

EL CAMINO DE SANTIAGO EN NAVARRA: PAMPLONA, SANGÜESA Y ESTELLA

CLARA FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ

Excepcionalmente, Navarra es la única región de España atravesada por dos ramales del llamado Camino francés, que es, a su vez, el Camino de Santiago por excelencia, aunque existen otras rutas para llegar a Compostela —el viaje por mar, el camino de la costa, la ruta de la Plata, el camino portugués etc.—¹. Por un lado, tenemos el ramal que resulta de la unión de las vías lemosina, turonense y podense —así llamadas en función de su vinculación a Limoges, Tours y Le Puy respectivamente—, que penetra en Navarra directamente desde Francia por Roncesvalles². Por otro, el de la vía tolosana —denominada así por su relación con Toulouse—, que cruza los Pirineos por Somport y atraviesa previamente la provincia de Huesca, antes de entrar en Navarra³. Ambos confluyen en Puente la Reina de Navarra, desde donde el Camino, reducido ya a una única ruta, sigue en dirección oeste hasta Viana, la última localidad navarra, y a continuación penetra en La Rioja⁴.

Cada uno de estos tres tramos atraviesa una localidad emblemática, claramente destacada sobre el resto y cuya historia está además inseparablemente ligada a la del Camino: Pamplona en el primer caso, Sangüesa en el segundo y Estella en el último. Nos ocuparemos de cada una de ellas, haciendo una brevísimas introducción histórica, en la que se pretende sobre todo poner de relieve su relación con la ruta jacobea, para pasar a continuación a analizar ya con cierto detalle y a la luz de las últimas investigaciones los edificios más destacados del periodo románico —auténtica Edad de Oro de la Peregrinación— de las mismas.

¹ I. Bango Torviso, *El Camino de Santiago*, Madrid, 1993, 117 y 120.

² Sobre este ramal, *ibidem*, 122-141.

³ Sobre este ramal, *ibidem*, 141-154 y 175-187.

⁴ Sobre este tramo, *ibidem*, 155-174.

PAMPLONA

El desarrollo de Pamplona está vinculado en buena parte al Camino de Santiago. En efecto, tras los ataques musulmanes del siglo X, la ciudad había entrado en un proceso de decadencia. En el primer tercio del siglo XI Sancho III el Mayor (1004-1035), uno de los primeros organizadores del Camino, comienza a frenar este proceso, a través de una revitalización de la sede episcopal⁵. El paso siguiente se dará a fines del XI, coincidiendo con el reinado del monarca navarro-aragonés Sancho Ramírez (1063-1094) y con el episcopado de Pedro de Rodez o de Roda (1083-1115), pues fue entonces cuando hizo su aparición al lado del núcleo de la vieja Iruña —la Pompaelo romana— la primera gran ampliación de Pamplona, un nuevo barrio habitado por francos —el Burgo de San Cernin o Burgo Viejo o simplemente Burgo—, al que seguirá poco después otro —La Población de San Nicolás o Burgo Nuevo o Población a secas—⁶. El papel de la mitra en este proceso es importante, pues el Burgo de San Cernin fue donado por Alfonso I el Batallador en 1129 al obispo y el de La Población se levantó en terrenos episcopales.

Ahora bien, ambos barrios surgen en parte al calor de la peregrinación, para atender las necesidades de los peregrinos, y vivirán hasta cierto punto de ellos, como demuestra la significativa frase del documento de concesión del fuero de Jaca al Burgo de San Cernin por Alfonso I en 1129, en la que se indica que solo en él pudiera venderse pan y vino a los peregrinos⁷. No en vano sus promotores, el rey y el obispo, estaban muy interesados en el desarrollo del Camino y la protección de los peregrinos. Efectivamente, Sancho Ramírez será uno de los más decididos impulsores de la ruta jacobea —entre otras cosas concederá el fuero de Estella, que permitirá a esta población consolidarse como jalón importante de la misma⁸— y en el caso concreto de Pamplona esta actitud proteccionista se refleja en el decreto sobre el arancel de aduanas en los portazgos de Pamplona y Jaca en el que declara exentos a los peregrinos⁹. Por

⁵ Ciertamente esta «restauración» de la sede episcopal iruñesa debe ser matizada con respecto a la exagerada visión tradicional. Una interpretación correcta y moderada de la misma, incluyendo un análisis crítico de los documentos relativos a ella, en J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona*, I, Siglos IV-XIII, Pamplona, 1979, 170-177 y L. J. Fortún, *Leire, un señorío monástico en Navarra (siglos IX-XIX)*, Pamplona, 1993, 92-97.

⁶ J. J. Martinena Ruiz, *La Pamplona de los burgos y su evolución urbana, siglos XII-XVI*, Pamplona, 1974, 42-46.

⁷ Estudiado y publicado en J. M.^a Lacarra y A. Martín Duque, *Fueros de Navarra I. Fueros derivados de Jaca*, 2. Pamplona, Pamplona, 1975, 22-27 y 117-123, nº 5 —la cláusula en cuestión está en p. 118—.

⁸ Vid. la introducción histórica del apartado de Estella.

⁹ Publicado en L. Vázquez de Parga, J. M.^a Lacarra y J. Uría Riu, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Asturias, 1981, III, 109 y J. J. Martinena Ruiz, *La Pamplona...*, 144-147.

su parte, a Pedro de Rodez debe atribuirse la fundación del hospital de San Miguel, cercano a la catedral, para la atención de los peregrinos, aunque el rey también colaborará¹⁰.

El monumento más relevante que podían contemplar y visitar los peregrinos jacobeos del periodo románico en Pamplona era sin discusión la catedral románica, por ende la construcción más destacada del Camino de Santiago navarro y aun de todo el Románico navarro.

Este edificio desapareció ya hace más de seis siglos, sustituido por el actual gótico, aunque siempre se conocieron datos, especialmente de carácter documental, sobre él. Sin embargo sobre su estructura no se sabía prácticamente nada hasta las excavaciones de los años 1990-1994, que dieron pie a algunas publicaciones en las que se aborda este aspecto.

En lo que se refiere a *fechas y personas* involucradas estamos bastante bien informados por la documentación¹¹.

Hubo una serie de preparativos previos, cuya existencia puede deducirse de una bula de Pascual II, datada en el año 1097, exhortando al rey Pedro I, a sus súbditos y a los fieles cristianos en general a colaborar en la construcción. Las obras se comenzaron en el año 1100 por iniciativa del obispo Pedro de Rodez, según consta en un antiguo calendario y en la inscripción de una de las ménsulas de la puerta de entrada parcialmente conservada (fig. 1). Los motivos del prelado para acometer tal empresa fueron variados, pudiendo ciertamente ponerla en relación con su reforma litúrgica y capitular, pero es obvio que el factor de la peregrinación también pesó, pues el arquitecto elegido para dirigir la construcción había sido con anterioridad maestro de obras de la catedral de Santiago y el propio edificio se inspira claramente en su equivalente compostelano, aunque no faltan tampoco ecos de San Saturnino de Toulouse, otro importante jalón del Camino de Santiago. La consagración fue llevada a cabo en 1127 por el obispo Sancho Larrosa en presencia del rey Alfonso el Batallador, como se recoge en el citado calendario y en una carta de dicho prelado.

Conocemos igualmente la identidad del arquitecto, Esteban, gracias a una donación que le hace el obispo Pedro de Rodez en 1101 por los buenos servi-

¹⁰ L. Vázquez de Parga, J. M.^a Lacarra y J. Uría Riu, *Las peregrinaciones...*, II, 114-115.

¹¹ Los documentos fundamentales están publicados y analizados en J. M.^a Lacarra, «La catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII (1931), 73-86 y J. Goñi Gaztambide, «La fecha de construcción y consagración de la catedral románica de Pamplona (1100-1127)», *Príncipe de Viana*, X (1949), 385-395. También puede consultarse J. Goñi Gaztambide, *Colección diplomática de la catedral de Pamplona (829-1243)*, Pamplona, 1997, docs. n.º 66, 94, 95, 114, 125, 159 y 160. Un resumen reciente de los datos documentales en J. Martínez de Aguirre, «Capítulo 5. El primer tercio del siglo XII», en C. Fernández-Ladreda, J. Martínez de Aguirre y C. Martínez Álava, *El Arte Románico en Navarra*, Pamplona, 2003, 86-87.

cios que había hecho y haría en lo sucesivo a Santa María de Pamplona. En 1107 el mismo prelado le hace una nueva donación. A través de estos documentos se sabe que había sido anteriormente maestro de obras de la catedral de Santiago de Compostela y que para 1101 llevaba algún tiempo trabajando en Pamplona. Debió llegar a la capital navarra de la mano del obispo Diego Gelmírez, gran promotor artístico e impulsor de la catedral compostelana, pues este prelado suscribe la carta de donación de 1101 y tenía relaciones con Pedro de Rodez, ya que pasó por Pamplona en 1100 y 1102, en tanto que el obispo pamplonés visitó Compostela en 1105 e, incluso, consagró la capilla de Santa Fe en la seo santiaguesa.

Las excavaciones han permitido comprobar que se trataba de un edificio¹² de *planta* (fig. 2) de cruz latina, con tres naves, transepto muy saliente y tres ábsides discontinuos: el central, de mayores dimensiones, era semicircular al interior y poligonal al exterior, en tanto que los laterales eran semicirculares por ambas caras. Bajo el ábside meridional había una cripta —parcialmente conservada—, coincidente en tamaño y forma perimetral con él, pero dividida en tres naves por columnas; su construcción se justifica por la necesidad de salvar el declive de terreno existente en esta zona.

Muchos de los rasgos de esta planta, como la proporción entre la longitud del transepto y la de la nave central —sexquialtera—, la discontinuidad de los ábsides, la alternancia de la forma de los mismos o la forma del ábside central —poligonal al exterior y semicircular al interior—, se explican por una influencia compostelana. Ciertamente, como es usual, no se copia servilmente el modelo, pues se opera una simplificación consistente en la supresión de la girola y de las naves laterales del crucero.

Con estos datos y el análisis de precedentes y derivados ha resultado posible reconstruir *el alzado*.

El de la cabecera, concretamente del ábside central, sería sin duda muy similar al de Irache y Santa María de Sangüesa. Al exterior, presentaría siete paños articulados con contrafuertes en los ángulos de unión, tres ventanas —con paños ciegos intermedios—, cinco o siete óculos y, como remate, una cornisa sostenida con modillones esculpidos con temática variada. El interior estaría dividido en tres niveles por molduras: un zócalo liso, una arquería continua algunos de cuyos arcos estarían perforados por las citadas ventanas y los óculos quizás con arquillos ciegos intercalados. Como suele ser habitual y como

¹² Sobre la estructura de la catedral E. Aragónés Estella, «Epoca prerrománica y románica», en *La catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, I, 135-141, J. Martínez de Aguirre, «Hacia la monumentalización del Reino», en *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, 1996, I, 283-285 e ídem, «Capítulo 5. El primer...», 87-90, sobre todo este último.

ocurre en Irache y Sangüesa, los ábsides laterales serían mucho más sencillos, con una única ventana y sin óculos; más difícil resulta saber si al interior tenían o no arquería ciega. De nuevo estas fórmulas, en particular la combinación ventanas-óculos del ábside central, nos llevan a Santiago, aunque también a Toulouse.

En el cuerpo de naves, la existencia de contrafuertes en el muro perimetral delata el empleo de una cubierta abovedada sobre fajones, lo que a su vez lleva a suponer la utilización de pilares compuestos de sección cruciforme con columnas adosadas en los frentes. En cuanto a la forma concreta de las cubiertas, parece probable que la nave central se cubriera con medio cañón y las laterales quizá, aunque no es tan seguro, con cuarto de círculo. Tanto el tipo de pilares como el de cubiertas coincide con el que podemos ver en el cuerpo de naves de San Pedro de Aibar, el único cuerpo de tres naves del Pleno Románico navarro que ha llegado hasta nosotros y que probablemente deriva de la catedral de Pamplona.

No hay en cambio manera de saber si tuvo tribunas, pues los indicios a este respecto son contradictorios. Por el contrario sí parece seguro que sobre el cuadrado del crucero hubiera un cimborrio, pues existió tanto en sus antecedentes —Santiago y Toulouse— como en sus consecuentes —Irache y Santa María de Sangüesa—.

La catedral pamplonesa contaba con una interesante *fachada*¹³ con su correspondiente portada que, al contrario que el resto del edificio, sobrevivió hasta finales del XVIII, cuando fue sustituida por la neoclásica actual.

Conocemos su estructura por un plano levantado, precisamente, a raíz de la construcción de ésta. Estaba articulada en tres partes: en la central, que coincidía con la nave mayor, se abrían dos puertas iguales abocinadas con un total de once columnas —tres y tres a cada lado de las entradas siendo la central común—, en tanto que sobre las laterales se elevaban sendas torres. Tal composición parece rigurosamente copiada de la portada de Platerías de Santiago.

Se conservan además algunos restos escultóricos, custodiados en el Museo de Navarra: cinco capiteles, dos ménsulas y tres relieves. Los capiteles presentan una temática puramente ornamental, basada —como suele ser habitual en la época— en la libre variación y combinación de una serie de motivos básicos, pero evitando las repeticiones: pájaros picoteándose las patas (fig. 3), tallos trenzados que brotan de cabezas monstruosas emplazadas en los ángulos y cuyos huecos se rellenan con hojas o flores, hojas hendidas festoneadas dis-

¹³ E. Aragonés Estella, «Época...», 141-147 y J. Martínez de Aguirre, «Capítulo 5. El primer...», 90-95.

puestas en dos niveles, leones de largas patas y dorso arqueado... (fig. 4). Las ménsulas están decoradas con sendas cabezas de leones andrógagos de rasgos muy marcados (fig. 5), aunque una de ellas ha perdido la figura humana, precisamente la que recoge la inscripción relativa al inicio de las obras, parcialmente conservada: «...ex incarnati de Virgine tempore Xpisti...». Los relieves representan respectivamente un pesebre con la mula y el buey —probablemente, parte de una Natividad—, un zapatero y una figura entronizada.

Todos estos motivos nacieron y se desarrollaron en Toulouse, pero pasaron a Santiago de Compostela siendo empleados en Platerías, cuyas esculturas presentan muchos paralelos con las pamplonesas.

A partir de estas relaciones y de la cronología de ambas obras, se ha deducido que en Pamplona trabajó un taller de formación tolosana que había colaborado en Platerías y que su intervención en la seo iruñesa puede datarse entre 1112 y 1127, más probablemente entre 1117 y 1118. Podría seguir denominándose —como tradicionalmente se ha hecho— «taller de Esteban», aunque en sentido amplio, entendiéndolo como tal a todos los colaboradores de la fase románica iniciada bajo la dirección de dicho maestro, pero sin atribuirle a él personalmente todas las piezas, pues además se aprecian diferencias de calidad que indican la intervención de más de un escultor.

La iglesia catedral no estaba aislada sino que, como es propio de la época, se complementaba con otras dependencias, entre las que destacaba el claustro¹⁴. Aunque iniciado quizás antes, recibió su impulso definitivo a partir de la terminación del templo catedralicio en 1127. Contamos con algunas *noticias documentales*¹⁵ alusivas a su construcción, entre las que sobresale la concesión de indulgencias otorgada, al parecer poco después de 1127, por el obispo Sancho Larrosa, su promotor, a quienes dieran limosnas para su conclusión y una serie de donaciones de los años 1141-1142, hechas precisamente con la condición de enterrarse en el claustro. Para entonces o quizás algo antes, hacia 1137, estaría terminado.

¹⁴ Sobre este claustro C. Fernández-Ladreda, *La arqueta de Leyre y otras esculturas medievales de Navarra*, Pamplona, 1983, 25-50, M. Melero Moneo, *La escultura románica en Navarra*, Madrid, 1992, 6-12, ídem, «La sculpture du cloître de la cathédrale de Pampelune et sa répercussion sur l'art roman navarrais», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXV (1992), 241-246, ídem, «Recintos claustrales para monjes y canónigos», en J. Yarza Luaces y G. Boto Varela (coordinadores), *Claustros románicos hispanos*, León, 2003, 222-226 y 240-241, E. Aragonés Estella, «Época...», 147-161 y J. Martínez de Aguirre, «Capítulo 6. El segundo tercio del siglo XII», en C. Fernández-Ladreda, J. Martínez de Aguirre y C. Martínez Álava, *El Arte Románico...*, 117-129, al que básicamente hemos seguido.

¹⁵ A. Ubieto Arteta, «La fecha de construcción del claustro románico de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana* XI (1950), 77-83 y J. Goñi Gaztambide, «La fecha de terminación del claustro románico de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana* XXV (1964), 281-283.

Tradicionalmente se ha supuesto que ocupaba la misma *localización* que el actual claustro gótico, aunque últimamente se insiste en la hipótesis de la ubicación en otro lugar, basándose en una cita del *Viaje fuera de España de Antonio Ponz*, publicado en 1785, donde dice que lo vio en pie y aun hace una somera descripción. En cualquier caso es seguro que para 1846 ya no existía, pues, según otra noticia, para entonces sus capiteles se conservaban en la capilla Barbazana.

Actualmente, conocemos trece capiteles procedentes de este claustro, de los que doce se conservan en el Museo de Navarra y el decimotercero ha desaparecido, pero es conocido por fotos. Ofrecen una gran variedad *temática*: cinco son historiados, dos vegetales con figuras humanas, cinco básicamente vegetales y uno animalístico.

Entre los no historiados hay algunos muy interesantes por su calidad de ejecución o la originalidad de su iconografía, como es el caso de los dos que combinan la temática vegetal con la figura humana. En uno la cesta se cubre con grandes hojas en espiral salpicadas de animalillos y complementadas con cuatro figuras de busto en los ángulos, una escribiendo, por lo que se les ha identificado con los Evangelistas, aunque no todos los autores están de acuerdo (fig. 6). El otro presenta dos filas de hojas de acanto y sobre ellas cuatro figuritas —dos en cada cara larga— portando jarros de agua, símbolo de los cuatro ríos del Paraíso¹⁶.

Sin embargo, los más conocidos son los historiados. Uno narra un tema veterotestamentario, la historia de Job (fig. 7). Otros tres recogen episodios neotestamentarios, relativos a la Pasión y Glorificación de Cristo. Concretamente uno de ellos —en mal estado— los prolegómenos de la Pasión: el Lavatorio y la Última Cena. Otro la Pasión propiamente: el Prendimiento —con el Beso de Judas y el episodio de San Pedro cortando la oreja a Malco—, la Salida de Cristo de casa del sumo sacerdote y la Crucifixión (fig. 8) incluida la de los dos ladrones. El tercero la Glorificación: desde el Descendimiento, pasando por el Entierro, hasta la Visita de las tres Marías al sepulcro y la Magdalena anunciando a los Apóstoles la Resurrección de Cristo. El quinto capitel historiado está tan deteriorado que no permite la identificación del tema.

Tradicionalmente ha llamado la atención por la originalidad de su iconografía el capitel de Job¹⁷ (fig. 9), cuya elección se ha explicado a partir del

¹⁶ Aragonés Estella, E., «El capitel de los ríos del Paraíso en el claustro románico de la catedral de Pamplona», *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuadernos de Sección de Artes Plásticas y Monumentales Eusko Ikaskuntza*, nº 15, 285-296.

¹⁷ G. Gaillard, «El capitel de Job en los museos de Toulouse y de Pamplona», *Príncipe de Viana*, XXI (1960), 237-240.

interés demostrado por el obispo y cabildo pamplonés por este personaje —el obispo Pedro de Rodez poseía un códice con los *Moralia in Job* que regaló al monasterio de Santa Fe de Conques y otro *Libro de Job* con extractos de los mismos comentarios se conserva aún hoy en la biblioteca catedralicia—, interpretándolo como prefigura del Cristo de la Pasión en cuanto ambos son justos que sufren sin causa. Recientemente se ha señalado la existencia de otras rarezas iconográficas, como las escenas de Jesús saliendo del sanedrín o la Magdalena comunicando a San Pedro la Resurrección de Cristo (Fig. 10), la primera de las cuales se asocia con el episodio de San Pedro cortando la oreja a Malco, interpretándose ambas en relación con la teoría —entonces tan en boga— de las dos espadas, en tanto que se piensa que la segunda a través del protagonismo concedido a la figura de San Pedro trata de recalcar el papel del Papado en la Cristiandad; una y otra idea eran caras a los partidarios de la reforma gregoriana, a los cuales pertenecía el obispo de Pamplona, Pedro de Rodez, que fue precisamente su introductor en la diócesis.

La comunidad de características formales, unida a notables diferencias cualitativas, ha llevado a pensar en un solo *taller* dirigido por un maestro principal, que fijó los rasgos estilísticos y que sería el autor de las escenas más logradas —conversación de Dios y el diablo, robo de los ganados de Job, Beso de Judas, Descendimiento y Entierro— (fig. 11), y al que imitarían algunos discípulos peor dotados, a los que habría que atribuir las escenas menos conseguidas —Visita de los amigos de Job, Crucifixión y Visita de las tres Marías al sepulcro— (fig. 12).

En cuanto a la filiación, curiosamente, el maestro principal no deriva del precedente «taller de Esteban», que intervino en la portada, como acreditan claramente las diferencias formales entre las realizaciones de uno y otro. Debió formarse en Languedoc, básicamente en Toulouse —en el ámbito de los talleres II y III de La Daurade o de la sala capitular de San Esteban—, como demuestran sus coincidencias en muchos aspectos —sobre todo el detallismo de las figuras y el gusto por los violentos contrastes de luz y sombra—, aunque conoció también el pórtico de Moissac —del que parece haber tomado el descoyuntamiento de los cuellos de algunas figuras—. También hay que tener en cuenta su conocimiento de obras pictóricas, sobre todo miniaturísticas, de influencia bizantinizante. Ciertamente a ello habría que añadir su impresionante capacidad creativa, que le lleva a generar a partir de todas estas influencias una obra original. Su llegada a Pamplona resulta perfectamente explicable, dadas las relaciones del obispo promotor del claustro, Sancho Larrosa, con Toulouse, atestiguadas por el hecho de que en 1126 consagró la iglesia de San Saturnino de Artajona, dependencia de su homónima de Toulouse.

SANGÜESA

Sangüesa también debe en parte, aunque no exclusivamente, su existencia y prosperidad al Camino de Santiago¹⁸. En efecto, inicialmente no ocupaba la localización actual sino que estaba situada sobre un montículo relativamente próximo. Hacia 1089-1093, el rey navarro-aragonés Sancho Ramírez (1063-1094) construyó un puente sobre el río Aragón —más o menos donde está el actual— para facilitar su cruce y al lado un palacio y una iglesia. Pronto junto a ellos se creó un pequeño núcleo de población y el rey Alfonso I el Batallador decidió impulsar su desarrollo y para ello concedió a sus habitantes el fuero de Jaca. Entre los factores que motivaron la decisión del Batallador está precisamente el de crear un importante centro de población en la ruta del Camino de Santiago que procedente de Somport y Jaca entraba en Navarra. La nueva población comenzó a llamarse Sangüesa la Nueva, mientras la antigua sobre el montículo pasará a denominarse Sangüesa la Vieja y a partir del siglo XIV Rocaforte. Poco a poco Sangüesa la Nueva irá cobrando importancia, mientras Rocaforte declina, y acabará siendo Sangüesa a secas.

El monumento sangüesino más importante, estrechamente vinculado además al Camino de Santiago, pues se encuentra al borde del mismo junto al puente que cruza el río Aragón es, sin duda, la iglesia de Santa María de Sangüesa (fig. 13). No hay que olvidar por otra parte que la primitiva iglesia de Santa María y el adjunto palacio real fueron donados a los sanjuanistas por Alfonso el Batallador en 1131, precisamente por su labor de atención a los peregrinos, y que en esta donación tuvo su origen la construcción del actual templo de Santa María. Además al lado de la iglesia se levantará el hospital de Santa María o de San Juan de Jerusalén dedicado a los peregrinos jacobeos.

En el *proceso constructivo* de este edificio se pueden distinguir *varias fases* que, a veces, se suceden sin solución de continuidad y aún casi se solapan.

La *primera*¹⁹ se data a partir de la citada donación de 1131, quizás unos años después, ya que los hospitalarios tuvieron que reunir recursos para la obra. Se supone que se prolonga durante las décadas de 1140 y 1150, en base a la participación en ella del escultor denominado «maestro de Uncastillo». A esta fase corresponde fundamentalmente la cabecera —excepto el abovedamiento del ábside central— (fig. 14) y una pequeña parte de los muros peri-

¹⁸ Las consideraciones históricas sobre Sangüesa están tomadas de A. Martín Duque y otros, *Camino de Santiago en Navarra*, Pamplona, 1991, 225-226 y J. C. Labeaga Mendiola, *Sangüesa en el Camino de Santiago*, Sangüesa, 1993, 75-76 y 113-116.

¹⁹ Sobre esta primera fase C. Martínez Álava, *Del Románico al Gótico en la Arquitectura navarra*, Pamplona, 1999 —se trata de una tesis doctoral inédita, por lo que agradezco al autor haberme permitido consultarla— y J. Martínez de Aguirre, «Capítulo 6. El segundo ...», 134-139.

metrales del cuerpo de naves —concretamente el tramo más oriental del muro sur, en el que todavía se emplea un modelo de soporte con una única columna adosada, igual que en los pilares torales, en tanto que en la segunda se usan columnas pareadas.

Se trata de una cabecera con tres ábsides, lo que indica que la iglesia fue proyectada ya desde el comienzo con tres naves, que era, por otra parte, la fórmula usual en estos momentos en las localidades navarras de repoblación del Camino de Santiago —Pamplona, Estella—. Por lo demás esta cabecera es, precisamente, uno de los ejemplos más notorios del ascendiente de la catedral de Pamplona, pues se inspira claramente en ella. Esto se aprecia sobre todo en el alzado del ábside central, que repite básicamente los esquemas descritos en la seo pamplonesa. El interior —casi oculto por el monumental retablo renacentista— está dividido en tres niveles por medio de molduras: un zócalo liso, una arquería con cinco arcos los tres centrales perforados por ventanas y los dos extremos ciegos, y cinco óculos, de nuevo los tres centrales perforados y los laterales ciegos. Esta división se traduce al exterior, aunque solo resultan visibles las tres ventanas y los tres óculos centrales, que ocupan otros tantos paños articulados por sendos contrafuertes. La máxima diferencia respecto a Pamplona radica en la forma, que es semicircular tanto al exterior como al interior. Por su parte, los ábsides laterales (fig. 15), como también debió ocurrir en la seo iruñesa, repiten la fórmula del central, pero simplificándola, pues reducen el número de arcos y de ventanas, suprimen el nivel de óculos y disminuyen el número de contrafuertes.

La cubierta de los ábsides laterales, la única construida en esta fase, es de bóveda de horno. Del tipo de soportes empleados, tanto en los pilares torales como en la pilastra del tramo más oriental del muro sur del cuerpo de naves, con columna única, se deduce además que por entonces se pensaba cubrir las naves con alguna modalidad de bóveda de cañón, no con bóveda de arcos entrecruzados, como luego se hizo.

Las piezas escultóricas más notables de esta cabecera son los *capiteles*²⁰, si bien hay que advertir que muchos de ellos están bastante deteriorados, otros se han perdido y algunos son fruto de la restauración. La mayoría son de tema vegetal y animalístico, pero los más conocidos e interesantes son los historiadados, que están en el interior y representan respectivamente el castigo del avaro, el martirio de San Juan Bautista —que habría que poner en relación con la pertenencia de la iglesia a la orden de San Juan— y la Huida a Egipto.

²⁰ J. Lacoste, «La décoration sculptée de l'église romane de Santa María de Uncastillo (Aragón)», *Annales du Midi*, LXXXIII (1971), 149-172 y J. Martínez de Aguirre, «Capítulo 6. El segundo...», 135-139.

Tradicionalmente, apoyándose en sus características formales, se han atribuido a un único taller, el del Maestro de Uncastillo, llamado así por su intervención en la iglesia de Santa María de Uncastillo. Sobre la filiación de este artífice, recientemente se ha planteado la hipótesis de que procediera de la catedral pamplonesa, poniéndolo en relación con las realizaciones del denominado «taller de Esteban», en base a la coincidencia de ciertos motivos —pencas hendidas, hojas lisas con bolas—. A la hora de datar su intervención en Sangüesa deben tenerse en cuenta las fechas que se han barajado para otras obras que se le atribuyen, como las iglesias de Santa María de Uncastillo y San Martín de Unx. En el caso de la primera se registra una donación *ad opus* de 1135 y se sabe que la consagración tuvo lugar en 1155, en tanto que la segunda se consagró en 1156. Por estos años habría que situar los capiteles sangüesinos, aunque adelantándolos con relación a los citados edificios, pues parecen más cercanos al modelo pamplonés que aquellos.

La arquitectura de *la segunda fase*²¹ se fecha básicamente dentro del último tercio del XII, apoyándose en el análisis de sus elementos arquitectónicos y en comparaciones con otros monumentos, cronología que queda corroborada por la de los dos talleres escultóricos que intervinieron en ella, el de Leodegario y el de Biota, como veremos más adelante. En esta fase se culminan prácticamente los muros perimetrales. El cambio con relación a la precedente se percibe en los soportes, pues en aquella se empleaban soportes con una única columna adosada en el frente —pilares torales y pilastra más oriental del muro sur del cuerpo de naves—, en tanto que en ésta los soportes presentan columnas pareadas en los frentes, aunque todavía no cuentan con codillos. Esta carencia parece indicar que en esta fase se seguía pensado aún en una cubierta de bóveda de cañón, puesto que no está previsto un elemento de apoyo para los arcos cruzados. Pese al cambio de soportes, esta etapa parece muy continuista respecto a la anterior.

Dentro de ella hay que colocar *la portada*²² (fig. 16). La parte inferior está constituida por una puerta de arco apuntado, integrado por una serie de archi-

²¹ C. Martínez Álava, *Del Románico al Gótico...* e ídem, «Capítulo 7. El último tercio del siglo XII y las primeras décadas del XIII», en C. Fernández-Ladreda, J. Martínez de Aguirre y C. Martínez Álava, *El Arte Románico...*, 248-251.

²² A. K. Porter, *La escultura románica en España*, Barcelona, 1929, II, 43-45, J. Gudiol Ricart y J. A. Gaya Nuño, *Arquitectura y escultura románicas*, en *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico*, V, Madrid, 1948, 156, J. E. Uranga Galdiano, «Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa», *Primer Congreso Internacional del Pirineo del Instituto de Estudios pirineicos*, Zaragoza, 1951, 1-15, C. Milton Weber, «La portada de Santa María de Sangüesa», *Príncipe de Viana XXX* (1959), 139-186, R. CROZET, «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. VII. Sur la trace d'un sculpteur», *Cahiers de civilisation médiévale*, XI (1968), 51, ídem, «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. VIII. Quatre portails historiés», *Cahiers de civilisation médiévale*, XII

voltas apedadas en columnas con sus correspondientes capiteles y estatuas, complementado por un tímpano. La superior se encuentra decorada por un ancho friso dividido en dos niveles.

Iconográficamente, la puerta ofrece un programa basado en la idea de la Redención y el Juicio Final. En los capiteles de las columnas encontramos episodios evangélicos relativos a la Infancia de Cristo, que anuncian la Redención, más el tema veterotestamentario del Juicio de Salomón, prefigura del Juicio Final. Las estatuas columnas de la derecha representan a San Pedro, San Pablo y Judas (fig. 17) y las de la izquierda a las tres Marías, aquellas aludiendo a la Pasión y éstas a la Resurrección de Cristo, a través de las cuales nos consiguió la Redención. En el tímpano se desarrolla el Juicio Final (fig. 18) y en las arquivoltas aparecen personajes representativos de los estamentos sociales sobre los que recae el Juicio y figuraciones de distintos pecados y sus castigos. El elemento más insólito es quizás la figura de Judas con su famosa inscripción *Iudas mercator* a través de la cual se establece un paralelo entre Judas y aquellos negociantes farsantes —mesoneros, cambistas— establecidos a lo largo del Camino de Santiago que estafaban y engañaban a los peregrinos, idea tomada precisamente de un sermón recogido en el famoso *Liber Sancti Iacobi*²³.

En el friso se representa la *Maiestas Domini* con el Tetramorfos y el Apostolado (fig. 19), que integran el tema de la Segunda Venida. Se trata de otra versión del Juicio Final, pero más arcaizante que la del tímpano, pues está inspirada en el Apocalipsis de San Juan, en tanto que aquélla correspondía al Evangelio de San Mateo. Finalmente las enjutas ofrecen una serie de figuras y temas inconexos, que en ocasiones repiten lo visto en las partes anteriores.

En la realización de este conjunto escultórico intervinieron básicamente dos talleres. El primero sería el dirigido por el maestro Leodegario, cuya firma figura en el libro de la María central (fig. 20). Habría que atribuirle algunos capiteles del interior, las esculturas de la puerta propiamente dicha y parte de las de las enjutas. Su importancia radica en su vinculación con Francia, sobre todo con

(1969), 47-55, J. E. Uranga Galdiano y F. Íñiguez Almech, *Arte medieval navarro*, Pamplona, 1973, III, 12-24, M. Melero Moneo, *La escultura...*, 1992, 15-18, E. Aragonés Estella, «El Románico en Sangüesa», en AA.VV., *El Arte en Navarra*, Pamplona, 1994, I, 68-73, M^a del C. Lacarra Ducay, «El Arte y los Caminos», en M.^a A. Mogollón (coord.), *Camino y comunicaciones en Aragón*, Zaragoza, 1999, 145-147 y C. Fernández-Ladreda Aguadé, «El último tercio del siglo XII y los comienzos del XIII. Escultura monumental», en C. Fernández-Ladreda, J. Martínez de Aguirre y C. Martínez Álava, *El Arte Románico en Navarra...*, 323-331.

²³ B. Mariño, «*Iudas mercator pessimus*. Mercaderes y peregrinos en la imaginería medieval», *Actas del VI Congreso CEHA, Los Caminos y el Arte, 1ª Peregrinaciones jacobeanas e iconografía*, Santiago de Compostela, 1989, 31-43, especialmente 31-32.

las puertas occidentales de la catedral de Chartres y en menor grado con Borgoña, con la catedral de Autun. Esta influencia francesa explica la presencia en esta portada de rasgos que en este momento resultan avanzados dentro del contexto navarro, como el arco apuntado, las estatuas columnas y la disposición longitudinal de las esculturas de las arquivoltas. A partir de su intervención en otras obras, como la tumba de doña Blanca en Nájera y la iglesia de San Martín de Uncastillo, habría que datar su participación en Sangüesa en la década de 1160 prolongándola quizás a la siguiente.

El segundo es el tradicionalmente conocido como taller de San Juan de la Peña. Sin embargo, en un estudio reciente²⁴ las numerosas obras atribuidas en tiempos a este taller se han distribuido entre tres, aunque relacionados entre sí, taller de Biota, taller de San Pedro el Viejo y taller de San Juan de la Peña, y se ha sostenido que en Sangüesa, dadas las diferencias de calidad, intervinieron dos, el primero y el último. Personalmente pienso que más que de dos talleres habría que hablar de dos artistas, uno de ellos efectivamente relacionado con Biota —aunque más todavía con otras obras de dicho taller, como Agüero y San Felices de Uncastillo— y otro de menos calidad, discípulo del anterior. Al primero habría que adjudicarle las figuras del presunto Sigurd (fig. 21) y de otro guerrero de las enjutas, un capitel con arpías del interior (fig. 22) y dos capiteles más conservados en el Museo de Navarra, al segundo el friso superior y quizás los monstruos de las enjutas. Su actividad puede fecharse, a partir de la vinculación del capitel de las arpías a la segunda fase constructiva y de la cronología atribuida al taller de Biota, dentro del último tercio del XII y principios del XIII.

*La tercera fase*²⁵ sucede a la anterior sin solución de continuidad, pues no hay una paralización temporal sino un cambio estructural. Se data en torno al primer cuarto del XIII en base una vez más a cotejos con otros edificios. En el curso de esta fase se levantaron los cuatro grandes pilares interiores, se cerraron los abovedamientos y se hizo el piso inferior del cimborrio —con sus trompas y óculos— (fig. 23). De nuevo el cambio respecto a la precedente se detecta en los soportes, pues se trata de pilares de núcleo cruciforme con columnas pareadas adosadas en los frentes pero que además cuentan con codillos, elemento muy revelador, pues indica que estos soportes, a diferencia de los de fases anteriores, fueron diseñados previendo ya una cubrición con bóvedas de arcos cruzados.

²⁴ M. Melero Moneo, «El llamado taller de San Juan de la Peña, problemas planteados y nuevas teorías», *Locus Amoenus*, I (1995), 47-60.

²⁵ C. Martínez Álava, *Del Románico al Gótico...* e ídem, «Capítulo 7. El último ...», 248-253.

ESTELLA

También el desarrollo de Estella se debe en gran medida al Camino de Santiago²⁶. Efectivamente, aunque parece que existía allí una pequeña población anterior, Lizarrara o Lizarra, su despegue empieza a partir del establecimiento de pobladores francos en las últimas décadas del XI atraídos por la presencia de la ruta jacobea y las oportunidades que brindaba. A su vez al rey Sancho Ramírez le interesaba que se creara un núcleo de población importante sobre el Camino, de ahí que para estimular su asentamiento y favorecer el desarrollo de la nueva población en 1077 o poco después le conceda un fuero, el llamado Fuero de Estella. De la vinculación de Estella con la peregrinación ha quedado un buen testimonio en la famosa frase del *Codex Calixtinus*: «En Estella encontrara el peregrino buen pan, excelente vino, mucha carne y pescado, y la ciudad esta llena de toda clase de felicidad».

Los primeros pobladores francos se establecieron en la margen derecha del río Ega en un barrio dedicado a San Martín, organizado en torno a una calle, la Rúa de las Tiendas, que coincidía precisamente con el camino que seguían los peregrinos. Sin embargo la iglesia que funcionará como centro religioso del mismo no estaba consagrada a San Martín sino a San Pedro y, dada su situación al borde de la Rúa, acabará llamándose San Pedro de la Rúa. Más tarde la ciudad crecerá y surgirán otros barrios con sus respectivas iglesias: San Miguel y San Juan. Pero la iglesia de San Pedro será siempre la más vinculada al Camino por su proximidad y su historia más o menos legendaria —leyenda del obispo de Patrás²⁷—. Por ello y por ser la de origen más antiguo centraremos en ella nuestra atención.

San Pedro de la Rúa tiene una *historia constructiva*²⁸ muy compleja, pues a la prolongación de las obras con los correspondientes cambios, se unen las amenazas de ruina y las consiguientes reformas de la Edad Moderna²⁹, que enmascaran el aspecto del edificio medieval.

Su primera cita documental se remonta a la concordia de 1174 entre el obispo de Pamplona y el abad de San Juan de la Peña y en esa década debieron

²⁶ Para la historia de Estella en sus momentos iniciales y su relación con el Camino de Santiago puede verse A. Martín Duque y otros, *Camino de Santiago...*, 262-264 y F. Miranda García, «Historia de una ciudad», en J. R. Corpas Mauleón y otros, *Estella-Lizarra*, León, 2003, 40-46, en los que nos hemos basado.

²⁷ J. Goñi Gaztambide, *Historia eclesiástica de Estella*, I, *Parroquias, iglesias y capillas reales*, Pamplona, 95-98 y ss.

²⁸ El análisis arquitectónico de San Pedro de la Rúa que sigue a continuación está basado en C. Martínez Álava, *Del Románico al Gótico...* e ídem, «Capítulo 7. El último ...», 233-237.

iniciarse las obras del edificio actual por la capilla mayor. En realidad parece que por entonces la iglesia se proyectaba con un solo ábside y su correspondiente nave única.

Este plan inicial fue alterado, pues se decidió incorporarle sendos ábsides laterales con sus correspondientes naves. Se abre así una segunda fase de obras, que comienza en la última década del XII o algo antes y se prolonga a la primera mitad del XIII, en la que se hicieron los referidos ábsides y los muros perimetrales, primero el sur —lindante con el claustro— y luego el norte con la portada de acceso a la iglesia.

Finalmente, en una tercera etapa, que abarca la segunda mitad del XIII y los primeros años del XIV, se ejecutaron los pilares de separación de naves, las bóvedas de las mismas y los dos grandes ventanales de compleja tracería de los muros occidental y meridional.

En *planta* (fig. 24) el resultado es una iglesia con una cabecera con tres ábsides semicirculares casi de la misma profundidad, el central más ancho y dotado de tres absidiolos semicirculares dispuestos radialmente, que se abren directamente a las naves, debido a la carencia de transepto. Por razones topográficas la nave septentrional resulta asimétrica y algo irregular.

En el *alzado* lo más notable son los profundos cambios que se aprecian de unas partes a otras de la iglesia, en función de la fase a que pertenezcan.

En la cabecera destaca el ábside central (fig. 25), construido en la primera fase, por su complejidad y originalidad. Lo más relevante es la organización del muro con sus dos cuerpos: el inferior muestra cinco arcos apuntados, de los que los dos extremos —reformados posteriormente— comunican con las capillas laterales y los tres centrales se abren a los ábsidiolos, y el superior otras tantas arquerías de medio punto, ciegas las extremas y perforadas por ventanas las tres centrales. El arco triunfal asimismo apuntado apea en sendas columnas únicas adosadas a pilastras. Este tipo de soportes anuncia una cubierta de cañón y, en efecto, el tramo recto se cubre con bóveda de cañón apuntado y el ábside con una bóveda de horno también apuntado en la que se abren tres estrechos vanos de medio punto. Planimetría y alzado responden a esquemas puramente románicos, pero la introducción de arcos apuntados, particularmente en los accesos a los absidiolos, indica cierta renovación y apunta a una cronología tardía.

En el cuerpo de naves los soportes perimetrales, fruto de la segunda etapa, acusan un cambio, pues se trata de pilastras con una semicolumna adosada en el frente y sendas columnillas en los codillos, claramente previstas para sustentar bóvedas de arcos cruzados, que no llegaron a hacerse por entonces, apeando en la semicolumna el fajón y en las columnillas los cruzados.

Finalmente, los soportes de separación de naves, las bóvedas y los ventanales occidental y meridional, correspondientes a la tercera etapa, son ya plenamente góticos. Los primeros están muy alterados, pero parece que debían ser todos pilares de núcleo cilíndrico, aunque pertenecientes a distintas variantes. Las bóvedas, de las que solo se conservan las de las naves laterales, presentan claves esculpidas y nervios de perfil triangular claramente góticos y los ventanales tienen complejas tracerías del estilo del gótico radiante introducido en Navarra a partir del último cuarto del XIII.

Al *exterior* destaca de nuevo el ábside central (fig. 26), que presenta en la parte superior un friso de arquillos apuntados sobre canes esculpidos que sostiene el alero, relacionado con el de arquillos trilobulados de Irache, y en la inferior tres contrafuertes que llegan solo a media altura y enmascaran los absidiolos. En el ángulo noroccidental sobresale la gran torre rectangular, que comunicaba al conjunto un carácter de fortaleza.

Adosado al lado sur del templo se encuentra el claustro³⁰. La existencia de este ámbito en una iglesia parroquial resulta insólita, pero adquiere sentido si se tiene en cuenta que inicialmente San Pedro de la Rúa fue sede de un priorato dependiente de la abadía de San Juan de la Peña y en este contexto monástico, por el contrario, la construcción de un claustro no es nada sorprendente. Ciertamente, como suele ser frecuente —caso de claustro catedralicio de Pamplona—, tuvo también una función cementerial, lo que parece haber influido en su programa iconográfico.

Actualmente ofrece un *aspecto* insólito (fig. 27), con solo dos alas, la septentrional y la occidental, pero primitivamente tenía las cuatro pandas de rigor, lo que ocurre es que las otras dos fueron destruidas a raíz de la voladura del castillo de Estella en 1572³¹. Ambas galerías presentan cubierta plana y se abren al espacio central por medio de arcos de medio punto apeados en columnas pareadas, excepto en los ángulos en los que se emplean pilares con columnas adosadas y en el centro del lado oeste marcado por un curioso soporte compuesto por cuatro columnas torsas.

²⁹ Sobre estas reformas y sus vicisitudes J. Goñi Gaztambide, *Historia...*, 111-114 y 232-237.

³⁰ El análisis de este claustro está basado fundamentalmente en R. Crozet, «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. V Estella. VI Puente la Reina», *Cahiers de civilisation médiévale*, VII (1964), 316-322, C. Fernández-Ladreda Aguadé, «El último...», 356-362 y 367 y M. Melero Moneo, «Recintos claustrales...», 223-227 y 234-235, sobre todo los dos últimos.

³¹ E. Aragonés Estella, «El claustro de San Pedro de la Rúa en Estella: Estudio del problemático capitel de San Pedro. Capiteles inéditos del conjunto», *Príncipe de Viana*, LVII (1996), 463, nota 20, y 468, apoyándose en noticias documentales —publicadas por J. Goñi Gaztambide, *Historia...*, 271-272— y en el examen de lo conservado, cree que los daños no fueron tan concentrados como se suele decir y como parece deducirse del estado actual del claustro, destruyendo totalmente dos alas —este y sur— y dejando intactas las otras dos —norte y oeste—, sino que afectaron a todo el conjunto y que las dos galerías que hoy vemos son fruto de un rearme. Su opinión parece lógica y está bien argumentada.

En cuanto a la *iconografía* de los capiteles, conviene advertir que la ordenación actual no es probablemente la original, ya que el claustro fue reconstruido tras la voladura de 1572, y que sin duda faltan piezas, pues al menos en el caso de los narrativos se advierten incongruencias y lagunas³².

Hoy en día en la galería septentrional predominan los temas historiados, que pueden clasificarse en dos grupos. Por un lado, estarían los capiteles de carácter hagiográfico, dedicados a santos mártires de los primeros tiempos del Cristianismo y centrados en el momento de su muerte: San Pedro, su hermano San Andrés —que cuenta con dos capiteles— (fig. 28) y San Lorenzo, los dos primeros muy vinculados a esta iglesia, pues San Pedro era el titular y en cuanto a San Andrés —según una tradición legendaria³³— el templo poseía una importante reliquia suya, descubierta además de modo milagroso, cuyo culto llegó a adquirir tal relevancia que se construyó una capilla ex profeso para albergarla adosada al costado norte de la iglesia. Por otro, los cristológicos con episodios de la Infancia de Cristo —distribuidos en dos cestas, una con las escenas de la Anunciación, Visitación, Natividad, Anuncio a los pastores y Epifanía, y otra con el Viaje de los Magos, los Magos ante Herodes y la Matanza de los Inocentes, muy desarrollada esta última—, y de su Pasión y Resurrección —Entierro, Anástasis, Visita de las tres Marías al sepulcro y *Noli me tangere*—. Excepcionalmente se localiza también un capitel con temática simbólica: luchas con armas iguales —alusivas al pecado de la ira— (fig. 29), combates de guerreros con monstruos —posibles *psychomachiae*—, ascensión de Alejandro Magno —símbolo de la soberbia— y Sansón combatiendo con el león —prefigura de la Resurrección de Cristo y, por tanto, anuncio de la superación de la muerte, consecuencia del pecado—.

Es posible, como se ha dicho, que el hilo conductor del programa sea la exaltación del martirio y de los mártires: desde los Inocentes (fig. 30) hasta los santos mártires propiamente, culminando en el martirio de Cristo, es decir su Pasión³⁴. Se ofrecía así a los fieles un modelo de muerte cristiana, a la par que se solicitaba la mediación de estos santos en beneficio de los difuntos allí ente-

³² Vid. bibliografía citada en nota anterior. En realidad a partir del primer rearme, que parece remontarse a 1576, se llevaron a cabo constantes obras que se prolongaron hasta el XX, siendo la última la restauración promovida por la Institución Príncipe de Viana en los años 1959-60 —J. Goñi Gaztambide, *Historia...*, 272-276—, todo lo cual contribuye a arrojar más dudas sobre la validez de la ordenación actual de los capiteles.

³³ Vid. bibliografía citada en nota 27. Hay que señalar sin embargo que los hechos relatados en la citada tradición se sitúan en fecha posterior a la construcción del claustro, aunque, como señala Goñi Gaztambide, es posible que la leyenda haya ido incorporando a un fondo de verdad datos erróneos, entre ellos la fecha de los sucesos.

³⁴ M.^a J. Quintana de Uña, «Los ciclos de Infancia en la escultura monumental románica de Navarra», *Príncipe de Viana*, XLVIII (1987), 279-280.

rrados, y se recordaba la Pasión de Cristo, con la que nos abrió las puertas de la bienaventuranza eterna, y su Resurrección, que es garantía de la nuestra. En resumen, un programa muy adecuado para un claustro utilizado como lugar de enterramiento.

En la panda occidental los capiteles son exclusivamente ornamentales, con predominio de los animales fantásticos —pájaros, leones alados, sirenas-ave— (fig. 31), dispuestos por parejas y afrontados, aunque hay alguno de tema vegetal.

La discrepancia iconográfica entre ambas alas, ha dado pie para pensar en la intervención de dos escultores diferentes, pero un examen minucioso pone de manifiesto, por el contrario, la existencia de coincidencias formales de detalle muy significativas —profuso empleo del «perlado», tipos vegetales idénticos— (fig. 32), lo que permite atribuirlos, sino a un único artífice, al menos a un solo *taller*, cuyos componentes siguen directrices comunes establecidas por el maestro principal. A su vez este taller sería el mismo que realizó la decoración escultórica del vecino Palacio real. En cuanto a su filiación se aprecia una cierta vinculación con obras silenses: concretamente en el caso de los capiteles historiados con el relieve de Santo Domingo liberando a los cautivos, supuestamente procedente de la portada exterior del pórtico norte de la iglesia de Silos, y en el de los ornamentales con las cestas claustrales especialmente del segundo taller.

A partir de la existencia de esta influencia silense, teniendo en cuenta además que aparece como bastante lejana y elaborada, y de la íntima relación con la iglesia, concretamente con el muro sur, atribuido a los momentos iniciales de la segunda fase de obras, parece que podría datarse el comienzo del claustro más o menos por esos años o sea en torno al 1200.



Fig. 1. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Iglesia. Ménsula de la portada con inscripción.

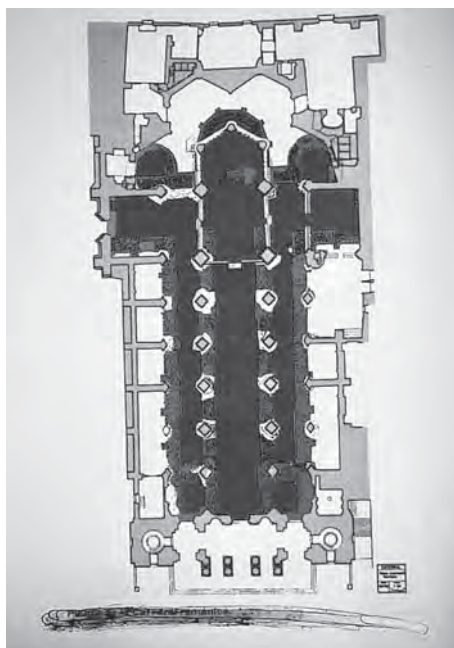


Fig. 2. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Iglesia. Planta.



Fig. 3. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Iglesia. Capitel de la portada: pájaros picoteándose las patas.



Fig. 4. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Iglesia. Capitel de la portada: leones.



Fig. 5. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Iglesia. Ménsula de la portada con león andrógalo.



Fig. 6. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Claustro. Presunto capitel de los Evangelistas.



Fig. 7. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Claustro. Capitel de Job: Conversación de Dios con el diablo y banquete en casa de los hijos de Job.



Fig. 8. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Claustro. Capitel de la Pasión: Crucifixión.



Fig. 9. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Claustro.
Capitel de Job: Conversación de Job con su mujer y sus amigos y reprensión de Dios a Job.



Fig. 10. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Claustro.
Capitel de la Resurrección: la Magdalena anuncia a San Pedro la Resurrección de Cristo.



Fig. 11. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Claustro. Capitel de la Resurrección: Santo Entierro.



Fig. 12. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Claustro. Capitel de la Resurrección: Visita de las tres Marías al sepulcro.

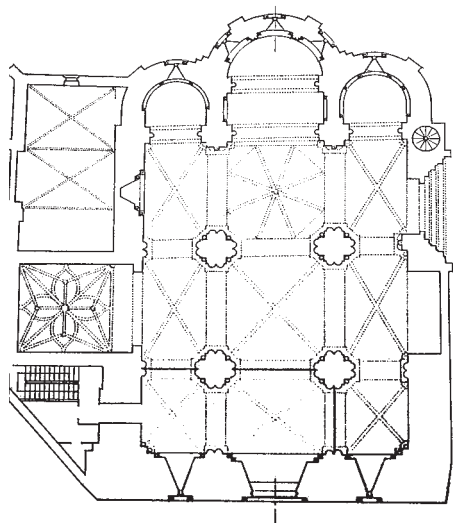


Fig. 13. Sangüesa. Iglesia de Santa María. Planta



Fig. 14. Sangüesa. Iglesia de Santa María.
Exterior de la cabecera.



Fig. 15. Sangüesa. Iglesia de Santa María.
Interior del ábside septentrional.



Fig. 16. Sangüesa. Iglesia de Santa
María. Portada, conjunto.



Fig. 17. Sangüesa. Iglesia de Santa María. Estatuas columnas de la derecha: San Pedro, San Pablo y Judas.



Fig. 18. Sangüesa. Iglesia de Santa María. Tímpano: Juicio Final.



Fig. 19. Sangüesa. Iglesia de Santa María. Friso superior: *Maiestas Domini* con Tetramorfos y Apostolado.



Fig. 20. Sangüesa. Iglesia de Santa María. Estatuas columnas de la izquierda: Las tres Marías.



Fig. 21. Sangüesa. Iglesia de Santa María.
Enjuta derecha: Presunto Sigurd.



Fig. 22. Sangüesa. Iglesia de Santa María. Capitel del interior: Arpías.



Fig. 23. Sangüesa. Iglesia de Santa María.
Interior del cuerpo de naves.

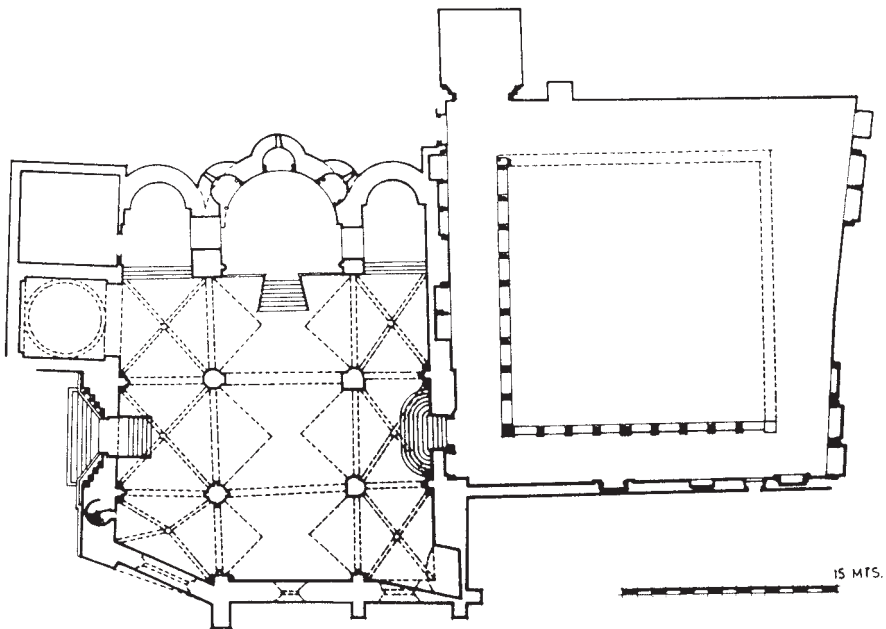


Fig. 24. Estella. San Pedro de la Rúa. Iglesia y claustro. Planta.



Fig. 25. Estella. San Pedro de la Rúa. Iglesia. Interior del ábside central.



Fig. 26. Estella. San Pedro de la Rúa. Iglesia. Exterior del ábside central.



Fig. 27. Estella. San Pedro de la Rúa. Iglesia y claustro, conjunto.



Fig. 28. Estella. San Pedro de la Rúa. Claustro. Galería septentrional. Capitel de San Andrés: San Andrés predicando al pueblo desde la cruz.



Fig. 29. Estella. San Pedro de la Rúa. Claustro. Galería septentrional.
Capitel de tema simbólico: Combates con armas iguales.



Fig. 30. Estella. San Pedro de la Rúa. Claustro. Galería septentrional. Capitel de la Infancia de Cristo: los soldados mostrando a Herodes las cabezas de los Inocentes.



Fig. 31. Estella. San Pedro de la Rúa. Claustro. Galería occidental. Capitel de las sirenas-aves.



Fig. 32. Estella. San Pedro de la Rúa. Claustro. Galería septentrional. Capitel de la Pasión y Resurrección: *Noli me tangere*.