



# La escultura en Navarra en tiempos de Sancho el Fuerte (1194-1234)

ESPERANZA ARAGONÉS ESTELLA\*  
CLARA FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ\*\*

Dentro de la plástica de este periodo podríamos distinguir tres grupos: la escultura monumental, la funeraria y la estatuaria en bulto redondo. Estilísticamente, mientras en las dos primeras las formas pueden calificarse de góticas, en las obras exentas el peso de la tradición románica es mayor, quizás porque en tanto que aquellas se vinculan a instituciones o personalidades relevantes, más abiertas al exterior, estas en muchos casos dependen de simples parroquias locales.

## LA ESCULTURA MONUMENTAL: LA PORTADA DEL JUICIO DE LA CATEDRAL DE TUDELA

La catedral de Tudela, comenzada en el siglo XII, época en la que se construye el claustro y la cabecera, se continúa en el siguiente finalizando las naves y levantando una monumental portada. Esta puerta oeste o puerta del Juicio supone la incorporación de las obras de la catedral al primer Gótico, estilo que se anuncia por la estructura del arco ligeramente apuntado, así como por una innovación temática que dedica el monumental conjunto al Juicio Final. Se avanza iconográficamente desde las portadas románicas dedicadas a la visión de Dios en su reino, rodeado del tetramorfos, sustituyéndolas por el tema de las postrimerías o final de los tiempos.

Estructuralmente la portada se organiza en torno a un arco que se despliega en ocho arquivoltas que apoyan en un cimacio corrido y en otros tantos capiteles emplazados sobre columnas. El tímpano, sin labrar, descansa en ménsulas figuradas. El conjunto remata en un tejeroz, sustentado por modillones (fig. 1).

\* Doctora en Historia del Arte. Gobierno de Navarra.

\*\* Doctora en Historia del Arte. Universidad de Navarra.



Figura 1. Puerta del Juicio de la catedral de Tudela. Conjunto (C. Martínez Álava).

Iconográficamente las historias narradas condensan en un mismo escenario el principio y el final de la Biblia. Los capiteles relatan parte del Génesis, desde Dios y los ángeles hasta el sacrificio de Isaac. Las archivoltas se dedican a dos escenarios totalmente opuestos, el paraíso y el infierno, separados por la línea divisoria central, ocupada por las claves. Esta polarización de destinos está en función de la suerte de las almas juzgadas por Cristo Juez, asesorado por la Virgen y san Juan, y ayudado en el juicio por san Miguel y su balanza; personajes del drama que debieran haber aparecido en el tímpano y que no están, sencillamente, porque se quedó sin labrar. Los ángeles trompeteros anuncian desde las ménsulas la resurrección de los muertos, tema que sí está presente en varias dovelas de las archivoltas, tanto de uno como otro escenario (fig. 2).



Figura 2. Ménsula derecha del tímpano, con los ángeles trompeteros (C. Martínez Álava).

La lectura de los capiteles comienza por el primero del lado izquierdo, y la selección de escenas del Génesis coincide con las que aparecían en la portada de Santiago de Puente la Reina, progresando desde lo relatado en esta última, ya que el conjunto tudelano termina con el arca de Noé y el sacrificio de Isaac. El primero de los capiteles alude a la corte celestial, antes de la creación del mundo, porque en ella están Dios y los ángeles, retratados estos como serafines y querubines, órdenes superiores dotadas de seis pares de alas. Las tres cestas inmediatas continúan con las escenas de



Figura 3. Capitel del lado izquierdo. Separación de la luz y las tinieblas (C. Martínez Álava).



Figura 4. Capitel del lado izquierdo. Creación de Eva (C. Martínez Álava).

la creación del primer al quinto día relatados en la Biblia, desde la separación de la luz de las tinieblas a la formación de los animales, condensados en tres escenas de forma similar a como aparecía en la portada de Santiago de Puento la Reina (fig. 3). Los siguientes capiteles del lado izquierdo describen la creación de Adán y Eva, el pecado –tentados por una serpiente enrollada al árbol– y la reprensión de Dios a nuestros primeros padres (fig. 4).

En el lado derecho aparecen las funestas consecuencias del pecado, como son la expulsión del paraíso por un ángel, la obligación de trabajar, especificadas las labores del hombre y la mujer por medio de Adán que trabaja la tierra con una azada y Eva que hila, ambos vestidos con ropas propias de la época en que fue levantada la portada. El siguiente soporte se dedica a los sacrificios que Abel y Caín ofrecen a Dios, y se refleja la diferencia moral de ambos hermanos por medio de la ropa clásica de Abel vestido como un ángel y la capa de campesino de Caín; además las gavillas del hermano mayor no las recibe Dios y sí en cambio el cordero de Abel<sup>1</sup> (fig. 5). La diferencia de trato entre ambos provoca la envidia de Caín y la ira desatada que le lleva a cometer el primer homicidio. Caín se sirve de una quijada y la descarga sobre su hermano en el capitel inmediato, en el que se incorpora a la escena

<sup>1</sup> La diferencia de acogida por parte de Dios a los dones que ambos hermanos le ofrecen en sacrificio no responde a un mero capricho, Abel honra a Dios y le ofrece el mejor cordero de su rebaño, además de velarse las manos como respeto a la divinidad. Caín entrega unas gavillas mezcladas con cizaña, sin haber seleccionado con generosidad el fruto para su Creador. Petrus Comestor en su *Historia scholastica* comenta las ofrendas realizadas a Dios por los dos hermanos, y destaca el comportamiento avaro de Caín, que reserva lo mejor para sí y el resto para Dios: «*Recte obtulerat, quia Deo, quia creaturam creatori, sed non recte diviserat, quia se ipsum, qui melior erat, oblationem obtulerat diabolo. Vel non recte divisit, quia meliora sibi retinuit, spicas vero attritas, et corrosas secus viam, Domino obtulit*» (cap. XXVI: De oblationis fratrum).

del asesinato una figura muy deteriorada que podría ser un diablo, indicando el comportamiento maligno del agresor<sup>2</sup>. Dios conoce la muerte de Abel y pregunta por él a su hermano, quien lleva al hombro una azada, no tanto como arma del primer homicidio sino como alusión a que acaba de enterrar el cuerpo de la víctima. El final de la historia del asesino ya lo conocemos, Dios le reprende y le condena a vagar errante, señalándole a él y a su descendencia con una marca física<sup>3</sup>. En el siguiente soporte se relata la muerte de Caín por el ciego Lamec que sale a cazar, acompañado de su lazarillo. Tal hecho no pertenece a la Biblia pero sí a un relato apócrifo de origen judío, de gran éxito en la iconografía medieval, que trae, en cualquier caso, una muerte horrenda para el primer homicida<sup>4</sup>. De la muerte de Caín se pasa al diluvio universal, retratado por medio de la salvación del género humano y animal en el arca de Noé. De aquí al sacrificio de Isaac, dando un salto sobre las escenas del Génesis y pasando por alto la construcción de la torre de Babel, tema con que acaban las historias del primer libro de la Biblia en la catedral de Pamplona, por ejemplo.

Centrándonos en las arquivoltas, diremos que en torno a la línea central se despliega a la izquierda del visitante un sereno y pacífico paraíso, y a la derecha un dinámico y violento infierno. Los elegidos aparecen en pie, emparejados, serios, en actitud de contemplación. La primera arquivolta está ocupada por los ángeles con coronas y cetros para recibirlos. Después de los ángeles se disponen los profetas con filacterias como primeros anunciadores del mensaje de Redención. La siguiente arquivolta dedicada a los mártires con sus palmas es una muestra del ejemplo de santidad para todos los mortales y supone el nexo de unión entre los humanos y la gloria representada por los personajes anteriores. El derrame opuesto consagra gran parte de sus arquivoltas al despliegue de un amplio infierno, que salvo por algunas dovelas, interferencias de la visión celestial del lado opuesto, supone uno de los mayores y más completos escenarios infernales del Gótico nacional<sup>5</sup>. Como precedente, el pórtico de la Gloria de Compostela dedica uno de sus arcos a una visión simétrica del paraíso y el infierno, pero en un marco mucho menor y, por tanto, menos explícito. Posteriormente, las grandes portadas dedicadas al juicio en catedrales castellanas como las de León y Burgos ocupan las dovelas de sus arquivoltas con la representación de ambos destinos,

<sup>2</sup> La imagen del diablo está prefigurada en la siguiente advertencia de Dios a Caín: «¿No es verdad que, si obraras bien, andarías erguido, mientras que, si no obras bien, estará el pecado a la puerta como fiera acurrucada, acechándote ansiosamente, a la que tú debes dominar? Cesa, que él siente apego a ti y tu debes dominarle a él» (Gen. 4, 7).

<sup>3</sup> «Puso pues, Yahvé a Caín una señal, para que nadie que le encontrara le hiriera» (Gen. 4, 15).

<sup>4</sup> A pesar de que la señal puesta por Yahvé a Caín, lo fue con la intención de que nadie le matara. En realidad la iconografía medieval la ha interpretado erróneamente porque en algunas imágenes de Caín le coloca dos cuernos en la frente, grandes o muy pequeños: véase para ello las representaciones de Vézelay y Autun recogidas por R. Mellinkoff, *The Mark of Cain*, Berkeley, 1981. El hecho de que le dote de cuernos, además de demonizarlo, le pone en el punto de mira del cazador Lamec, quien alertado por el lazarillo de que algún animal salvaje se mueve en la espesura, le dispara y le mata.

<sup>5</sup> Sobre esta portada hay dos estudios ya clásicos, los de M. Melelero Moneo, «Los textos musulmanes y la puerta del Juicio de Tudela», en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte. Barcelona, 1984*, Barcelona, 1989, vol. I, pp. 203-212 y B. Mariño, «*Sicut in terra et in inferno*. La portada del Juicio de Tudela», *Archivo Español de Arte*, 246, 1989, pp. 157-168.



Figura 5. Capitel del lado derecho. Sacrificio de Caín y Abel (C. Martínez Álava).



Figura 6. Arquivoltas del lado izquierdo. Castigo de la homosexualidad (C. Martínez Álava).

pero el reparto es muy desigual y las ocupadas por el Averno son bastante menores en número que las del paraíso<sup>6</sup>.

El infierno de la catedral de Tudela, tiene muchas lecturas: se podría interpretar desde el punto de vista de las faltas allí denunciadas o de la variedad de condenas aplicadas o de un componente nuevo que se descubre en el infierno gótico, que es el cariz social de los pecadores y los pecados cometidos por cada estamento.

La lujuria y la avaricia vuelven a tener un lugar protagonista, y lo seguirán teniendo en otros conjuntos góticos. La novedad es la variedad de actividades punibles relacionadas con cada falta en concreto. El pecado de la carne se refleja en la imagen clásica, de herencia románica, que es la de la mujer acosada en sus pechos y sexo por reptiles, denunciada su actitud presuntuosa por el espejo que le tienden los diablos. Hay otras mujeres que pecan por el sexo, arrastradas por diablos y quemadas en la caldera. Pero la lujuria tiene otras variantes del pecado, más realistas y no centradas en la mujer, como es

<sup>6</sup> Las diferencias no son solo por el espacio dedicado al infierno, las catedrales castellanas de Burgos y León a pesar de la belleza en la representación de este espacio, no pasan de condenar los dos pecados clásicos fustigados desde el Románico: avaricia y lujuria. Avanzan en las condenas, como en el caso de la dovela dedicada al castigo de la avaricia de la portada de la Coronería de Burgos, y la de León enseña el diablo en majestad, pero no hay más novedades iconográficas. Sin embargo veremos similitudes muy interesantes entre la puerta del Juicio tudelana y una portada más tardía que estas, aunque dentro del siglo XIII, que es la de la colegiata de Toro en Zamora. Allí se condena la homosexualidad, como una falta nueva de la lujuria; la avaricia vista en determinados grupos sociales; la soberbia por medio de los caballeros con los escudos vueltos del revés y una condena muy novedosa, cual es la del hereje que besa el trasero de un macho cabrío. Para su estudio véase J. Yarza Luaces, «La portada occidental de la colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano», *Studia Zamorensia (anejos 1). Arte medieval en Zamora*, Zamora, 1988, pp. 117-152.

la condena de la pareja. En estas, el castigo es muy variado. En una de las dovelas de la puerta del Juicio tudelana un hombre y una mujer son llevados atados con una cuerda por un demonio y castigados en la dovela superior en una caldera puesta al fuego. También los adúlteros son conducidos al suplicio por un demonio, quien sostiene un espejo, atributo del pecado de la lujuria. Con este pecado se relaciona asimismo la práctica de la homosexualidad, que igualmente está presente en el infierno tudelano. El castigo aplicado a esta falta materializa la idea de que las condenas del infierno acosan al pecador en el mismo lugar por donde ha pecado. Así los homosexuales son llevados por un demonio colgados boca-abajo de sus genitales, lo que alude igualmente a la consideración medieval de invertidos<sup>7</sup> (fig. 6). Es precisamente esta falta y su castigo la que habla de la modernidad de la portada de Tudela, primera en denunciar la homosexualidad, siguiendo la condena del papa Gregorio IX (1227-1241) al llamado *pecado nefando*<sup>8</sup>.

La avaricia es otro de los pecados más condenados en este infierno tudelano. Su imagen pasa por las representaciones más sencillas, deudoras del Románico, en las que el avaro lleva la bolsa de monedas al cuello. El avaro, con la bolsa al cuello, es sumergido boca-abajo en un río en el que está inmerso otro pecador. El motivo del río ya está en el Libro de la Sabiduría (11, 7), en el Ap. de Pedro (siglo I o II d. C.) y en la visión de san Pablo (siglo IV d. C.). A partir de aquí el tema se complica con otras figuraciones más elaboradas en las que el pecado se materializa en la clase mercantil y se denuncian sus fraudes. Los comerciantes aparecen representados por los cambistas, el pañero, el carnicero y la panadera. Los cambistas, identificados por la *mensa nummularia*, son torturados con látigos de fuego o serpientes en su boca. La tortura oral se aplica a la falta cometida por el engaño en los pesos y medidas que todo comerciante debía respetar, así como al perjuro que ha quebrantado el juramento necesario para ejercer un oficio<sup>9</sup>. Igualmente es un castigo apropiado para el que peca por la boca, sea mentiroso o blasfemo, encontrándose interesantes paralelos

<sup>7</sup> La denuncia de esta falta llega a extremos muy claros en los sodomitas empalados que se pueden ver en los infiernos italianos de Pisa (1330) y San Geminiano (fines del siglo XIII-principios del XIV). Atrás quedaron estas representaciones románicas tan simbólicas, en las que el amor contranatura de un viejo ante un joven (suma a la homosexualidad, la pederastia), se encarnaba en el mito clásico del rapto de Ganimedes. El cambio en la imagen se debe lógicamente a un cambio de mentalidad: «Las referencias literarias de Ganimedes en los siglos XI y XII perduraron con claras y enfáticas sugerencias eróticas. Estas fueron presentadas como prueba evidente de una tímida cultura homosexual que floreció en la Europa occidental, y especialmente en Francia, un siglo y medio antes de que Santo Tomás de Aquino (1225-1274) iniciase una intensa campaña eclesiástica para suprimir la homosexualidad»; estas son noticias de J. Boswell, *Christianity, social tolerance and homosexuality: gay people in Western Europe from the beginning*, Chicago, 1980; retomadas en la obra de J. M. Saslow, *Ganimedes en el Renacimiento: la homosexualidad en el arte y la sociedad*, Madrid, 1989, p. 17.

<sup>8</sup> Desde el siglo XIII la sodomía era uno de los vicios más nefastos y su condena la refuerza el papa Gregorio IX, quien utiliza la Inquisición como un instrumento coercitivo, que reprimirá todo cuanto comprometa el orden social imperante, añadiendo al de herejía otros delitos: blasfemia, adulterio, homosexualidad, según R. y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, 1988, pp. 164-165 en el epígrafe titulado: «El pecado nefando». La legislación navarra recoge esta condena y castiga la homosexualidad con la pena capital, así siguiendo a F. Segura Urrea, *Fazer justicia: fuero, poder público y delito en Navarra*, Pamplona, 2005, p. 370: *Crimen contra natura*: «Los crímenes contra natura fueron especialmente graves y sus consecuencias penales las más severas de todas las practicadas en el siglo XIV [...] Su castigo siempre estuvo determinado por la muerte en la hoguera de los sodomitas».

<sup>9</sup> F. Segura Urrea, *Fazer justicia...*, *op. cit.*, p. 386: «El fuero del valle de Funes optaba por la mutilación de la lengua del perjuro, una variante de enorme actualidad en el siglo XIV [...] y más adelante:

con el derecho penal navarro<sup>10</sup>. En relación con el hecho de quebrantar el juramento están las dos dovelas relativas a los carniceros que han engañado en la calidad y cantidad de carne y son llevados por un demonio, que al arrastrarlos muerde sus manos (fig. 7). El hecho de castigarles en las manos se debe a que es un órgano necesario para el juramento, e incluso en algunos pueblos se castigaba al que juraba en falso con el corte de la misma<sup>11</sup>. En otra dovela el pañero carga con el pesado fardo de las telas a la espalda, azuzado por un diablo. El cargar con las riquezas atesoradas en vida es un castigo acorde a la ley del talión que convierte en víctima de su propia falta al pecador. En esta línea, llevada a sus últimas consecuencias, está el hecho de abrir la boca del avaro con unas tenazas y hacerle tragar grandes bolas, símbolo de las riquezas mal conseguidas<sup>12</sup>.

Una dovela de la portada tudelana está ocupada con el castigo de unos pecadores cuya lengua está atada a una rueda que suponemos «gira sin cesar» de acuerdo con la eternidad infernal, junto a un río en el que se sumergen alternativamente los perversos (fig. 8). Los condenados sin estar caracterizados como avaros pueden haber pecado por perjuros, blasfemos o mentirosos. Tan-

«La Señoría ordenó la mutilación de la lengua a varias personas acusadas de efectuar falso testimonio o falso juramento en juicio».

<sup>10</sup> Para F. Segura Urra, *Fazer justicia...*, *op. cit.*, p. 373, el fuero del valle de Funes prescribe el castigo de la mutilación de la lengua para la mujer injuriadora, algo que este autor considera de «profundo arcaísmo»; sin embargo solo hasta 1330 se recoge en la legislación francesa de Felipe de Valois (dinastía estrechamente emparentada con la navarra, teniendo en cuenta que este monarca era primo de Felipe de Evreux), la mutilación de los labios del blasfemo (p. 376); hasta el siglo XV no llega este castigo oral al fuero navarro, así lo recogen: F. Salinas Quijada, *Estudios de historia del derecho foral navarro*, Pamplona, 1978, p. 86 y M. J. Izu Belloso, «El juego de azar en el derecho histórico», *Revista jurídica de Navarra*, 1994, p. 70. La pena para los blasfemos, estipulada en el Amejoramiento de Carlos III, es la siguiente: «Condenado a multa de 18 libras fuertes al que *dixere mal de Dios o de Santa María o de qualquiere santo o santa* o a ser colocado en la picota *enclavada la lengua* quien renegare de Dios o de Santa María o a ser azotado el que hubiere renegado de los santos». El castigo de enclavar la lengua vuelve a aparecer en la *Novissima recopilación de las leyes del reino de Navarra*, Pamplona, 1964, vol. III, p. 271: «[al blasfemo reincidente] si fuera persona de baxa condición, que le enclaven la lengua públicamente». En otros escritos referentes a la falta de los blasfemos y su condena, volvemos a encontrar un castigo semejante. En el artículo de G. Llompert, «Blasfemias y juramentos cristológicos en la Baja Edad Media catalana», *Hispania Sacra*, 1973, pp. 137-164, se dice que el pecado de la blasfemia era un pecado público, y que requería una equivalente represión por parte de la autoridad civil. [Más adelante]: Las penas ordinarias impuestas por la autoridad civil en este capítulo de faltas consistían en tandas de azotes redimibles por una pena pecuniaria... Sin embargo en las Cortes de Monzón, reunidas en 1363 bajo Pedro IV, la pena fue fortísima: «Pena de muerte al juramento emitido en frío, si airado, azotes al reo llevando un clavo inserto en la lengua...». Y continúa Llompert; «teniendo en cuenta que de ordinario los azotes se administran al reo medio desnudo en diversos lugares de la población (*correr la vila*), cabalgando sobre un asno, llevando un garfio atravesando la lengua y acabando la pena en una exposición, más o menos prolongada, en la picota del lugar».

<sup>11</sup> Así como los pecados de la lengua –perjuero, blasfemia, injurias– sí que son recogidos tarde o temprano en la legislación navarra, no ocurre lo mismo con el de castigar las manos, cuya fuente por lo menos para la imagen tudelana debe ser la propia tradición artística. El castigo de la mano se aplica al homicida (F. Segura Urra, *Fazer justicia...*, *op. cit.*, p. 359), al jugador de dados (p. 389) y, curiosamente, en bastante menor medida al ladrón al que más abundantemente se cortaba la oreja y solo consta la pérdida de ambas manos en 1347 para García Arnalt de Garro, «grant ladron manifesto», antes de ser arrastrado y ahorcado (p. 345).

<sup>12</sup> Para M. Melero Moneo, *Escultura...*, *op. cit.*, p. 206, este castigo está inspirado en textos escatológicos musulmanes, concretamente en los ciclos 1.º y 2.º del Mi'raj Hádices que aparecen en el Tafsir de Tabari del siglo IX, como contemporáneos de Mahoma, según noticia de M. Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 4.ª ed., 1984 [1919]. La misma autora nos recuerda que esta condena se ve también en la escatología cristiana, concretamente en la Visión de Wettin y Visión de Turcil (siglo XIII), opinión también compartida por B. Mariño, «*Sicut in terra...*», *op. cit.*, p. 161.



Figura 7. Arquivoltas del lado izquierdo. Castigo de los carniceros ladrones (C. Martínez Álava).



Figura 8. Arquivoltas del lado izquierdo. Castigo de los pecados de la lengua (C. Martínez Álava).

to el suplicio de la rueda como el del río forman parte del escenario infernal y ambos han sido descritos en varias leyendas de ultratumba. Según Casagrande y Vecchio<sup>13</sup>, en su obra sobre los siete vicios capitales, el suplicio de este instrumento se aplica a los soberbios, por cuanto desde el punto más alto en el que se sitúan descienden a lo más bajo, en una imagen simbólica comparable a la rueda de la fortuna.

Continuando con la soberbia, vemos como la denuncia y castigo del pecado rebaja al orgulloso, despojándole de sus galones. En una dovela un diablo hostigador quita la mitra a un obispo y encontramos asimismo a abades y monjes llevados por demonios de rasgos caninos, en una muestra de la intención igualitaria del infierno que no duda en castigar a altas jerarquías del clero. También se condena al caballero, castigado en las dovelas más extremas de la portada. En la primera, el jinete vestido de militar y armado de lanza y escudo, cabalga un caballo enjaezado y a su grupa lleva un diablo que le conduce al infierno (fig. 9). Al lado se representa la condena, en la que dos enormes diablos, dotados de alas de plumas aplican al pecador la pena del fuego, donde se quema, portando todavía el yelmo y el escudo. Los demonios castigan al noble soberbio y le acercan en su pecado, cada vez más, al primero de los orgullosos, Lucifer<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> C. Casagrande y S. Vecchio, *I setti vizi capitali: storia dei peccati nel Medioevo*, Turín, 2000, p. 251.

<sup>14</sup> La dovela del caballero conducido al infierno por un demonio, se ha identificado por algunos autores con el 4.º jinete del Apocalipsis, véase para ello S. Moralejo Álvarez, «Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispanofrancesas (XI-XIII)», en *Actas del V Congreso Español de*



Figura 9. Arquivoltas del lado izquierdo. El caballero soberbio (C. Martínez Álava).



Figura 10. Arquivoltas del lado izquierdo. Castigo de la pereza (C. Martínez Álava).

Hay otros pecados capitales denunciados en este infierno tudelano, así la gula, en paralelo con el castigo de esta falta elaborada en el Románico, está representada por unos borrachos a los que se obliga a beber de unas copas que les tienden dos diablos. Además los bebedores están inmersos en una caldera a su vez inserta en la boca de Leviatán, peculiar visión del infierno desde época románica. Un castigo semejante sufren dos pecadores en una dovela superior, que quemados en las llamas están obligados a beber de sendas botellas, aunque la presencia de lanzas a cada lado identifica a estos condenados con los militares. Y todavía hay otra tortura de difícil lectura, presente sobre la ante-

*Historia del Arte. Barcelona, 1984*, Barcelona, 1989, vol. 1, pp. 100-101 y M. Melero Moneo, «Aproximación a la iconografía del 4.º Jinete del Apocalipsis», *Lambard*, II (1981-83), Barcelona, 1986, pp. 125-128. El argumento para la identificación con este jinete está en la comparación con una escena de la portada del Juicio en Nôtre Dame de París y una dovela del mismo tema en Amiens. Concretamente las pruebas para esta identificación parten de la original escena presente en el derrame de la arquivolta parisina en la que aparece un caballo encabritado conducido por una mujer desnuda y de ojos vendados, que lleva un cadáver descompuesto en la grupa. El problema en esta comparación es que se ha identificado como 4.º jinete del Apocalipsis, el que trae la muerte, la representación simbólica de la muerte; que no es otra que esta amazona cegada que cabalga un caballo del que se descuelga un cadáver. La correcta identificación de esta dovela parisina y de su réplica en Amiens, la hizo E. Panofsky, *Studies in iconology*, London, 1939, en el capítulo dedicado a Cupido *el ciego*, p. 155. Es decir que no hay posibilidad de comparación entre ambas dovelas y menos de llegar a la misma identificación. Igualmente es lejana la similitud con las imágenes del 4.º jinete del Apocalipsis en los Beatos, máxime si volvemos a la dovela tudelana, y nos fijamos en la dovela siguiente, con la escena del caballero castigado en las llamas infernales. Si ampliamos más el contexto de esta polémica escena, veremos como las arquivoltas en las que aparece, están representadas varias condenas de otras faltas, encarnadas en oficios mercantiles, como los de cambista, panadera, carnicero. La presencia de estos estamentos, castigados en el infierno, busca explicitar la condena correspondiente a cada grupo social, que en otros escenarios, simplemente se había indicado por medio de las coronas reales, atuendos militares, o mitras de obispos entre los castigados.

rior, en la que un condenado desnudo, dispuesto sobre un yunque, está siendo golpeado en los glúteos por el mazo de un demonio (fig. 10). Solo dos siglos después, conocemos una representación semejante identificada con la pereza, en la llamada *Mesa de los siete pecados capitales* del Bosco. Las dos imágenes son muy parecidas y no dudamos que la pereza es la desidia, el abandono, el no hacer nada, por lo que en el infierno, precisamente, se azuza a este tipo de condenados para que se muevan.

Finalmente, una dovela muy cercana a la vista del espectador nos enseña quién manda en este escenario tartáreo: la figura de Satanás en su trono lujosamente cubierto con telas y sentado con el gesto de autoridad, representa un monarca semejante a los vistos en la tierra. La facultad de dar órdenes se aprecia por el vasallo en pie, a su derecha, quien armado con el garfio, como los soldados alzando la espada, espera el mandato real.

Cabe destacar en este infierno de Tudela que la variedad de faltas, como las aplicables a la lujuria y avaricia, suponen también comportamientos delictivos y dolosos para la sociedad: sodomía, prostitución, barraganería, o fraude, engaño y mentira para la avaricia, además del hurto; frente a otros pecados menos denunciados, tanto en número como en variedad, que suponen un atentado único a la moral, como la gula<sup>15</sup>, la pereza y la inexistente envidia<sup>16</sup>. El pecado puede ser mucho más dañino cuando atenta contra los demás y por esto el papa Gregorio IX, bajo cuyo pontificado supongo se levantó esta portada, insistió en perseguir todas aquellas faltas que atacaran al orden social existente<sup>17</sup>.

En conclusión, sobre la puerta del Juicio de la catedral de Tudela, diremos que compone un ambicioso programa iconográfico, único por su despliegue y significación de dovelas en todo el conjunto del Gótico hispano. En su planteamiento se avanza desde modelos románicos para situarse en el primer Gótico. Algo que se deduce tanto de la iconografía como del estilo, con influencias en ambos casos del pórtico sur de la catedral francesa de Chartres, dedicada al

<sup>15</sup> Será por este intento de denunciar las faltas especialmente agresivas para la sociedad, que la gula es denunciada por el vicio de beber y no el de comer, suponiendo este último un daño casi exclusivo para el que lo comete y sin consecuencias penales, frente al vicio de la bebida que incita a otros placeres, como el de la lujuria; también mueve a la violencia, quizá de ahí los bebedores de Tudela y las lanzas a cada lado; el juego que suele acompañar a la bebida en las tabernas, además provoca violencia, blasfemias, juramentos.

<sup>16</sup> Recuerdo lo dicho en mi artículo: E. Aragonés Estella, «El mal imaginado por el gótico», *Príncipe de Viana*, LXIII, 2002, 225, p. 66. Sin querer establecer ninguna influencia, es cierto que en *La Divina Comedia* de Dante, escrita años después, la visión del infierno no está estructurada basándose en los siete pecados capitales. En realidad, las faltas que se condenan en los nueve círculos, en los que se estructura geográficamente el infierno, encuentran condena cuatro de estos pecados (lujuria, gula, ira, avaricia). Los homosexuales están en el círculo de los violentos contra natura no en la lujuria; y las faltas que tienen su propio espacio de condena, nada menos que en el octavo círculo, son la blasfemia, fraude, simonía, barateros que trafican con favores políticos –curiosamente con presencia de un navarro: Ciampolo de Navarra–. El noveno círculo, donde está Lucifer, es el dedicado a los traidores. En el purgatorio sí que aparecen las almas que han pecado de acuerdo con el modelo del Septenario, pero este espacio tiene una misión expiatoria, con posibilidad de remisión, no así los delitos castigados en el infierno que entrañan condena eterna. J. Baschet, *Les justices de l'au-delà: les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XV siècles)*, Roma, 1993, p. 319, que analiza en un capítulo de su libro la influencia o no de la obra de Dante en determinados infiernos italianos, dice que el fraude y la traición constituyen categorías penales muy importantes en la práctica de la justicia terrestre.

<sup>17</sup> Entre los principales delitos que atentan contra la paz pública, recogidos en el libro de F. Segura Urra, *Fazer justicia...*, *op. cit.*, están los pecados castigados en esta portada tudelana como el adulterio, crimen contra natura, blasfemia y falsedad.

mismo tema del juicio. Igualmente los planteamientos iconográficos –nos referimos al complicado infierno– progresan desde el precedente románico y se hacen eco de los nuevos cánones de la Iglesia formulados en el IV Concilio de Letrán (1215), en los que se impone la obligación a los cristianos de confesarse por lo menos una vez al año. Esto supone una mayor atención por parte de los predicadores al problema del pecado y su castigo, que pasa de plantearse desde un punto de vista genérico a incidir en la situación social y personal del pecador a la hora de cometer una falta, lo que en el arte se traduce en una visión más individualizada y concreta de cada pecado. La portada se puede datar en torno a 1230-1250, por los avances estilísticos e iconográficos, además de que la heráldica apoya esta datación<sup>18</sup>.

### LA ESCULTURA FUNERARIA: LOS SEPULCROS DE SANCHO EL FUERTE EN RONCESVALLES Y LA OLIVA

La tumba de Sancho el Fuerte en Roncesvalles<sup>19</sup> es quizás la más antigua muestra de sepulcro monumental conservado en Navarra<sup>20</sup>.

Estuvo emplazada originalmente en la iglesia del hospital –hoy colegiata–, cuya construcción había sido promovida por el propio monarca. En el curso de las reformas del XVII fue destruida, conservándose solo el yacente del rey que fue enterrado bajo el pavimento del propio templo, siendo sustituida por una tumba de arcosolio con imágenes orantes<sup>21</sup>. Afortunadamente se tenía noticia del hecho y del lugar en que había sido sepultada<sup>22</sup>, lo que hizo posible su recuperación en 1890. Posteriormente se restauró y se dispuso sobre un cenotafio hecho ex profeso, siendo colocado el conjunto en la capilla de San Agustín –sala capitular– emplazada al oriente del claustro, en 1912, con motivo del aniversario de la batalla de las Navas de Tolosa (fig. 11).

Por testimonios antiguos, sabemos que la cama sepulcral primitiva tenía en torno «muchas figuras de bulto, de ángeles, de clérigos y religiosos, ya consumidas y llorosas» y que sobre la tapa reposaba el yacente del soberano y otro femenino que tradicionalmente se ha identificado con el de su esposa Clemencia<sup>23</sup>, aunque la hipótesis ha sido cuestionada<sup>24</sup>. Los eclesiásticos integraban probablemente una escena de liturgia fúnebre, en tanto que los ángeles

<sup>18</sup> J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Pamplona, 1996, pp. 383-392, determinados escudos de los pilares de la nave, cerca de la portada, pertenecen a las armas de Teobaldo I (1234-1253) y su sucesor.

<sup>19</sup> X. Dectot, «Las sepulturas de Sancho III y sus herederos», en I. G. Bango Torviso (dir.), *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la Corona y la Diócesis de Pamplona, Baluarte*, Pamplona, 26 de enero al 30 de abril de 2006, vol. I, pp. 360-361 y 371-373.

<sup>20</sup> En todo caso podrían disputarle el puesto el sepulcro atribuido a Jiménez de Rada conservado en la abacial de Fitero o la supuesta tumba de Sancho el Fuerte en La Oliva, pero el primero parece posterior y el segundo resulta difícil de datar debido a su nivel de deterioro.

<sup>21</sup> Sobre todas estas vicisitudes J. Ibarra, *Historia de Roncesvalles*, Pamplona, 1935, pp. 179-182 y L. del Campo, «Dos esculturas de Sancho el Fuerte», *Navarra, Temas de Cultura Popular*, n.º 251, p. 14.

<sup>22</sup> J. Huarte, *Apología en favor del cabildo de Roncesvalles*, manuscrito inédito conservado en el Archivo de la colegiata de Roncesvalles citado por L. del Campo, «Dos esculturas...», *op. cit.*, p. 14.

<sup>23</sup> J. Huarte, *Apología...*, *op. cit.*, recogido por J. Ibarra, *Historia...*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>24</sup> L. J. Fortún Pérez de Ciriza, *Reyes de Navarra IX, Sancho VII el Fuerte*, Pamplona, 1986, pp. 54-56, cuestiona tal identificación y piensa más bien que se trataba de su hermana Constanza que murió soltera.



Figura 11. Sepulcro de Sancho VII el Fuerte. Yacente (C. Martínez Álava).

pueden haber formado parte de una *elevatio animae*, temas habituales en la escultura funeraria de la época.

El yacente del rey –la única parte conservada– aparece vestido con túnica de escote redondo, ajustado al cuello con el típico broche circular, provista de una abertura en el lado derecho que llega casi hasta la cintura destinada a facilitar los movimientos. Sobre esta prenda lleva una capa de cuerda con su correspondiente fiador. La indumentaria se completa con un cinturón al que se sujeta un talabarte del que pende la espada –los tres ornamentados con adornos metálicos, entre los que destaca la hebilla del cinturón decorada con un leoncillo–, zapatos abiertos con las espuelas superpuestas y corona. Se refleja así la doble condición de rey y *miles* del personaje.

El brazo derecho se eleva para sujetar con la diestra el fiador del manto –ademán muy frecuente en la estatuaria de la época– en tanto que el izquierdo cae a lo largo del cuerpo y con la mano recoge el manto. Sin embargo más interesante resulta la posición cruzada de las piernas (fig. 12). Tradicionalmente se pensó que obedecía a una deformación, consecuencia de la úlcera que el monarca padeció en los años finales de su vida, pero en realidad se trata de una postura usada en otros yacentes góticos de caballeros, a partir de principios del XIII, especialmente en Inglaterra: los llamados *diying gauls*, literalmente galos moribundos, en referencia a las famosas esculturas helenísticas. Se ha supuesto que se empleaba en el caso de aquellos que habían muerto sin cumplir su voto de participación en las cruzadas y es posible que, aunque la explicación no sea del todo exacta, haya alguna relación con las cruzadas, pues el grupo más numeroso de esta tipología de yacentes se localiza justamente en la iglesia del Temple de Londres. En este sentido cabría recordar que, si bien Sancho el Fuerte no fue a Tierra Santa, participó en una cruzada, pues el papado otorgó la condición de tal a la expedición contra los almohades que culminó en la batalla de las Navas de Tolosa, en la que además jugó un destacado papel.



Figura 12. Sepulcro de Sancho VII el Fuerte. Detalle del cruzamiento de piernas (C. Martínez Álava).

La coincidencia con tumbas inglesas y la ausencia de tradición en materia de escultura funeraria en Navarra ha llevado a suponer que es obra de un artista foráneo de la misma nacionalidad. En cuanto al comitente, podría pensarse en su sobrino y sucesor, Teobaldo I de Champaña, que intervino decisivamente en la disputa que mantuvieron la catedral de Tudela, el monasterio de La Oliva y el hospital de Roncesvalles por convertirse en el lugar de reposo del don Sancho, a favor de este último. Sin embargo, no hay que olvidar que las relaciones entre tío y sobrino no fueron precisamente cordiales, lo que ha hecho pensar a algún autor que los promotores debieron ser los propios canónigos de Roncesvalles, deseosos de honrar a su benefactor y de prestigiar a la propia institución, haciendo ostentación de la posesión del cuerpo de un personaje destacado –nada menos que un rey– a través de la colocación de una sepultura monumental. Por otra parte, el hecho de que aunque el soberano falleció en 1234 la citada disputa no se dirimió hasta diez años más tarde, nos da un límite *post quem* para su realización, que probablemente debió estar próxima a esa fecha.

El conjunto resulta correcto, aunque el nivel cualitativo no es excesivo, pero hay que tener en cuenta los daños sufridos como consecuencia de su enterramiento y las restauraciones que siguieron a su rescate, en especial la pérdida de la policromía que sin duda le confería un aspecto muy distinto, entre otras cosas poniendo de relieve los adornos y otros detalles que hoy pasan casi desapercibidos (fig. 13).



Figura 13. Sepulcro de Sancho VII el Fuerte. Detalle del cinturón (C. Martínez Álava).

Un sepulcro descubierto hace pocos años en el monasterio de La Oliva se ha puesto también en relación con Sancho el Fuerte<sup>25</sup>. Se ha supuesto que había sido encargado por el cenobio para albergar los restos del soberano, cuando la abadía participó en la mentada disputa –junto con la catedral de Tudela y el hospital de Roncesvalles–, a fin de reforzar sus presuntos derechos. En realidad no hay ninguna certidumbre, pero es posible.

Desgraciadamente estuvo durante mucho tiempo a la intemperie, siendo usado como abrevadero de animales, por lo que se encuentra muy deteriorado. Tras su descubrimiento se trasladó a la iglesia y se restauró. Se encuentra elevado sobre columnas, pero no es seguro que todas le correspondan. El frente y el lateral izquierdo están decorados con arcos trilobulados que albergan figuras, excepto los dos del extremo izquierdo de la cara principal que contienen árboles. En el lateral derecho se adivinan restos de otra figura. El dorso estaba liso, lo que indica que fue concebido para adosarse a la pared.

Si, en efecto, se hizo para el soberano, ha de ser posterior a su fallecimiento, ocurrido en 1234, y anterior a 1244, en que se zanjó definitivamente la disputa en torno a su lugar de entierro.

## LA ESTATUARIA EN BULTO REDONDO: CRISTOS Y VÍRGENES

La escultura exenta está constituida por imágenes de culto, crucificados y vírgenes con el niño.

Entre los primeros cabría destacar las tallas de la extinta parroquia del Santo Sepulcro de Estella, las parroquiales de Cizur Mayor, Caparros y Pitillas, y el templo del Santo Sepulcro de Torres del Río.

El Cristo del Santo Sepulcro de Estella, tras la pérdida de la función cultual de esta iglesia, pasó a la de San Pedro de la Rúa de la misma ciudad, donde actualmente se conserva<sup>26</sup>. Su relevancia, dejando a un lado su valor intrínseco, radica en que posiblemente se trata de la más antigua representación tridimensional del crucificado conservada en Navarra<sup>27</sup> (fig. 14).

La figura de Jesús se mantiene casi por completo vertical –imperceptiblemente inclinada a la derecha–, con los brazos bastante elevados sobre la horizontal y culminados en unas manos de dedos extendidos, las piernas paralelas y los pies asimismo paralelos y sujetos por sendos clavos, configurando un cristo de cuatro clavos. El torso, estrecho, presenta una anatomía geometrizada y antinaturalista, en la que destacan los pectorales –semicirculares–, el arco condral –triangular– y las costillas –horizontales y paralelas–. La cabeza,

<sup>25</sup> X. Dectot, «Las sepulturas de Sancho III y sus herederos», en I. G. Bango Torviso (dir.), *La Edad de un Reyno...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 369-370.

<sup>26</sup> C. Fernández-Ladreda Aguadé, «El Crucificado», en I. G. Bango Torviso (dir.), *La Edad de un Reyno...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 541-542 y 547, n.º 162. Restaurado en 2004 por la empresa Sagarte (dirigida por Blanca Sagasti) y de nuevo en 2001 por la empresa Erpa, Lacabe, Leoné (dirigida por Cristina Lacabe y Susana Leoné).

<sup>27</sup> Al margen de la estatuaria exenta, la primera representación de esta iconografía en Navarra sería el relieve de Villatuerta, datado entre el 971 y el 978, lo que lo convierte en coetáneo de la miniatura del crucificado del Beato de Gerona (975), tenido hasta el momento por el más antiguo ejemplo del crucificado en España. Le seguiría el cristo que preside el calvario esculpido en uno de los capiteles procedentes del desaparecido claustro románico de la catedral de Pamplona, actualmente conservados en el Museo de Navarra, fechado en la década de 1130.

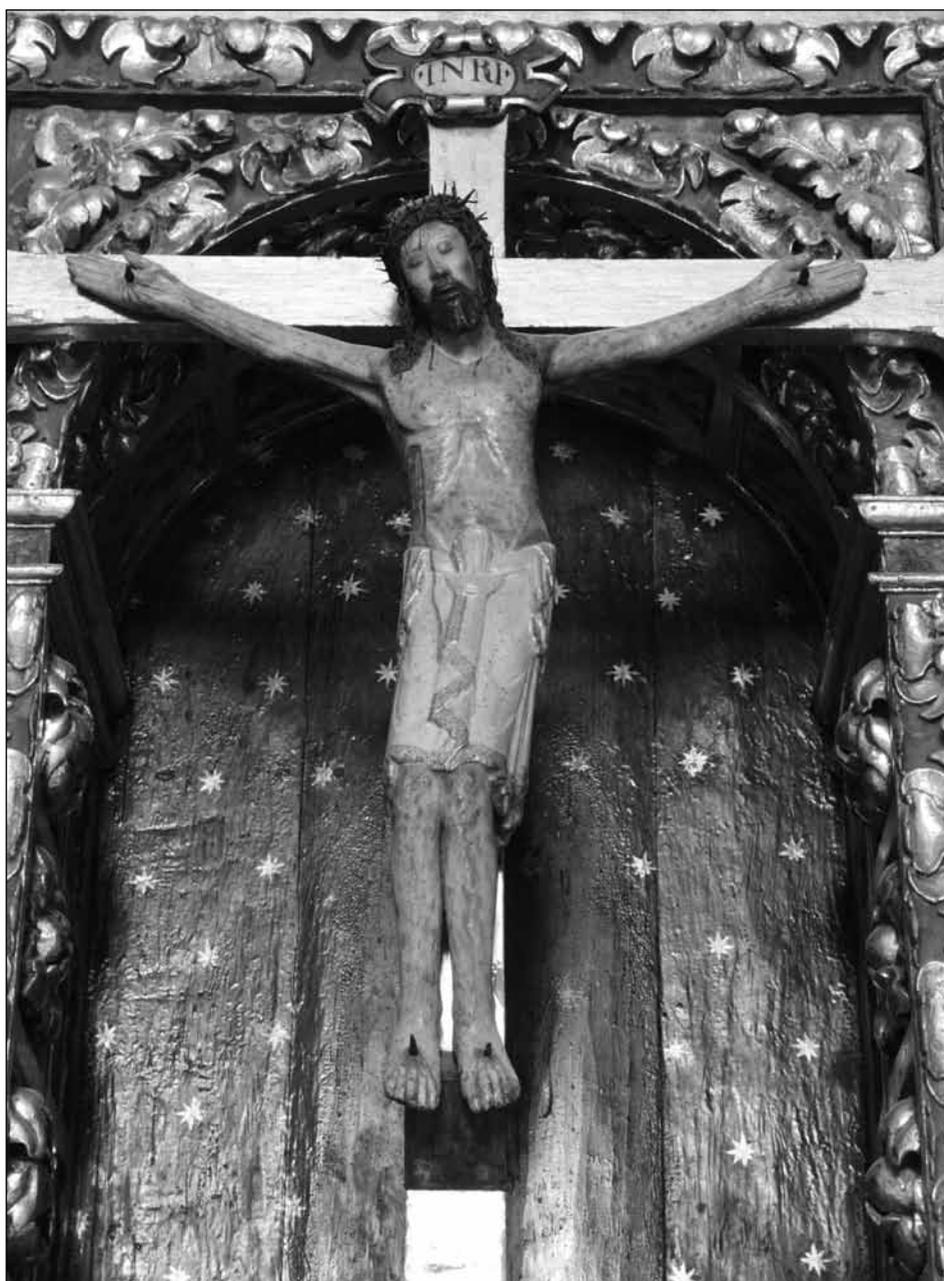


Figura 14. Crucificado procedente de la iglesia del Santo Sepulcro de Estella, hoy en San Pedro de la Rúa (Foto R. Chaverri).

ligeramente inclinada hacia la derecha, ofrece unos rasgos correctos y regulares —entre los que destacan los ojos cerrados que indican que se trata de un cristo muerto—, y el conjunto respira calma y serenidad. La barba se divide en dos bloques compactos, escasamente detallados, en tanto que la cabellera ha sido bastante alterada en época postmedieval, posiblemente coincidiendo con la colocación de la corona de espinas.

El paño de pureza, de forma cilíndrica y muy ajustado a las piernas, desciende desde las caderas para detenerse justo encima de la línea de las rodillas. Se sujeta a la cintura mediante una tira de tela, a modo de ceñidor, que ata por

delante en un pronunciado nudo, perfectamente centrado, del que pende un largo cabo, surcado por pliegues en zig-zag; la apariencia del conjunto –nudo y cabo– evocan el elemento de adorno del dorso del tocado de las vírgenes del monasterio de Irache y de la catedral de Pamplona. El perizóneo emerge por encima de esta especie de cinturón y forma dos prolongaciones de tela, no muy largas, que se deslizan por las caderas. El cabo del ceñidor cae verticalmente, cruzando el paño de pureza de arriba a abajo, coincidiendo justo con el eje central, de modo que lo divide en dos partes simétricas, cada una de las cuales se encuentra surcada por sendas cascadas de pliegues idénticas, compuestas cada una por tres pliegues curvos y lineales, cerrando el conjunto unos delgados pliegues tubulares emplazados en los costados.

La prominente corona de espinas, totalmente anacrónica, no es, a todas luces, original, sino fruto de una adicción posterior, pero resulta imposible determinar si primitivamente fue concebido con corona real o careció de dicho atributo. Ambas posibilidades son válidas en la imaginería hispánica de la época. Tampoco el examen de los ejemplos navarros coetáneos aclara o despeja la duda, pues si bien las tallas de Caparroso, Pitillas y Torres del Río ostentan corona regia, en cambio la de Cizur Mayor está en la misma situación que la estellesa, es decir presenta una corona de espinas postiza sin que se sepa cual fue la situación en origen.

Entre las obras formalmente cercanas, cabe resaltar dos crucificados navarros, datados además con seguridad, si bien corresponden a otro género artístico, la miniatura. Nos referimos a los del folio 188 de la denominada Biblia de Pamplona conservada en la Biblioteca Municipal de Amiens (cuyo colofón nos informa de que se finalizó en 1197), pues coinciden no solo en cuestiones generales –postura verticalista y cuatro clavos– sino en detalles –como la ligera inclinación de la cabeza hacia la derecha, los brazos elevados sobre la horizontal, los ojos cerrados e, incluso, la configuración del perizóneo–. Ya al margen de Navarra, podríamos mencionar dos esculturas lignarias. Una sería la oscense de Roda<sup>28</sup> (fecha por algunos autores hacia 1170 y por otros ya en el XIII), que coincide con la nuestra en prácticamente todos los rasgos –posición del cuerpo, de la cabeza y de los miembros, ojos cerrados, estructura y plegado del paño de pureza–, excepto leves cambios en el perizoma –supresión de las prolongaciones laterales–. La otra la soriana de Yanguas<sup>29</sup> (atribuida a fines del XII-comienzos del XIII), cuyas únicas discrepancias con la estellesa son una cierta tendencia a la postura sigmoidea en el cuerpo y algunas diferencias en el nudo y cabo del ceñidor.

De cara a datar la talla navarra habría que considerar la cronología del edificio al que perteneció en origen, la iglesia del Santo Sepulcro de Estella, de la que además debió ser titular: según parece hubo una primera fase de obras en el último tercio del XII y una segunda en el primer tercio del siglo siguiente<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> W. W. S. Cook, y J. Gudiol Ricart, *Pintura e imaginería románicas*, Madrid, *Ars Hispaniae*, 1950, vol. VI, p. 339, fig. 350 y R. Arco y Garay, *Catálogo monumental de España, Huesca*, Madrid, 1942, vol. I, p. 253.

<sup>29</sup> A. R. Hernández Álvaro, *La imaginería medieval en la provincia de Soria*, Soria, 1984, pp. 126-127 y *La Ciudad de siete pisos. Las Edades del Hombre*, El Burgo de Osma, Soria, 1997, pp. 140-141, n.º 64.

<sup>30</sup> C. Martínez Álava, *Del Románico al Gótico en la arquitectura navarra*, Pamplona, 2007, pp. 319-325.

Parece lógico que la imagen no sea anterior a la etapa inicial, pero asimismo resulta plausible que, por tratarse de la titular, se hiciera pronto, inmediatamente después de terminar esta primera fase, es decir durante los años iniciales del XIII. Además, el hecho de que varias características, algunas muy significativas –verticalismo, presencia de los cuatro clavos, paño de pureza que deja a la vista ambas rodillas– sean propias del siglo XII, mientras que en la centuria siguiente se introducen otras –línea del cuerpo arqueada o en ese, tipología de tres clavos, paño de pureza cubriendo una o las dos rodillas–<sup>31</sup>, refuerza la hipótesis. En efecto, resulta más verosímil una perduración de los rasgos del siglo anterior –particularmente fuera de los focos más progresistas– en los momentos tempranos del XIII. Finalmente conviene recordar las fechas de los paralelos, tanto navarros –1197– como foráneos, en especial la imagen de Yanguas –fines XII-comienzos XIII–. A la vista de todo ello, una atribución a los primeros años del XIII parece bastante aceptable.

El Cristo de Cizur Mayor<sup>32</sup> tiene como rasgo más notable una curiosidad iconográfica, la presencia de la cabeza de Adán bajo los pies (fig. 15).

Su cuerpo ofrece un esquema dispositivo prácticamente idéntico al de Estella: vertical, con los brazos bastante elevados sobre la horizontal, y las piernas y pies paralelos, sujetos estos últimos por sendos clavos y apoyados sobre un supedáneo. El torso presenta asimismo una anatomía geometrizada y antinaturalista, en la que destacan de nuevo el arco condral –triangular– y las costillas –horizontales y paralelas–. La cabeza, también ligeramente inclinada hacia la derecha, muestra similares rasgos correctos y regulares –sobresaliendo los ojos igualmente cerrados, que indican que está muerto, la boca también cerrada y la fina nariz–, respirando el conjunto la misma sensación de calma y serenidad que el caso precedente. El cabello y la barba se apartan más del ejemplo estellés, quizás porque mantienen la configuración original: el primero se divide en una serie de mechones surcados por grandes ondulaciones, que caen hacia delante sobre los hombros, y la segunda se estructura en múltiples mechones cortos asimismo ondulados.

El paño de pureza resulta levemente más largo que el de la talla del Santo Sepulcro, pues abarca desde la cintura a las rodillas pero cubriendo estas, y presenta un tratamiento más suelto, ciñéndose menos a las piernas. De manera similar a lo que ocurría en aquella, se ajusta a la cintura mediante una estrecha faja de tela, a modo de cinturón, que se ata por delante en un nudo del que penden dos cabos, y el borde superior del perizóneo sobresale por encima de esta especie de ceñidor y cae sobre él ocultándolo parcialmente. El sistema de plegado muestra asimismo coincidencias con la escultura estellesa, como los pliegues tubulares verticales en los costados y en cascada sobre las piernas, pero se aprecian diferencias, como la presencia de un pliegue tubular vertical en el centro o el hecho de que los pliegues en cascada sean angulares y no curvos y bastante más plásticos.

La corona de espinas es, como en el caso anterior, un aditamento muy posterior a la realización de la imagen, sin que tampoco nos sea dado saber si en origen contó con una corona real o careció de todo atributo de este tipo.

<sup>31</sup> P. Thoby, *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*, Nantes, 1959, pp. 124-125 y 156-157.

<sup>32</sup> C. Fernández-Ladreda Aguadé, «El Crucificado», en I. G. Bango Torviso (dir.), *La Edad de un Reyno...*, *op. cit.*, pp. 542-544 y 547, n.º 163.

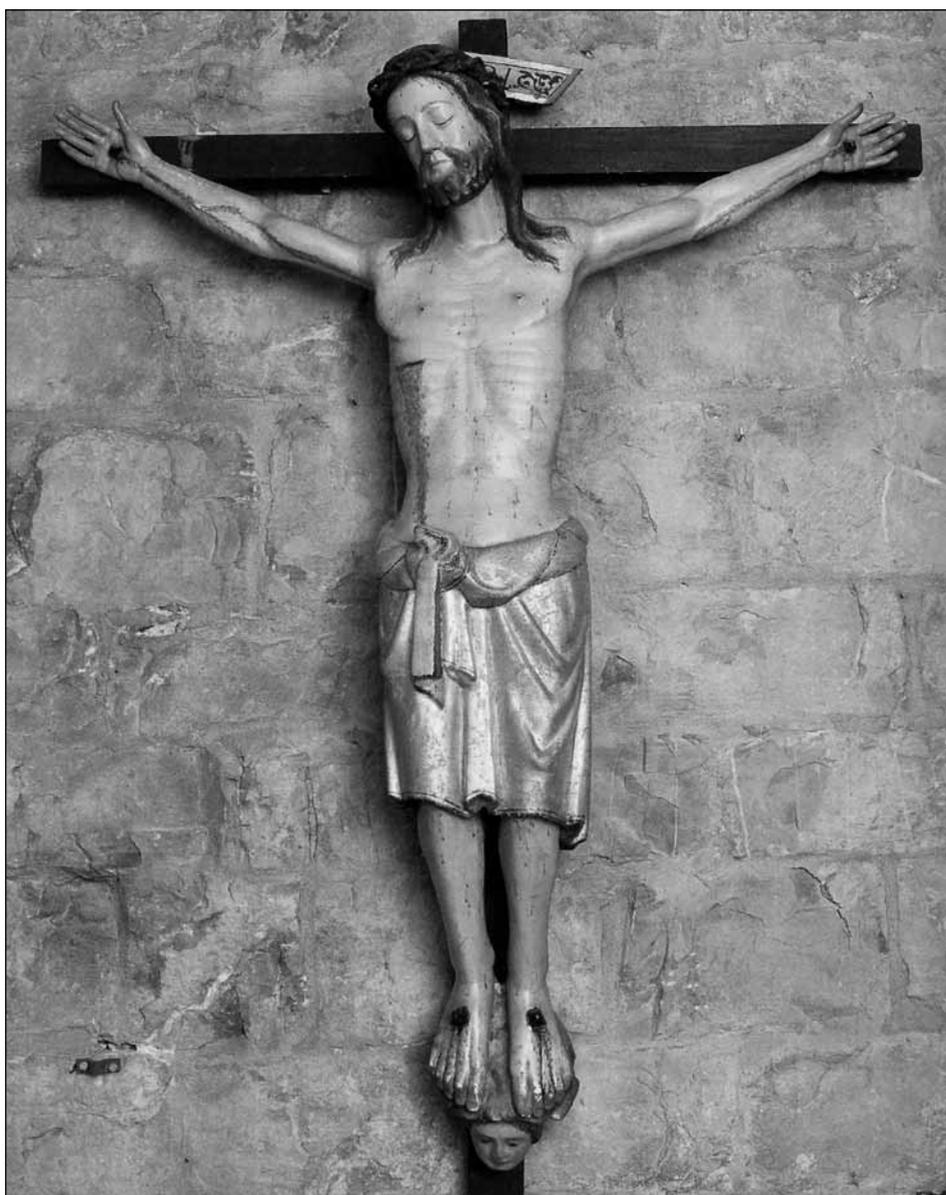


Figura 15. Crucificado de Cizur Mayor.

Como apuntamos, su rasgo más destacable es la introducción de una cabeza bajo el supedáneo, que debe identificarse con la de Adán, que aludiría a la vez a la famosa leyenda del origen del árbol de la cruz y a la contraposición entre el viejo Adán –por el que vino el pecado y la muerte– y el nuevo Adán, Cristo –que nos trajo la vida y la redención–<sup>33</sup>. La idea está basada en sendas Epístolas de San Pablo (Romanos, 5, 12-19, y I Corintios 15, 21-22).

<sup>33</sup> G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, Londres, 1972, vol. 2, pp. 12-13, 112-113 y 130-133 y L. Reau, *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996, t. 1, vol. 2, pp. 508-509.

La iconografía de Adán bajo la cruz aparece ya, al menos, desde la segunda mitad del siglo IX, primero en miniatura y posteriormente en artes suntuarias, con distintas variantes: cabeza, calavera, pecado original, resurrección de Adán o de Adán y Eva<sup>34</sup>. En la escultura en madera encontramos también representaciones de Adán, bien reducido a la cabeza, bien de cuerpo entero, pero más tardíamente, pues las más antiguas no se remontan más allá del XII: crucifijos de Fribourg in Üchtland (principios del XII), Seckau (c. 1160) e Innichen (h. 1200)<sup>35</sup>. Más excepcional en la estatuaria lignaria resulta la figuración de la resurrección de Adán, aunque hay algún ejemplo como el de Halberstad<sup>36</sup> (c. 1220).

En España la introducción del motivo es algo posterior, lo que resulta lógico si se tiene en cuenta que la propia iconografía de la Crucifixión aparece más tardíamente, y no lo veremos hasta el siglo X. La primera muestra coincide precisamente con el ejemplo más antiguo de crucificado en nuestro país, el Beato de Gerona (975), en el que Adán está representado como una momia dentro de un sarcófago, lo que parece una fórmula bastante original<sup>37</sup>. En la centuria siguiente contamos con dos casos: una miniatura de la Biblia de Ripoll o Farfa<sup>38</sup> (segundo cuarto del XI), en la que la cabeza de Adán surge de un sepulcro aludiendo a la resurrección, y la cruz de eboraria de Fernando I<sup>39</sup> (c. 1063), en la que figura un Adán desnudo de cuerpo entero. En el siglo XII podemos mencionar las pinturas murales de San Isidoro de León (c. 1100) y Sorpe (segunda mitad del XII), en las que aparece la calavera, y la cruz procesional de orfebrería de San Salvador de Fuentes (c. 1150-1175) y el calvario de marfil del díptico de Gonzalo Menéndez en la catedral de Oviedo (1162-1174), ambos con la resurrección de Adán. En la estatuaria en madera resulta mucho menos frecuente y, de hecho, solo hemos podido localizar un par de ejemplares románicos, el catalán de Salardú<sup>40</sup> (XII), que presenta la figura de Adán, y el asturiano de Tineo<sup>41</sup> (ya del XIII), imitación en madera de las cruces procesionales de orfebrería o eboraria con Adán saliendo del sepulcro.

En cuestión de paralelos, la escultura tridimensional más parecida a la de Cizur es una obra de eboraria, proveniente del norte de España, actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York<sup>42</sup> (segunda mitad del XII): no solo

<sup>34</sup> G. Schiller, *Iconography...*, op. cit., vol. 2, pp. 113 y 131-132.

<sup>35</sup> Sobre los dos primeros *ibid.*, vol. 2, p. 131, figs. 437 y 438. Sobre el de Innichen E. J. Hürkey, *Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter. Untersuchungen zu Gruppierung, Entwicklung und Verbreitung anhand der Gewandmotive*, Worms, 1983, p. 172, n.º 85.

<sup>36</sup> R. Budde, *Deutsche Romanische Skulptur 1050-1250*, Munich, 1979, pp. 108-109, n.ºs 273-279, fig. 273.

<sup>37</sup> G. Schiller, *Iconography...*, op. cit., vol. 2, p. 113, señala que es aquí la primera vez que aparece esta fórmula concreta.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 131, fig. 391.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 131, fig. 436.

<sup>40</sup> W. W. S. Cook, y J. Gudiol Ricart, *Pintura e imagería...*, op. cit., p. 317 y fig. 318 y R. Bastardes, *Les talles romaniques del Sant Christ a Catalunya*, Barcelona, 1978, pp. 311-315.

<sup>41</sup> G. A. Ramallo Asensio, «Imagería medieval en la zona sur-occidental asturiana», *Asturiensia medievalia*, n.º 4, Oviedo, 1981, p. 249, lám. 3; *idem*, «Imagería de estilo románico en Asturias», *Arte prerrománico y románico en Asturias*, Villaviciosa, 1988, p. 167, donde lo da como procedente de la parroquia de Pozón; *Orígenes. Arte y cultura en Asturias, siglos VII-XV*, Oviedo, 1939, p. 307, n.º 195; P. García Cueto y R. Alonso Álvarez, *Museo de Arte Sacro de Tineo*, Tineo, 1996, pp. 41-42.

<sup>42</sup> M. Estella Marcos, *La escultura del marfil en España. Románica y Gótica*, Madrid, 1984, pp. 76-77, fig. 17, quien pone en duda su origen hispánico, y *The Art of medieval Spain a. d. 500-1200*, Nueva York, 1993, pp. 272-273, n.º 131.

coincide en las características genéricas de la época –cuatro clavos, verticalismo, grado de elevación de los brazos sobre la horizontal, ligera inclinación de la cabeza hacia la derecha, posición paralela de piernas y pies, ojos cerrados, expresión serena–, sino en puntos muy concretos –disposición y tipo de plegado del perizoneo, incluso con el detalle de la brevedad de los cabos que penden del nudo–. Más o menos la misma semejanza apreciamos en dos tallas lignarias, la asturiana de Obona<sup>43</sup> (tercer cuarto del XII) y la oscense de la catedral de Jaca<sup>44</sup> (fines del XII), aunque en estas los brazos tienden más a la horizontalidad y se aprecian mayores diferencias en la disposición y plegado del paño; en cualquier caso ambas muestran una apariencia más arcaica. Podríamos también traer a colación una escultura zamorana, procedente de Toro y hoy en el Museo Marés<sup>45</sup> (principios del XIII), que ofrece con respecto al ejemplar navarro diferencias similares a las de las precedentes.

Habría igualmente que aludir a las dos miniaturas de la Biblia de Pamplona citadas a propósito del ejemplo estellés. Sus coincidencias con el de Cizur son prácticamente las mismas que en el caso de aquel, abarcando tanto generalidades –postura verticalista y cuatro clavos– como detalles más concretos –ligera inclinación de la cabeza hacia la derecha, brazos elevados sobre la horizontal, ojos cerrados e, incluso, básicamente, la configuración del perizoneo–.

Los rasgos más notorios de este crucificado –verticalismo, cuatro clavos, piernas y pies paralelos– concuerdan plenamente con los considerados como propios de los del siglo XII, en tanto que en la centuria siguiente se introducen cambios notables –cuerpo en posición arqueada o en ese, cruzamiento de los pies con la correspondiente aparición de la tipología de tres clavos–<sup>46</sup>. Sin embargo durante la primera parte del XIII perduraron con frecuencia las características del siglo anterior, sobre todo en zonas periféricas, como ya se advirtió a propósito de la imagen del Santo Sepulcro, por lo que puede admitirse perfectamente la posibilidad de prolongar el marco cronológico de esta talla a las décadas iniciales de la decimotercera centuria. Algunos detalles del rostro –como su acentuado naturalismo– y del perizoneo –como el tratamiento suelto y el carácter relativamente realista y plástico del plegado, sobre todo si se compara con la talla estellesa–, nos inclinan por esta datación tardía e, incluso, por una fecha posterior a la de la esta: rebasados los primeros años del XIII. Las fechas de las restantes esculturas hispánicas comparables con la de Cizur no desmienten esta cronología. En efecto, ciertamente el Crucificado del Metropolitan se coloca en la segunda mitad del XII, pero no hay que olvidar que se trata de una obra de eboraria y que la talla en marfil española del periodo románico se muestra más precoz que la ejecutada en madera. En cambio, las imágenes de Jaca y el Museo Marés, que están hechas precisamente en madera,

<sup>43</sup> G. A. Ramallo Asensio, «Imaginería medieval...», *op. cit.*, pp. 248-249, lám. 2; *idem*, «Imaginería de estilo románico...», *op. cit.*, pp. 166-167; *Orígenes...*, *op. cit.*, pp. 383-384, n.º 247.

<sup>44</sup> *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Jaca. Catedral de Jaca. Museo Diocesano-Huesca, Sala de Exposiciones, Diputación de Huesca, Sala Cardenera, Ayuntamiento de Huesca, 26 de junio-26 de septiembre, 1993, pp. 314-315.

<sup>45</sup> G. Ramos de Castro, *El arte románico en la provincia de Zamora*, Zamora, 1977, pp. 415-416, láms. 532-533 y VV. AA., *Fons del Museu Frederic Marès/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, pp. 161-162, n.º 98.

<sup>46</sup> P. Thoby, *Le Crucifix...*, *op. cit.*, pp. 123-126, sobre todo pp. 124, y 155-157, sobre todo p. 156.

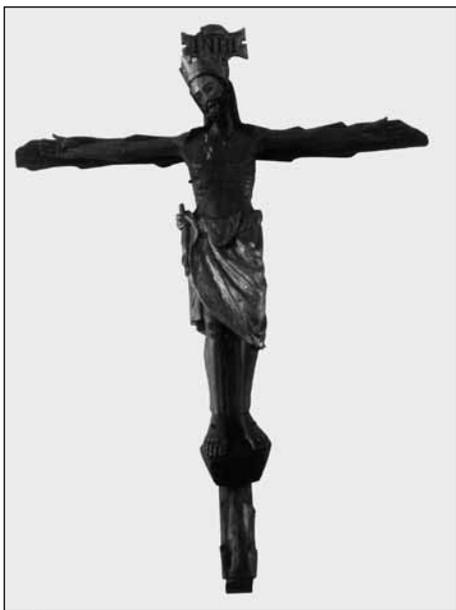


Figura 16. Crucificado de Caparroso.



Figura 17. Crucificado de Torres del Río.

tienen una datación muy próxima a la que adjudicamos al cristo navarro: fines del XII y principios del XIII respectivamente, si bien como señalamos parecen ligeramente más arcaizantes. Por lo tanto, una cronología algo más avanzada, en torno a la segunda década del XIII, parece aceptable. Se vería corroborada por la existencia de los dos ejemplos miniados de la Biblia procedente de Pamplona hoy en Amiens, muy similares –como dijimos– a la imagen de Cizur, de fecha ligeramente anterior, 1197, ya que al igual que ocurría con la eboraria la miniatura tiende a ser más avanzada que la imaginería.

Los crucificados de Caparroso, Pitillas y Torres de Río resultan sumamente parecidos –particularmente los dos primeros– hasta tal punto que pueden ser analizados conjuntamente<sup>47</sup> (figs. 16 y 17).

En todos ellos, Cristo presenta una postura rigurosamente vertical, los brazos mantienen la horizontal, de modo absoluto –Caparroso– o casi –Pitillas y Torres de Río–, las manos están totalmente extendidas, las piernas paralelas y los pies ligeramente divergentes y sujetos sobre el supedáneo por sendos clavos. La cabeza, levemente inclinada a la derecha, hace gala de corrección formal y una gran serenidad expresiva, que se refleja en los ojos y bocas cerrados, propios de un cristo muerto. Se halla enmarcada por una cabellera, que cae sobre los hombros en delgados mechones, y una barba más bien corta, compuesta por múltiples rizos ondulados –Caparroso y Pitillas– o lisa y partida por la mitad con solo dos rizos simétricos y acaracolados en el centro –Torres–. Las líneas que señalan los pectorales, costillas y arco condral, aunque no

<sup>47</sup> R. Schneider-Berrenberg, *Studien zur monumentalen Kreuzifixgestaltung im 13 Jahrhundert*, Munich, 1977, band II, Abbildungen, p. 332, n.º 243, fot. 329 –Caparroso–; p. 338, n.º 266, fot. 330 –Pitillas– y p. 341, n.º 278, fot. 50 –Torres del Río–. Más recientemente C. Fernández-Ladreda Aguadé, «El Crucificado», en I. G. Bango Torviso (dir.), *La Edad de un Reyno...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 544-545.

excesivamente marcadas, resultan bien visibles, y el abdomen hace gala de la típica estructura globulosa. En líneas generales estos rasgos coinciden con los vistos en las dos imágenes anteriores, salvo algunos detalles puntuales –horizontalismo de los brazos y la divergencia de los pies–.

El paño de pureza, en cambio, acusa mayores discrepancias. El nudo de sujeción, con su correspondiente lazada, no está en posición centrada sino que se sitúa sobre el costado derecho, en tanto que el borde inferior no es horizontal sino que sigue una línea diagonal, de modo que oculta la rodilla izquierda y deja al descubierto la derecha, y, finalmente, en dos de los casos –Caparroso y Pitillas–, además de la vuelta del borde superior sobre sí, aparece una breve caída de forma triangular que cuelga del centro del mismo. El plegado muestra pequeñas diferencias de unas a otras imágenes: así en Caparroso y en Torres del Río encontramos varios pliegues diagonales sobre la pierna derecha, que se convierten en pliegues en uve en la zona correspondiente a la izquierda, mientras que en Pitillas estos últimos se reducen a uno en la parte inferior y los situados sobre la pierna derecha son más bien verticales. Además, en Caparroso y Pitillas los pliegues en uve tienen una forma más redondeada, en tanto que en Torres del Río son angulosos.

Las tres tallas ostentaban corona real, que en Caparroso y Torres del Río se ha mantenido, quedando en Pitillas tan solo la base cilíndrica en que encajaba.

Se ha barajado la hipótesis de que las imágenes de Caparroso y Pitillas hubieran salido de un mismo taller, apoyándose en sus analogías y la proximidad geográfica de las localidades a las que pertenecen. Puede ser cierto, aunque –como acabamos de ver– también se dan diferencias –especialmente en el plegado del paño de pureza–, si bien las similitudes podrían explicarse también por su pertenencia al mismo tipo o porque una de ellas hubiera servido de modelo a la otra.

Nuestros tres crucificados parecen derivados de un tipo bastante extendido en Francia, Bélgica, Alemania y países escandinavos, el llamado tipo Le Mans, en función de su presunto modelo, un cristo perteneciente a la iglesia de La Bosse cerca de La Ferté que hoy se conserva en el Museo Tesse de Le Mans<sup>48</sup>. De hecho, al menos uno de ellos, el de Torres del Río, fue incluido anteriormente dentro del referido tipo<sup>49</sup>. Entre los ejemplos del mismo más similares a las piezas navarras habría que citar, además de la propia talla de Le Mans (h. 1210 o algo después), las de Osnabruck, Deckbergen y Nevers (h. 1220-1230), Cappenberg (h. 1225) y Friedrichstadt (h. 1230)<sup>50</sup>. A las que podríamos añadir las de Rusko, Lyrestadt (mediados del XIII) y Lippstadt (segunda mitad del siglo XIII)<sup>51</sup>. La misma tipología se da en la orfebrería.

<sup>48</sup> R. Schneider-Berrenberg, *Studien zur...*, *op. cit.*, band I, pp. 43-64.

<sup>49</sup> *Ibid.*, band I, p. 55, nota 3.

<sup>50</sup> Sobre el de Le Mans R. Schneider-Berrenberg., *Studien zur...*, *op. cit.*, band I, pp. 43-64 y band II, p. 218, n.º 1, fot. 32. Sobre el de Osnabruck *ibid.*, band I, pp. 45-51 y band II, p. 219, fot. 34. Sobre el de Deckenberg, *ibid.*, band I, pp. 45-51 y band II, p. 219, n.º 2, fot. 35. Sobre el de Nevers, *ibid.*, band I, pp. 61-64 y band II, p. 223, n.º 9, fot. 55. Sobre el de Cappenberg, band I, pp. 53-55 y band II, pp. 220-221, n.º 4, fot. 47. Sobre el de Friedrichstadt band I, pp. 53-55 y band II, p. 220, n.º 3, fot. 45.

<sup>51</sup> Sobre el de Rusko, *ibid.*, band II, p. 307, n.º 165, fot. 253. Sobre el de Lyrestadt, band II, p. 312, n.º 186, fot. 254. Sobre el de Lippstadt p. 299, n.º 148, fot. 208. Su relación con el grupo Le Mans es una hipótesis personal.

Las obras mentadas coinciden con nuestros cristos en el empleo de los cuatro clavos, la posición de la cabeza, la postura del cuerpo, de los brazos, de las manos y, a menudo, también en el tratamiento de la anatomía y las facciones. La concordancia más significativa viene dada por la disposición y tratamiento del perizoneo, que ofrece la misma vuelta del borde superior sobre sí mismo, igual forma diagonal del borde inferior, dejando a la vista la rodilla derecha y cubriendo la izquierda, incluso, en algunos ejemplares similar esquema de plegado y en otros la misma caída triangular enriqueciendo la vuelta del borde superior.

En España localizamos también imágenes del tipo, como la zaragozana de Castiliscar<sup>52</sup>, la coruñesa de San Antolín de Toques<sup>53</sup> y la manchega de Atienza<sup>54</sup> (h. 1200), y una vallisoletana del Museo Diocesano<sup>55</sup> (mediados del XIII). Presentan con relación a las nuestras los mismos paralelismos que los ejemplos europeos, siendo las más similares a las navarras las de Castiliscar<sup>56</sup> y Atienza, tocadas también con corona real. En la propia Navarra pertenece a esta tipología el Crucificado de la cubierta de orfebrería del Evangelionario de Roncesvalles<sup>57</sup> (segundo cuarto del XIII), aunque en este caso la disposición del perizoneo está invertida.

A la hora de datar estas obras habría que tomar en cuenta en primer lugar la mezcla de características que se da en ellas. En efecto, algunos de sus rasgos, particularmente los relativos a la postura del cuerpo y miembros, se consideran, en términos generales, como propios del XII<sup>58</sup>, en tanto que otros, como la disposición del paño de pureza con el borde inferior en diagonal ocultando una rodilla y dejando otra al descubierto, son tenidos como característicos más bien del XIII<sup>59</sup>. Parece lógico pensar entonces en un momento de transición como podría ser el primer tercio del XIII. Esta hipótesis queda reforzada por el hecho de que en Navarra a partir del segundo tercio de esta centuria la tipología de cuatro clavos es sustituida por la de tres, como podemos comprobar en el ejemplar de Barásoain. Para una mayor precisión debe considerarse la cronología atribuida al modelo del tipo, el Cristo de Le Mans, que nos brindaría el límite *post quem*, con lo que las tallas de Caparroso, Pitillas y Torres deben situarse a partir de 1210 o, mejor aún, de la segunda década de la centuria: llegamos así a una datación en el tercer decenio del XIII.

En lo que a la estatuaria mariana se refiere durante las primeras décadas del XIII continúa vigente la modalidad de la *Sedes Sapientiae*, ampliamente re-

<sup>52</sup> W. W. S. Cook, y J. Gudiol Ricart, *Pintura e imagería...*, *op. cit.*, pp. 343-344, fig. 372 y E. J. Hürkey, *Das Bild des Gekreuzigten...*, *op. cit.*, p. 166, n.º 63.

<sup>53</sup> W. W. S. Cook, y J. Gudiol Ricart, *Pintura e imagería...*, *op. cit.*, p. 380, fig. 432 y E. J. Hürkey, *Das Bild des Gekreuzigten...*, *op. cit.*, p. 166, fig. 64.

<sup>54</sup> R. Schneider-Berrenberg, *Studien zur...*, *op. cit.*, band II, p. 329, n.º 232, fot. 300.

<sup>55</sup> C. J. Ara Gil, «Cristos románicos en la provincia de Valladolid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XXXVI, 1970, p. 491; *idem*, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 73-74 y 114, lám. XXV, 1.

<sup>56</sup> W. W. S. Cook, y J. Gudiol Ricart, *Pintura e imagería...*, *op. cit.*, p. 344, apreciaron ya esta vinculación del Cristo de Castiliscar con la imagería navarra, aunque sin mencionar ejemplos concretos dentro de esta.

<sup>57</sup> M.ª C. Heredia Moreno y M. Orbe Sivatte, *Orfebrería de Navarra, 1. Edad Media*, Pamplona 1986, pp. 23-25.

<sup>58</sup> P. Thoby, *Le Crucifix...*, *op. cit.*, pp. 124-125.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 156-157.



Figura 18. Virgen, antigua titular de la catedral de Tudela.



Figura 19. Virgen procedente de la ermita del Santo Cristo de Catalain (Garínoain), actualmente en el Museo Diocesano de Pamplona (Foto R. Chaverri).

presentada en la centuria precedente y caracterizada por el tratamiento deshumanizado de las figuras. Pero el tránsito del XII al XIII y las primeras décadas de este siglo se definen sobre todo por la difusión de otras modalidades de concepción más humanizada, en las que –aunque todavía de forma tímida– se apunta la idea de María como ser humano, como madre, y de Jesús, como niño, como hijo. Para ello la Virgen se representa con la mano apoyada en el hombro o brazo de Jesús, sujetándolo por la parte inferior o a media altura de la espalda, o levantando el manto en ademán de protegerlo, consiguiendo a través de estos gestos poner de manifiesto su naturaleza humana, su condición maternal.

Las tallas en las que María apoya la mano en el hombro o el brazo de su hijo pueden denominarse «vírgenes del apoyo» y cuentan con dos destacados ejemplos: la primitiva titular de la catedral de Tudela y la imagen proveniente de la ermita del Santo Cristo de Catalain en las inmediaciones de Garínoain, actualmente en el Museo Diocesano de Pamplona<sup>60</sup> (figs. 18 y 19).

<sup>60</sup> Sobre la de Tudela C. Fernández-Ladreda, *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, 1989, pp. 118-125; *idem*, «La Virgen», en I. G. Bango Torviso (dir.), *La Edad de un Reyno...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 552-553. Sobre la de Catalain C. Fernández-Ladreda, «4. Nuestra Señora de Catalain», en C. Fernández-Ladreda y M.<sup>a</sup> C. García Gainza, *Salve, 700 años de arte y devoción mariana en Navarra*, Pamplona, 1994, pp. 53-54 y C. Fernández-Ladreda, «La Virgen», en I. G. Bango Torviso (dir.), *La Edad de un Reyno...*, *op. cit.*, vol. I, p. 553.

En ambas las posturas son muy similares. Las figuras están frontales e hieráticas, aunque la sensación de rigidez es más acentuada en la de Tudela, trasluciendo su mayor antigüedad. En las dos la mano izquierda de María descansa sobre el brazo de su hijo a la altura del codo, en tanto que en la diestra ostenta un atributo, si bien solo podemos tomar en cuenta el caso tudelano –en el que se trata de la esfera terráquea–, pues en Catalain mano y atributo no son los primitivos. También coinciden en la posición del niño, totalmente centrado, y en sus ademanes, que se adaptan plenamente a los usos vigentes en este momento, con la mano derecha imparte la bendición a los fieles y con la izquierda sujeta un atributo –libro cerrado en Tudela y orbe en Catalain–.

Por el contrario, en lo relativo a la indumentaria y su tratamiento las discrepancias son notorias. En la talla tudelana, la Virgen viste túnica, sobretúnica –que le llega hasta media pierna– y manto, y Jesús túnica y manto. En la valdorbesa, la madre luce túnica –de cuyo escote emerge la camisa– y pellote<sup>61</sup>, complementados con manto, y su hijo túnica y pellote, prescindiendo del manto. La disposición del manto mariano es también distinta: mientras en Tudela la mitad superior cubre totalmente ambos brazos y cae por los laterales dejando libre el frente, en Catalain la parte superior se retira hacia atrás dejando ver las mangas de la túnica y en la inferior el lado derecho avanza para cubrir la pierna correspondiente. Tampoco tiene nada que ver la profusión de pliegues lineales, curvilíneos y concéntricos de la imagen tudelana con los escasos pliegues tubulares o en uve y más plásticos de la valdorbesa.

En ambos casos María fue concebida con corona, aunque en el ejemplar de Catalain ha desaparecido. En cuanto al niño en Tudela ostenta nimbo crucífero, algo que resulta excepcional dentro de la estatuaria mariana de la época, y en Catalain corona, sin duda similar a la que en su día debió portar la madre.

En lo referente al material, la pieza tudelana constituye un *unicum* dentro del panorama de la imaginería mariana navarra anterior al siglo XIV, pues es la única realizada en piedra y que puede vincularse con la escultura monumental, concretamente con el taller del claustro de la propia seo, al que cabe atribuirle<sup>62</sup>. Esta relación se colige de sus similitudes formales con los capiteles y relieves claustrales, en especial con los de las pandas oriental, meridional y occidental, particularmente con el relieve del Cristo en majestad del pilar sureste –en realidad la propia obra está concebida más como un relieve que como una estatua exenta, lo que explica algunas de sus rarezas, como la insólita presencia del nimbo en el caso de Jesús–. También resulta excepcional su carácter de relicario<sup>63</sup>, pues dentro de la imaginería medieval mariana navarra solo conocemos otro ejemplo seguro, el de la titular de la catedral de Pamplona. La situación, sin embargo, es ligeramente distinta, pues en la talla pam-

<sup>61</sup> La presencia de esta prenda fue señalada por J. E. Uranga Galdiano y F. Iñiguez Almech, *Arte medieval navarro*, Pamplona, 1973, vol. III, p. 271, n.º 338 c. Es un traje de encima, más corto que la túnica, caracterizado por tener dos grandes aberturas laterales, que descubrían gran parte del torso y caderas, y que hace su aparición en el XIII: C. Bernis Madrazo, *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956, pp. 19-21 y 26.

<sup>62</sup> La relación fue apuntada por W. W. S. Cook, y J. Gudiol Ricart, *Pintura e imaginería...*, *op. cit.*, p. 353.

<sup>63</sup> J. R. Castro, *Cuadernos de arte navarro. Pintura*, Pamplona, 1944, pp. 9-10.

plonesa el receptáculo de las reliquias se alberga en la cabeza y en la tudelana en un hueco abierto en mitad del cuerpo, aprovechando el hecho de que la escultura está constituida por dos piezas unidas por la cintura.

En Catalain la rareza corre a cargo de la indumentaria, concretamente del pellote, pues su empleo en la figura de María es insólito, hasta tal punto que solo conocemos otro ejemplo, la desaparecida Virgen de Elcoaz.

En el aspecto cronológico, en el caso de Tudela su vinculación con el taller del claustro y, más concretamente, con un momento avanzado de su actividad, ha inducido a fecharla h. 1195-1200<sup>64</sup>. De cualquier modo debía estar concluida con anterioridad a 1204, año en que tuvo lugar la consagración del templo del que era titular.

En Catalain el pellote nos proporciona un término *a quo* para la datación, ya que este elemento no hace su aparición hasta el siglo XIII. Se da, además, la circunstancia de que justamente a comienzos de esta centuria, en 1203, el rey Sancho el Fuerte donó la iglesia de Catalain al hospital de Roncesvalles, y parece plausible relacionar esta adscripción a una institución tan relevante y, por añadidura, de titularidad mariana, con la realización de una escultura de la Virgen de primera calidad con destino a un templo no dedicado a ella sino a Cristo. El pellote era además una de las piezas que componían el hábito de los canónigos de Roncesvalles, según se indica en los estatutos, por lo que cabe plantear la hipótesis de que el empleo de esta prenda insólita en el atuendo mariano –como ya señalamos– se debiera a la influencia del hábito en cuestión. Por otra parte, el hospital poseyó propiedades en Elcoaz desde 1218, por lo que no resulta inverosímil que también su imagen tuviera alguna relación con Roncesvalles. A su vez, las coincidencias entre las estatuas de Catalain y Elcoaz hacen pensar que ambas derivan de un modelo común, que quizás fuera la primitiva titular de la iglesia levantada por iniciativa de Sancho el Fuerte.

Las imágenes en las que María sujeta a su hijo por la parte inferior o a media altura de la espalda suelen denominarse «vírgenes sustentantes». El ejemplo más notable conservado en Navarra es sin duda una obra en metal, Nuestra Señora de Jerusalén de Artajona, realizada en cobre con decoración de esmaltes<sup>65</sup> (fig. 20).

En lo relativo a la disposición de las figuras, si la cotejamos con los casos de Tudela y Catalain, habría que hacer notar una diferencia, que parece indicio de un cierto avance: el hecho de que el niño se sienta sobre la rodilla izquierda de la madre, rompiendo así la simetría del conjunto y atenuando su rigidez.

En cuanto a la indumentaria, la Virgen viste túnica, velo corto ajustado a la cabeza, y manto que cubre totalmente el brazo izquierdo hasta el codo, dejando libre el derecho, para acabar terciándose en diagonal de derecha a izquierda sobre la túnica. Jesús luce túnica, pellote y manto, que oculta la pierna derecha y el brazo izquierdo. Los bordes de estas prendas se enriquecen con orlas decoradas con incrustaciones de botones de esmaltes de distintos colores, aunque predomina el turquesa. Además, tanto el manto de la madre

<sup>64</sup> M. L. Melero Moneo, *Escultura románica y del primer gótico en Tudela*, Tudela, 1997, p. 121.

<sup>65</sup> C. Fernández-Ladreda, «5. Virgen de Jerusalén de Artajona», en C. Fernández-Ladreda y M.<sup>a</sup> C. García Gainza, *Salve... op. cit.*, pp. 54-56 y C. Fernández-Ladreda, «La Virgen», en I. G. Bango Torviso (dir.), *La Edad de un Reyno... op. cit.*, vol. I, p. 552.

como el pellote del niño están cubiertos por una retícula romboidal, cuyos compartimentos se adornan con medias lunas en el caso del primero y círculos en el del segundo, todo ello realizado a buril. Ambas figuras ostentan coronas, provistas de remates flordelisados y enriquecidas con botones de esmalte, idénticos a los de las orlas.

Particularmente interesante por su rareza resulta el asiento. No se trata, en efecto, del habitual taburete paralelepípedo, adornado a todo más con alguna sencilla moldura horizontal, sino de un auténtico trono emplazado sobre una peana cuadrada provista de patas, todo ello ricamente ornamentado con motivos en buril y esmalte. Habría que destacar la decoración de los de los laterales y dorso del trono: aquellos con sendas figuras de apóstoles y este con la escena del sacrificio de Caín y Abel.



Figura 20. Virgen de Jerusalén titular de la basílica del mismo nombre en Artajona.

El uso del cobre y la decoración esmaltada la convierte en un *unicum* dentro de la estatuaria mariana navarra, al menos la conservada, aunque en Francia estas piezas sean relativamente abundantes y en la propia España conocemos varios casos, como las imágenes de Husillos, Canovelles y Arlanza. También resulta excepcional desde el punto de vista funcional, pues fue concebida como virgen-sagrario, como pone de manifiesto la presencia en el dorso del trono de una puertecilla practicable decorada con el tema del sacrificio de Caín y Abel, prefigura del sacrificio eucarístico. Es posible que en algún momento fuera usada también como *socia belli* e imagen relicario, aunque la legendaria tradición de su utilización como tal es posterior a la Edad Media.

En cuanto a su lugar de origen, se supuso realizada en Francia, en Limoges, pero la existencia de las citadas obras de Husillos, Canovelles y Arlanza ha hecho que últimamente se piense que pudo hacerse en España. Por comparación con otras obras similares, puede datarse dentro de las primeras décadas del XIII.

Por último, dentro de las vírgenes que elevan el manto con la mano izquierda, en ademán de proteger a su hijo, correspondientes a esta etapa, tendríamos las de Sabaiza –actualmente en el Museo Diocesano de Pamplona–, Obanos e Isaba –titular de la ermita de Idoya–, pero se trata de obras muy restauradas –Sabaiza e Isaba– o que han experimentado pérdidas importantes –Obanos–, por lo que nos limitamos a citarlas<sup>66</sup>.

<sup>66</sup> C. Fernández-Ladreda, *Imaginería...*, *op. cit.*, pp. 125-135.

RESUMEN

*La escultura en Navarra en tiempos de Sancho el Fuerte (1194-1234)*

Se hace un repaso de la escultura en Navarra durante el reinado de Sancho el Fuerte (1194-1234) y sus secuelas, articulado en tres apartados. El primero consagrado a la escultura monumental, representada por la puerta del Juicio de la catedral de Tudela, estudiada por Aragonés desde el punto de vista iconográfico, apoyándose en autores anteriores –Melero y Mariño–, pero aportando novedades como la relación entre la representación del castigo de la homosexualidad y las condenas del papa Gregorio IX que, a su vez, le lleva a datarla en el segundo cuarto del XIII. El segundo, dedicado a la escultura funeraria, centrado en el yacente del rey conservado en Roncesvalles, analizado por Fernández-Ladreda, basándose en publicaciones precedentes –Dectot– e incidiendo sobre un factor fundamental, que se olvida debido a su desaparición: la policromía, que conferiría a la obra un aspecto muy distinto; incluye también un sepulcro de La Oliva, casi desconocido. A la misma autora se debe el tercer apartado, en el que se examinan las imágenes de culto, cristos –Santo Sepulcro de Estella, Cizur Mayor, Caparros, Pitillas y Torres del Río– y vírgenes –Tudela, Catalain y Artajona–.

**Palabras clave:** escultura; Navarra; reinado de Sancho el Fuerte (1194-1234).

ABSTRACT

*Sculpture in Navarre during the reign of Sancho el Fuerte (1194-1234)*

This paper reviews the situation of sculpture in Navarre during the reign of Sancho el Fuerte (1194-1234) and its sequels. It is articulated in three sections: The first one is devoted to monumental sculpture, represented by the door of the Judgment of the Cathedral of Tudela, which is studied by Aragonés from the iconographic point of view, on the basis of the work of previous authors –Mariño and Melero–, but adding new information, e.g., the link between the representation of the punishment of homosexuality and its condemnation by Pope Gregory IX, which in turn leads the author to date it in the second quarter of the XIIIth century. The second section is devoted to funerary sculpture, focusing on the lying king's figure preserved in Roncesvalles; its analysis is carried out by Fernández-Ladreda, on the basis of previous works –Dectot–. She insists on a key element often forgotten because it has usually disappeared: the polychromy, that probably gave the work a very different aspect. The author deals also with an almost unknown tomb in La Oliva monastery. The same author signs also the third section, in which she examines the worship images: christs –Church of the Holy Sepulchre in Estella, Cizur Mayor, Caparros, Pitillas and Torres del Río– and virgins –Tudela, Catalain and Artajona–.

**Keywords:** sculpture; Navarre; reign of Sancho el Fuerte (1194-1234).