

# Príncipe de Viana

Mayo-Agosto 2012

Año LXXIII Núm. 256



ESTUDIOS SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL Y LAS ARTES  
EN NAVARRA EN TORNO A TRES HITOS  
1212-1512-1812

Coordinador:  
Ricardo Fernández Gracia

SEPARATA

**Santa María de Roncesvalles y la recepción  
en Navarra de la arquitectura gótica parisina**

**Javier Martínez de Aguirre Aldaz**



Gobierno  
de Navarra

# Santa María de Roncesvalles y la recepción en Navarra de la arquitectura gótica parisina\*

JAVIER MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ\*\*

En el año 1124 el famoso abad Suger promulgaba solemnemente la *ordinatio* destinada a reformar la vida litúrgica de la abadía de Saint Denis, próxima a París, donde, pocos años más tarde, daría comienzo una renovación constructiva fundamental para el desarrollo de la arquitectura gótica. En 1127, o en todo caso antes de 1132, el obispo de Pamplona Sancho de Larrosa, bajo los auspicios del rey Alfonso I el Batallador, habría fundado el hospital de Roncesvalles<sup>1</sup>. A lo largo de las próximas páginas veremos de qué modo ambas trayectorias, la de la arquitectura gótica del entorno parisino y la de la institución hospitalaria pirenaica, llegaron a converger en la creación de una iglesia atípica en el panorama de la arquitectura navarra en tiempos de Sancho VII el Fuerte.

La historia de las primeras décadas de la arquitectura gótica francesa es bien conocida. La cabecera de Saint-Denis, consagrada en el año 1144, mos-

\* El texto aquí presentado corresponde al pronunciado en el marco de un ciclo de conferencias titulado «Arquitectura y arte en Navarra en tiempos de las Navas de Tolosa». La naturaleza divulgativa del mismo se corresponde con la reducción del aparato crítico en las notas a pie de página. Este mismo año 2012 ha sido publicado un libro sobre la materialidad de la colegiata de Roncesvalles, que aborda con carácter asimismo divulgativo su devenir arquitectónico y especialmente las intervenciones restauradoras: J. Martínez de Aguirre, L. Gil Cornet y M. Orbe Sivatte, *Roncesvalles. Hospital y santuario en el Camino de Santiago*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2012.

\*\* Universidad Complutense de Madrid.

<sup>1</sup> Para la historia de la colegiata sigue siendo básico el estudio que dedicó José María Lacarra a Roncesvalles contenido en L. Vázquez de Parga, J. M. Lacarra y J. Uría Ríu, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, t. II, Madrid, CSIC, 1949, pp. 83-108. Sobre la canónica: E. Ramírez Vaquero, «La comunidad regular de Santa María de Roncesvalles», *Príncipe de Viana*, LIV, 1993, pp. 357-401.

tró de qué modo el entrecruzamiento de los arcos diagonales de las bóvedas de crucería, gracias a la concentración de las fuerzas sobre soportes puntuales (pilastras-estribos y columnas), permitía liberar los muros de su función sustentante. Como consecuencia, fue posible abrir grandes ventanas en el muro perimetral de la cabecera, lo que supuso un cambio en la estructura y en la concepción de los interiores eclesiales que se transfiguraban inundados de luminosidad.

Las hipótesis que han intentado explicar las motivaciones y circunstancias de este indudable logro constructivo han ido variando a lo largo de los siglos XIX y XX, desde la concepción racionalista de Viollet-le-Duc hasta la vinculación al pensamiento neoplatónico del abad Suger defendida por Panofsky, o su posterior revisión por Kidson y Rudolph, entre otras<sup>2</sup>. La renovación estructural y espacial, que había nacido como una posibilidad más dentro de la fecunda experimentación promovida por las sociedades románicas de la primera mitad del siglo XII, condujo a una nueva manera de concebir los edificios religiosos. Es lo que llamamos arquitectura gótica, destinada a ejercer enorme impacto en la práctica constructiva de los siglos venideros. La consagración de la cabecera de Saint Denis en presencia de la mayor parte de los prelados del norte de Francia probablemente influyó en la difusión de las nuevas fórmulas a un significativo número de iglesias durante el tercer cuarto del siglo XII.

Hacia 1140 había sido iniciada también la nueva fábrica de la catedral de Sens (Borgoña), sede metropolitana de la que dependían Chartres y París, con su elevación de la nave mayor en tres niveles y el recurso a las bóvedas sexpartitas que tanto éxito tendrían durante la segunda mitad de la centuria.

Dentro de ese movimiento generalizado de renovación de templos, en la década de 1160 fueron emprendidos los proyectos gigantescos de Laon (Picardía) y Notre-Dame de París (Île-de-France). Frente al uso de soportes alternos (pilares compuestos y columnas pareadas) de Sens y su elevación en tres alturas, ambas construcciones prefirieron la elevación en cuatro niveles (arco, tribuna, triforio y ventanal en Laon) y un sistema de soportes de la nave central basado en gruesas columnas cuyos cimacios sostienen tres o cinco fustes concebidos para apea los arcos perpiaños, medianos y diagonales de las bóvedas sexpartitas.

El edificio de mayor interés para lo que aquí trataremos es la catedral parisina. Se proyectó con cinco naves, doble girola y elevación de la nave mayor en cuatro niveles: arco, tribuna, rosetón y ventanal. La ajetreada historia del templo hizo desaparecer algunos de sus rasgos iniciales, parcialmente recuperados por Viollet-le-Duc durante la restauración de mediados del siglo XIX<sup>3</sup>. La renovación emprendida en el siglo XIII había sustituido la ordenación en cuatro niveles por la más sencilla y difundida en aquella época de tres (arco, tribuna y ventanal), suprimiendo un elemento que nos interesa especialmen-

<sup>2</sup> Abad Suger, *Sobre la Abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, E. Panofsky (ed.), Madrid, Cátedra, 2004; P. Kidson, «Panofsky, Suger and St. Denis», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, 1987, pp. 1-17; C. Rudolph, *Artistic Change at St-Denis: Abbot Suger's Program and the Early Twelfth-Century Controversy over Art*, Princeton, Princeton University Press, 1990; E. A. R. Brown, *Saint-Denis. La basilique*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 2001.

<sup>3</sup> Sobre su proceso constructivo y la sucesión de proyectos y arquitectos: A. Erlande Brandenburg, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Éditions de La Martinière, 1997.

te: la secuencia de rosetones. En la actualidad, es posible ver en la zona del transepto la combinación entre la elevación inicial de la segunda mitad del siglo XII y la renovación del XIII.

La nueva catedral parisina influyó de manera decisiva en las construcciones de su entorno. Durante el tercio final del siglo XII y el inicial del XIII fueron alzadas en localidades poco importantes de Île-de-France y comarcas vecinas iglesias de tres naves (incluso de cinco en ocasiones) en las que se empleaban y combinaban de manera particular los elementos existentes en Notre-Dame.

Pero volvamos a Roncesvalles. ¿Cuál había sido su devenir arquitectónico desde el período fundacional de los años 1127-1132? En su excelente estudio, José María Lacarra llegó a la conclusión de que en un primer momento el hospital había sido situado en el collado de Ibañeta, donde desde tiempo atrás existía una pequeña iglesia dedicada al Salvador perteneciente al monasterio de Leire<sup>4</sup>. El emplazamiento contaba con el valor positivo de su localización justamente en el paso más complicado para quienes venían por el camino bajo, el de Valcarlos; pero su situación en altura implicaba un alto número de días de tiempo inclemente. Para paliar este inconveniente, poco después de la fundación, decidieron reubicarlo más abajo, a unos dos kilómetros de distancia, donde se inicia la amplia llanura cerca de la actual localidad de Burguete (entonces llamada Ronzasvals).

Los canónigos pronto confirmaron la idoneidad del lugar. Una donación del rey de Pamplona García Ramírez el Restaurador (1134-1150), consistente en una pieza en la localidad de Miranda con cuyas rentas ardería una lámpara de aceite ante el altar y otra de sebo en el hospital delante de los enfermos, atestigua que antes de 1141 tanto el hospital como un ámbito de culto estaban en funcionamiento<sup>5</sup>.

En un momento indeterminado de la segunda mitad del siglo XII, el prior y la comunidad afrontaron la construcción del gran establecimiento hospitalario conocido como la Caritat, del que ha llegado a nuestros días un muro longitudinal todavía a la vista, en el que se reconoce la puerta y vestigios de los arcos transversales de piedra que sostenían la techumbre de madera. Excavaciones emprendidas hace unos años sacaron a la luz la cimentación del muro longitudinal frontero (fig. 1). Más tarde fue de nuevo tapada, por lo que hoy permanece oculta bajo el jardincillo emplazado al oeste de la iglesia y el claustro. Con motivo de las obras en la casa de Beneficiados, también durante un corto plazo quedaron a la vista el paramento exterior y los contrafuertes del muro septentrional cuya cara interior es hoy visible (fig. 2), lo que permitió confirmar que su aspecto sería semejante al de otros edificios de la misma tipología estudiados por Torres Balbás<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Era el *nobile et regale monasterium nomine Sanctus Salvator de Ibenieta* citado en una carta de Sancho el de Peñalén de 1071, donado a Leire en 1110: L. Vázquez de Parga, J. M. Lacarra y J. Uría Riu, *Las peregrinaciones*, op. cit., t. II, p. 89.

<sup>5</sup> La concesión se hizo con el consejo de la reina Margarita, por lo que ha de ser anterior a su fallecimiento en 1141: M. I. Ostolaza, *Colección Diplomática de Santa María de Roncesvalles (1127-1300)*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana-CSIC, 1978, doc. 5, p. 92.

<sup>6</sup> L. Torres Balbás, «Naves de edificios anteriores al siglo XIII cubiertas con armaduras de madera sobre arcos transversales», *Archivo Español de Arte*, XXXII, 1959, pp. 109-119. Sobre la fábrica de La Caritat: J. Martínez de Aguirre, «Roncesvalles/Orreaga», *Enciclopedia del Románico en Navarra*, Aguilar



Figura 1. Roncesvalles. Cimentación del muro meridional de la Caritat localizado durante las excavaciones arqueológicas.



Figura 2. Roncesvalles. Paramento exterior y contrafuertes del muro septentrional de la Caritat.

Desde luego, la fórmula arquitectónica empleada en la Caritat no era novedosa ni importada. Se han podido reconocer varias construcciones de características similares, preferentemente de destino civil, emprendidas en Navarra durante la segunda mitad del siglo XII con mayor o menor monumentalidad<sup>7</sup>. El aspecto actual de Itzandeguía, edificio de nave única con arcos diafragma reconstruido entre 1989 y 1993, recupera la espacialidad que pudo haber tenido la Caritat en su momento<sup>8</sup>.

Disponemos de escasa información acerca del alzado y distribución interna de la gran fábrica hospitalaria. Un poema laudatorio anterior a 1215 tradicionalmente conocido como *La Preciosa*, por el códice que la contenía, y que ha sido recientemente designado como *Ritmo de Roncesvalles* por Antoni Peris, ilustra acerca de la existencia en su interior de al menos dos «casas» (*domus*), una para hombres y otra para mujeres, un almacén de provisiones y un altar en medio dedicado a santa Catalina y santa Marina:

Due sunt aptissime domus infirmorum,  
 Quarum una feminis, altera uirorum  
 Deputatur usibus, uoluntati quorum  
 Presto sunt per omnia genera bonorum  
 Est in eis camera fructibus ornata:  
 Ibi sunt amigdala et mala granata.  
 Ceterorum fructuum genera probata,  
 Que diuersis partibus mundi sunt creata.  
 Infirmiterum domibus die lux diuina,  
 Nocte splendent lampades, ut lux matutina,  
 Est Altare medium, in quo Catherina  
 Veneratur iugiter, simul et Marina.

(Hay dos casas separadas, muy apropiadas para recibir a los enfermos, la una para uso de las mujeres, la otra para el de los hombres, dispuestas a su voluntad con toda clase de cosas buenas. En ambas casas hay una habitación repleta de frutos; allí hay almendras, granadas y excelentes clases de todos los frutos que se producen en las diversas partes del mundo. Las salas de la enfermería están iluminadas de día por la luz divina y, de noche, por lámparas que brillan como la luz matinal; en medio hay un altar donde a todas horas se venera a la vez a santa Catalina y a santa Marina)<sup>9</sup>.

La mención a la luz que invadía las estancias de día prueba la existencia de ventanas, pero lo que ha llegado a nuestros días no induce a pensar en una

de Campoo, Fundación Santa María la Real–Centro de Estudios del Románico, 2008, vol. III, pp. 1215-1224. También J. Martínez de Aguirre, L. Gil Cornet y M. Orbe Sivatte, *Roncesvalles, op. cit.*, pp. 25-33.

<sup>7</sup> En Pamplona han sido descubiertos en las últimas décadas dos edificios civiles de factura parecida: el palacio real y el palacio episcopal. Véase al respecto: J. Martínez de Aguirre y J. Sancho Domingo, «El palacio real de Pamplona durante la Edad Media», en *El palacio real de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, pp. 10-140.

<sup>8</sup> J. Martínez de Aguirre, L. Gil Cornet y M. Orbe Sivatte, *Roncesvalles, op. cit.*, pp. 122-125.

<sup>9</sup> Texto y traducción en A. Peris, «El *Ritmo de Roncesvalles*: estudio y edición», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, n.º 11, 1996, pp. 171-209. El poema ya había sido publicado a finales del siglo XIX: F. Fita Colomé, «Roncesvalles. Poema histórico del siglo XIII», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 4, 1884, pp. 172-184. Existe otra traducción mucho más libre, a fin de conseguir rimar las estrofas, en: J. Ibarra, *Historia de Roncesvalles. Arte. Historia. Leyenda*, Pamplona, 1936.

edificación especialmente señalada por su luminosidad o recursos arquitectónicos. El hospital inicial no parece haber incorporado soluciones en la línea de lo que se hacía en Île-de-France en los últimos años del siglo XII.

La llegada a la península ibérica de las fórmulas arquitectónicas renovadoras se produjo durante el último tercio del siglo XII. Como sucedía a menudo en las creaciones medievales, los artistas sintetizaron en nuevas obras elementos pertenecientes a fábricas diferentes e introdujeron variantes sobre los paradigmas que les inspiraban.

Resulta muy ilustrativo, con relación a este comportamiento, el análisis del proyecto de la cabecera de la catedral de Ávila. La mayoría de autores coinciden en atribuir el proyecto inicial al maestro Fruchel, de cuyo fallecimiento da cuenta un documento de 1192<sup>10</sup>. En planta, el arquitecto recurrió a una variante del doble deambulatorio de Saint-Denis, como lo evidencia la presencia de delgadas columnas de separación de la doble girola; en la elevación de la capilla mayor y los tramos anejos, en cambio, reinterpretó la cabecera de la abadía de la Magdalena de Vézelay, destacado ejemplo de la primera arquitectura gótica borgoñona<sup>11</sup>. El muro perimetral se vio fuertemente condicionado por el hecho de que la cabecera de la nueva iglesia quedara integrada en el impresionante recinto defensivo de la ciudad, como el mayor de los cubos semicirculares junto a la puerta de San Vicente. De este modo, aunque la seo abulense evidencia el conocimiento de fórmulas francesas novedosas de las últimas décadas, en cambio no aprovecha lo que allí había sido más significativo: la posibilidad de sustituir el muro por amplios ventanales. Este proceso creativo de imitación-reinterpretación, caracterizado por la introducción de variantes sobre el modelo, fue constante en la difusión de las novedades arquitectónicas de la época.

Aunque se trata de una publicación antigua, el libro que Élie Lambert dedicó a la arquitectura gótica en España de los siglos XII y XIII sigue siendo obra de conjunto fundamental sobre el tema<sup>12</sup>. En él se estudian los procesos de recepción y asimilación de las novedades de la arquitectura francesa, pero no menciona Roncesvalles porque en el período en que Lambert recorrió la península para la preparación de su estudio la colegiata todavía no había sido restaurada, de tal suerte que sus elementos góticos estaban escondidos bajo la reforma clasicista de la primera mitad del siglo XVII.

Las dos sendas que estamos recorriendo (la historia del hospital pirenaico y el desarrollo de la gran arquitectura gótica francesa anterior a 1210) convergen en la construcción de la iglesia canonical de Santa María de Roncesvalles.

<sup>10</sup> No dice cuándo había muerto, sino que ya había fallecido: «*hereditates quas Fruchel, magister operis in cathedrali ecclesia, possedit dum viveret*»: A. Barrios García, *Documentos de la Catedral de Ávila (siglos XII-XIII)*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2004, doc. 40, pp. 80-81.

<sup>11</sup> La dependencia de Ávila con respecto a Vézelay y Saint-Denis fue estudiada por E. Lambert, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 54-59. Sobre el papel de la cabecera de la Magdalena de Vézelay en el panorama de la arquitectura gótica borgoñona: R. Branner, *Burgundian Gothic Architecture*, Londres, A. Zwemmer Ltd, 1985. Otras hipótesis sobre el proyecto de la catedral abulense en E. Rodríguez Almeida, *Ensayo sobre la evolución arquitectónica de la catedral de Ávila*, Ávila, Caja de Ahorros y Prestamos, 1974; y J. M. Merino de Cáceres, «Metrología y simetría en las catedrales de Castilla y León», *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 23-26.

<sup>12</sup> E. Lambert, *El arte gótico...*, *op. cit.*

Ya hemos visto que no se trata propiamente de la capilla del hospital, donde a comienzos del siglo XIII disponían de un altar dedicado a las santas Catalina y Marina, sino del templo de Santa María donde a diario rezaría la comunidad que regía el hospital.

Hasta tres fuentes escritas medievales vinculan la edificación del templo canonical con la personalidad de Sancho VII el Fuerte, rey de Navarra entre 1190 y 1234.

Es la primera el citado *Ritmo de Roncesvalles*, escrito en los mismos años en que se acababa de edificar el templo. La precisión a la hora de señalar como constructor de la iglesia de los peregrinos a un monarca navarro hijo de un rey de nombre Sancho, gran guerrero y sapientísimo, y de una reina hija a su vez del Emperador (Alfonso VII) no deja lugar a dudas:

Verum strenuissimus [vir], Rex navarrorum,  
 Construxit ecclesiam hic peregrinorum;  
 Eis decem milium prebens solidorum  
 Duraturos redditus et quadringentorum.  
 Huius regis genuit matrem imperator;  
 Pater eius extitit Sancius bellator,  
 Rex sapientissimus, tocius amator  
 Probitatis, hostium erat et fugator.

(Pero el valerosísimo rey de los navarros construyó aquí la iglesia de los peregrinos y les donó a perpetuidad los réditos de diez mil cuatrocientos sueldos. Este rey tuvo por madre a la hija del Emperador, fue su padre Sancho el Batallador, un rey muy sabio, amante de toda honestidad y del belador de los enemigos).

La segunda referencia aparece en un escrito del papa Gregorio IX dirigido al obispo de Bayona en 1237 para que mediara en el pleito que enfrentaba al entonces obispo de Pamplona con los canónigos de Roncesvalles, justamente con relación a la sepultura del rey Sancho VII el Fuerte fallecido en 1234. El pontífice recordaba que el cuerpo del monarca había sido trasladado al hospital de Roncesvalles «cuya iglesia el mismo rey había construido con su propio dinero»<sup>13</sup>.

En tercer lugar, la *Crónica de los Reyes de Navarra* escrita a mediados del siglo XV por el Príncipe de Viana, heredero de la corona, afirma: «murió este rey don Sancho el Fuerte en el anno de Nuestro Sennor de MCCXXXIII, VIIº día de los ydos de abril; regnó XL aynnos, e fue traydo a sepultar a la yglesia de Roncesvaylles, la quoyal el fundó»<sup>14</sup>. El término «fundar» en este caso no puede referirse a la institución canonical ni al hospital (que existían desde la primera mitad del siglo XII), sino a la iglesia de la comunidad. Tengamos en cuenta que la misma fuente le atribuye una intervención efectiva en la catedral de Tudela, el monasterio de La Oliva y varios castillos y puentes. El hecho de que escogiera como lugar de sepultura la colegiata, en vez de la catedral de

<sup>13</sup> M. I. Ostolaza, *Colección Diplomática...*, op. cit., doc. 93, pp. 175-176.

<sup>14</sup> C. Orcástegui Gros, *La crónica de los Reyes de Navarra del Príncipe de Viana (Estudio, Fuentes y Edición crítica)*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana-CSIC, 1978, p. 162.

Pamplona, donde estaban enterrados su padre y su abuelo, avala la promoción del soberano. Es interesante señalar que la *Crónica de Garci López de Roncesvalles*, en la que el príncipe basó buena parte de su texto, solo menciona «iaze en Santa María de Roncesvalles» y no su intervención en la iglesia<sup>15</sup>.

El plazo de realización viene delimitado por estar terminada, según el *Ritmo de Roncesvalles*, en tiempos del prior Martín Guerra, que lo fue entre 1203 y 1216. Así que tenemos las dos primeras décadas del siglo XIII como período de ejecución probable del templo.

El magnífico estudio que dedicó Leopoldo Torres Balbás a la iglesia, en los años inmediatamente posteriores al descubrimiento de la mayor parte de sus elementos góticos a raíz de la intervención restauradora que habían dirigido el arquitecto Francisco Garraus Miqueo y el beneficiado de la catedral de Pamplona Onofre Larumbe (1939-1945), sigue siendo la más certera aproximación a la filiación estilística del templo<sup>16</sup>.

El eminente arquitecto e historiador apreció que la planta de Santa María de Roncesvalles derivaba directamente de la cabecera de Notre-Dame de París. Como se aprecia en el dibujo anejo (fig. 3), la composición de las tres naves y el ábside pirenaicos (fig. 4) se corresponde en buena medida con el espacio existente en la catedral parisina entre el transepto y la capilla mayor, incluyendo los cinco tramos correspondientes de las naves colaterales intermedias. Las exageradas dimensiones de los cuatro contrafuertes de la cabecera pirenaica tienen su referente en los contrafuertes externos de la primera edificación de la seo parisina. La distribución de las bóvedas, con dos tramos sexpartitos más una capilla radial de ocho nervios con clave emplazada justamente en el punto intermedio entre los dos pilares que dan inicio al ábside es exactamente la misma que en París. Solo advertimos una diferencia nítida en la aparición de un nervio intermedio que va desde la clave de bóveda al espacio entre las dos ventanas de cada paño frontero de nave colateral, que suplementa los tramos de bóveda orientales de ambas naves colaterales pirenaicas. Fue la solución que diseñó el arquitecto para combinar con las dos lancetas en cada paño de dichos muros testers que favoreciesen la iluminación de las cabeceras de las colaterales (la disposición parisina es completamente distinta por la continuidad espacial existente entre las naves colaterales intermedias y el deambulatorio interior).

<sup>15</sup> C. Orcástegui Gros, *Crónica de Garci López de Roncesvalles. Estudio y edición crítica*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1977, p. 69. La anterior *Crónica General de España* de fray García de Eugui no menciona el lugar de enterramiento: C. Orcástegui Gros, «Crónica de los Reyes de Navarra de García de Eugui», *Príncipe de Viana*, XXXIX, 1978, p. 567.

<sup>16</sup> L. Torres Balbás, «La iglesia de la hospedería de Roncesvalles», *Príncipe de Viana*, VI, 1945, pp. 371-403. Sobre la iglesia véanse también: H. Sarasa, *Reseña histórica de la Real Casa de Nuestra Señora de Roncesvalles y descripción de su contorno*, Pamplona, Imprenta provincial, 1878; J. Fuentes y Ponte, *Memoria histórica y descriptiva del santuario de Nuestra Señora de Roncesvalles*, Lérida, Academia Bibliográfica Mariana, 1880; E. Lambert, «Roncevaux», *Bulletin Hispanique*, XXXVII, 1935, pp. 417-436; J. Ibarra, *Historia de Roncesvalles...*, *op. cit.*; Vázquez de Parga, J. M. Lacarra y J. Uría Rúa, *Las peregrinaciones...*, *op. cit.*; A. Martínez Alegría, *Roncesvalles*, Pamplona, Gómez, 1956; J. M. Jimeno Jurío, *Roncesvalles*, TCP, 57, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, s. a.; J. E. Uranga Galdiano y F. Íñiguez Almech, *Arte medieval navarro. Volumen cuarto. Arte gótico*, Pamplona, Editorial Aranzadi, 1973, pp. 99-129; M.<sup>a</sup> C. García Gainza, M. C., Orbe Sivatte y A. Domeño Martínez de Morentín, *Catálogo Monumental de Navarra IV\*\**. *Merindad de Sangüesa*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1992; y J. Martínez de Aguirre, L. Gil Cornet y M. Orbe Sivatte, *Roncesvalles*, *op. cit.*

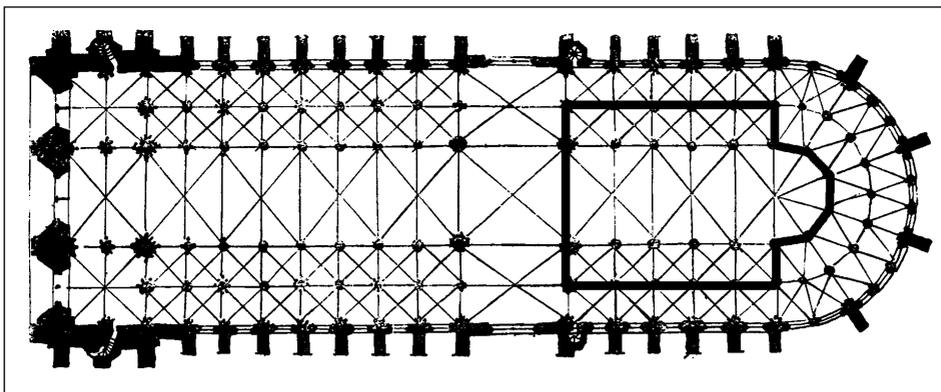


Figura 3. Líneas maestras de la planta de Roncesvalles dibujadas sobre la de Notre-Dame de París.

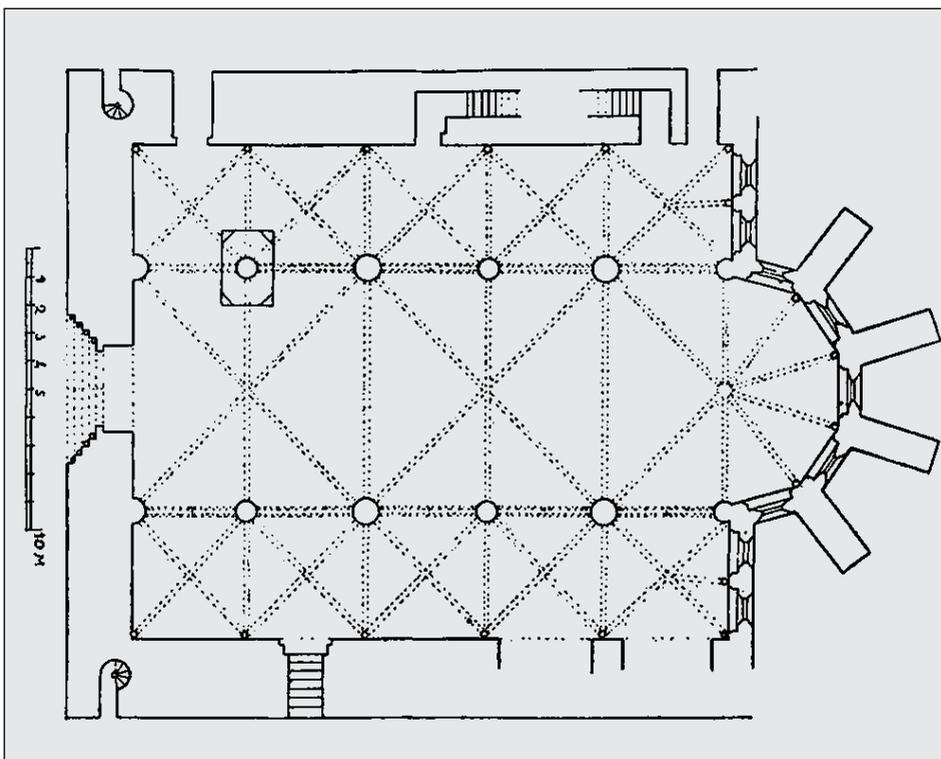


Figura 4. Planta de la iglesia de Roncesvalles publicada por Torres Balbás.

Existe otra notable divergencia entre la catedral francesa y la iglesia navarra: la inclusión en esta última de una cripta de dimensiones cercanas a las de la capilla mayor (fig. 5). Como en la mayor parte de las criptas de la arquitectura medieval del reino pirenaico, la razón de su existencia parece ser estructural, puesto que no está atestiguado el culto a reliquias relevantes durante el primer siglo de la canónica (mediado el siglo XIII recibirían una espina de la corona de Cristo). La colegiata está emplazada en el inicio de la llanura de Burguete, pero todavía en zona de pendiente. Fue construida en las inme-

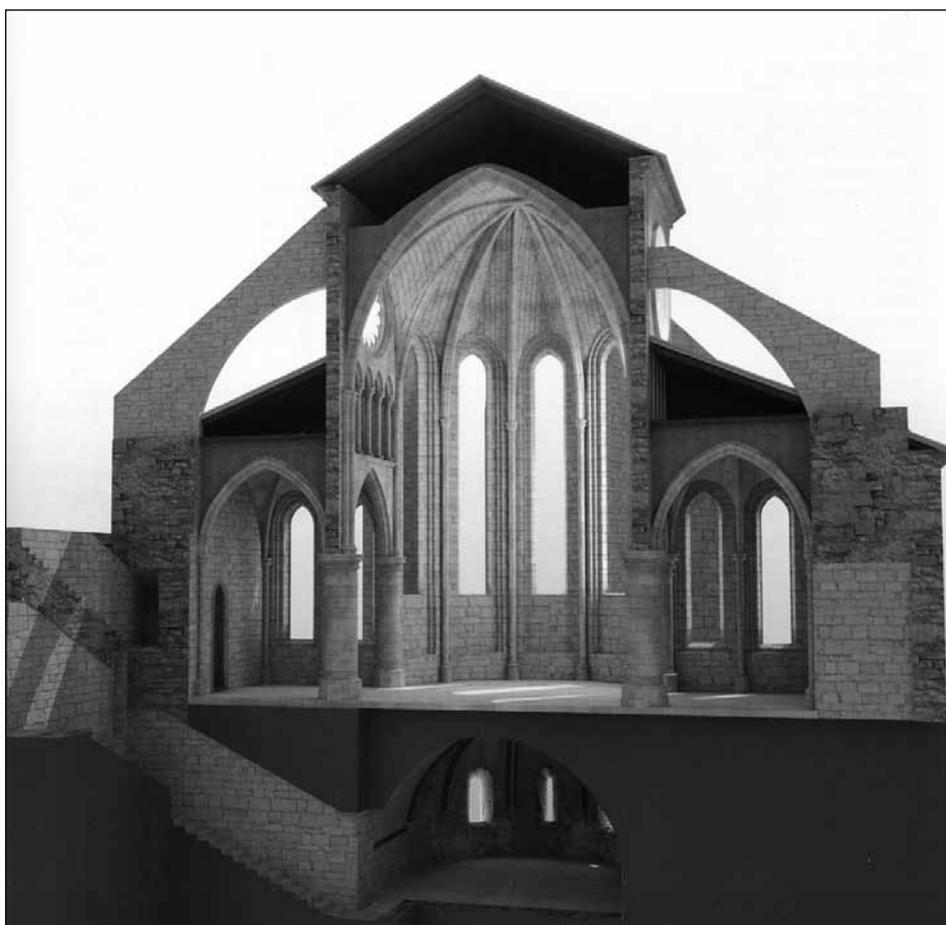


Figura 5. Sección transversal de la iglesia y cripta de Roncesvalles (Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra; diseño Ana García-Muraria).

diciaciones del edificio hospitalario de la Caritat, pero más al este, de forma que entre el hospital y el templo quedase espacio para la calzada jacobea. La cabecera de la iglesia asoma hacia la vaguada, como lo harán otras construcciones orientales del conjunto hospitalario (capilla de San Agustín).

Difiere también con respecto al modelo parisino la organización de los muros perimetrales. Con gran inteligencia, el arquitecto diseñó con especial grosor (2,65-2,85 m) los cierres septentrional y meridional, de tal manera que no necesitan contrafuertes. El septentrional aloja en su interior dos escaleras con accesos y destinos diferenciados. Una desciende a través de la puerta abierta en el tercer tramo de la nave norte contando desde su cabecera. Un triple recodo conduce al espacio único de la cripta, de remate poligonal de cinco paños, cubierto por bóveda que combina el diseño en medio cañón apuntado para la parte recta y el radial para la oriental. Los nervios achaflanados (habituales en la primera mitad del siglo XIII) confluyen en una clave. El espacio es ligeramente más estrecho que la capilla mayor, ya que los muros constituyen la cimentación de los pilares del nivel de la iglesia: la anchura de la cripta es de 7,15 m frente a los 8,40 de la nave central de la iglesia.

El elemento de mayor singularidad de la cripta son sus pinturas murales. No se trata de motivos historiados o de especial complejidad. Conforme a un sistema de composición muy habitual en la pintura medieval, la superficie a decorar en el tramo recto fue repartida en dos registros: la parte inferior con imitación de cortinajes y la zona alta, correspondiente a la bóveda, fingiendo despiece mural. Entre los dos registros existe una cenefa de unos 30 cm decorada con grecas tridimensionales, algo más ancha en el muro septentrional que en el meridional. Otra cenefa, que reitera un motivo de pseudopalmetas, enmarca el muro occidental y recorre el eje de la bóveda.

El ábside propiamente dicho también dedica la mayor superficie al despiece fingido, pero tanto aquí como en los restantes paños del ábside fue ejecutado con doble trazo vertical. Además, añadieron un nuevo motivo en la rosca de los abocinamientos. Los cuatro nervios, puntos fuertes de la estructura interna, presentan una banda con ornamentación vegetal, que se repite a lo largo del encuentro entre la bóveda del tramo recto y la absidal. Los dos paños occidentales, que carecen de ventanas, reiteran la composición vista en el tramo recto (aunque aumentan o disminuyen el tamaño de la cenefa de grecas y varían el interior de los cortinajes fingidos).

Pese a su modestia, el revestimiento pictórico de la cripta resulta muy ilustrativo para el conocimiento del aspecto que podían presentar los interiores eclesiales de la época. Como dicen Kimpel y Suckale, «la decoración pictórica buscaba generalmente hacer resaltar por el color o subrayar por medio de tonalidades degradadas, las estructuras arquitectónicas»<sup>17</sup>, en este caso mediante las bandas que recorren los nervios y las cenefas a la altura de los capiteles, o bien gracias a pequeños detalles que diferencian unas zonas de otras.

La imitación de cortinajes constituye el motivo más frecuente en la decoración de zócalos durante los siglos XII y XIII en la pintura europea occidental. Es lo que en ocasiones los franceses llaman *serviettes*, muy habitual desde época románica<sup>18</sup>. En la cripta se optó por una de las soluciones más sencillas: un cortinaje compuesto por una red de rombos que contiene dos diseños: estrellas de ocho rayos en el tramo recto y cuadrilóbulos en los primeros paños del ábside (con adornos vegetales en el meridional). Una diminuta retícula romboidal rellena las ondas en la zona de colgadura.

La representación de despiece de sillares en muros y bóvedas resulta igualmente asunto habitual en las decoraciones góticas, heredado del arte románico. Fue muy normal combinar los colores que vemos en la cripta: fondo blanco o amarillo y trazos pardos o rojizos. El de Roncesvalles se caracteriza por el pequeño tamaño del simulado (los trazos divisorios imitan sillares de unos 14x55 cm) y por presentar un fingimiento de aparejo de plementos «a la francesa», es decir, con los tendeles paralelos a los ejes.

La cenefa decorada con grecas tridimensionales constituye un motivo común en la pintura medieval; el encintado que configura las grecas de Ron-

<sup>17</sup> D. Kimpel y R. Suckale, *L'architecture gothique en France 1130-1270*, París, Flammarion, 1990, p. 17.

<sup>18</sup> M. Roques, *Les peintures murales du Sud-Est de la France. XIIIe au XVIIe siècle*, París, Picard, 1961, p. 67; P. Deschamps y M. Thibout, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique. De Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380)*, París, CNRS, 1963, p. 36.

cesvalles resulta bastante tosco e incluso incoherente en alguno de sus trazos. Desde luego, no es lo mejor resuelto de la decoración de la cripta.

Las bandas con decoración vegetal suponen otra constante en las decoraciones medievales. Las que aquí vemos recuerdan a un tipo específico: el roleo foliado de semipalmetas (fig. 6). Las hojas se consiguen mediante siluetas lobuladas blancas, terminadas en punta sinuosa, que destacan sobre fondo rojo. En los nervios de la cripta se siguió un patrón reiterativo con ligeras variantes. Sobre una guirnalda continua, a intervalos regulares se disponen anillos de los que parten alternativamente en direcciones divergentes hojas sinuosas grandes y pequeñas, lo que constituye una peculiaridad digna de mención. Este diseño recorre los chaflanes levemente cóncavos de los nervios, que presentan perfil en artesa, y el encuentro entre la bóveda absidal y la del tramo recto. La ornamentación no obedece a una única plantilla, sino que advertimos pequeñas diferencias en cada uno de los nervios: en un caso la guirnalda está en la parte cercana al plemento y no en el exterior del nervio; en otro, sobre los encuentros de las hojitas se añadieron dibujitos curvos; en un tercero, algunas hojas conservan una banda roja que finge volumen. Las caras centrales de los nervios muestran bandas blancas flanqueadas por dos más finas amarillas. La utilización de este específico tipo de hojas tiene precedentes desde el mundo clásico y alcanza gran difusión en los inicios del Gótico (lo vemos en escultura en el tímpano de Saint-Denis).

Otro dibujo de guirnalda más tosca recorre el eje de la bóveda y enmarca la pared occidental. Se trata de una serie de pseudopalmetas blancas sobre fondo azul. En la clave otra teoría de hojas blancas sobre rojo conforma un diseño radial. En la rosca de las ventanas abocinadas encontramos un último diseño, en general muy mal conservado, a base de trazos geométricos (círculos rojos dentro de arcos rebajados).



Figura 6. Roncesvalles. Detalle de la decoración pictórica de la bóveda de la cripta.

Hay ventanas en los tres paños centrales de la cabecera de la cripta, de remate en arco de medio punto y considerable abocinamiento liso (sin el enmarque de arquivolta sobre columnillas tan habitual en el tardorrománico de la época) tanto al interior como al exterior. En estos paños las superficies murales están decoradas con despiece.

En el paño meridional de la cabecera de la cripta un vano adintelado pos-medieval comunica con el espacio generado al haber añadido una sacristía. El arco apuntado de comunicación con la escalera se abre en el extremo septentrional del muro occidental.

Por el exterior, las ventanas de la cripta se abren justo donde termina la última grada de una subestructura que implica una cimentación exageradamente gruesa de la cabecera, ya que se extiende de manera continua hasta el extremo exterior de los contrafuertes del ábside (fig. 7). El arquitecto tomó todas las precauciones para que la fábrica no se venciera por su parte oriental y el paso de los siglos confirma que siendo quizá excesiva, desde luego ha resultado eficaz.

Volviendo al muro septentrional de la iglesia, un segundo vano original se encuentra en el tramo oriental que conduce a una escalera ascendente dirigida hacia el triforio. Su cometido es asimismo facilitar el acceso a cubiertas y a la torre, si bien en su estado actual esta última no corresponde a la edificación inicial, como veremos.

El muro meridional separa la iglesia del claustro. Cuenta con una escalera de caracol dispuesta en la esquina suroccidental, que comunicaba con el triforio y las cubiertas. También en ese primer tramo, pero por el interior, fue reubicado un sepulcro que anteriormente había estado fuera de la iglesia. Durante la restauración de las décadas centrales del siglo XX reformaron la comunicación con el claustro, por medio de una escalera inspirada en la del



Figura 7. Roncesvalles. Gradas y cimentación del exterior de la cabecera.

castillo de Loarre. En el extremo oriental el muro fue perforado en época pos-medieval para abrir una puerta de comunicación hacia nuevas dependencias.

La iglesia ha de ser valorada desde una doble vertiente. Su importancia para la arquitectura navarra e incluso española deriva del hecho de ser la primera en introducir un proyecto y una realización en planta y alzado totalmente consonantes con lo que se estaba realizando en el norte de Francia. Ya hemos visto al comentar la catedral de Ávila cómo edificios anteriores habían recurrido a soluciones góticas derivadas de grandes construcciones francesas. Podríamos aumentar el número de ejemplos, algunos tan señalados como la catedral de Cuenca, pero en este segundo caso las modificaciones que ha sufrido el edificio a lo largo de los siglos impiden conocer con seguridad cómo había sido diseñada y edificada en un primer momento. En cambio, en Roncesvalles estamos ante un proyecto totalmente francés, en un estado de conservación suficientemente representativo, una vez asumidas las intervenciones radicales de los siglos XVII y XX. En este sentido, Roncesvalles se muestra como un eslabón importante en la difusión hacia tierras meridionales de las fórmulas llamadas a tener mayor éxito en Europa a lo largo del siglo XIII. Sin embargo, vista en su propia materialidad, la iglesia pirenaica no pasa de ser una construcción modesta, a la que apenas dedicaríamos atención si hubiese estado situada ochocientos cincuenta kilómetros al norte, en los alrededores de París.

Hemos visto que la planta del templo deriva de la catedral parisina. El arquitecto de Roncesvalles, cuyo nombre desconocemos, aplicó un sistema de proporciones relativamente sencillo, puesto que ideó una relación 1:2 entre las naves laterales y la central. Así, cada tramo de la nave central viene a tener una anchura que duplica la de la nave lateral y las bóvedas sexpartitas de la central cubren una superficie que multiplica por cuatro la de cada tramo de bóveda sencilla de nave lateral.

Como estudió Torres Balbás, el alzado del edificio igualmente responde a una variante entre las posibles derivaciones de Notre-Dame de París. La elevación de la nave central de Roncesvalles consiste en la superposición de tres niveles: arco, triforio y rosetón (fig. 8), lo que significa la aplicación de una de las combinaciones factibles a partir de la elevación en cuatro niveles de la nave mayor parisina (arco, tribuna, rosetón, ventanal). En los alrededores de la capital francesa, entre 1180 y 1220 fueron edificadas un cierto número de iglesias de tres naves cuya central adopta en altura una fórmula tripartita. Como es natural, el nivel inferior consiste en los arcos de separación entre las naves central y laterales. Por encima se disponen dos alturas en las que se combinan de todas las formas posibles los tres elementos que existían en París: triforio en su significación inicial de arquería que da paso a un espacio más o menos profundo (tribuna o triforio en su acepción más generalizada), rosetón y ventanal. Así, las posibles combinaciones son: A) arco-triforio-rosetón; B) arco-triforio-ventanal; y C) arco-rosetón-ventanal. La ordenación A fue la adoptada en Roncesvalles, al igual que en Bagneux, Mareil-Marly y Jouy-le-Moutier. La B la encontramos, por ejemplo, en Notre-Dame de Auvers-sur-Oise. Y la C fue utilizada en Saint-Martin de Champeaux<sup>19</sup>. De este modo,

<sup>19</sup> Reproduce algunos alzados L. Torres Balbás, «La iglesia...», *op. cit.*, pp. 371-403. Véase también: M. Bideault y C. Lautier, *Île-de-France gothique I. Les églises de la vallée de l'Oise et du Beauvaisis*, París, Picard, 1987; e Y. Bottineau-Fuchs, *La Haute-Normandie gothique: Architecture religieuse*, París, Picard, 2001.



Figura 8. Sección longitudinal de la iglesia y cripta de Roncesvalles (Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra; diseño Ana García-Muraria).

la variante empleada en Roncesvalles se corresponde con una de las posibles soluciones más utilizadas dentro del repertorio de las derivaciones parisinas.

Sucede exactamente lo mismo en la disposición de las bóvedas. El arquitecto de Roncesvalles optó por una distribución igual a la utilizada en la catedral de la capital, pero otros maestros contemporáneos prefirieron emplear también en la nave central bóvedas de crucería sencilla sobre planta rectangular, las llamadas oblongas o «barlongas», que acabarían siendo las más recurrentes en el siglo XIII a raíz de su empleo en Chartres y sus secuelas<sup>20</sup>.

Existen otros dos elementos divergentes con respecto a París. Por una parte, las bóvedas de los tramos orientales de las naves laterales: ya hemos comentado que su razón de ser estriba en la inexistencia de girola. Por otra, la solución seguida en la articulación de los paños del ábside, que tiene la misma motivación (fig. 9). En la actualidad, en Roncesvalles encontramos la superposición de dos niveles de ventanas en cada paño entre contrafuertes: las inferiores de escasa altura y remate en arco de medio punto y las superiores,

<sup>20</sup> En los ejemplos aducidos por Torres Balbás, la colegiata de Champeaux recurre a las sexpartitas, mientras Jouy-le-Moutier, Mareil-Marly y Bagneux se cubren con cuatripartitas.



Figura 9. Roncesvalles. Alternancia de soportes de la nave septentrional.

en forma de lanceta, que culminan cerca de la bóveda. Torres Balbás advirtió la singularidad de la solución pirenaica y la atribuyó a una equivocada interpretación de los restauradores de mediados del siglo XX, que habrían encontrado restos de una arquería ciega y los habrían interpretado como ventanas primigenias<sup>21</sup>. Como antes de dicha restauración por delante de la cabecera existía un gran retablo y por detrás había construcciones añadidas, ninguna de las fotografías antiguas hasta ahora publicadas aporta detalles que permitan corroborar esta probablemente atinada hipótesis<sup>22</sup>.

También difiere con respecto a París la distribución alternante de soportes de los arcos de separación de naves (fig. 10). En Roncesvalles se combinan columnas más gruesas, destinadas a recibir los fustes que apean los arcos per-piaños y los diagonales de las bóvedas, con otras más delgadas, cuyos cimacios simplemente soportan un fuste que se corresponde con el nervio central de las sexpartitas.

La alternancia de soportes fue una constante en edificaciones de los primeros tiempos góticos en el norte de Francia, heredada de experiencias arquitectónicas anteriores. Hemos visto, por ejemplo, la catedral de Sens cuyo ritmo está marcado por la sucesión de pilares compuestos y dobles columnas; en Saint-Martin de Champeaux, se produce alternancia entre gruesas columnas a la manera de Roncesvalles y parejas de columnas como en Sens, bajo bóvedas sobre seis apoyos. En las iglesias con bóvedas sexpartitas de la segunda mitad

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>22</sup> Pueden verse fotografías del estado anterior a la restauración de los años cuarenta en J. Martínez de Aguirre, L. Gil Cornet y M. Orbe Sivatte, *Roncesvalles, op. cit.*, pp. 51, 111, 116 y 139.



Figura 10. Roncesvalles. Vista exterior de la cabecera.

del siglo XII fue habitual la diferenciación en forma o tamaño de los soportes en función del número de elementos de apeo. Sin embargo, la tendencia hacia la uniformidad se abrió paso. En Notre-Dame de París la mayor parte de los soportes de separación entre la nave central y las laterales tienen el mismo diámetro. La alternancia se reserva para los soportes que apean los arcos de separación entre las colaterales internas y las externas, ya que unos son lisos y otros están formados por doce fustes. Entre las iglesias del entorno parisino, las hay con soportes de iguales dimensiones y también las que presentan alternancias.

El soporte noroccidental del templo pirenaico es completamente distinto a los demás, pues se trata de un grueso machón poligonal irregular cuya forma y dimensiones fueron modificadas para soportar la torre edificada sobre el tramo occidental de la nave septentrional.

Leopoldo Gil Cornet, arquitecto que desde los años ochenta viene siendo responsable de las intervenciones restauradoras en Roncesvalles, ante la necesidad de rehacer las cubiertas de la iglesia, decidió mantener la vertiente continua (no escalonada) que hasta entonces cubría con inclinación uniforme por el lado sur la nave central, las laterales e incluso la galería septentrional del claustro, y por el lado norte la nave central, la septentrional y la sacristía. Era consciente de que esta solución difería de la diseñada y construida en origen, pero ciertamente había dado muestras de su eficacia a lo largo del siglo XX en las adversas condiciones climatológicas de alta montaña de Roncesvalles.

Como consecuencia, en la actualidad los arbotantes (fig. 11) quedan por debajo de la cubierta y los arcos del triforio comunican con el amplio espacio generado bajo el techado. Para evitar el extraño efecto visual que podría producirse al contemplar desde las naves de la iglesia dicho espacio diáfano e iluminado por claraboyas, el arquitecto optó por cerrar mediante carpintería



Figura 11. Roncesvalles. Arbotantes sobre la nave meridional durante las obras de sustitución de cubiertas.

compartimentos en cada uno de los tramos del triforio, que con ello siguen apareciendo oscuros desde la iglesia.

La moldura bateaguas emplazada justo por encima de las arquerías del triforio en su parte exterior prueba que la cubierta original venía a esa altura. La pendiente de los tejados originales es asimismo deducible de marcas del lugar donde la recibían los apeos de los arbotantes.

La decoración de los capiteles, tanto los de las columnas gruesas que soportan los arcos de separación de naves como los de las columnillas del triforio, obedece a fórmulas habituales en el entorno de 1200. No encontramos en ellos las variantes de hojarasca basadas en un detallado estudio de la naturaleza circundante que veremos más tarde en Reims, por ejemplo; tampoco la combinación

de motivos de mayor y menor plasticidad apreciables en la propia catedral parisina. Hoy presentan en su mayor parte una sucesión o combinación de hojas grandes un tanto esquematizadas. En buena medida son el resultado de la intervención de mediados del siglo XX, aunque no podemos concretarlo ya que no hay fotografías que atestigüen cuál era el estado previo de todos y cada uno de los soportes.



Figura 12. Roncesvalles. Clave de bóveda sobre la capilla mayor.

La clave sobre la capilla mayor es la más esmerada (fig. 12). Representa la co-

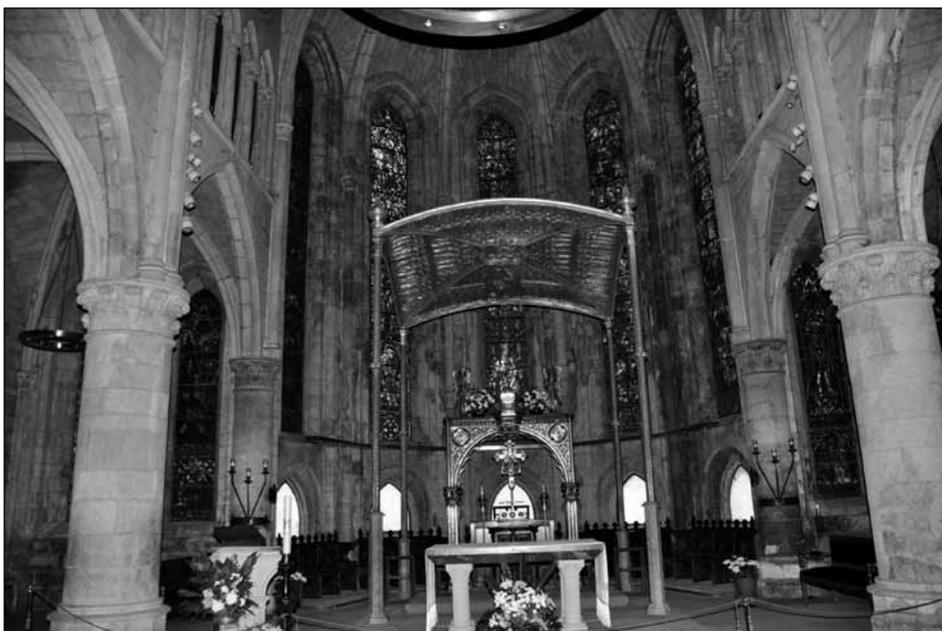


Figura 13. Roncesvalles. Vidrieras de la cabecera.

ronación de la Virgen María en el cielo ante la presencia de su Hijo que la bendice con su mano derecha. María junta las palmas en oración mientras un ángel se acerca desde el exterior de la clave para colocarle la corona sobre la cabeza. El ángel situado detrás de Jesús bandeja un incensario y el emplazado tras María sujeta un gran cirio con ambas manos. Bajo el escaño común que comparten como asiento Cristo y su Madre un torso angélico lleva en sus manos los símbolos del sol y la luna. Las restantes claves ofrecen decoración mucho más sencilla, generalmente lisa o con adorno cruciforme.

Las vidrieras añadidas a lo largo del siglo XX (fig. 13) y la remodelación de las cubiertas en el siglo XIX han hecho que la iglesia de Roncesvalles se nos presente como un edificio oscuro, que no lo sería tanto en el momento de su terminación.

Cuando se estaba construyendo Roncesvalles, las fachadas de Notre-Dame de París ofrecían un aspecto muy diferente al actual. Es bien sabido que solo una parte de la puerta meridional de la fachada occidental parisina es anterior a 1200, concretamente el tímpano y el registro inferior de la llamada puerta de Santa Ana, con el ciclo de la Infancia de Cristo. Es imposible conocer cuál era el planteamiento inicial en todo su alcance. En la misma medida, desconocemos cuál era el aspecto inicial de la fachada occidental de Roncesvalles. La puerta fue renovada en el siglo XX, con relieves en el tímpano que representan a la Virgen con el Niño flanqueada por dos ángeles; bajo ella se ven escenas de la Anunciación, Visitación y Coronación. Las fotografías antiguas presentan una portada carente de estos elementos.

Varias de las iglesias del entorno parisino incluyeron potentes contrafuertes en la fachada occidental (Saint-Hermeland de Bagneux, Saint Martin de Champeaux, Mareil-Marly, etc.), de los que no hay restos a la vista en Roncesvalles. Una vez más, la opción por una determinada solución arquitectónica

no es común a todos los templos derivados de Notre-Dame de París: no hay dos creaciones idénticas entre sí, aunque todas proceden del mismo tronco común.

Los restauradores de mediados del siglo XX decidieron abrir amplios ventanales con dos lancetas y óculo a los lados de la puerta principal. No hay un expediente común entre los templos relacionados con la seo parisina, puesto que algunos incluyen puertas y otras ventanas, más o menos amplias, o rosetones. La presencia de un gran rosetón sobre la puerta principal tendría paralelos en Bagneux. La puerta con parteluz en Champeaux, pero allí hay tres lancetas sobre la puerta y dos rosetones a la altura de la puerta en las naves laterales; la fachada forma una pantalla por delante del piñón de la cubierta de la nave, solución que quizá fuera semejante a la empleada en origen en Roncesvalles.

La torre de Roncesvalles tuvo una función defensiva probada por la existencia de matacanes con aspilleras adaptadas a las armas de fuego, lo que hace suponer una ejecución en el siglo XV. Tal y como está concebida la torre no corresponde al diseño original de la iglesia, puesto que sus arcos tapan la mitad del rosetón del primer tramo y parte el segundo, en el muro septentrional.

La llegada del Gótico parisino a Roncesvalles es una evidencia palmaria. Habría sido imprescindible la presencia no solo de un arquitecto, probablemente acompañado por un equipo de canteros capaces de afrontar con garantías labras delicadas como las claves y los capiteles. Una vez culminada el encargo, que no les habría llevado demasiado tiempo, no parece que los miembros más capacitados del grupo se quedaran en Navarra, puesto que apenas ha sido señalada otra imitación directa que las naves de Santiago de Sangüesa o las bóvedas sexpartitas de San Jorge de Aguilar de Codés<sup>23</sup>.



Figura 14. Arteta, parroquia de San Salvador. Capitel bajo el arco de embocadura de la cabecera.

Esta impresión general, expuesta hace décadas, apenas ha cambiado tras estudios recientes de mayor número de iglesias. Ciertamente es posible detectar cierta respuesta en iglesias de escasa significación, como la presencia de soportes con capiteles semicilíndricos en cesta y cimacio, de repertorio ornamental relacionado con la canónica pirenaica (fig. 14), en la embocadura del ábside de Arteta (valle de

<sup>23</sup> J. E. Uranga Galdiano y F. Íñiguez Almech, *Arte medieval navarro...*, op. cit., pp. 107-108. Estudios más actualizados de ambas iglesias en: C. J. Martínez Álava, *Del románico al gótico en la arquitectura de Navarra. Monasterios, iglesias y palacios*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, pp. 346-362; *idem*, «Del románico al gótico en la arquitectura rural de los valles occidentales de la merindad de Estella», *Príncipe de Viana*, LXI, 2000, pp. 307-350; *idem*, voces correspondientes en *Enciclopedia del Románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real–Centro de Estudios del Románico, 2008.

Olo). Quizá el modelo de iglesia de tres naves con triforio y rosetones resultaba excesivamente alejado de los patrones locales como para ser imitado, por lo que Roncesvalles quedó como un *unicum* en su entorno.

Ahora bien, el escaso eco no debe hacernos olvidar su significación artística, resumida magistralmente por Torres Balbás: «Es, sin duda, la de Roncesvalles, la iglesia más puramente francesa de la Península y una de las primeras en las que se estrenaron del lado de acá de los Pirineos nuevas formas de arte gótico como son las bóvedas sexpartitas, el triforio, los pilares para separación de naves y los arbotantes»<sup>24</sup>.

#### RESUMEN

*Santa María de Roncesvalles y la recepción en Navarra de la arquitectura gótica parisina*

La renovación de la arquitectura gótica francesa, iniciada en la cabecera de Saint-Denis y en la catedral de Sens en la década de 1140, y la trayectoria histórica del hospital de Roncesvalles, fundado hacia 1127-1132, convergen en la edificación de una iglesia para la institución hospitalaria pirenaica en las primeras décadas del siglo XIII bajo el impulso del rey Sancho el Fuerte. Como estudió Torres Balbás, Santa María de Roncesvalles es un edificio singular, deudor de las formas que se expanden por el norte de Francia a partir de la edificación de la catedral de Notre-Dame de París. El artículo analiza las variantes introducidas en el templo pirenaico, en parte por la necesidad de acomodarse a las circunstancias del terreno (cripta), en parte por una sabia organización de la circulación en altura (muros espesos que contienen escaleras) y en parte por las habituales modificaciones a partir de un modelo, lo que era práctica normal en la arquitectura de la época.

**Palabras clave:** Roncesvalles; arquitectura gótica parisina; Sancho VII el Fuerte.

#### ABSTRACT

*Santa María de Roncesvalles and the reception in Navarra of the Gothic Parisian architecture*

The renovation of French gothic architecture, which began in the abbey church of Saint-Denis and in the Cathedral of Sens during the 1140s, and the historical development of Roncesvalles Hospital (founded around 1127-1132), converge on the construction of a new church for the institution during the first decades of the thirteenth century, under the King Sancho el Fuerte's (1190-1234) protection. As Torres Balbás has studied, Santa María de Roncesvalles is a singular building, whose roots can be traced to the architectural forms that expanded over the North of France starting at Notre-Dame of Paris. This paper analyses the variations that were introduced in the Pyrenean church. Firstly, because of the need for adaptation to the orography (crypt); secondly, because of the wise circulation between the different levels (thick walls containing stairs); and finally, because of the introduction of modifications starting from a model, which was a normal practice in architectural design at that period.

**Keywords:** Roncesvalles; Gothic Parisian architecture; Sancho VII el Fuerte.

<sup>24</sup> L. Torres Balbás, «La iglesia...», *op. cit.*, p. 397.

