna y Contemporánea.....	20
3.1 Representaciones en la Iglesia de Santa María	20
Capilla de San Miguel. Tabla de Santa Ana, la Virgen y el Niño (mediados del siglo XVI).	21
Capilla de San Miguel. La Anunciación.....	23
Capilla de San Miguel. Vidriera	26
Vidriera dedicada a la Virgen sobre el coro	27
Retablo Mayor.....	27
3.2 Representaciones de la Navidad en la Parroquia de Santiago. .	28
Nuestra Señora de Belén (retablo mayor).....	29
Los desposorios de San José y la Virgen.....	31
Otras escenas en la Iglesia de Santiago.	35
3.3 Iglesia de San Salvador	36
Retablo mayor	36
3.4 Convento de San Francisco de Asís	40
Sagrada Familia con San Juanito.....	40
Los niños de la concha	42
La Adoración de los Reyes.....	44
La Adoración de los Pastores.....	46
A modo de conclusión.....	49

ICONOGRAFÍA DE LA NAVIDAD E INFANCIA DE CRISTO EN EL ARTE DE SANGÜESA.

De los tiempos del gótico a la actualidad.

Cristina Gil Hernández

1. ALGUNAS CONSIDERACIONES INICIALES

Este artículo es una continuación del ya publicado en 2014 en la Revista Zangotzarra Núm. 18 (Gil, 2014, p. 54-82), en el que se realizaba una aproximación a la temática e iconografía de la Navidad e Infancia de Cristo y a las representaciones que de dicha temática se conservan en Sangüesa.

A modo de recapitulación, hay que mencionar que el Nacimiento de Cristo es uno de los temas más representados a lo largo de la historia del arte. Curiosamente los Evangelios canónicos, la fuente principal, son bastante escuetos a la hora de hablar del nacimiento e infancia de Cristo. Sin embargo, la piedad popular pedía más, la gente tenía un gran interés en conocer esos episodios y querían saber más sobre la familia o el lugar de nacimiento de Jesús. De modo que los evangelios y textos apócrifos hicieron el resto, aportando episodios, detalles, milagros... que luego se trasladaron al arte.

Digamos que los relatos apócrifos abrieron el campo de inspiración de los artistas. A ellos se debe la introducción de dos comadronas, la mula y el buey, así como otros detalles que fueron conformando la iconografía de la Navidad. Por otra parte, el teatro o drama litúrgico medieval – que

eran escenificaciones de la Navidad – servirá de inspiración a los artistas en la Edad Media, aportará teatralidad y detalles como la multitud de personajes adorando al niño.

En el anterior artículo publicado en la Revista Zangotzarra Num.18, se hacía un estudio de las escenas de época medieval, principalmente románicas, con alguna mención a escenas escultóricas góticas. Quedó pendiente abordar esta temática en la pintura. Si bien de época románica no se conserva ningún ejemplo, sí cuenta la localidad de Sangüesa con pinturas góticas de notable calidad en las que encontramos escenas de la infancia de Cristo.

Con estas pinturas del siglo XIV iniciaremos el recorrido por esta temática desde la época del gótico a la época contemporánea. Una temática amable, muy del gusto popular, que vamos a encontrar representada en lugares próximos, accesibles y de relevancia, preferentemente en las portadas de las iglesias o en los retablos que presiden la zona del altar.

2. LOS TIEMPOS DEL GÓTICO.

Pinturas murales de la Iglesia de San Salvador de Sangüesa

Sangüesa cuenta con pinturas murales góticas en la Iglesia de San Salvador, templo levantado a finales del siglo XIII en el nuevo barrio llamado de “la Población” y vinculado al cerco de murallas.

Se trata de un monumento con gran valor histórico-artístico, tanto en sus aspectos arquitectónicos como en cuanto al valor de los bienes que contiene en su interior: retablos, imágenes y pinturas hoy cubiertas de polvo y olvido, pero que esperan pacientes una restauración que les devuelva el esplendor de antaño.

La Iglesia de San Salvador de Sangüesa sigue una tipología de construcción muy extendida en Navarra en aquella época. Cuenta con una única y ancha nave de seis tramos de crucería, cabecera poligonal más estrecha que la nave y el coro a los pies. El templo se abre al exterior con una interesante portada gótica dedicada al tema del Juicio Final, cobijada por un pórtico del siglo XVI.

Los distintos paramentos de la iglesia se cubrieron con pinturas murales en diferentes épocas, pinturas que se conservan hoy en día, aunque ocultas gracias al blanqueo general realizado en los últimos años del siglo XVIII pero que ha permitido su conservación. “Sólo tras el retablo mayor y los retablos laterales del muro oriental del primer tramo de la nave, no

se pintaron los muros. Allí es donde a día de hoy podemos hacernos una idea del índice de calidad e interés que la iglesia encierra” (Martínez Álava, 2008, p.185).

En la zona del presbiterio, ocultos tras el retablo, se encuentran los restos de las pinturas góticas que originariamente decoraban el ábside y mostraban al fiel escenas religiosas y pasajes bíblicos, en un intento visual de enseñar la doctrina cristiana.

Este conjunto de pinturas murales del ábside presenta grandes dificultades para su estudio, dada su ubicación en una localización poco accesible, tras el retablo, y sin contar con la iluminación necesaria. Tampoco ayuda la propia situación del edificio, un templo actualmente cerrado al público y pendiente de restauración.

Pese a los obstáculos que impiden acceder en condiciones para observar dichas pinturas, Martínez Álava realizó una valoración de las mismas que se publicó en la Revista Zangotzarra en el año 2008.

El conjunto pictórico de época gótica de la Iglesia de San Salvador podría fecharse en el primer tercio del siglo XIV y nos muestra un programa iconográfico dedicado al Salvador, el titular del templo, con la representación del ciclo dedicado a la Pasión y muerte de Cristo junto con escenas de la Infancia. En palabras de Martínez Álava (2008), estamos hablando de “unas bellísimas pinturas, de dimensiones monumentales, gran brillantez cromática y un notable interés iconográfico” (p. 159)

Resulta bastante habitual en el arte medieval encontrarnos en un mismo espacio con esa convivencia del tema de la Pasión junto a la infancia de Cristo, mostrando así la unión de los dos acontecimientos. Los pasajes de la Pasión son siempre dramáticos, representan el dolor y la muerte, aunque a la vez son escenas asociadas a la salvación y redención del hombre. Por otro lado, el nacimiento y la infancia de Cristo anticipan esa salvación y es un asunto más amable, si bien es cierto que algunos episodios pueden resultar trágicos, como es el caso de la Matanza de los Inocentes, de la que hablaremos a continuación.

En definitiva, los dos ciclos iconográficos comparten emplazamiento en el ábside del templo mostrando una vinculación entre el nacimiento y la muerte, poniendo de relieve que desde el momento en el que Cristo llega al mundo comienza su camino hacia la cruz.

En este conjunto pictórico de la Iglesia de San Salvador de Sangüesa serán cuatro las escenas que conforman el ciclo dedicado a la Infancia, temática que nos ocupa en este estudio, de las cuales la que se observa con mayor claridad es la que narra el episodio de la Matanza de los Inocentes.

Escena de la Matanza de los Inocentes.

La Matanza de los Inocentes es uno de los episodios que integran el ciclo de la Infancia de Cristo. Curiosamente se trata de un tema que solo aparece recogido dentro de los evangelios canónicos en el Evangelio de San Mateo, siendo éste el único de los cuatro evangelistas que relata este episodio.

Entonces Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca, de dos años para abajo, según el tiempo que había precisado por los magos. Entonces se cumplió el sueño del profeta Jeremías: *Un clamor se ha oído en Ramá, / mucho llanto y lamento: / es Raquel que llora a sus hijos, / y no quiere consolarse, / porque ya no existen.*

Cuando murió Herodes, el Ángel del Señor se apareció en sueños a José, que estaba en Egipto, y le dijo: «Levántate, toma al niño y a su madre, y regresa a la tierra de Israel, porque han muerto los que atentaban contra la vida del niño». José se levantó, tomó al niño y a su madre, y entró en la tierra de Israel. Pero al saber que Arquelao reinaba en Judea, en lugar de su padre Herodes, tuvo miedo de ir allí y, advertido en sueños, se retiró a la región de Galilea, donde se estableció en una ciudad llamada Nazaret. Así se cumplió lo que había sido anunciado por los profetas: “Será llamado Nazareno” (Mt.2, 15-23).

Sobre la historicidad de la cruel matanza tal y como es narrada por Mateo existen dudas, pues no aparece recogida en ningún otro evangelio ni por los cronistas de la época. Flavio Josefo¹ no menciona estos hechos en su obra *Antigüedades Judías*, donde narra la vida de Herodes I “El Grande”. Si bien resulta curioso que este historiador no incluya este capítulo, también cabe pensar que, de haberse producido esta matanza en Belén, una pequeña aldea de pocos habitantes, no hubiera sido muy numerosa en comparación con otras matanzas ordenadas por Herodes y por ese motivo no fue recogida por escrito.

Sin duda la historia sí que parece encajar con la crueldad y brutalidad de Herodes el Grande, fundador de la estirpe que por varias generaciones reinó sobre Judea y quien se caracterizó por su amor al poder. Herodes no tuvo ningún escrúpulo a la hora de asesinar a numerosos miembros de su familia, incluso a sus propios hijos, con tal de acceder al trono vasallo de Roma.

Sea como fuere, la cuestión es que este episodio de la Matanza de los Inocentes ha sido un asunto recurrente en el arte a lo largo del tiempo. Las representaciones más antiguas de este asunto se encuentran en “sarcófagos galos de los siglos IV y V, en los mosaicos de los años 432-440 del arco triunfal de Santa María Maggiore de Roma y en un díptico de marfil milanés de la segunda mitad del siglo V” (Goosen, 2008, p.69).

1 Flavio Josefo. (Jerusalén, 37 d.C. - Roma, h. 100) Historiador judío, considerado la mejor fuente no cristiana casi contemporánea de Jesús.

La Matanza de los Inocentes va a aparecer con gran frecuencia en las representaciones medievales, en programas escultóricos o en ciclos pictóricos donde se relata la crueldad de la historia centrada en la figura de Herodes.

El tema tuvo una gran aceptación durante los siglos XVI al XVII. Maestros como Rubens, Guido Reni o Pousin utilizaron este episodio como el motivo de alguna de sus grandes pinturas. Sin embargo, se van a dar cambios sustanciales a la hora de representar este tema con el paso del tiempo. Herodes pierde su protagonismo en la escena y ese protagonismo recaerá en la crueldad de los soldados que matan a los niños, así como en la desesperación de las madres. El episodio estará ambientado habitualmente con fondos de arquitecturas palaciegas, mientras la escena irá ganando en violencia y crueldad.

En cuanto a las fuentes en las que van a beber estas representaciones de la historia de los Inocentes, se encuentra el ya citado Evangelio de San Mateo. No obstante, el episodio se va a ampliar y a enriquecer con detalles extraídos de los evangelios apócrifos o la Leyenda Dorada de Jacobo della Voragine.

Sin duda el arte se va a inspirar en las descripciones literarias, pero también en el drama litúrgico medieval. “Desde una perspectiva iconográfica, tanto el drama litúrgico como el teatro no sólo contribuyeron a popularizar el episodio: su puesta en escena fue determinante a la hora de imprimir una gestualidad dramática a la representación visual y enriquecerla figurativamente” (García, 2011, p.25).

En el conjunto pictórico de época gótica de la **Iglesia de San Salvador de Sangüesa** aparece la representación de la Matanza de los Inocentes, dentro del ciclo iconográfico dedicado a la Infancia de Cristo. Se trata de la escena mejor conservada de las cuatro que conforman el citado ciclo.

El asunto representado es la matanza ordenada por el rey Herodes el Grande de todos los niños menores de dos años que vivieran en Belén y su comarca, viendo su poder amenazado por la venida del Mesías. Se narra un suceso que tendrá lugar después de la Adoración de los Magos, cronológicamente un episodio anterior, y unos dos años después del nacimiento de Cristo. Esta temática estará relacionada con el culto a los mártires, ya que se considera a los inocentes asesinados por Herodes como los primeros mártires del cristianismo.

El episodio de la Matanza de los inocentes se representa fusionando dos escenas. De este modo se observa a la izquierda de la composición a Herodes, dando la orden a sus secuaces para la matanza; mientras que a la

derecha de la imagen se representan los soldados que la ejecutan, observándose a su vez las figuras de una madre y un niño.

Sobre el fondo rojo bermellón que sirve de base para la Matanza de los Inocentes, destaca la figura de Herodes en lo que puede apreciarse hoy de la escena, con una inscripción en la parte superior que comienza con la leyenda “erodes manda...” (Martínez Álava, 2008, p.190).

Herodes se nos presenta como protagonista de la historia y responde a los tipos iconográficos habituales en la época medieval, con la gestualidad y atributos propios del poderoso. Su porte es regio: aparece sentado como soberano, tocado con corona y portando una espada en la mano. Muestra una actitud de mando, que se enfatiza con el dedo índice derecho levantado, en ademán de autoridad y dando la orden para la masacre. Entre los atributos que conforman la imagen autoritaria de Herodes se encuentra la espada que sostiene en su mano izquierda, de gran tamaño, sin duda en la escena se va a poner énfasis en las armas ejecutoras.

Herodes va ataviado con túnica, capa y corona. Muestra un rictus serio, autoritario. El rostro está muy bien trabajado, al igual que el pelo y la barba, así como la posición de las manos: la derecha con la que levanta el dedo para dar la orden y la mano izquierda con la que sujeta la enorme espada. Se consigue transmitir la sensación de volumen en la figura, tanto en el rostro como en las vestimentas, con trazos de diferente tonalidad que producen un efecto de sombras.

El sector perdido de la pintura muestra el momento de la matanza propiamente dicha. Esta zona donde aparecen los soldados ejecutando la orden de Herodes es la peor conservada, aunque se aprecian trazos, así como las figuras de una madre y un niño (en un tamaño menor). En lo que se conserva de la escena en la que los soldados ejecutan a los inocentes, se pueden observar detalles de gran dramatismo: como el niño ensartado en una espada o la madre arrodillada suplicando a los verdugos.

En cuanto a cuestiones técnicas y estilísticas, para Martínez Álava (2008) existe una evidente unidad en las figuras visibles del ciclo de la infancia, que se caracterizarían por los colores vivos, el dibujo firme, las formas proporcionadas y volúmenes trabajados mediante sombras.

El resto de escenas que completan el ciclo dedicado a la Infancia de Cristo, apenas se distinguen. Se intuye la Huída a Egipto, con la que finalizaría el ciclo y según Martínez Álava (2008, p.190) “Unas sombras parecen sugerir coronas, ¿una Epifanía?”.



La matanza de los inocentes. Pinturas góticas de la Iglesia de San Salvador. Fotografía de Carlos Martínez Álava.



Detalle de Herodes. Pinturas góticas de la Iglesia de San Salvador. Fotografía de Carlos Martínez Álava.

La Adoración de los Magos es uno de los episodios más repetidos a lo largo de la historia del arte, una escena que se incluye dentro del ciclo dedicado a la Navidad e Infancia de Cristo. Si bien no puede apreciarse este episodio en el ciclo pictórico de San Salvador de Sangüesa, en la misma comarca y a pocos kilómetros esta escena fue plasmada por partida doble en la Iglesia de San Salvador de Gallipienzo, aunque en la actualidad dichas pinturas góticas se conservan en el Museo de Navarra. Existen numerosos paralelismos entre el templo sangüesino y el gallipienzano: de tipología y cronología similar, dedicados al Salvador y con la misma temática decorando los muros de la cabecera.

La Epifanía se representó en el ábside de San Salvador de Gallipienzo junto con otros momentos tanto de la Infancia como de la Pasión de Cristo. Existen dos versiones, que presentan la particularidad de que fueron pintadas en capas superpuestas. A mediados del siglo XIV el denominado “Primer maestro de Gallipienzo” fue el encargado de plasmar escenas de la Infancia, Pasión y Gloria de Cristo; mientras que el conocido como “Segundo maestro de Gallipienzo” superpuso a finales del siglo XV sus pinturas a las anteriores, recreando las mismas escenas pero imprimiendo su propia impronta.

Como curiosidad, en la primera versión los tres reyes magos son blancos, mientras que en la segunda aparece la que se cree pudiera ser la primera representación del rey mago negro en Navarra.

Volviendo a las pinturas del templo sangüesino y, a modo de conclusión, cabe decir que se hace necesaria una restauración que permita un estudio más en detalle de un conjunto pictórico sin duda de gran interés dentro del panorama de la pintura gótica navarra. Quizá una intervención permita recuperar fragmentos, imágenes o inscripciones que ayuden a completar e interpretar las escenas de las que nos hemos venido ocupando en este epígrafe. Es necesario sacar a la luz y poner en valor estas pinturas como parte importante del patrimonio navarro.

3. EDAD MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

3.1 Representaciones en la Iglesia de Santa María

La iglesia de Santa María cuenta en su interior con obras artísticas de diferentes épocas. A parte de las representaciones románicas, encontramos imágenes y escenas cuya temática gira en torno al ciclo de la Navidad e Infancia de Cristo y que cronológicamente abarcan desde el siglo XVI al siglo XX. Destacan sin duda las escenas del retablo mayor, más visibles, mientras que la Capilla gótica de San Miguel conserva varios ejemplares de pintura del siglo XVI muy destacados, aunque quizá menos conocidos.

Capilla de San Miguel. Tabla de Santa Ana, la Virgen y el Niño (mediados del siglo XVI).

Sangüesa vivió durante la época del Renacimiento un momento de esplendor artístico general, contando con un notable taller pictórico (de los más activos en Navarra durante la primera mitad del siglo XVI) así como con talleres de platería y retabística. Tal y como recoge Echeverría (2008), el taller pictórico de Sangüesa mantuvo una estrecha vinculación y dependencia del gran foco artístico de Zaragoza, donde se formaron la mayor parte de los artistas sangüesinos y donde pudieron tomar contacto con las “águilas” del Renacimiento español.

En ese floreciente ambiente artístico del Renacimiento y en torno a uno de los pintores más destacados del taller de Sangüesa, Pedro de Sarasa, debemos contextualizar la escena que nos ocupa: Santa Ana, la Virgen y el Niño.

La imagen actualmente se puede contemplar en la Capilla de San Miguel de la Iglesia de Santa María. Sin embargo, hay que considerar que éste no fue su destino ni ubicación original, puesto que esta pintura sobre tabla forma parte del retablo de La Piedad procedente del Convento del Carmen, que “Fue contratado en 1553 por el gremio de los pelaires, o tejedores de lienzos, con el pintor Pedro Sarasa, vecino de la localidad, por 130 ducados de oro viejos” (Labeaga, 2000, p.47)

Esta pintura forma parte de una de las tres tablas pintadas al óleo del retablo, que se completa con la escena de San Miguel pesando las almas con el demonio a sus pies y un Calvario.

En la escena que nos ocupa podemos observar a Santa Ana, la Virgen y el Niño. La iconografía se va a inspirar en los textos de los Evangelios Apócrifos y en la Leyenda Dorada de Jacobo della Vorágine (obra del siglo XIII), pues la Biblia no menciona a Santa Ana. Toda la información sobre los nombres y las vidas de los Santos Joaquín y Ana, los padres de María, es derivada de literatura apócrifa: el Evangelio de la Natividad de María, el Evangelio de Pseudo Mateo y el Protoevangelium de Santiago.

En Nazaret vivía una rica y piadosa pareja, Joaquín y Ana. No tenían niños. Cuando en un día de fiesta Joaquín se presentó a ofrecer sacrificio en el templo, fue rechazado por cierto Rubén, bajo el pretexto de que un hombre sin descendencia era indigno de ser admitido. Tras esto Joaquín, inclinándose con dolor, no volvió a su hogar, sino que se fue a las montañas a hacer su planteo a Dios en soledad. También Ana, al saber la razón de la prolongada ausencia de su marido, clamó al Señor que la liberara de la maldición de la esterilidad, prometiendo dedicar su niño al servicio de Dios. Sus oraciones fueron escuchadas; un ángel se le presentó a Ana y dijo: “Ana, el Señor ha visto tus lágrimas; tu concebirás y darás a luz y el fruto de tu vientre será bendecido por todo el mundo”. El ángel hizo la misma promesa a Joaquín, quien volvió con su mujer. Ana dio a luz una hija a la que llamó Miriam (María). (Protoevangelium)

A pesar de que no aparezcan noticias sobre la familia de María en los textos canónicos, la devoción popular mostrará su afán por aclarar el árbol genealógico de Cristo y hará triunfar la historia apócrifa. De este modo, el culto a Santa Ana se introdujo en la Iglesia oriental en el [siglo IV](#) y pasó a la occidental en el [siglo X](#), alcanzado su apogeo en la Edad Media.



Tabla de Santa Ana, la Virgen y el Niño. Fotografía de José Luis Larrión.

Durante el medievo comenzaron a proliferar representaciones de la denominada “Santa Parentela” o reunión de los familiares directos de la Virgen y Jesús. Sin embargo, la Iglesia nunca vio con buenos ojos esa devoción y esas representaciones alejadas de los textos canónicos, de modo que tras el Concilio de Trento el tema de la “Parentela de María” se simplificó en la iconografía de Santa Ana Triple.

En la tabla que nos ocupa, pintada al óleo por Pedro Sarasa, nos encontramos precisamente con el modelo iconográfico de Santa Ana Triple, esto es, la representación de los miembros más destacados de las tres generaciones: la madre de la Virgen, María y el Niño.

La escena se ambienta en un interior, tal y como sugieren los ricos cortinajes de color verde del fondo, y nos muestra en un primer plano unas alargadas figuras de estilo manierista. Con respecto a la disposición de los personajes, las dos mujeres se encuentran sentadas en un banco y sujetan al Niño, que se haya en el centro de la composición. A Santa Ana, por su condición de casada, se la representa con una toca blanca ceñida al rostro, que contrasta con los colores rojo y verde del vestido, un color que alude simbólicamente a la esperanza. Por su parte, la Virgen se muestra como una mujer joven, de dulce semblante. Las tres figuras aparecen representadas con nimbo o aureola circular.

Se trata de una pintura manierista, caracterizada por el canon alargado que presentan las figuras, y de brillante colorido. Sin duda responde al espíritu de la Contrarreforma.

Capilla de San Miguel. La Anunciación.

En la capilla de San Miguel de la Iglesia de Santa María de Sangüesa se conservan unas interesantes pinturas que originariamente tuvieron la función de ser puertas de coro, cuyas tablas pueden girarse y por tanto mostrar dos escenas distintas: por un lado, se representa la Anunciación, mientras que en el revés se muestra el Apocalipsis. Ambas imágenes tienen a la Virgen como personaje en común, si bien la escena de la Anunciación es más amable y menos perturbadora.

Se trata de unas pinturas al óleo sobre tabla de notable calidad, atribuibles al pintor flamenco Roland de Mois. Estas puertas proceden del Monasterio cisterciense de La Oliva y podrían fecharse en el último cuarto del siglo XVI, cuando Roland de Mois se encuentra trabajando para el cenobio navarro en el retablo de la Asunción².

2 En 1571 se contrata a los pintores flamencos Roland de Mois y Pablo Shepers el retablo de La Asunción del Monasterio cisterciense de la Oliva (Navarra).

La Anunciación forma parte de los preludios, los episodios anteriores al Nacimiento de Cristo, y describe el momento en el que el arcángel Gabriel es enviado a visitar a María para darle la noticia de que será madre del Mesías. Sin duda se trata de uno de los temas más repetidos a lo largo de la historia de la pintura.

La temática e iconografía se basa en el Evangelio de San Lucas y, en menor medida, en puntuales pormenores de los textos apócrifos, del Protoevangelio de Santiago (11, 1-3), del Evangelio Armenio de la Infancia (cap. V), así como de la Leyenda Dorada.

En el sexto mes, el Angel Gabriel fue enviado por Dios a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen que estaba comprometida con un hombre perteneciente a la familia de David, llamado José. El nombre de la virgen era María. El Angel entró en su casa y la saludó, diciendo: “¡Alégrate!, llena de gracia, el Señor está contigo”. Al oír estas palabras, ella quedó desconcertada y se preguntaba qué podía significar ese saludo. Pero el Angel le dijo: “No temas, María, porque Dios te ha favorecido. Concebirás y darás a luz un hijo, y le pondrás por nombre Jesús; él será grande y será llamado Hijo del Altísimo. El Señor Dios le dará el trono de David, su padre, reinará sobre la casa de Jacob para siempre y su reino no tendrá fin”. María dijo al Angel: “¿Cómo puede ser eso, si yo no tengo relaciones con ningún hombre?”. El Angel le respondió: “El Espíritu Santo descenderá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra. Por eso el niño será Santo y será llamado Hijo de Dios. También tu parienta Isabel concibió un hijo a pesar de su vejez, y la que era considerada estéril, ya se encuentra en su sexto mes, porque no hay nada imposible para Dios”. María dijo entonces: “Yo soy la servidora del Señor, que se cumpla en mí lo que has dicho”. Y el Angel se alejó. (Evangelio de San Lucas 1,26-38)

La escena de la Anunciación de las puertas que se conservan en la Iglesia de Santa María de Sangüesa, se ambienta en un interior doméstico. La estancia se muestra oscura, iluminándose eso sí algunos elementos de la composición con objeto de enfatizarlos. En ese sencillo interior con aire palaciego se sitúa al fondo un pesado cortinaje de tonalidad verde, que ayuda a la distribución del espacio, así como una ventana abierta con un fondo marino, que aporta realismo y profundidad a la escena. Estos elementos van a enmarcar la figura de la paloma de la cual hablaremos en los párrafos siguientes.

En un primer plano, situada en la izquierda de la composición, aparece la Virgen representada como una mujer joven. Viste túnica y manto, con colores rojo y azul oscuro, ricos ropajes bien trabajados por el artista en cuanto a los volúmenes, pliegues y caída de los tejidos. Cubre la Virgen su cabeza con un fino velo de gasa, de delicadas transparencias.

María se nos muestra en una situación de recogimiento: inclina ligeramente la cabeza hacia delante, dirige la mirada hacia el suelo y une sus

manos en oración mientras escucha las palabras del ángel. Parece adoptar la actitud de la “acceptatio” (aceptación)³.

La Virgen aparece sentada junto a una mesa, donde se puede apreciar un libro abierto. La mesa se presenta cubierta por un rico tejido de color rojo burdeos, que por la textura bien pudiera ser terciopelo, tratado con gran maestría por el pintor tanto en la textura como en la caída de los plegados.



La Anunciación. Fotografía de José Luis Larrión.

En estas representaciones el entorno, los gestos y actitudes de los personajes o los objetos que complementan la escena no son aleatorios, sino que tienen un significado. Concretamente el libro abierto sobre la mesa estaría haciendo alusión al conocimiento y a la meditación de la Virgen sobre las Escrituras. Tal y como recoge Del Amo (2009), en ese momento podría estar meditando sobre las palabras del profeta Isaías “He aquí que la Virgen dará a luz a un niño” (Is. 4, 14).

- 3 Las fases de la reacción de la Virgen María al recibir la visita del arcángel Gabriel y sus actitudes se conocen como: conturbatio (turbación) cogitatio (reflexión), interrogatio (interrogación), humillatio (sumisión), meritatio (mérito) y acceptatio (aceptación).

La Virgen se representa junto a un jarrón de lirios, un elemento que no tiene una función simplemente decorativa, sino que contiene una importante carga simbólica. El lirio es el símbolo cristiano de la pureza y por tanto flor emblemática de la Virgen. Es habitual la presencia del lirio en la mayoría de las representaciones de la Anunciación y se acabó convirtiendo a su vez en el atributo del arcángel San Gabriel que, en otras ocasiones, entrega un lirio a la Virgen.

En el extremo opuesto de la composición se encuentra representado el ángel de la Anunciación. El arcángel Gabriel aparece situado a la derecha de la Virgen, posición que será típica del Renacimiento (a diferencia de las representaciones medievales en las que aparecía en la izquierda). La figura del ángel es uno de los puntos principales de luz de la escena, junto con la paloma, con todo el simbolismo que ello conlleva.

A partir de la Contrarreforma para dar una mayor dignidad al mensajero se le representará flotando sobre una nube, y de este modo es como lo representa el artista en este caso. El arcángel Gabriel aparece arrodillado (influencia italiana), con una mano adelantada y el dedo índice alzado, en actitud de bendecir a la Virgen.

Sobrevolando las figuras de la Virgen y el arcángel San Gabriel, se distingue una paloma blanca que simboliza al Espíritu Santo. La paloma aparece en la parte superior de la composición, dentro de una nube dorada por el efecto de los rayos de sol, incorporándose de este modo un efecto sobrenatural en la escena. Simboliza al Espíritu Santo y está haciendo alusión al poder de Dios.

Dada la procedencia y el estilo de estas pinturas, pueden atribuirse a la mano de Roland de Moïs, quien fue un artista de primera línea, muy influenciado por los aspectos lumínicos y de color de la pintura veneciana. Se deja notar en este lienzo la influencia de Tiziano, en la importancia que se da al color y el uso de los rojos.

Roland de Moïs innovará la pintura aragonesa y navarra del último tercio del siglo XVI, creando unas formas paradigmáticas que se repetirán hasta los primeros años de la siguiente centuria, a la vez que va a ser el introductor de un incipiente tenebrismo. Tenebrismo que ya se intuye en esta obra que puede verse hoy en día en la iglesia de Santa María de Sangüesa.

Capilla de San Miguel. Vidriera

En la capilla gótica de San Miguel, el ventanal rectangular se cierra con una vidriera actual de J. del Río con temas como la Visitación, Nacimiento y Adoración de los pastores, así como la Huída a Egipto (Labeaga, 2000).

Vidriera dedicada a la Virgen sobre el coro

Frente al ábside central y sobre el coro, se encuentra la vidriera moderna de técnica medieval dedicada a la Virgen. Fue realizada durante la restauración del templo en la primera mitad del siglo XX.

La vidriera está presidida por la imagen central de la Virgen con el Niño, con escenas a ambos lados como la Anunciación o la Visitación. Los colores que predominan son el rojo y el azul, un color con el que se identifica a la Virgen. La figura de la Virgen va a tener un gran protagonismo puesto que es la titular del templo, madre de Cristo e intercesora de los hombres ante Dios.

Retablo Mayor

En la iglesia de Santa María destaca por su colorido y dimensiones el retablo mayor dedicado a la Virgen, de estilo plateresco aragonés. Fue realizado durante la primera mitad del siglo XVI por el escultor Juan Pérez Vizcaíno, según la traza de Gabriel Yoli, ambos del círculo artístico de Zaragoza.

Tiene tres pisos y remata en un frontón triangular. La parte inferior está presidida por la imagen gótica de la Virgen de Rocamador, talla en madera forrada de plata de finales del siglo XIII. La patrona de Sangüesa se encuentra acompañada por los evangelistas y sus símbolos, mientras que los pisos superiores están ocupados por escenas del ciclo de la Infancia de Cristo como la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento de Jesús y los Reyes Magos.

Sobre las imágenes de retablo, éstas serían “todas ellas de desigual tamaño y valor aunque dentro del expresionismo renacentista” (García Gainza, M^a et al, 1992, p.376).

La dedicación mariana del retablo supone que la imagen de la Virgen va a gozar de un protagonismo absoluto. Por un lado, en la calle central destacan las imágenes individuales, son imágenes de culto o contemplativas (Virgen de Rocamador, Asunción y Coronación). Pero en las distintas escenas, las imágenes de la María se integran en grupos escultóricos y tienen en este retablo una función preferentemente narrativa, con objeto de ilustrar diversos pasajes del Evangelio o de historias apócrifas que tratan el ciclo de la Navidad.



Imágenes correspondientes al retablo mayor de la Iglesia de Santa María la Real de Sangüesa. Fotografía de José Luis Larrión.

3.2 Representaciones de la Navidad en la Parroquia de Santiago.

La iglesia fortaleza de Santiago, declarada Monumento Histórico Artístico en 1977, se levantó a finales del siglo XII para proteger el sudeste del recinto fortificado de Sangüesa. Según recoge Labeaga, “En rango, esta iglesia era la principal de la villa y Cabeza del Arciprestazgo de Aibar, y su párroco tenía el título de Abad” (2011, p.70).

Este templo supone un buen ejemplo de transición entre el románico y el gótico. La iglesia cuenta con una cabecera perteneciente al románico tardío, estilo que se corresponde a su vez con la portada situada a los pies;

mientras que el cuerpo de naves sigue los modelos del gótico del siglo XIII, inspirado en las iglesias de la Isla de Francia. La torre prismática y provista de almenas, que otorga al templo su característico aspecto defensivo, se levantó ya entrado el siglo XIV.

El templo cuenta con tres naves que terminan en una triple cabecera semicircular, naves a las que se les fueron añadiendo capillas en diversas épocas y que han otorgado a la iglesia su aspecto actual, a la vez que han enriquecido el interior de la misma con retablos, pinturas, esculturas y objetos litúrgicos. Algunas imágenes y escenas que en la actualidad pueden contemplarse en el templo, están relacionadas con la iconografía de la Natividad e Infancia de Cristo.

Nuestra Señora de Belén (retablo mayor)

Presidiendo la iglesia de Santiago nos encontramos el retablo mayor del siglo XVIII, que sustituyó a uno anterior del siglo XVI. En 1768 parece que el retablo renacentista se hallaba “muy maltratado y amenazaba ruina”, por lo que se encargó al maestro local Nicolás Francisco Pejón, que hiciera las trazas y condiciones de un nuevo retablo.

De estilo barroco rococó, el retablo que actualmente puede contemplarse en la parroquia de Santiago presenta una forma cóncava para adaptarse y enmascarar la la cabecera románica, mientras que en altura se ciñe a la forma de concha y al arco gótico apuntado. El cuerpo noble está delimitado por grandes columnas con capiteles corintios, que llevan detrás pilastras cajeadas.

El conjunto presenta una esmerada decoración rococó - con motivos vegetales, de rocalla y querubines -, que se completa con la policromía. Se encuentra completamente dorado, exceptuando algún efecto de plateado, con las cabezas de querubines que van en su color y las cruces de Santiago en color rojo.

En los distintos nichos y hornacinas se distinguen algunas tallas creadas ex profeso para este retablo, como las de San Francisco Javier y San Fermín. Si bien al hacer la obra aprovecharon diversas imágenes procedentes de retablos anteriores, como las del Apóstol Santiago y la Virgen de Belén entre otras.

En la hornacina principal del retablo mayor está colocada la imagen de Nuestra Señora de Belén, en contra de la normativa litúrgica, pues aquí debieran haber puesto la imagen del titular, el Apóstol Santiago. Según recoge Labeaga (1998), con anterioridad a la realización del retablo barroco esta imagen mariana se alojaba en el retablo de San Román en una capilla lateral, y su traslado al retablo mayor fue causa de un pleito

promovido por la parroquia de Santa María, puesto que estimaban que perjudicaba al culto de la Virgen de Rocamador.

La imagen de Nuestra Señora de Belén que puede verse en la iglesia de Santiago de Sangüesa, es una hermosa talla renacentista del segundo tercio del siglo XVI. Se trata de una figura sedente sobre trono, realizada en madera policromada, que lleva al niño sobre el brazo izquierdo. El rostro de la Virgen es bello y sereno, como corresponde a una Madonna renacentista, y mira directamente al espectador. En este tipo de representaciones se pone el acento en la humanidad, aflora el sentimiento materno-filial no sólo entre María y Jesús sino entre María y el fiel, que es invitado con la mirada a participar del amor materno que ella transmite. Los pliegues del vestido están bien trabajados, son abundantes y caen de una manera realista. Por su parte el Niño se muestra desnudo, con una postura y anatomía natural, bien conseguida.



Imagen de Nuestra Señora de Belén, Fotografía de José Luis Larrión.

Se puede entender que la imagen de Nuestra Señora de Belén se colocara en un lugar preferente del retablo, así como el pleito mantenido con la parroquia de Santa María, puesto que se trata de una iconografía y advocación muy atractiva desde el punto de vista emocional. Por un lado, se relaciona con la maternidad, al presentarse ante el público como una de las más tiernas versiones de la Virgen como madre; a su vez está haciendo alusión a la localidad de Belén y al nacimiento de Cristo, un asunto muy del gusto de los fieles y que despertaba la piedad popular.

La temática habría que encuadrarla dentro de las denominadas “Vírgenes de Ternura”, que irrumpen ya en la plástica gótica con gran fuerza, como respuesta a ese naturalismo de raíz franciscana que induce a representar a María no como el trono de Jesús sino como la “Mater Amabilis”

Curiosamente la Virgen de Belén es una advocación que frecuentemente aparece en localizaciones de las rutas jacobeanas, tanto en el Camino Francés como en los otros caminos que llevan a Santiago (Gómez, 2016). En este caso nos encontramos la imagen de Nuestra Señora de Belén en Sangüesa, una ciudad por la que discurre el Camino de Santiago, y a su vez en la parroquia dedicada al Apóstol. Sin embargo, este no es el único ejemplo que podemos encontrar en Navarra, en Estella cuentan con una talla sedente de la Virgen de Belén en la iglesia de San Pedro de la Rúa.

Los desposorios de San José y la Virgen

En uno de los muros de la capilla de la Dolorosa de la iglesia de Santiago cuelga un curioso lienzo, que podría fecharse en el siglo XVIII, y que pasa desapercibido por estar en lugar poco visible. Si bien no es una obra de calidad, lo cierto es que el enfoque e iconografía no son los más habituales dentro de los ciclos dedicados a la infancia de Cristo que podemos encontrarnos en Sangüesa.

Se trata de una pintura historiada. Recuerda más bien a un retablo donde las distintas escenas se encuentran organizadas y separadas por arquitecturas, a modo de pilastras. Los distintos episodios de la narración se enmarcan dentro de molduras, decoradas con volutas, y se alojan a izquierda y derecha del asunto principal: los desposorios de San José y la Virgen.

Este momento supone el precedente, es el inicio de la historia, que se continúa en las escenas representadas a ambos lados y que están relacionadas con el ciclo de la infancia de Cristo. Como bien indica Navallas (2010) estas escenas serían las siguientes: Anuncio del Ángel a San José en sueños, Adoración de los Pastores, Circuncisión, Presentación en el Templo, Huida a Egipto y Sagrada Familia en su retorno de Egipto.

En este lienzo la figura de San José no va a desempeñar un papel secundario, sino que va a tener un gran protagonismo en los episodios representados. Lo que se evidencia en este lienzo es la revalorización de la figura de San José, en ese intento de humanizar a Jesucristo y dar un papel afectivo a las personas con las que creció.

La parte inferior de la pintura nos muestra un texto enmarcado que viene a reafirmar la relevancia del San José en la pintura, en tanto que se trata de una oración en la que se pide intercesión al santo en el momento de la muerte.

“Poderosísimo Patron del Linage humano, amparo de pecadores, seguro refugio de las almas, eficaz auxilio de los afligidos, agradable consuelo de desamparados, JOSEPH gloriosísimo: el ultimo instante de mi vida hade llegar sin remedio y mi alma sin duda ha de agonizar con la formidable representacion de mi mala vida y mis muchas culpas: el paso a la eternidad me ha de ser sumamente espantoso, el Demonio mi común enemigo me ha de combatir terriblemente con todo el poder de su infierno, a fin de que yo pierda a Dios eternamente: mis fuerzas en lo natural han de ser ningunas, yo no he de tener en lo humano quien me ayude, desde ahora para entonces te invoco, gloriosísimo Santo mio, a tu protección me acojo: asiénteme en aquel trance para que yo no falte en la Fe, esperanza y caridad. Quando tú moriste, tu Hijo y mi Dios, tu Esposa, y mi Señora ahuyentaron a los Demonios para que no se atreviesen a combatir a tu espíritu: por este favor, y por los que en mi vida (...), te pido que ahuyentes tú á estos mis enemigos, para que acabe yo la vida en paz. y la acabe amando a Jesús, á MARIA, y á ti JOSEPH mio. AMEN”

Dentro de la composición del cuadro destaca la escena central, a mayor tamaño, donde se muestra el enlace matrimonial entre la Virgen y San José. Realmente son dos escenas las que nos narran ese episodio y que están vinculadas, la que se encuentra en la parte superior central de la composición y la que muestra el momento preciso de la ceremonia, justo debajo de la anterior.

Lo representado en estas escenas nos remite al Protoevangelio de Santiago, según el cual María fue educada en el Templo de Jerusalén y, cuando alcanzó la pubertad, los sacerdotes decidieron casarla. Se reunieron en el templo todos los viudos con una vara para que el Señor hiciera una señal, indicando así quien debía ser el esposo de María. La elección recae en José, puesto que de su vara germina una flor y el Espíritu Santo se posa en ella en forma de paloma.

Los textos canónicos no hacen alusión a este episodio, de modo que una vez más las referencias para la representación de este tema hay que buscarlas en los evangelios apócrifos como el Protoevangelio de Santiago (s. II), la Historia de José el Carpintero (s. IV), el Pseudo Mateo (s. VI) o el Libro de la Natividad (s. IV).



Los desposorios de San José y la Virgen. Fotografía de José Luis Larrión.

La escena central, que a su vez es la de mayor tamaño, ilustra el momento de la boda de San José y la Virgen. Se desarrolla en un fondo de arquitecturas, ya que se ambienta en el templo, y aparecen tres personajes. Oficiando la ceremonia se encuentra el sacerdote judío, que va ataviado con ornamentos cuanto menos curiosos. María aparece representada como una mujer joven - no hay que olvidar que según los textos apócrifos tendría entre 12 y 14 años -, va vestida de blanco con el manto azul, el color de la Virgen. Y por último, el tercer personaje es el esposo, San José.

Es habitual encontrar en las artes a San José representado como un anciano - fue una iconografía que predominó sobre todo en la Edad Media -, sin embargo en esta ocasión San José aparece como un hombre adulto pero no anciano. Toma la mano de María mientras con la mano

izquierda sostiene una vara florecida. La vara florida es el atributo más significativo de San José.

En la parte superior aparece la paloma entre rayos de sol, como símbolo del Espíritu Santo y como señal del hombre que Dios ha elegido para ser el esposo de la Virgen.

Sin duda en estas escenas dedicadas al ciclo de la Infancia de Cristo destaca, tal y como se ha mencionado en anteriores párrafos, el protagonismo de San José. Sin embargo, hay que valorar que a lo largo del tiempo la imagen de San José ha sufrido una evolución iconográfica y también de culto.

San José es prácticamente ignorado en los primeros años del cristianismo y muchas veces se evita siquiera mencionarlo, dada la controversia en torno al tema de la maternidad virginal de María. Durante mucho tiempo su presencia en el arte pasa prácticamente desapercibida - ocupando segundos planos, representado en un tamaño menor y como un anciano -, en aquellos episodios de la vida de Cristo o la Virgen. Sin embargo, será a partir del Barroco, y gracias sobre todo a la Orden Carmelita, cuando José cobre un especial protagonismo, al tomarlo como protector de su reforma y difundir la devoción del Santo como padre de Jesús en la tierra y también padre eterno. En 1870 San José parará a proclamarse Patrono de la Iglesia Universal.

En el lienzo que se conserva en la iglesia de Santiago, nos encontramos la imagen de San José en episodios de la infancia de Cristo.

Previo al episodio del nacimiento tiene lugar el Sueño de José, en el que éste recibe la visita de un ángel mientras se encuentra dormido. En el lienzo que nos ocupa aparece San José en un primer plano y recostado. Al fondo y en un tamaño considerablemente menor, se representa a la Anunciación, indicando así que este sueño es el que hace referencia al embarazo de María y que recoge el Evangelio de Mateo:

“Mientras reflexionaba sobre esto (el embarazo de María), he aquí que se le apareció en sueños un ángel del Señor...” (Mt 1, 20).

“Al despertar José de su sueño hizo como el ángel del Señor le había mandado, recibiendo a su esposa, la cual, sin que él la conociese, dio a luz un hijo y le puso por nombre Jesús.” (Mt 1, 24-25)

La fuente que inserta la figura de San José en la escena del nacimiento es el Evangelio de San Lucas, a propósito de la Adoración de los Pastores: “Fueron con presteza y encontraron a María, a José y al Niño acostado en un pesebre” (Lc 2, 16).

El tema del Nacimiento va a aparecer unido a la Adoración de los Pastores, éstos son los representantes simbólicos del pueblo judío que acude a adorar al Mesías.

Dentro de ese ciclo historiado, en esta pintura se muestran las escenas de la Circuncisión y la Presentación en el Templo. La Circuncisión en el arte cristiano representa el primer dolor de Cristo, el primer derramamiento de sangre, y presagia la muerte en la cruz. La escena se ambienta en el interior del templo con la presencia del Niño desnudo sobre la mesa de altar que, acompañado por sus padres, es llevado ante el sacerdote. A su vez, en un verdadero anacronismo, aparecen dos personajes en un tamaño desproporcionadamente inferior al resto, que parecen ir ataviados como monaguillos.

La narración continúa con la Presentación en el Templo o Purificación de la Virgen, acontecimiento que tenía lugar unos cuarenta días después del nacimiento. Se muestra al sacerdote con Jesús en brazos – que se representa fajado -, mientras la Virgen aparece arrodillada y José de pie.

Estos acontecimientos son narrados en el Evangelio de San Lucas:

“A los ocho días llevaron a circuncidar al niño, y le pusieron por nombre Jesús, el nombre que el ángel le puso antes de ser concebido” (Lc 2, 21).

“Cuando se cumplieron los días de la purificación de ellos, según la Ley de Moisés, llevaron a Jesús a Jerusalén para presentarle al Señor, como está escrito en la ley del Señor: Todo varón primogénito será consagrado al Señor y para ofrecer en sacrificio un par de tórtolas o dos pichones, conforme a lo que se dice en la Ley del Señor” (Lc 2, 22-24).

Por último, las dos últimas escenas con las que se completaría el ciclo pintado en este lienzo serían la Huída a Egipto y la Sagrada Familia en su regreso de Egipto. Es curioso este último episodio porque es un tema minoritario, poco habitual, y se reconoce porque el Niño aparece ya desarrollado.

El cuadro aparece firmado en su parte inferior, aunque la firma presenta problemas para su identificación, parece leerse “Fra.i Maino”.

Otras escenas en la Iglesia de Santiago.

En la iglesia de Santiago nos encontramos con otras representaciones artísticas cuya temática está relacionada con la Natividad e Infancia de Cristo.

La Capilla de la Virgen de las Nieves cuenta con un retablo barroco del siglo XVIII, cuya parte superior remata en un ático donde se puede ver la escena de la Visitación.

En uno de los muros de la Capilla de San Martín, cuelga en la actualidad un lienzo en el que se ha pintado la Huída a Egipto. Mientras que en el fragmento de retablo romanista que se emplaza en dicha capilla, se puede ver la figura de San José dando la mano al Niño.

Por último, tal y como recoge Navallas (2010), en la sacristía se guarda un belén del siglo XVIII compuesto por las figuras de San José y la Virgen acompañados por dos angelotes.

3.3 Iglesia de San Salvador

Retablo mayor

En un anterior epígrafe ya se trató la existencia de representaciones del ciclo de la Navidad e Infancia de Cristo en la Iglesia de San Salvador de Sangüesa, concretamente en el apartado dedicado a la época medieval. Las pinturas góticas de las que ya tratamos, hoy se encuentran ocultas tras el retablo mayor, otra de las joyas que guarda este templo sangüesino.

En el año 1608 se contrata la obra del retablo mayor que preside el presbiterio a Juan de Berroeta y Juan de Alli más el ensamblador Juan de Echenagusia, del taller de Sangüesa. Según recoge Labeaga, “fueron los talleres de escultura los que dieron más renombre a Sangüesa por el número de obras realizadas, categoría de los maestros y porque llegaron, siglo tras siglo, hasta las primeras décadas del siglo XIX”.

Se da el caso de que Sangüesa va a vivir a partir de mediados del siglo XVI un momento de prosperidad económica, como consecuencia de la agricultura y de su carácter comercial, que generó un ambiente propicio para el desarrollo de las artes. De este modo, la villa se convirtió en un foco artístico de primer orden.

Berroeta es la figura más relevante de ese taller de Sangüesa-Lumbier y va ser el encargado de realizar el retablo de la Iglesia de San Salvador. Un artista brillante dentro de la escultura de transición entre los siglos XVI y XVII, que trabajó tanto en tierras navarras como altoaragonesas. En este retablo Juan de Berroeta y Juan de Alli van a seguir el esquema desarrollado por Anchieta en de la iglesia de Santa María de Tafalla. El artista sangüesino, al igual que otros escultores navarros, difundió por Navarra y zonas próximas el estilo romanista característico de Anchieta.

El retablo de la iglesia de San Salvador de Sangüesa va a mostrar una sencilla traza de líneas verticales y horizontales, y se articula en banco, cinco calles de dos pisos y ático. Una traza generalmente utilizada por el

taller de Sangüesa-Lumbier a comienzos del siglo XVII, de arquitecturas adinteladas donde predomina la sencillez y se huye de un exceso de decoración, para que así el ornato no interfiera en el mensaje de la escultura.

La escultura del retablo va a combinar el relieve y el bulto redondo. Según García Gainza et al. (1992), los relieves del banco y la Trinidad del remate pueden considerarse obra personal de Berroeta, adscribiéndose el resto a Juan de Alli.

En cuanto al programa escultórico, debe tenerse en cuenta que la escultura de ese momento estuvo totalmente al servicio de la iglesia y de las disposiciones emanadas del Concilio de Trento. De modo que se impulsan los temas contrarreformistas, aquellos que hacen referencia a la Vida de la Virgen, los Santos y a la Infancia y Pasión de Cristo. En referencia a la temática que nos ocupa, encontramos en el primer piso el relieve de la Presentación en el Templo y en el cuerpo superior la Epifanía.

El relieve de la Epifanía nos muestra a la Sagrada Familia en el momento de la adoración de los Magos. ¿Quiénes eran los Magos? Lo cierto es que el Evangelio de San Mateo es bastante escueto, simplemente se recoge (Mateo 2, 1-12): "...unos magos vinieron de Oriente a Jerusalén...". Y también refiere que, postrados, "le ofrecieron presentes de oro, incienso y mirra". No concreta nada más, ni su número, raza o procedencia. De modo que la iconografía ha variado a lo largo de la historia.

La escasa mención de este episodio en los testamentos canónicos, plantea interrogantes sobre la figura de los Magos y las circunstancias de su visita. Según recoge Grau-Dieckmann (2002, p.104) Mago era la "denominación de los sacerdotes persas de Zoroastro, personas altamente instruidas que se dedicaban a la astronomía y a la astrología, interpretaban sueños y estudiaban los enigmas cósmicos, a más de cumplir con sus funciones religiosas".

Durante el exilio en Babilonia, los judíos tomaron contacto con estos personajes, de modo que estos magos conocerían los relatos de los hebreos sobre el Mesías que esperaban y que liberaría al pueblo judío del yugo romano. En la época del nacimiento de Jesús los hombres sabios escudriñaban el cielo en busca de signos que anunciaran la llegada del Mesías (Grau-Dieckmann, 2002, p.104-105).

En el Evangelio de San Mateo tampoco se especifica cuántos eran los magos, aunque atendiendo al número de dones que los Reyes Magos ofrecieron al niño se consideró que tuvieron que ser tres (si bien las Iglesias siria y armenia intentaron imponer el número de 12). En ocasiones los podemos encontrar representados en mayor o menor número, como en algunas pinturas catacumbiarias que muestran dos o cuatro reyes. Pero en general puede decirse que se fijó el número en tres aún antes de que la Iglesia manifestara su posición oficial al respecto (León I, "Sermones para la Epifanía").

El número de tres coincidía con la trilogía de los regalos (oro, incienso y mirra) pero también se relaciona con la Trinidad, con las tres partes del mundo conocido entonces (Europa, Asia y África), así como con las tres edades del hombre y, una última significación menos extendida, que representarían a los descendientes de los hijos de Noé (Sem, Cam y Jafet) y por tanto a toda la raza humana.

En el siglo VI aparecen sus nombres en el *Evangelio armenio de la infancia* (“Y los reyes de los magos eran tres hermanos, Melkon, que reinaba sobre los persas, Baltasar, que reinaba sobre los indios, y Gaspar, que tenía en posesión el país de los árabes. En el siglo VIII, Beda el Venerable⁴, afirmaba que Baltasar era de tez morena. Y en el siglo IX aparecen otra vez sus nombres en el “Liber Pontificalis” de Rávena.

El rey negro no aparece representado en el arte hasta finales del siglo XIV y lo más habitual durante la Edad Media es que los magos simbolicen las tres edades del hombre. En este retablo, ya del siglo XVII, encontramos a los magos caracterizados tal y como los conocemos en la actualidad, incluido el rey negro.

Puede apreciarse en este relieve unas esculturas que van a seguir los tipos miguelangelescos y presentarán anatomías musculosas, algo que se evidencia claramente en la figura del Niño. Destaca a su vez el tratamiento tan cuidado de rostros y cabellos, que logra la caracterización e individualización de los personajes. Sin olvidarnos del tratamiento que hace de los ropajes, con el trabajo al detalle de las indumentarias o la caída natural de los pliegues.

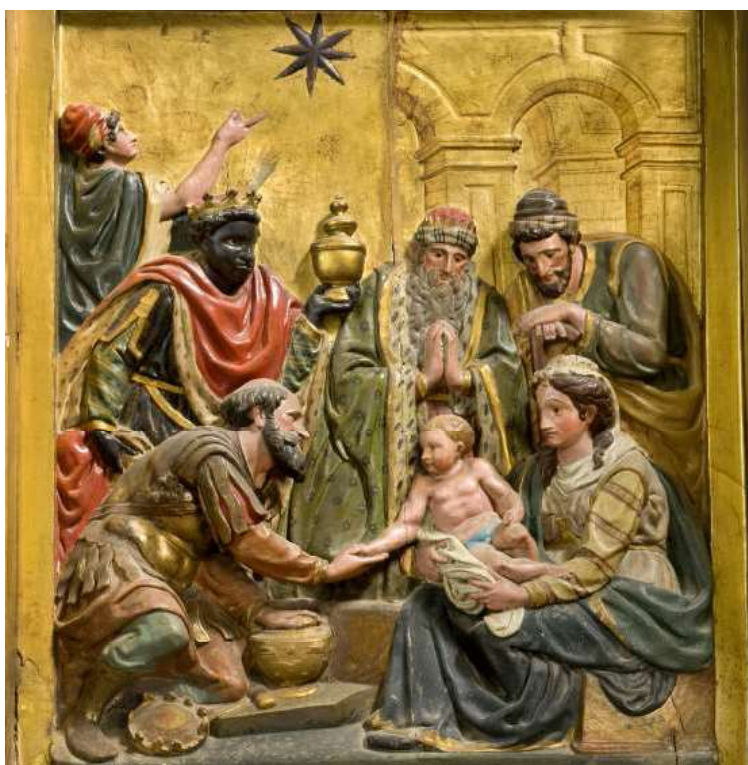
En cuanto a la disposición de las figuras en la escena, el foco de atención se centra en la figura del Niño, hacia donde dirigen sus miradas la Virgen, San José y los Reyes Mayos, que entregan sus ofrendas. Sin embargo, hay otro personaje al fondo que establece otro foco de atención, se encuentra mirando y señalando la estrella, esa que ha llevado a los magos a encontrarse con Jesús.

En este retablo de San Salvador de Sangüesa se pone de manifiesto el lenguaje plástico propio del romanismo y el fuerte influjo de Anchieta. Un retablo clasicista, miguelangelesco y contrarreformista. A su vez hay que tener en cuenta que para que estas imágenes tomaran vida y sirvieran a su finalidad de adoctrinar al fiel, la escultura en madera debía completarse con la pintura. De modo que el retablo se policromó en el siglo XVIII completando así ese tándem de pintura y escultura tan necesario para enfatizar el mensaje y el programa iconográfico.

4 San Beda, también conocido como Beda el Venerable. Monje benedictino, teólogo e historiador anglosajón, nacido en Jarrow (actual Reino Unido) en 672 ó 673 y muerto en 735. Su gran obra fue “Historia Eclesiástica del Pueblo Inglés”.



Retablo de San Salvador de Sangüesa. Escena de la Presentación en el Templo. Fotografía de José Luis Larrión.



Retablo de San Salvador de Sangüesa. Relieve de la Epifanía. Fotografía de José Luis Larrión.

3.4 Convento de San Francisco de Asís

El Convento de San Francisco de Asís o de los Capuchinos es uno de los dos conventos góticos que se conservan hoy en día en Sangüesa, de los cinco con los que llegó a contar la localidad.

La tradición mantiene que San Francisco de Asís peregrinó en el año 1213 a Santiago de Compostela y que, a su regreso, fundó en Sangüesa la Vieja (Rocaforte) un eremitorio en la iglesia de San Bartolomé. La cuestión es que a finales del siglo XIII el rey Teobaldo favoreció a los frailes franciscanos con la donación de limosnas y levantando la iglesia conventual, que fue fundada en el año 1266, para posteriormente levantar el convento.

Cuenta el convento de San Francisco con una iglesia que presenta las características típicas de los templos de las órdenes mendicantes del siglo XIII: una sola nave que finaliza en una cabecera recta, donde se abre el gran ventanal gótico. La nave actualmente se cubre con una bóveda estrellada del siglo XVI.

En el templo se guardan distintas imágenes como la de San Antonio de Padua, imagen del siglo XVII del círculo de Alonso Cano; o la imagen de la Virgen del Socorro, del siglo XIV, procedente de la ermita del mismo nombre.

Desde la iglesia se accede al claustro gótico, del siglo XIV, de planta cuadrada y arcos trilobulados. Las galerías claustrales albergan una colección de estelas discoideas funerarias de época medieval, mientras que en el jardín destaca la escultura del Padre Llevaneras, realizada en 1953 por el escultor Jorge Oteiza. Esta pieza procede del antiguo Convento de Lecároz, al igual que las pinturas que se pueden ver en la “Sala Lecároz” a la cual se accede desde el mismo claustro. Como curiosidad, en otra de sus salas hoy se exponen relojes monumentales o “de torre”.

Sagrada Familia con San Juanito

En el Convento de San Francisco de Sangüesa se conservan varias obras en las que aparece la temática de “San Juanito”. Según recoge Navallas (2010) en las dependencias del Convento de San Francisco se guarda una pintura sobre tabla con la temática de la Sagrada Familia con San Juanito, muy deteriorada⁵.

El asunto de estas pinturas supone que Jesucristo y San Juan Bautista se habrían relacionado de niños, aunque en las Sagradas Escrituras

5 En el momento de realizar este estudio no se ha podido localizar dicha pintura sobre tabla guardada, según Arturo Navallas, en el Convento de San Francisco de Sangüesa.

no se recoge este episodio de reunión entre los primos. Las madres, la Virgen María y su prima Isabel, sí que protagonizan una escena de los evangelios: la Visitación. Mientras que la relación entre Jesucristo y San Juan Bautista aparece recogida en los evangelios siendo ellos ya adultos, en el Bautismo de Cristo.

En referencia a la iconografía de “San Juanito” hay que mencionar que fue una creación del Renacimiento, que pretendía dotar de más humanidad a la figura de Jesucristo dando un mayor papel afectivo a las personas de su entorno (Carmona, 2003, p.239). La introducción de San Juanito como compañero de juegos del Niño Jesús se debió a la pintura florentina, que introduce esta iconografía como reflejo del gusto toscano por los alegres *putti*⁶ y a la vez del culto al Bautista, su patrón.

En la mayoría de las ocasiones se suele presentar a la Virgen con el Niño Jesús jugando con San Juanito, su primo, a quien habría encontrado en el desierto huyendo también de la matanza de los inocentes ordenada por Herodes. Se hará hincapié en la relación entre los tres personajes, así como en los aspectos expresivos y sensibles.

En otros ejemplos la escena se vuelve más compleja y aparecen otros personajes como Santa Ana, Santa Isabel, un ángel o San José. Si la escena incluye a San José se convierte en una Sagrada Familia con San Juanito, como es el caso de la pintura sobre tabla del Convento de San Francisco de Sangüesa.

Este asunto se convertirá en uno de los temas religiosos más recurrentes durante el Renacimiento y será fuente de inspiración para grandes maestros del arte. Este tema será representado, entre otros autores, por Leonardo en “La Virgen de las Rocas”, 1483-1485; o por Rafael, quien lo tomó como motivo en “Madonna del Prado”, 1506, y en “La bella jardinera” de 1507.

En España se desarrolló a partir de la pintura renacentista del siglo XVI y posteriormente pasó al Barroco, donde artistas de la talla de Zurbarán o Murillo representaron este episodio de la Sagrada Familia con San Juanito. No obstante, en España este tema llegó a ser muy criticado. Pintores como Francisco Pacheco, también censor eclesiástico, cuestionaban estas imágenes porque carecían de fundamento evangélico. Según afirmaba Pacheco “pintarlo entretenido con Cristo, ambos niños, es simpleza e ignorancia”.

6 Putti. Niños angelicales. Motivo decorativo consistente en figuras de niños desnudos y alados.

A pesar de todo, esta iconografía se hizo muy popular. Es evidente que a la gente le interesaban y gustaban los detalles relacionados con la infancia y el entorno familiar de Cristo. Este asunto dota de una mayor humanidad a la figura de Cristo, que como cualquier otro niño participa de juegos infantiles junto a otro infante, a la vez que muestra al entorno familiar y a los personajes con los que creció.

Los niños de la concha

El Convento de San Francisco de Sangüesa custodia algunos lienzos que copian obras del maestro del barroco español Bartolomé Esteban Murillo. Estas pinturas fueron realizadas en la segunda década del siglo XX por el capuchino Fr. Pedro de Madrid (1880-1936) y estaban destinadas a las dependencias del Colegio de Lecároz, en Navarra.

Parece ser que “Una vez en Lekaroz, las copias de Fr. Pedro de Madrid ocuparon distintas dependencias, según recogen inventarios y plasman fotografías. Sin embargo, el cierre del convento en 2003 obligó al traslado de su patrimonio artístico a los conventos de Pamplona y Sangüesa” (Azanza, 2016, p.466).

En una pequeña antesala por la que se accede al claustro gótico del Convento, se puede ver expuesto el lienzo “Los niños de la concha”. Una pintura que Fray Pedro de Madrid realizó entre 1912-1914, copia del cuadro homónimo de Murillo, fechado hacia 1670 y que forma parte de la colección del Museo del Prado. Tal y como recoge Azanza (2016) Fr. Pedro de Madrid recorrió distintos museos realizando copias de grandes maestros con destino al Colegio de Lecároz.

En la pintura que nos ocupa se representa el momento en el que el Niño Jesús da de beber agua en una concha a su primo San Juan Bautista, identificado por la cruz que lleva y por el cordero. En la cruz que lleva San Juanito ondea una cinta con la inscripción *ECCE AGNUS DEI*, proclamando al niño Jesús como “cordero de Dios”. Los protagonistas ocupan el primer plano mientras que, en la parte superior del lienzo, Murillo pinta unos ángeles niños que presencian la escena desde el cielo en un “rompimiento de gloria”, la representación del plano espiritual sobre el terrenal.

El artista logra una composición bella y equilibrada, donde la luz baña las figuras de los niños y de los angelotes. La pintura es rica en tonalidades cromáticas y se ve envuelta por una bruma conocida como “efecto vaporoso”, muy característico de la obra de Murillo. De este modo los contornos parecen diluirse por el efecto de la luz, que transmite la impresión de no estar ante una escena real sino ante una visión celestial.

Murillo es uno de los mejores pintores de niños de la pintura española, no en vano el interés por la infancia es recurrente en su producción. En sus cuadros de género pinta motivos tomados de la calle y aparecen esos pilluelos harapientos de la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVII. Sin embargo, los que pueden observarse en esta escena son “niños divinos”, aunque retratados eso sí en actitudes propias de la infancia, despreocupados y alegres. Estos niños presentan una belleza idealizada, si bien sus gestos y expresiones se caracterizan por la naturalidad y la ternura.

Murillo juega con el encanto de los temas infantiles, pero también introduce un guiño que cualquier espectador de su tiempo comprendería. En realidad, estamos ante una referencia disfrazada al que sería el episodio más famoso interpretado conjuntamente por los dos primos: el Bautismo de Cristo a orillas del río Jordán (Portús, 2001, p.190).



*Los niños de la concha. Copia de la obra de Murillo.
Fotografía de José Luis Larrión.*

La gran devoción existente en el Barroco por el Niño Jesús y San Juanito explica el considerable número de obras protagonizadas por ambos personajes. Como ya se ha citado en párrafos anteriores, el tema contradice la estricta doctrina eclesiástica, pues Cristo y san Juan Bautista, aun siendo primos, no se conocieron hasta que ambos fueron adultos, cuando este último bautizó a Jesús en el río Jordán.

No obstante, “Los niños de la concha” responde a esa piedad popular y a ese gusto de la época que favorece una religiosidad familiar y tierna, con la representación de Cristo y San Juan Bautista en su infancia. Se

trata de un contenido amable que explota la vena más sensible del fiel y que explica el ambiente anecdótico, al estilo de la pintura de género, de esta imagen religiosa.

La copia de esta obra que hoy se encuentra en el Convento de San Francisco de Sangüesa, nos muestra a Fr. Pedro de Madrid como un hábil intérprete del pintor sevillano.

La Adoración de los Reyes.

Se trata de un lienzo de grandes dimensiones, 218 x 136 cm, que se expone en la denominada “Sala Lecároz” del Convento de San Francisco de Sangüesa. El autor es Antonio Martínez y se fecha en 1761. Copia de Carlo Maratta.

Aragonés de nacimiento, Antonio Martínez (1750-1798) inició su formación artística en dibujo y pintura en el taller de Luzán de Zaragoza, trasladándose posteriormente a la Corte donde ingresó en la Academia de Bellas Artes.

En la Academia Martínez ejerció el arte de la pintura y el dibujo, algo que sería fundamental para el desarrollo de la platería, faceta a la que acabará dedicándose y que exige un gran dominio del dibujo. A su regreso de una estancia por Europa, Antonio Martínez creó en Madrid la Escuela de Platería Martínez, convirtiéndose en el platero español más famoso de la segunda mitad del siglo XVIII.

El sistema de enseñanza habitual en las academias era copiar las obras de los grandes maestros y eso es lo que hace Antonio Martínez en la pintura que nos ocupa. La Adoración de los Reyes va a seguir los modelos de Carlo Maratta, uno de los representantes más notables de la escuela barroca romana y cuya pintura servirá de puente con el movimiento neoclásico posterior.

Precisamente la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid cuenta con una colección de más de 1300 dibujos originales de Maratta, que pudieron servir como referente para Martínez.

En cuanto al estilo de la obra, puede decirse que se caracteriza por el excelente dibujo, el equilibrio de la composición y la majestuosidad de las figuras. Se deja notar la influencia de la escuela veneciana en el uso del color, una paleta de colores claros y lumínicos.

El tema protagonista de esta pintura, la Epifanía. Este lienzo nos muestra figuras majestuosas, casi de tamaño natural. Por otra parte, la Virgen no aparece ni entronizada ni sentada (como suele ser habitual), sino representada en pie y con el niño en brazos, mientras los magos muestran su respeto y entregan los presentes.

Destaca en la pintura ese primer plano con el protagonismo de la Virgen, el Niño y uno de los reyes, el que parece de más edad. Estos personajes sobresalen en la escena por su posición y por el énfasis que se hace en la luz y el colorido de estas figuras, creándose de este modo un juego de claroscuros que remarca distintos planos.



La Adoración de los Reyes. Fotografía de José Luis Larrión.

Los protagonistas destacan con gran nitidez, están llenos de luz y de color, son el foco de atención. La paleta de colores muestra contrastes entre los tonos fríos, como el azul característico del manto de la Virgen, y cálidos como el rojo del manto del rey. La Virgen de rostro clásico, bello e idealizado, lleva en sus brazos al Niño y se lo muestra al rey, mientras éste se arrodilla ante él y le ofrece su presente. El donante mira embelesado al Niño Dios, quizá impresionado. Se ha quitado la corona, que descansa en el suelo, como gesto de reverencia y respeto como un rey de la tierra a un rey divino.

Los otros dos reyes se representan en una zona más oscura y borrosa, donde no se aprecian con claridad detalles de sus rostros y vestimentas. Sí que puede observarse como uno de estos reyes aparece ataviado con turbante, sin bien ninguno de los dos es de raza negra.

Por último, el fondo vuelve a iluminarse para mostrarnos un cielo azul con nubes y esbozos de otros personajes que deben formar parte del séquito de los reyes. Ese séquito que, según Del Amo (2009, p.250) “se relaciona con el ceremonial diplomático de la antigüedad que prescribía el homenaje de los poderosos a los nuevos reyes”.

La tradición convertirá a los magos en reyes: “Melchor es el rey de Persia, Baltasar de la India y Gaspar de Arabia” (Del Amo, 2009, p.250). No en vano este lienzo tiene como título la Adoración de los Reyes y es que la escena de la Epifanía no sólo evocaba un suceso en la vida de Jesucristo, sino que simbolizaba el reconocimiento de la divinidad por parte de los pueblos extranjeros y el homenaje de las naciones no judías a Cristo como rey.

La historia de los Magos no termina tras su visita al Niño. Una versión sostiene que el apóstol Tomás los bautizó en la India y los ungió obispos. Predicaron en Oriente hasta su muerte.

Se dice a su vez que fueron enterrados en Saba y luego trasladados a Constantinopla, donde fueron descubiertos por Santa Elena en el siglo IV.

En el siglo XI las reliquias se encontraban en Milán, pero posteriormente el sarcófago fue trasladado a Colonia. De modo que en el siglo XIII los restos de lo que efectivamente eran tres cuerpos, fueron depositados en un relicario de oro de enormes proporciones y en forma de basílica que se guarda en la Catedral de Colonia. El culto a sus reliquias comenzó a atraer peregrinos de todo el mundo, “con el aliciente de que si los visitantes eran ilustres podían tocar sus huesos con un tenedor de oro” (Trexler, 1997, p.83).

Por último, cabe mencionar que, tal y como recoge Grau-Dieckmann (2002, p.123) “los Tres Reyes Magos siempre funcionaron como una entidad colectiva y no como individuos. Nunca fueron incluidos en el santoral y tampoco se los venera como santos, aunque sus nombres fueron admitidos por la Iglesia como nombres de pila”. Eso sí, los Tres Reyes Magos se convirtieron en protectores de viajeros y peregrinos, ya que viajaron incansablemente hasta que encontraron al Mesías.

La Adoración de los Pastores

La Sala Lecároz guarda otra pintura dedicada al ciclo de la Navidad, procedente de la cesión de obras de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se trata de un lienzo realizado en estilo barroco tardío, fechable

quizá a finales del siglo XVII o más probablemente a principios del XVIII, con un formato ovalado y donde se representa la Adoración de los Pastores.

Esta temática de la Adoración de los Pastores tiene como fuentes el Evangelio de San Lucas (2, 8-21) así como los evangelios apócrifos del Pseudo Mateo (Cap. XIII) y el Evangelio armenio de la Infancia (Cap. IV). De los evangelios canónicos, el de San Lucas es el único que recoge este pasaje del nacimiento de Cristo. El relato bíblico describe cómo un ángel se aparece a los pastores para anunciarles el nacimiento del Niño Dios y dónde pueden encontrarlo.



La Adoración de los Pastores. Fotografía de José Luis Larrión.

“Sucedió que cuando los ángeles se fueron de ellos al cielo, los pastores se dijeron unos a otros: Pasemos, pues, hasta Belén, y veamos esto que ha sucedido, y que el Señor nos ha manifestado. Vinieron, pues, apresuradamente, y hallaron a María y a José, y al niño acostado en el pesebre. Y al verlo, dieron a conocer lo que se les había dicho acerca del niño. Y todos los que oyeron, se maravillaron de lo que los pastores les decían. Pero María guardaba todas estas cosas, meditándolas en su corazón. Y volvieron los pastores glorificando y alabando a Dios por todas las cosas que habían oído y visto, como se les había dicho” (Lucas 2:15-20)

Esta pintura de la Adoración de los Pastores tiene lugar en el establo, pesebre, cueva o gruta que las fuentes refieren como el lugar donde nació Jesucristo. A diferencia de otros elementos de la iconografía de la Natividad, éste se ha convertido en uno de los factores fijos en todas las representaciones del tema. Todos los escritos coinciden más o menos en la descripción del lugar que acogió a Cristo en sus orígenes, de ahí que los artistas de todos los tiempos no hayan tenido dificultades para luego proyectarlo sobre sus creaciones (Martín, 1999).

No obstante, en este lienzo el autor ha prescindido de cualquier referencia arquitectónica o paisajística, centrando todo su interés en el grupo de figuras y no tanto en el espacio donde se inserta la composición. Si bien sí que se observan ciertas referencias que ayudan a situar la escena en el establo, como el heno repartido por el suelo y la presencia de los animales, de la mula y el buey.

Se trata de una escena intimista y oscura, puesto que se desarrolla durante la noche. La oscuridad, lo nocturno, se contrapone a un elemento iconográfico esencial del cuadro como es la luz, símbolo de la divinidad. Un halo de luz celestial cae del cielo y se dirige directamente al Niño, el centro de la escena, iluminando a su vez el rostro de la madre, María.

La pintura se va a caracterizar por unos efectos lumínicos que crean interesantes claroscuros y potencian a algunos personajes. La composición se articula en torno a ese punto central lleno de luz, donde se encuentra el Niño en brazos de la Virgen, los pastores dirigen sus miradas al Niño o se inclinan hacia él ofreciéndole su respeto mientras un angelote observa la escena desde arriba tras una nube. Hay que mencionar la presencia de dos animales en la escena, el buey y la mula, que han sido una constante iconográfica desde las primeras representaciones artísticas de la Natividad de Jesús.

En un primer plano del lienzo y a la derecha de la composición, aparece representado uno de los pastores con una iconografía diferente al resto. Se trata de una figura idealizada que muestra una anatomía bien trabajada, con el torso desnudo y ataviado con un vistoso manto rojo. Se acerca a contemplar al Niño y lleva en la mano un cordero como ofrenda. Es muy habitual que aparezcan ligadas a este asunto de la Adoración de los Pastores imágenes relacionadas con el pastoreo, como ovejas o corderos. Sin bien ese cordero que se sirve de ofrenda para el Niño es también el símbolo de Jesús que se ofrece como sacrificio.

Los demás pastores, situados al fondo, son tipos normales, inspirados en personajes populares. Una de las constantes iconográficas en la representación de este asunto a lo largo de la historia del arte es que los pastores serán gentes de condición humilde, gentes pobres y sencillas que

van ataviados con sencillas vestimentas. Una representación que contrasta con los mantos, trajes, coronas y séquitos que suelen aparecer en la escena de la Adoración de los Magos.

Desde un punto de vista iconográfico, se da una gran variedad en cuanto a la representación de la Adoración de los Pastores y no existen unos modelos fijos. Las fuentes solo aportan generalidades, lo cual ha contribuido a crear una representación muy libre por parte de los artistas que se han enfrentado a esta temática. “Poco o nada se dice del número exacto de ellos, de dónde procedían, de si eran sólo hombres o también había mujeres, qué dones ofrecieron al Mesías, si es que lo hicieron, o si por el contrario, dada su humilde condición, como muchos otros escritos atestiguan, no pudieron más que ofrecerle su respeto” (Martín, 1999).

A MODO DE CONCLUSIÓN.

Si nos centramos en los Evangelios podemos comprobar que son bastante escuetos a la hora de hablar del Nacimiento e Infancia de Cristo. Pero parece que esta temática y todos los aspectos relacionados con el entorno familiar de Jesús, eran muy del gusto de la gente y parece interesarle en gran medida.

A pesar de lo pocos que son los evangelios canónicos sobre la infancia de Cristo, la piedad popular tenía un gran interés en conocer esos episodios, a la par que gustaban de saber sobre la genealogía de Cristo. De modo que los textos apócrifos, la literatura de devoción y también la imaginación popular hicieron el resto aportando muchos episodios, detalles, milagros... que luego se trasladaron al Arte. Los relatos apócrifos abrieron el campo de inspiración de los artistas, favoreciendo una rica iconografía en torno a la Navidad.

Este escrito pretende ser un acercamiento a esta temática en el arte de Sangüesa, dar a conocer y contextualizar un asunto ampliamente desarrollado en las distintas manifestaciones artísticas. Las distintas iconografías sobre la Navidad e Infancia de Cristo nos permiten realizar un recorrido por la historia del arte, por los distintos estilos artísticos y el patrimonio de Sangüesa.

BIBLIOGRAFÍA

- Ancho, A., y Fernández-Ladreda, C. (2010). Portada de Santa María de Sangüesa: imaginario románico en piedra. Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra.
- Azanza, J. (2016). Un desconocido copista de Murillo: el capuchino Fr. Pedro de Madrid. *Laboratorio de Arte*, N° 28, 455-479.
- Baranda, N. (2007). La prosa y el teatro medievales. Madrid: UNED-Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Brown, R. (1982). El nacimiento del Mesías: comentario a los relatos de la infancia de Cristo. Ediciones Cristiandad.
- Carmona, J. (2003). Iconografía de los Santos. Madrid: Ediciones Istmo.
- Castro, E. (1997). Del tropo al drama litúrgico. *II Jornadas de Canto Gregoriano. Institución Fernando el Católico*, 39-66.
- De Arriba, S. (2013). La iconografía de San José en España. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Del Amo, L. (2009). La iconografía de la Navidad. La Natividad. Arte, religiosidad y tradiciones populares. Actas del Simposium 4/7-IX-2009. *Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones históricas y artísticas*, N° 27, 233-252.
- Della Vorágine, J. (1992). La leyenda Dorada. Madrid: Alianza forma.
- Echeverría, P. (2008). El taller pictórico de Sangüesa en el Primer Renacimiento y su filiación aragonesa. *Cuadernos de la Cátedra de Arte y Patrimonio Navarro*, 3, 255-293.
- Esteban Lorente, J. (2002). Tratado de Iconografía. Madrid: Istmo.
- Fernández-Ladreda, C., Martínez de Aguirre, J., y Martínez Álava, C. (2004). El Arte Románico en Navarra. Pamplona: Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo. Institución Príncipe de Viana.
- García Gainza, M., Orbe, M., Domeño, A. (1992). Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Sangüesa, Jaurrieta-Yesa. Pamplona: Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura.
- García, F. (2011). La Matanza de los Inocentes. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, 5, 23-37.
- Gómez, E. (2016). La Virgen de Belén y su devoción en el Camino de Santiago. Su patronazgo en Carrión de los Condes (Palencia). En Aranda, J., y De la Campa, R. (1ª Ed.), *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas* (pp. 383-398). Ediciones Litopress.
- González Hernando, I. (2010). El Nacimiento de Cristo. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, n° 4, 41-59.
- Goosen, L (2008). De Andrés a Zaqueo. Madrid: Akal.
- Grabar, A. (1995). Las vías de la creación en la iconografía cristiana. Madrid: Alianza Forma.

Grau-Dieckmann, P. (2002). Una iconografía polémica: los Magos de Oriente. *Mirabilia. Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, N° 2, 2002, 103-123.

Labeaga Mediola, J. (1998). El retablo mayor de la parroquia de Santiago de Sangüesa. *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 5, 225-248.

Labeaga Mediola, J. (2000). Santa María la Real de Sangüesa. Joya del románico navarro. León: Edilesa.

Labeaga Mendiola, J. (1988). El retablo mayor de la Parroquia de Santiago de Sangüesa. *Cuadernos de la sección de Artes Plásticas y Monumentales*, 5, 227-248

Labeaga Mendiola, J. (2011). Sangüesa. Pamplona: Dirección General de Cultura – Institución Príncipe de Viana.

Martínez, C. (2008). San Salvador de Sangüesa, compendio del arte gótico: arquitectura, escultura y pintura. *Revista Zangotzarra*, 12, 159-193

Navallas Rebolé, A. (2010). El Arte y la Religiosidad de Sangüesa. *Revista Zangotzarra*, 14, 115-216.

Martín, J. (1999). El Ciclo de la Navidad en la pintura sevillana y granadina del Siglo de Oro. *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 8, N° 15, 47-122.

Pérez Higuera, M. (1997). Natividad en el Arte Medieval. Madrid: Editorial Encuentro.

Portús, J. (2001). Pintura barroca española. Guía. Madrid: Museo del Prado.

Quintana de Uña, M. (1987). *Los ciclos de la Infancia en la escultura monumental románica de Navarra*. *Revista Príncipe de Viana*, 181, 269-298.

Rivas, L. (2014). Evangelios apócrifos: los relatos: las claves de lectura. Buenos Aires: Editorial Claretiana.

Rodríguez, L. (2014). La Anunciación. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 6, 12, 1-16.

Sánchez-Mesa, D. y Marcos, M. San Juan Bautista Niño. Esculturas José Risueño. Recuperado de <http://www.lahornacina.com/selecciones-bautista04.htm>

Villabriga, V. (1962). Sangüesa, ruta compostelana. Apuntes medievales. Sangüesa: Ayuntamiento de Sangüesa.

Trexler, R. (1997). *Journey of the Magi, Meanings in History of a Christian Story*. Princeton University Press, Nueva Jersey.

Visús, E. (2013). Un brillante y versátil escultor en la Canal de Berdún: Juan de Berroeta. *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 123, 353-382.

VV.AA. (2008). Enciclopedia del Románico en Navarra. Tomo III. Palencia: Fundación Santa María la Real.