

Príncipe de Viana

2014

Año LXXV Núm. 260



SEPARATA

La escultura de Echano y Sarbazan
Talleres, filiación y propuesta de interpretación de sus capiteles

Juan Antonio Olañeta Molina

PRÍNCIPE DE VIANA

SUMARIO

ARTE

Juan Antonio Olañeta Molina

La escultura de Echano y Sarbazan. Talleres, filiación y propuesta de interpretación de sus capiteles 347

Rebeca Madurga Contiente

Joaquín Maya: un paradigma del músico decimonónico 379

Juan Cruz Resano López

Piedra y plomo, metarrelato y distopía: significación de la evolución escultórica de Alfredo Sada 411

HISTORIA

Medieval

Salvador Remírez Vallejo

Martín López de Estella: un caballero navarro de la Orden del Temple perteneciente al linaje de los Azagra 435

Francisco Javier Baztán Moreno

El señorío de Iriberry 471

Contemporánea

Carlos Santacara Sánchez

Manuscritos ingleses sobre Navarra en 1813 501

Gari López Albizu / Jesús María Osés Gorraiz

La Avalancha. La realidad social a través de la prensa doctrinaria navarra 551

Víctor Manuel Arbeloa Muru

De la Comisión Gestora a la Diputación Foral de Navarra (1931-1935) 589

Juan Carrasco

La escritura de la historia a la luz y a la sombra de los congresos de la Sociedad de Estudios Históricos de Navarra (1986-2010) 631

Archivística

Juan José Martinena Ruiz

Organización e inventarios del archivo de la Cámara de Comptos antes de la reordenación de 1786 645

Félix Segura Urra	
Fondos y colecciones personales y familiares en el Archivo Real y General de Navarra	665
Peio J. Monteano Sorbet	
Cuentas de los pueblos. El Real Consejo de Navarra y el gobierno local	701
Diego Val Arnedo	
Los consejos provinciales y su documentación. El fondo documental del Consejo Provincial de Navarra (1845-1868)	717
M.ª Carmen Munárriz Elizondo	
Orígenes institucionales y fondo documental de la Delegación Provincial de Hacienda de Navarra	745



Año 75
Número 260
2014

La escultura de Echano y Sarbazan

Talleres, filiación y propuesta de interpretación de sus capiteles*

Juan Antonio OLAÑETA MOLINA**

La apartada iglesia de San Pedro de Echano, en el municipio navarro de Olóriz, es un edificio desconcertante desde varios puntos de vista. Los temas iconográficos representados en su portada, canecillos y capiteles, su particular orientación y los cambios de planteamiento que se observan en su arquitectura hacen de ella un templo sumamente enigmático, sobre el cual, además, las fuentes documentales guardan un casi absoluto silencio. Esta ausencia de referencias históricas es un serio obstáculo a la hora de desvelar su función –si se trataba de un monasterio o de una iglesia ligada al palacio de un influyente personaje local o a una cofradía–, su importancia dentro del territorio y las circunstancias que hay detrás de su construcción y evolución. Pretendemos con este trabajo aportar alguna luz sobre los ejecutores de la obra, su posible origen y los temas representados en los capiteles de su interior.

Según A. Ortega el ábside, los dos primeros tramos de la nave y las cubiertas con sus canecillos fueron posiblemente realizados antes de 1156; considera en cambio que la portada, los canecillos de su tejazoz y los capiteles interiores del tercer tramo debieron de ser realizados inmediatamente después de dicha

* Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación de Ars Picta, Grupo de investigación consolidado de la Generalitat de Catalunya (2014SGR 986), y más concretamente del proyecto PRECA de la convocatoria de ayudas a Proyectos de I+D «EXCELENCIA» del Subprograma de Generación de Conocimiento 2013 del Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2013-42017-P). Agradezco a Javier Intxusta su colaboración y compañía en las visitas realizadas a los edificios de la Valdorba, al doctor Carles Mancho la revisión realizada del texto, a Antonio García Omedes y a Ángel Bartolomé Rial el haberme facilitado fotografías, a la Fundación Santa María la Real por permitirme publicar la planta de Echano y al Museo de Navarra, especialmente a su directora Mercedes Jover, las facilidades dadas para estudiar y fotografiar las piezas de su colección.

** Doctorando de la Universitat de Barcelona y presidente de Amigos del Románico.

fecha¹. El autor observa la presencia de dos talleres de escultores diferenciados. El que acometió la primera fase, que había trabajado en la portada de Santa María la Real de Sangüesa y que se asocia al maestro Leodegarius, y otro que intervino en la segunda fase. Como argumento que permite confirmar la filiación sangüesina del primer taller, Ortega destaca los claros paralelismos existentes entre tres piezas atribuidas al taller de Leodegarius en la portada de Sangüesa con sendos canecillos de Echano en los que se representa a un individuo barbudo sentado (23)², un león que regurgita o devora a un personaje (26) y una decoración de entrelazo (13) (fig. 2). C. Fernández-Ladreda, quien hace referencia tan solo al canecillo 23, también incluye Echano en la nómina de obras atribuibles al taller de Leodegarius³. Por su parte, J. Martínez de Aguirre considera que quien trabajó en algunos canecillos de Echano fue un seguidor de Leodegarius y no el propio maestro⁴. Un cuarto autor, C. J. Martínez Álava, asocia también con Santa María la Real de Sangüesa el canecillo del anciano barbudo e incluso propone una interpretación para el mismo: el comitente de la obra. Coincide, además, con la propuesta de Ortega y ve la intervención de dos artífices diferentes, uno que abordó los canecillos del ábside y del muro norte, y otro que trabajó en la portada, sus canecillos y los capiteles figurados del interior⁵. Sin embargo, aun cuando Martínez Álava hable explícitamente de dos talleres⁶, de su argumentación se deduce la existencia de un tercero, por cuanto en el momento en que alude a los canecillos elaborados por el taller de Leodegarius dice explícitamente que se trata del «segundo [taller] que trabaja en el templo»⁷ y, además, lo diferencia del taller que ejecuta la última fase del edificio, el tramo final de la nave y la portada⁸, que sería el tercer taller. Dedicaremos las próximas líneas a tratar de argumentar que fueron tres, y no dos, los talleres que trabajaron en Echano.

El capitel septentrional del arco triunfal (C8, figs. 3 y 4b) presenta dos parejas de leones que comparten sus cabezas situadas en las esquinas de la cesta. Dado que este tipo de animal también está presente en la nave, en el capitel del lado del evangelio del arco fajón más occidental (C11; figs. 4a y 13 arriba), del que hablaremos extensamente más adelante, y en la portada (38 y C14; figs. 4c y 4e), es un elemento ideal para efectuar comparaciones estilís-

¹ A. Ortega Alonso, «Apuntes sobre la iglesia de San Pedro ad Vincula en Echano –Olóriz– Navarra», [http://www.amigosdelrománico.org/opinion/opi_apuntes_echano.html], 2008.

² Para facilitar la ubicación de los canecillos y capiteles de San Pedro ad Vincula de Echano estos se citarán seguidos del número que les corresponde en el esquema sobre la planta de la iglesia (fig. 1), en el cual se ha mantenido la numeración propuesta por Andrés Ortega (A. Ortega Alonso, *Valdorba románica*, Tafalla, Altaffaylla, 2005, p. 47), si bien se ha ampliado con los canecillos que hay sobre la portada norte, así como los capiteles, identificados estos últimos con una «C».

³ A. Ancho Villanueva y C. Fernández-Ladreda Aguadé, *Portada de Santa María de Sangüesa. Imaginario románico en piedra*, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010, p. 64.

⁴ J. Martínez de Aguirre, «Panorama del románico navarro», en *Enciclopedia del románico. Navarra*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María La Real. Centro de Estudios del Románico, 2008, p. 101.

⁵ C. J. Martínez Álava, «Ermita de San Pedro Ad Vincula de Echano», en *Enciclopedia del románico. Navarra*, op. cit., p. 965.

⁶ *Ibid.*, p. 975.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibid.*, p. 968.

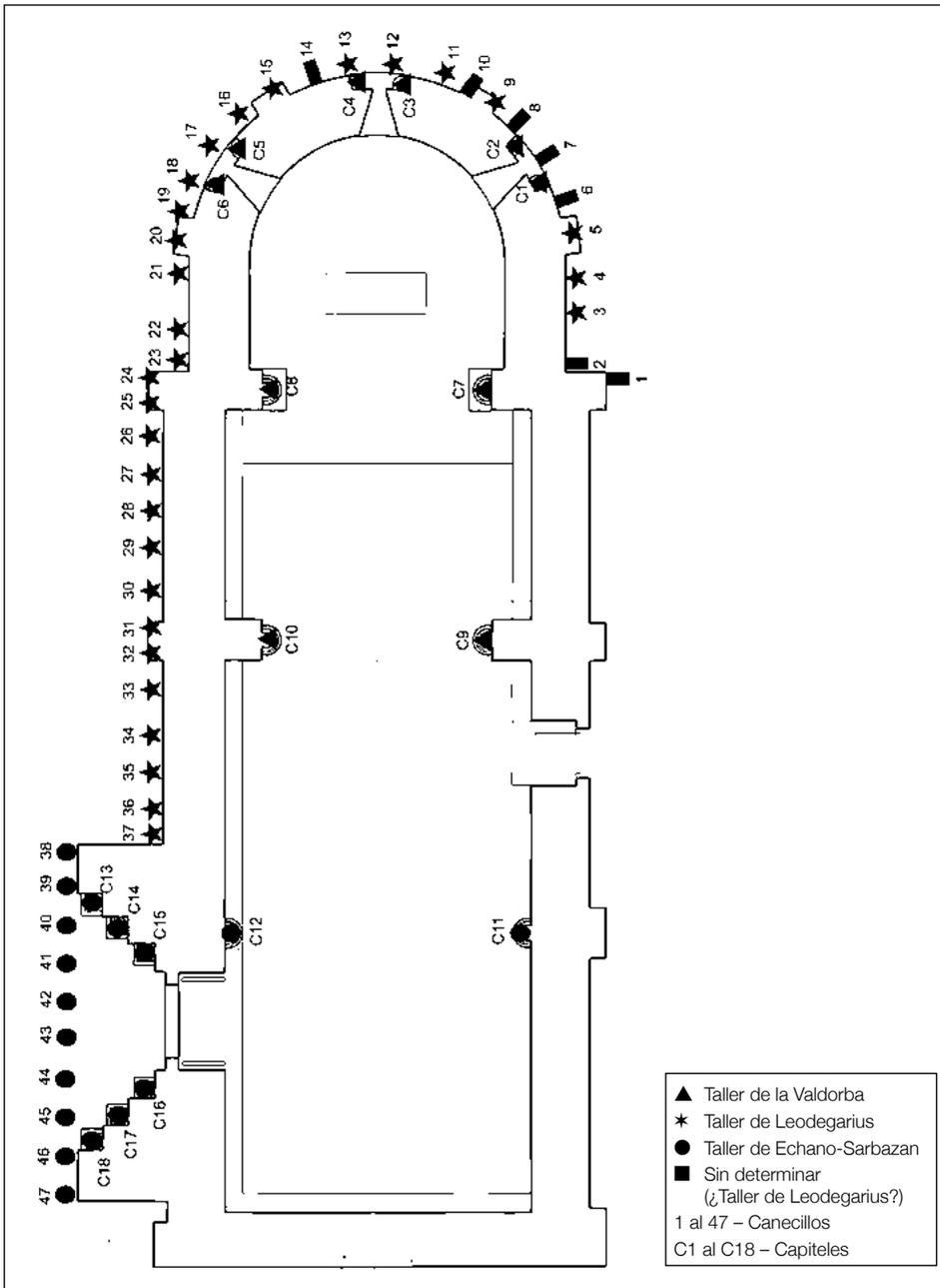


Figura 1. Planta de San Pedro ad Vincula de Echano con indicación de los talleres que trabajaron en canecillos y capiteles. Planta: M. Á. Alfaro Sada /© Fundación Santa María la Real.

ticas. No hace falta un análisis muy profundo para llegar a la conclusión de que las cabezas de los felinos del capitel del arco de triunfo y las del arco fajón son completamente diferentes, y obra, sin duda, de diferente mano. Frente al formato esférico, muy esquemático y simple, que caracteriza a las primeras, las segundas son algo más naturalistas, aunque todavía muy determinadas por formas muy geométricas en las que destaca, sobre todo, el uso de patrones marcadamente triangulares en su anatomía. La opinión de Ortega y Martínez Álava de que los capiteles del arco fajón occidental (C11 y C12) fueron



Figura 2. Comparación de canchillos de Echano (a, c y e) con piezas de la portada de Sangüesa (b, d y f).



Figura 3. Capitel del lado norte del arco triunfal de Echano (C8).

Figura 4. Comparación de las cabezas de leones: a. Capitel arco fajón occidental de Echano (C11). b. Capitel arco triunfal de Echano (C8). c. Canecillo sobre la portada de Echano (38). d. Canecillo muro norte de Echano (26). e. Capitel portada de Echano (C14), f. Capitel de Sarbazan. g. Canecillo ábside de Echano (L1). h. Capitel de Saint-Aubin.



ejecutados por el mismo taller que trabajó en la portada y en los canecillos de su tejazoz queda confirmada por la simple comparación de la figura 4a con las 4c y 4e. Del resto de estilemas que tienen en común ambos ámbitos hablaremos más adelante.

Una comparación de estas piezas con los canecillos atribuidos al taller de Leodegarius nos permitirá determinar si son dos o tres los grupos de escultores que trabajaron en Echano. Para ello recurriremos, de nuevo, al elemento común en ambos, las cabezas de leones. Como en el caso anterior, salta a la vista lo mucho que se aleja el estilo de estas bestias en los canecillos (34 y 26; figs. 2c y 4d) de las que aparecen en el capitel del arco triunfal (fig. 4b). Asimismo, también es clara la diferencia entre aquellas y los felinos de la portada (38 y C14; figs. 4c y 4e) o los del capitel del arco fajón occidental (C11; figs. 4a y 13 arriba). En los canecillos se pone de manifiesto un dominio de la técnica escultórica muy superior a la de otras partes esculpidas en el templo. Sus formas se caracterizan por una mayor naturalidad y mejor tratamiento de los volúmenes y de la anatomía.



Figura 5. Capitel de la ventana sur del ábside de Echano (C2).

Sin abandonar este análisis meramente formal, de cara a poder elaborar una hipótesis sobre las fases constructivas del edificio, resulta esencial plantearse a qué taller pertenecen los capiteles de las ventanas del ábside y si todos los canecillos del ábside y el muro norte fueron ejecutados por el mismo grupo de artistas.

Los seis capiteles que decoran el exterior de las ventanas absidales presentan un registro inferior de carnosas hojas de cuyas puntas cuelgan frutos esféricos (C1 y C2), una especie de volutas (C3, C4 y C5), margaritas (C2) y unos frutos en forma de racimo similares a las moras (C6). Sobre este registro se eleva en las seis piezas un segundo nivel ocupado por unos caulículos cuyos extremos superiores se enrollan en sí mismos determinando una forma acaracolada. En dos de los capiteles (C2 y C5, fig. 5) rostros humanos muy esquemáticos ocupan el centro de la parte superior de cada una de las caras de la cesta. Las hojas del nivel inferior quedan unidas a las volutas de los caulículos que tienen encima mediante unos vástagos o cilindros. Martínez Álava considera, entendemos que acertadamente, que estos capiteles son obra del mismo taller que trabajó los capiteles del arco triunfal (C7 y C8) y del fajón oriental (C9 y C10)⁹. Las cestas de tres de estos capiteles del interior (C7, C9 y C10) también están decoradas con un registro de amplias hojas sobre el que se disponen unas volutas que se unen a la parte superior de aquellas, como en el caso de los capiteles del ábside, mediante unos pequeños vástagos. Sus hojas tienen bordes dentados y nervios centrales ornados con series de orificios romboidales. En el del lado de la epístola del arco triunfal (C7, fig. 6), al igual que en dos de los absidales, aparecen sendos rostros humanos en la parte superior. En el capitel del lado del evangelio del arco triunfal (C8) hay representadas, como ya hemos comentado, dos parejas de leones que com-

⁹ *Ibid.*, p. 965.



Figura 6. Capitel sur del arco triunfal de Echano (C7).

parten cabeza y que muestran sus fauces¹⁰. Las fieras de la cara central están colocadas de forma simétrica, de pie con sus cuartos traseros en el centro de la cesta y sus cabezas en las esquinas. Tienen alargadas patas que se apoyan en el astrágalo y sus colas, como suele ser habitual en la representación de este tipo de felinos en el románico, pasan entre sus patas traseras para elevarse por delante de la parte posterior de su cuerpo. Sendos rostros humanos, muy esquemáticos, se disponen en cada una de sus caras, entre los caulículos que decoran la parte superior. Parece que esta pieza se podría inspirar en modelos tolosanos presentes en la catedral de Pamplona, de la cual se conserva en los depósitos del Museo de Navarra un capitel con leones (n.º inv. 56) que, con la excepción de los rostros humanos, presenta claros paralelismos con la cesta de Echano.

El estilo propio de los artífices de este grupo de diez capiteles –los del ábside y los cuatro citados del interior– se caracteriza por el esquematismo, por el uso de formas voluminosas y redondeadas y por una mayor pericia en el trabajo de los motivos vegetales que en los zoo y antropomórficos.

Otros edificios de la Valdorba incorporan capiteles vegetales con las mismas características y elementos. Así los encontramos en la portada de Nuestra Señora de la Asunción de Olleta¹¹ (fig. 7) y en la portada y el interior de San

¹⁰ Hay autores que han visto en ellos «seres monstruosos» (M.ª C. García Gainza [dir.], *Catálogo monumental de Navarra. III. Merindad de Olite*, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, Institución Príncipe de Viana, 1985, p. 356). Los autores de esta obra consideran, además, que la ornamentación de los capiteles de Echano siguen «la sobriedad propugnada por el Císter», comparación que no compartimos, pues su estética nada tiene que ver con dicha orden.

¹¹ En el interior de la iglesia de Olleta hay varios capiteles vegetales, algunos de ellos también con rostros humanos, los cuales, a pesar de sus similitudes con los que estamos comentando (vástago cilíndrico, decoración con hojas de helechos, etc.) presentan unas características en su factura que nos lleva a pensar que son obra de otro taller.



Figura 7. Capiteles del lado este de la portada de Olleta.

Martín de Orísoain¹². Su grado de afinidad estilística y compositiva es tal que no resulta arriesgado hablar de un taller o círculo estilístico local, propio de la Valdorba. La iglesia de Santo Cristo de Cataláin también cuenta en su interior, concretamente en el lado norte del arco triunfal, con un capitel vegetal que presenta unas características similares, pero su labra, bastante más fina, parece denotar la mano de un artífice diferente, más dotado. Todas estas piezas presentan, al igual que en Echano, el pequeño vástago que une los caulículos con la parte superior del nivel inferior, así como hojas con bordes dentados. El uso de un cilindro para conectar los dos niveles de vegetación no es una solución autóctona de la Valdorba, pues se puede apreciar, por ejemplo, en el capitel de las águilas, atribuido al denominado de forma genérica «taller del maestro Esteban»¹³, procedente de la portada occidental de la catedral de Pamplona (Museo de Navarra, n.º inv. MN 4275) (fig. 8), y en capiteles de la portada oeste de San Saturnino de Tolosa (fig. 9), de la girola de la catedral de Santiago de Compostela (fig. 10) y del interior de San Isidoro de León. Martínez de Aguirre ha señalado como este vástago fue copiado en las iglesias de la Valdorba, y cita en concreto Echano y Cataláin¹⁴. Martínez Álava indica que

¹² Correspondería a este taller la realización de los capiteles del arco triunfal y el meridional del arco fajón oriental. El septentrional de este último arco es obra de un taller vinculado al que realizó los canchillos de dicha iglesia. Los capiteles del arco fajón occidental habrían sido ejecutados por un tercer taller.

¹³ Al objeto de no complicar más el texto, en el mismo utilizaremos la denominación de taller del maestro Esteban dado que hasta la fecha ha sido el generalmente aceptado para designar a los autores de la escultura de la portada occidental de Pamplona. Sin embargo, al igual que otros autores que así lo han manifestado recientemente (M. Etcheverry, «Le portail occidental de la cathédrale de Pampelune et Maître Esteban: Relecture d'un mythe historiographique», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XLV, 2014, pp. 83-92), tenemos serias dudas respecto a que dicha denominación sea adecuada.

¹⁴ C. Fernández-Ladreda Aguadé, J. Martínez de Aguirre Aldaz y C. J. Martínez Álava, *El arte románico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, p. 113, nota 30.



Figura 8. Capitel procedente de la portada occidental de la catedral románica de Pamplona (Museo de Navarra, Pamplona).



Figura 9. Capitel de la portada oeste de San Saturnino de Tolosa.



Figura 10. Capitel de la girola de la catedral de Santiago de Compostela. Foto: A. García Omedes.

este elemento está también presente en los capiteles de Olleta y hace extensiva a ellos la vinculación con la seo pamplonesa¹⁵. Los capiteles C7, C9 y C10 del interior de Echano (figs. 6 y 11) presentan en el espacio comprendido entre los caulículos y la parte superior del registro vegetal inferior una decoración de hojas paralelas que también está presente en el capitel pamplonés de las águilas, lo cual refuerza la idea de que estamos ante una derivación de estilemas de origen tolosano que llegan a la Valdorba como consecuencia de la influencia que tiene en su entorno próximo el edificio más importante de la región, la catedral de Pamplona.

Los capiteles con un registro vegetal en el que se superponen unos rostros humanos son habituales en la escultura románica y abarcan un amplio abanico cronológico y geográfico. Se pueden citar, a título de ejemplo, los casos de

¹⁵ C. J. Martínez Álava, «Olleta. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción», en *Enciclopedia del románico. Navarra, op. cit.*, p. 946.



Figura 11. Capitel norte del arco fajón oriental de Echano (C10).

San Saturnino de Tolosa (tribuna y deambulatorio), Santa Fe de Conques, San Miguel de Hildesheim (Alemania), Germigny-L'Exempt (Cher), Tolva (Huesca), San Esteban de las Dorigas (Asturias), varios edificios de los condados catalanes –donde es especialmente frecuente–, como la seo de Urgel (claustro y portadas de acceso a este y norte), Santa María de Covet (portada e interior), San Saturnino de Tavèrnoles, San Martín Sarroca o el palacio episcopal de Barcelona, sin olvidar algunos ejemplos navarros, como la portada de la Magdalena de Tudela o los muy cercanos capiteles de la portada de la iglesia de Santiago de

Sangüesa o de la ventana de la cripta de Gallipienzo.

Respecto a los treinta y siete canecillos del ábside y el muro norte, Ortega los divide según su temática en tres grupos: del 1 al 14 plasman, según él, una simbología numérica celestial, del 15 al 21 incluyen representaciones lúdicas y profanas y del 22 al 37 «se entremezclan mensajes simbólicos determinados, con retratos y decoración»¹⁶. Aunque no es el caso del citado autor, la diferente temática, así como la llamativa diferencia en el planteamiento del primer grupo respecto a los otros dos podría llevar a pensar que dichos canecillos pudieran ser obra de distintos artífices. Sin embargo, un minucioso análisis permite confirmar que al menos treinta de ellos son, efectivamente, atribuibles al taller de Leodegarius. Los otros siete, si bien no presentan elementos que faciliten la vinculación con piezas sangüesinas ni con ninguno del resto de los canecillos, pueden corresponder a este mismo taller, sobre todo si tenemos en cuenta que están dispuestos bajo una moldura con decoración vegetal homogénea que se desarrolla a lo largo de la cornisa del muro norte y del ábside y que se interrumpe precisamente donde desaparecen los modillones decorados en el muro sur. En los canecillos de Echano se observan algunos de los estilemas característicos del denominado taller de Leodegarius: largas barbas con sinuosos mechones (23; figs. 2a y 2b), prominentes arcos supraciliares en las imágenes de los felinos (26; figs. 2c y 2d), decoración de entrelazo con perlado (13; figs. 2e y 2f) o con tallos formados por tres filetes (30; figs. 12c y 12d), orificios nasales alargados y ancho puente nasal apenas resaltado del pómulo (16, 17, 19, 20, 23, 25 y 33; figs. 2a, 12a y 12b), grandes lenguas con doble pendiente en los cánidos (29; figs. 12e y 12f), etc.

¹⁶ A. Ortega Alonso, *Valdorba...*, *op. cit.*, pp. 43-44. El autor describe su particular interpretación sobre el sentido de estos canecillos en A. Ortega Alonso, «Aproximación a la simbología de los canecillos de la iglesia románica de San Pedro ad Vincula de Echano», *Románico*, 1, 2005, pp. 30-35 y *Románico*, 2, 2006, pp. 34-41. Aunque no es el objeto de este trabajo, mostramos nuestro escepticismo ante este tipo de interpretaciones que no van acompañadas de la correspondiente y rigurosa argumentación.

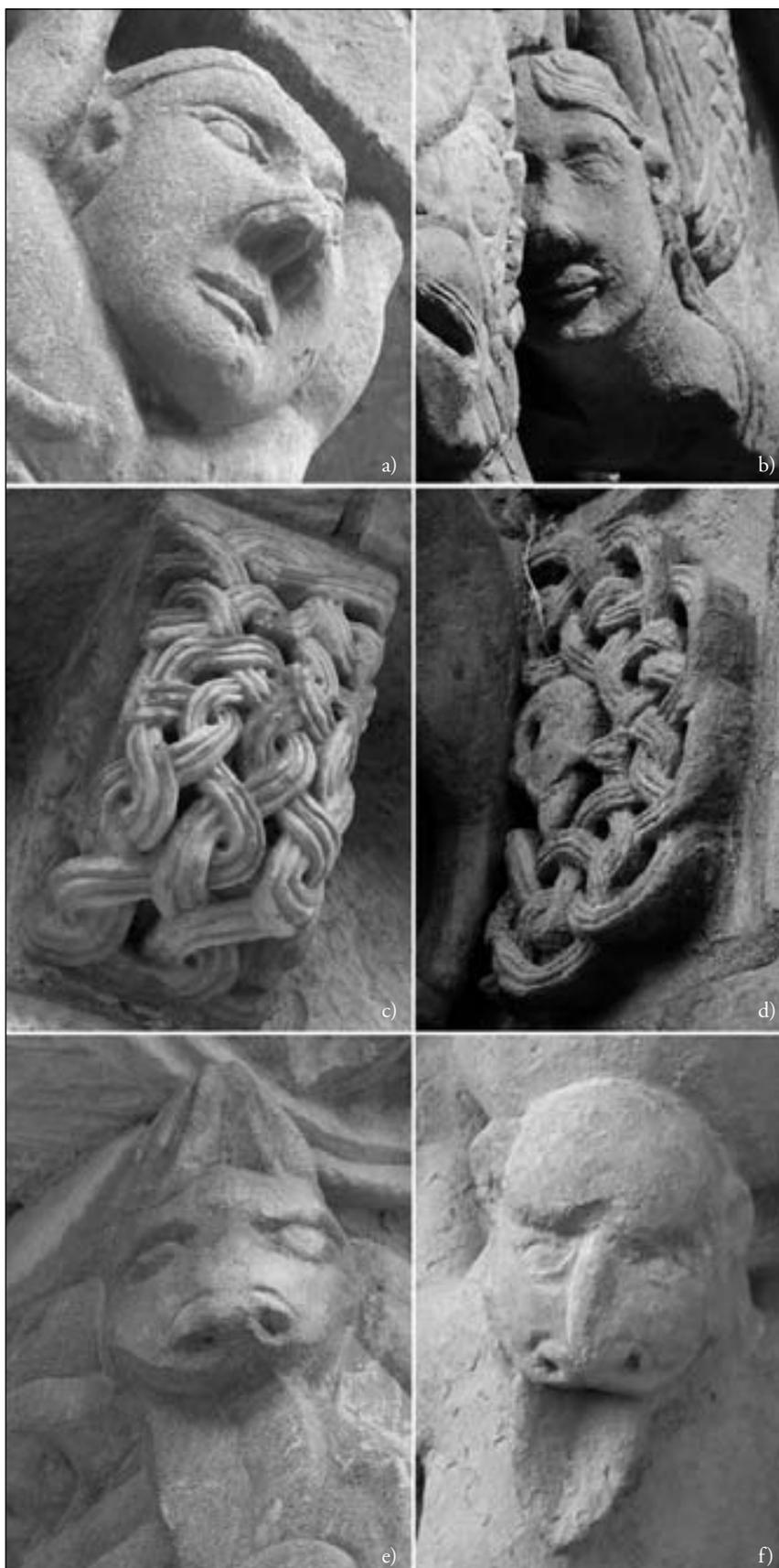


Figura 12. Comparación de canchillos de Echano (a, c y e) con piezas de la portada de Sangüesa (b, d y f).

A título de curiosidad, llama la atención como el taller de Leodegarius incorpora en uno de los canecillos, el 5, uno de los estilemas que el taller de la Valdorba había tomado del taller de Esteban en la catedral de Pamplona, el vástago que cuelga del remate en forma de voluta de los caulículos. Más adelante comentaremos otra muestra de la permeabilidad que en ocasiones mostraban los grupos de artistas a la hora de incorporar elementos característicos de otros escultores.

Se ha propuesto que el taller de Leodegarius habría encontrado sus fuentes de inspiración en las portadas de la fachada occidental de la catedral de Chartres o en sus derivadas, como en la catedral de Le Mans o la prioral de Saint-Loup-de-Naud¹⁷. Vemos, de esta forma, que tanto los canecillos como buena parte de los capiteles de la iglesia de San Pedro ad Vincula de Echano no son ajenos a los ecos de la escultura que se ejecuta al otro lado de los Pirineos y que llegan a este recóndito lugar de la Valdorba a través de la catedral de Pamplona o de Santa María la Real de Sangüesa. *A priori* este hecho podría ser consecuente con los tres centros fundamentales de desarrollo del románico navarro que planteaba J. M.^a Azcárate: Pamplona, Sangüesa y Estella¹⁸. Sin embargo, como veremos en el análisis estilístico y de filiación de la portada norte y los capiteles del arco fajón occidental que realizaremos a continuación, en el románico navarro pudieron producirse contactos artísticos con otros territorios sin que los mismos pasaran necesariamente por ninguno de dichos centros.

En el capitel del lado de la epístola del arco fajón occidental de Echano (C11; fig. 13 arriba) aparece un personaje con barba y sin bigote, sentado, que muestra al espectador un libro abierto que sujeta con una sola mano. Está flanqueado por dos cuadrúpedos que en el *Catálogo monumental de Navarra* son calificados de «animales monstruosos»¹⁹ y sobre los que Ortega se pregunta si se trata de leones o mastines²⁰. Mientras que para L. M. de Lojendio parecen leones²¹, Martínez Álava afirma que se trata de dichas fieras²², interpretación que compartimos, sobre todo si observamos las potentes garras y la forma como la cola pasa entre sus cuartos traseros, aspecto este, como ya hemos subrayado, muy característico de la representación de este tipo de felinos en el románico. El del lado oriental lame el brazo del personaje central y coloca su pata delantera sobre el libro. Su opuesto mira hacia afuera mientras sitúa una de sus garras delanteras sobre la pierna del individuo. El cuerpo de las fieras ocupa las caras laterales. Por detrás de ellas aparecen sendos individuos, también con barba y sin bigote, que posan sus manos sobre los lomos de los felinos. Las piernas del personaje del lateral oeste asoman por debajo del león, cosa que no sucede en el del otro lado.

En el capitel opuesto, el del lado del evangelio (C12; fig. 14 arriba), su cara central muestra a un personaje sentado con las manos aparentemente

¹⁷ G. G. King, *The way of Saint James*, vol. I, Nueva York y Londres, G. P. Putnam's Sons, 1920, p. 243; A. Ancho Villanueva y C. Fernández-Ladreda Aguadé, *Portada de Santa María...*, *op. cit.*, p. 73; C. Fernández-Ladreda Aguadé *et al.*, *El arte románico...*, *op. cit.*, pp. 328-329.

¹⁸ J. M.^a Azcárate Ristori, «Sincretismo de la escultura románica navarra», *Príncipe de Viana*, 142-143, 1976, p. 138.

¹⁹ M.^a C. García Gainza (dir.), *Catálogo monumental...*, *op. cit.*, p. 356.

²⁰ A. Ortega Alonso, *Valdorba...*, *op. cit.*, p. 38.

²¹ L. M. de Lojendio Irure, *Navarra románica*, Encuentro, 2.^a reimpresión, 1989 [1978], p. 435.

²² C. J. Martínez Álava, «Ermita de San Pedro...», *op. cit.*, p. 972.



Figura 13. Comparación del capitel sur del arco fajón occidental de Echano (C11) (arriba) con capitel de Sarbazan (abajo). Daniel en el foso de los leones.



Figura 14. Comparación del capitel norte del arco fajón occidental de Echano (C12) (arriba) con capitel norte del arco triunfal del ábside sur Sarbazan (abajo).

apoyadas en las rodillas, calzado con botas que le llegan hasta media pierna. Su sexo es indefinido, si bien los pechos marcados podrían ser un indicio de que se trata de una fémina. Esto podría explicar la postura que parece que adopta recogiendo la falda para mostrar las piernas. Da la impresión de que lleva un gorro, pero la rugosa textura de la piedra en esta parte parece indicar que más bien la peculiar forma se deba a una talla inconclusa. Flanqueando al personaje, en los laterales del capitel, se disponen otros dos individuos. El del lado oriental, arrodillado, se sujeta con la diestra el brazo izquierdo y con la siniestra el tobillo derecho, adoptando una postura de difícil interpretación. Parece que lleva barba y sombrero similar al del personaje central, si bien se le puede aplicar la misma duda sobre su conclusión, lo que podría ser congruente con el aspecto general de esbozo de la figura, cuyos lisos volúmenes parecen estar esperando todavía a ser finalizados y dotados de los correspondientes detalles ornamentales. En el lado occidental otro personaje, este sentado y ataviado con una larga túnica, señala a la figura central con una desproporcionada mano. De las dos potentes hojas lisas que ocupan las esquinas de la pieza cuelgan sendas bolas finamente decoradas con bandas paralelas con ornamentación dentada alterna. Si bien la gran hoja del lado oriental, a diferencia de su opuesta, tiene rebajada la parte central, la lisa superficie de ambas no hace sino contribuir a la ya citada sensación de trabajo inacabado.

Ortega y Martínez Álava, como ya se ha dicho, consideran que estos dos capiteles fueron realizados por el taller de la portada norte, sobre cuya descripción y posible interpretación remitimos a los estudios publicados al respecto²³. Los rasgos estilísticos más característicos de este taller son el tamaño desproporcionado de cabeza y manos, la configuración rectangular de estas, el marcado triángulo que determinan las líneas de las mejillas con la boca, los finos y alargados orificios nasales (dos líneas paralelas), los largos mechones de pelo paralelos, el uso frecuente de barbas acabadas en dos mechones en espiral, las líneas de los pliegues decoradas de forma dentada, los velos laterales de los faldones de las túnicas en forma triangular, el uso de grandes hojas formadas por dos grandes trazos separados por un marcado rebaje y de las que cuelgan en ocasiones unas bolas decoradas con líneas dentadas.

El taller que trabajó en la portada de Echano ha sido puesto en relación con diferentes obras navarras y alguna aragonesa. Mientras que Ortega, ante la cercanía formal que se observa entre algunas dovelas de Leire y de Echano, afirma que «a la portada de Echano viene a trabajar el taller que estaba en Leyre que trae la idea de los personajes sentados detrás de la arquivolta cuyo baquetón hace de mesa»²⁴ o que «el maestro de Echano es del mismo taller que trabajó en

²³ Mientras que A. Gómez ha identificado los personajes de la arquivolta de la portada con pobres y marginados y los ha relacionado con la parábola de los convidados descorteses (A. Gómez Gómez, «Cojos y miserables en la portada románica de Echano (Navarra)», *Príncipe de Viana*, 198, 1993, pp. 9-28), A. Ortega propone una interpretación alternativa y ve en la portada la celebración de la fiesta de Jano asociada al solsticio de invierno y al carnaval (A. Ortega Alonso, «La fiesta de Jano en la portada románica de la iglesia de San Pedro ad Vincula en Echano, Olóriz (Navarra)», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 79, enero-diciembre 2004, pp. 85-115). Respecto a esta última interpretación, sugerente y muy bien argumentada por parte del autor, coincidimos sin embargo con el prudente comentario de Martínez Álava al respecto, quien ante la falta de ejemplos comparables, llama a la cautela ante interpretaciones de este tipo (C. J. Martínez Álava, «Ermita de San Pedro...», *op. cit.*, p. 972).

²⁴ A. Ortega Alonso, «Apuntes sobre...», *op. cit.*

Leire. Quizás un alumno muy aventajado»²⁵, otros autores, como M. Melero, se limitan a comentar las similitudes entre ambos conjuntos sin inferir de ello una identidad de taller²⁶. Consideramos que si bien es cierto que el maestro que trabajó en la portada de Echano debió conocer la puerta occidental de Leire, y de ella, como concluye Ortega, pudo tomar algunos aspectos puntuales, como la ubicación de personajes bajo el baquetón o la forma de integrar alguno de estos con el mismo (manos apoyadas por encima), no creemos que las similitudes sean tales como para afirmar una identidad de taller²⁷. Es esta misma arquivolta con baquetón la que lleva a J. E. Uranga y a F. Íñiguez²⁸ a ver la intervención del maestro que trabajó en Santa María de Uncastillo, y a Azcarate, una evidente influencia de dicho maestro²⁹. A esta opinión responde Ortega proponiendo que la relación entre estas dos portadas tuvo un sentido inverso, e incluso se pregunta la razón por la que no se ha establecido una relación, para él más obvia, con la portada del monasterio de San Julián de Moraime (Muxía, Galicia)³⁰. Finalmente, Martínez de Aguirre cree reconocer en la portada de Echano la mano del escultor de algunos de los canecillos conservados procedentes de San Nicolás de Sangüesa³¹. Si bien es cierto que existen ciertos estilemas comunes —como el tratamiento geométrico de las manos o el triángulo determinado por boca y las líneas de las mejillas—, no solo con los canecillos de San Nicolás sino también con el capitel de dicha iglesia con tres individuos conservado en el Museo de Navarra (n.º inv. 4969), hay otros aspectos, como el mayor volumen de los cabellos, la diferente forma de tratar las narices o el potente mentón de los rostros en las imágenes de la iglesia sangüesina que llevan a pensar que posiblemente no se trate de los mismos escultores. Donde sí se ponen de manifiesto diferencias muy notables es en la comparación de los capiteles con leones de San Nicolás conservados en el patio ajardinado de la Cámara de Comptos en Pamplona, con los felinos del tercer taller de Echano. La factura de estos animales no deja ninguna duda respecto a que estamos ante diferentes artífices. Por otro lado, en

²⁵ *Idem*, «La fiesta de Jano...», *op. cit.*, p. 108.

²⁶ M. Melero Moneo, «Navarra y Aragón en las décadas centrales del s. XII (1120-1180)», en *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, p. 100. Martínez de Aguirre aprecia un interés común por llenar de decoración las arquivoltas (C. Fernández-Ladreda Aguadé *et al.*, *El arte románico...*, *op. cit.*, p. 110).

²⁷ En las dovelas que compara Ortega se observa cómo las manos de los personajes son muy diferentes (dedos más separados y redondeados que en Echano). Tampoco los rostros parecen avalar la propuesta de identidad de ejecutor.

²⁸ J. E. Uranga Galdiano y F. Íñiguez Almech, *Arte medieval navarro*, vol. III, Aranzadi, 1973, p. 11. Ambos autores, además, creen reconocer en los capiteles y arquivoltas de la portada los ojos del maestro de San Juan de la Peña, lo que les lleva a pensar que este, junto al maestro de Uncastillo trabajaron «juntos o por escuela directa». No compartimos en absoluto tan curioso planteamiento, dado que las características estilísticas de ambos maestros se alejan mucho de lo que se puede ver en Echano.

²⁹ J. M. Ristori, «Sincretismo de la escultura...», *op. cit.*, p. 143.

³⁰ A. Ortega Alonso, «Apuntes sobre...», *op. cit.* Es precisamente esta portada gallega la que A. García Omedes considera como el lugar en el que se crea esta solución ornamental y desde el que se difunde a Aragón y Navarra (A. García Omedes, *Arquivoltas: motivos decorativos (delante y detrás)*, [<http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/colaboraciones04347-baqueton.htm>]). A este respecto Melero recuerda que fórmulas compositivas que relacionan personajes con el baquetón de la arquivolta se encuentran de forma algo diferente en ciertos conjuntos franceses, como Oloron-Sainte-Marie, Morlaas o Seignac (M. Melero Moneo, «Navarra y Aragón...» *op. cit.*, pp. 101-102). En esta última población, en una de las dovelas se pueden apreciar al unísono las dos formas de interrelación entre las figuras y los baquetones de las arquivoltas.

³¹ C. Fernández-Ladreda Aguadé *et al.*, *El arte románico...*, *op. cit.*, p. 110.



Figura 15. Capitel procedente de San Nicolás de Sangüesa. Museo de Navarra, Pamplona, n.º inv. 28.

los depósitos del Museo de Navarra se conserva un capitel de grandes dimensiones (n.º inv. 28; fig. 15), que probablemente rematará una columna adosada a un pilar interior, el cual se cree procedente de la propia iglesia de San Nicolás de Sangüesa. Este capitel presenta una decoración vegetal muy esquemática a base de grandes hojas en las esquinas de las que cuelgan unas bolas y que recuerda fuertemente el tipo de hoja que utiliza el tercer taller de Echano, sobre todo la representada en el lado oriental del capitel C12 (fig. 14

arriba)³². Vemos, por tanto, que a pesar de que pensamos que no se puede hablar de una identidad de artífices, sí que existe una cierta afinidad estilística entre Echano y San Nicolás de Sangüesa, lo que supone la única filiación medianamente convincente que se ha planteado hasta la fecha en relación al tercer taller de Echano.

Hemos de traspasar los Pirineos y desplazarnos a Las Landas, concretamente al antiguo vizcondado de Marsan, para localizar un edificio en el que quizás se halle la clave sobre el posible origen de este enigmático taller. La iglesia de San Pedro de Sarbazan conserva como principal vestigio de su edificio románico el brazo sur de su transepto³³ (fig. 16), en el que hay cuatro capiteles, tres de los cuales son obra de un taller cuyo estilo presenta unas características asombrosamente similares al tercer taller de Echano³⁴. En el arco formero que separa el transepto de la nave principal, en su lado este, hay un capitel (fig. 13 abajo) en cuya cara principal aparece un personaje sentado, sin barba, vestido con túnica larga y calzado que sujeta un libro abierto en la mano izquierda. Está flanqueado por dos cuadrúpedos, uno de los cuales le está lamiendo con su potente lengua y apoya una de sus garras sobre la parte posterior del libro, mientras que el otro está muy dañado. En las caras laterales, sobre los cuerpos de los animales, asoman sendos rostros humanos. Si bien la composición de la pieza y la disposición de las imágenes son muy similares al capitel meridional del arco fajón occidental de Echano (C11, fig. 13 arriba), las mayores semejanzas se dan en las figuras de los animales, los cuales, en ambos casos creemos que se trata, como ya hemos comentado, de leones. Las analogías (figs. 4a, 4f y 13) son numerosas y evidentes: la angulosa forma de sus orejas, la gruesa y larga lengua, las potentes garras, la forma de marcar los tendones de la pata y la postura idéntica.

³² Un capitel con hojas con una estructura similar también se puede ver en la cripta de San Martín de Unx.

³³ Tanto el absidiolo sur, como el brazo del transepto se añadieron en el siglo XII al anterior edificio del siglo XI, del cual se conserva tan solo un tramo de la nave (J. Cabanot, *Gascogne Romane*, Zodiaque, 1978, p. 42).

³⁴ J. Cabanot ya observa dos manos diferenciadas en la ejecución de los capiteles de Sarbazan (*ibidem*).



Figura 16. Interior del ábside sur de San Pedro de Sarbazan.

También el capitel norte del arco triunfal del ábside sur de Sarbazan (fig. 14 abajo) presenta una composición muy próxima a la del capitel septentrional del arco fajón occidental de Echano (C12). En el mismo un personaje imberbe, con flequillo, vestido con túnica larga y calzado, se encuentra sentado con sus manos apoyadas en las rodillas ocupando la cara principal de la pieza. En los laterales dos personajes de pie, también sin barba y con túnica larga, lo flanquean y señalan con sus desproporcionadas manos, en un gesto que recuerda mucho al individuo de la cara norte del capitel de Echano (ver comparación de ambas piezas en fig. 14). Asimismo, resulta llamativo que la singular ornamentación de las bolas de las esquinas del capitel C12 de Echano, de la que no hemos encontrado paralelos relevantes, se encuentre también en el capitel aquitano. Las hojas de las esquinas en el capitel de Sarbazan tienen una estructura formada por dos franjas verticales lisas que determinan un espacio central que queda cubierto por una planta de cuyo tallo salen de forma simétrica varias parejas de hojas. Esta es la misma configuración de las hojas del capitel C12 de Echano, con la diferencia de que en este la parte central está sin decorar. Se trataría de un nuevo indicio para suponer, como ya hemos propuesto, que la pieza navarra quedó inacabada.

En la cara principal del tercer capitel de Sarbazan, el meridional del arco triunfal (fig. 17), un personaje de pie se mesa la barba formada por largos mechones terminados en bucle, que recuerda notablemente a la que lucen algunos de los personajes de la portada de Echano³⁵ (cuatro en la arquivolta

³⁵ Ortega identifica al comitente en el personaje que luce barbas similares en la arquivolta y en uno de los capiteles de la portada de Echano (A. Ortega Alonso, «La fiesta de Jano...», *op. cit.*, pp. 89 y 100).



Figura 17. Capitel sur del arco triunfal del ábside sur de Sarbazan.



Figura 18. Capitel de la cripta de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico. Foto: Antonio García Omedes.

principal y uno en el capitel C16). En las caras laterales sendos individuos señalan con sus desproporcionadas manos, como en el capitel del arco triunfal, al personaje central. Lo curioso es que uno de ellos, como en la iglesia navarra, también está arrodillado y cogiéndose la pierna con una mano. No faltan en esta pieza otros elementos que ya hemos comentado, como la bola decorada colgando de las hojas o la particular estructura de estas.

Finalmente, señalaremos que en ambos edificios los cimacios están ornamentados con un ajedrezado que destaca por la profundidad y rotundidad de sus billetes.

Son tan numerosas y cercanas las analogías tanto compositivas, como estilísticas e iconográficas entre la escultura de ambos edificios que no parece arriesgado afirmar que el tercer taller de Echano trabajó en tres de los capiteles del transepto de Sarbazan. Esto nos lleva a proponer, como se puede ver, una nueva vinculación de la escultura del templo valdorbé con obras ultrapirenaicas, en este caso aquitanas, lo que nos abre las puertas para conocer mejor a este enigmático taller y su posible origen.

La primera cuestión que cabría plantearse está relacionada con el sentido del desplazamiento del taller. ¿Se trata de un equipo que actúa inicialmente en Navarra y que luego se traslada al vizcondado de Marsan o, por el contrario, es un grupo de artistas aquitanos que viaja al sur para trabajar en Echano?

Cuando hemos descrito los capiteles vegetales del interior de Echano hemos comentado que los nervios de sus hojas presentaban una serie de orificios romboidales que, además, estaban ampliamente presentes en algún capitel de Olleta. Este estilema, característico del «taller de la Valdorba», y que no está presente en la decoración vegetal de los capiteles de Sarbazan, sí que aparece en dos de los capiteles de la portada de Echano (C13 y C18). Esto nos lleva a plantear la posibilidad de que fuera un elemento que el tercer taller de Echano incorporó a su repertorio tras entrar en contacto con las realizaciones de dicho taller de la Valdorba. Ello, *a priori*, podría implicar que el sentido del desplazamiento hubiera sido de norte a sur, es decir, de Sarbazan a Echano.

Sin embargo, en el capitel de las águilas de la cripta de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico (fig. 18), que ha sido vinculado estrechamente al taller del maestro Esteban, aparece en su lado norte una hoja formada por dos grandes franjas lisas que confluyen en la cúspide, de donde cuelga una bola. Pues bien, este mismo tipo de hoja, como hemos descrito, es el que encontramos en el capitel C12 de Echano, en el del lado norte del arco triunfal de Sarbazan, y en el número 28 de los depósitos del Museo de Navarra procedente de San Nicolás de Sangüesa. Se da la circunstancia de que es precisamente con el capitel de Las Landas con el que presenta mayores similitudes, ya que ambos incorporan una decoración de helechos en el espacio determinado por las dos grandes bandas foliares. Dado que el capitel de Sos es claramente anterior al resto de ejemplos que estamos comentando, la pregunta es obvia, ¿es este un estilema que el tercer taller de Echano toma del taller del maestro Esteban y que luego reproduce en Sarbazan, o por el contrario, es un detalle que tanto el taller que trabaja en Sarbazan como el del maestro Esteban toman de modelos tolosanos? Mientras que la consecuencia de la primera opción es que el taller de Echano-Sarbazan tendría origen navarro, la de la segunda nos lo sitúa en Las Landas. En el caso de que, efectivamente, este taller fuera autóctono de Navarra, el detalle de los rombos que hemos comentado antes sería un estilema que toma y aplica puntualmente en un edificio, pero que luego abandona. Asimismo, el detalle de la hoja de helecho entre las dos grandes franjas verticales en Sarbazan y en Sos, no hace sino confirmar la hipótesis de que el capitel C12 de Echano quedó inconcluso.

En otro edificio aquitano, en este caso de la Gascaña, sito a menos de sesenta kilómetros al sur de Sarbazan, se encuentran nuevos indicios que tampoco acaban de aclarar la cuestión. Se trata de la iglesia de Saint-Aubin, en la que el capitel del lado del evangelio del arco triunfal (fig. 19) presenta en su cara principal a un individuo sentado que sostiene con ambas manos un libro abierto. No tiene barba y está calzado. Está flanqueado por dos leones de pie que giran sus cabezas, situadas en las esquinas de la cesta, y muestran sus largas lenguas de tal forma que parece que se están lamiendo a sí mismos. Tienen orejas muy puntiagudas y están atados por el cuello al cálculo que pasa por encima de ambos. En este caso la melena, formada por largos mechones terminados en bucle, no deja lugar a dudas sobre la identificación de este tipo de felino. Por detrás de la fiera del lado oriental hay un personaje representado en busto que, debido a su mal estado, es difícil de definir con mayor detalle.

La composición de este capitel es muy similar a la ya vista en Echano y Sarbazan, tanto en la ubicación de las figuras, como en la decoración vegetal formada por volutas que les acompaña. También presentan una parecida configuración anatómica de las cabezas de los leones (figs. 4a, 4f y 4h), de sus potentes patas, con los tendones muy marcados, y de sus largas lenguas. La mayor diferencia se encuentra en la postura de las fieras, que en Saint-Aubin no están lamiendo al personaje central, sino que lo hacen a sí mismas. Algunos rasgos en la figura del individuo principal también son coincidentes, como las manos rectangulares o la presencia del libro abierto. Tanto en Sarbazan como en Saint-Aubin detrás del cuerpo de los leones hay individuos. Mientras que en Sarbazan aparecen detrás de los dos felinos, en Saint-Aubin solo hay uno tras el león oriental. Resulta significativo que estas dos piezas, así como la de Echano, hagan pareja con sendos capiteles de similar composición y temática



Figura 19. Capitel norte del arco triunfal de Saint-Aubin. Daniel en el foso de los leones.



Figura 20. Capitel sur del arco triunfal de Saint-Aubin.

(figs. 14 y 20). En los tres lugares, la cesta que les acompaña presenta a un individuo sentado en la cara principal con las manos colocadas de forma muy rígida sobre el regazo, flanqueado por dos gruesas hojas bajo unos caulículos que acaban en volutas en las esquinas del capitel, y con sendos individuos en los laterales que señalan con la mano extendida hacia el personaje central.

Estos aspectos en común no justifican que los escultores de Saint-Aubin puedan ser identificados con el taller que trabajó en Sarbazan y en Echano, pero sí son claro testimonio de que en esta zona de Aquitania ciertos grupos de artistas compartían algunos estilemas comunes. Más que de un taller, podríamos hablar de un círculo estilístico, el origen del cual bien podría ser anterior a la salida del taller de Echano-Sarbazan de Las Landas, bien consecuencia de la llegada de este taller navarro a dicho territorio. En cualquier caso, esto nos lleva a la conclusión de que, de una u otra forma, y de una manera más o menos directa, la filiación de la totalidad de la escultura de San Pedro ad Vincula de Echano hay que buscarla allende los Pirineos.

Esta nueva filiación nos permite, además, abordar otro de los interrogantes que hasta la fecha ha presentado la escultura de Echano, la posible interpretación de sus capiteles interiores.

Jean Cabanot considera, creemos que con razón, que el capitel de Sarbazan representa a Daniel entre los leones³⁶. Esta interpretación pensamos que se puede hacer extensiva a los otros dos edificios³⁷. Efectivamente, son varios los aspectos que nos llevan a pensar que la escena del personaje flanqueado por leones representa en los tres casos el episodio de la condena del profeta Daniel en el foso de los leones. En todos ellos el individuo central sujeta un libro abierto. Tal y como recogemos en otro trabajo³⁸, el libro no es un atribu-

³⁶ J. Cabanot, *Gascogne Romane*, *op. cit.*

³⁷ Martínez de Aguirre ya se preguntaba si el capitel del interior de Echano podría representar a Daniel (C. Fernández-Ladreda *et al.*, *El arte románico...*, *op. cit.*, p. 108).

³⁸ J. A. Olañeta Molina, «La iconografía de Daniel en el foso de los leones: las transformaciones de una imagen en la escultura del Occidente europeo (ss. XI-XII)», trabajo de fin de máster, Universidad de Barcelona, 2011 (inédito), pp. 76-77.

to extraño en las representaciones de Daniel en la escultura románica, como parece confirmarlo el que algo más de un 10% de las piezas que hemos catalogado incorporen dicho elemento. R. B. Green alude a los paralelismos con la imagen de la *Maiestas Domini* para explicar el hecho de que Daniel aparezca en ocasiones con un libro en lugar de con la habitual filacteria de los profetas³⁹, opinión que, tras estudiar detalladamente la gestualidad de Daniel, no compartimos. Margarita Vila, en alusión al Daniel de Cambre (La Coruña), considera que el libro podría aludir tanto al carácter sabio del profeta, como a las revelaciones que le hizo el arcángel Gabriel⁴⁰. Nuestra opinión sobre la causa que origina la presencia del libro en las imágenes de este episodio bíblico coincide con la que apunta Scheifele, quien indica que sería una clara alusión al pasaje bíblico Daniel 12, 1-13⁴¹, en el cual se describe la visión del profeta en la que el arcángel san Miguel le anuncia que «se salvarán los que estén escritos en el libro» y le encomienda que mantenga «sellado el libro hasta el tiempo del fin»⁴². Por tanto, creemos que el libro representa el Libro de los Justos que es entregado a Daniel para su custodia hasta el día del Juicio, propuesta totalmente coherente con la fuerte vinculación de la imagen del profeta con el Juicio Final⁴³.

Un aspecto relevante, y muy vinculado a la lectura alegórica de la escena, es la actitud de los felinos. Tanto en Echano como en Sarbazan uno de los dos leones lame al personaje central. A pesar de que en el ámbito de este episodio bíblico en ocasiones la gestualidad de los leones denota fiera, suele ser más habitual que manifiesten su sumisión y mansedumbre con gestos como lamer a Daniel, tal y como se observa en un tercio de las piezas que hemos estudiado. A diferencia de lo que sucede en las obras anteriores al románico o en la miniatura de los beatos, donde los leones lamen los pies del profeta, en la escultura románica sus lenguas suelen tocar otras partes de su cuerpo, como las manos –como sucede en algunas obras localizadas en Entre-deux-Mers (Gironde)–, los brazos –en Saint-Macaire y Santa Cruz de Burdeos–, los hombros –en Anzy-le-Duc, Charlieu o Vézelay–, el cuerpo –en Ripoll– o las piernas –en las dos piezas de Cénac–⁴⁴. Nada dicen las Escrituras sobre esta actitud, la cual posiblemente se inspira en el comentario que hace san Hipólito de Roma, en relación a que los leones lamían los pies del profeta mientras este les acariciaba la melena⁴⁵. También Afraates el Sirio (s. IV) comenta que

³⁹ R. B. Green, *Daniel in the lions' den as an example of Romanesque typology*, Ph. D. Diss. University of Chicago, 1948, p. 14.

⁴⁰ M. Vila da Vila, *La iglesia románica de Cambre*, Ayuntamiento de Cambre, 1986, p. 68.

⁴¹ E. L. Scheifele, «A French Romanesque capital of Daniel in de lions' den», *Bulletin of Cleveland Museum of Art*, LXXXI, 1994, p. 48.

⁴² Para más información sobre la presencia del arcángel san Miguel y el libro en las representaciones del episodio de Daniel ver J. A. Olañeta Molina, «La representación de Daniel en el foso de los leones en Santillana del Mar y Yermo. Revisión iconográfica y propuesta de programa salvífico», *Codex Aquilarensis*, 25, 2009, pp. 7-34.

⁴³ Sobre los aspectos que vinculan al profeta Daniel con el Juicio Final ver J. A. Olañeta Molina, «Pensamiento y lectura tipológica de las imágenes románicas. El caso de la iconografía de Daniel en el foso de los leones», *Codex Aquilarensis*, 27, 2012, p. 106.

⁴⁴ J. A. Olañeta Molina, *La iconografía de Daniel...*, op. cit., pp. 53-54.

⁴⁵ San Hipólito de Roma, *Commentarius in Daniele*, introducción de Gustave Bardy, M. Lefèvre (trad.), París, Éditions du Cerf, «Sources chrétiennes», 14, 1947.

los leones le abrazaron con sus patas y le besaron los pies⁴⁶. Deonna se hace eco de esta discrepancia entre la imagen y los textos que hablan de Daniel, y para explicarla alude a las pasiones de mártires, como la de santa Tecla, cuyas representaciones ofrecen ciertas analogías con el Daniel clásico, en las que se menciona que los leones le lamieron los pies y explica este gesto como una forma de manifestar la sumisión hacia la santa⁴⁷. Este autor considera, además, que esta postura imitaría a los humanos que de acuerdo a la tradición oriental se postran ante sus señores para besarles los pies⁴⁸.

En el capitel de Saint-Aubin, los leones no lamen al profeta, sino que se chupan a sí mismos. En este caso, la sumisión y docilidad de las bestias es puesta de manifiesto mediante las cuerdas que ligan los cuellos de los leones con los caulículos que tienen encima de ellos.

A lo largo de los siglos, la imagen del león se ha caracterizado por su carácter ambivalente y polisémico⁴⁹. Esta polisemia simbólica del león le permite adaptarse perfectamente a programas de carácter escatológico, como es el caso del episodio de la condena de Daniel⁵⁰, en donde las fieras, al igual que sucede en el tantas veces citado tímpano de la portada occidental de la catedral de Jaca, adoptan una actitud dual: dóciles frente al profeta justo e implacablemente, feroces ante aquellos que conspiraron contra él. Esta ambivalente actitud de los leones denota una evidente intención de presentar un mensaje alegórico asociado al Juicio Final.

Ello nos puede ayudar a plantear una posible explicación para los capiteles que acompañan a estos tres capiteles con la escena de Daniel. Ya hemos descrito los dos capiteles del arco triunfal del ábside sur de Sarbazan y hemos comentado que en el del lado de la epístola (fig. 17), en su cara central, aparece un individuo sentado mesándose las barbas. A. Miguélez asocia este gesto a personajes de categoría social elevada (reyes, jueces, sabios, etc.) en una actitud pensativa y de reflexión, destinada a hablar o tomar decisiones⁵¹. En consecuencia, en el caso que nos ocupa podría tratarse del rey, ya sea Darío, ya Ciro, que, instigado por los conspiradores –los personajes que le flanquean y que por la postura de sus desproporcionadas manos parecen interactuar con él– condena al profeta al foso de los leones. En este caso, el capitel opuesto (fig. 14 abajo)

⁴⁶ Afraates el Sirio, *Les Exposés*, traducción y notas de M.-J. Pierre, Éditions du Cerf, «Sources Chrétiennes», 359, 1989, p. 305.

⁴⁷ En el caso del capitel visigodo de San Pedro de la Nave (Zamora) se ha propuesto una explicación diferente para este gesto de las fieras. C. Mancho ha observado en esta pieza en concreto que las fieras están más bien bebiendo agua del *laqum* (C. Mancho Suárez, «Lucerna romana con el tema de Daniel en el foso de los leones (Dn. XIV, 27-42)», en *V Simposio bíblico español. La Biblia en el arte y la Literatura*, Pamplona, 1997, II (Arte), 1999, pp. 317-318.

⁴⁸ W. Deonna, «Daniel, le "Maitre des Fauves": A propos d'une lampe chrétienne du musée de Genève», *Artibus Asiae*, vol. 12, n.º 1/2 y n.º 4, 1949, pp. 366-367. Para más información sobre el significado de la postración acompañada del beso en los pies ver A. Miguélez Caveró, *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: lectura y valoración iconográfica*, Madrid, Círculo Románico, 2010, pp. 278-301.

⁴⁹ Una revisión de los diferentes significados que se le han dado al león a lo largo de la historia se puede ver en J. A. Olañeta Molina, «Polyvalence symbolique de l'image du lion dans la sculpture romane», en *Actas del Colloque International Le Bestiaire de la Préhistoire à nos jours*, Château de Fiches, Verniolle (Ariège), 20 septiembre 2013, pp. 27-36.

⁵⁰ J. A. Olañeta Molina, «¿Cristo o diablo?: la contradictoria dualidad simbólica del león en el episodio de Daniel en el foso en la escultura románica», *Revista Brocar*, 38, 2014, pp. 65-81.

⁵¹ A. Miguélez Caveró, *Gesto y gestualidad...*, op. cit., pp. 377-388.

podría tratarse del propio Daniel juzgado por el rey, con lo que se reforzaría la interpretación asociada al concepto de juicio de los capiteles de este ámbito del templo que, de esta forma, formarían un programa homogéneo. Casos similares en los que la escena de la condena de Daniel va acompañada de la conspiración y de la sentencia por parte del rey los podemos encontrar en un relieve de Oristano (Cerdeña), en un capitel de Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret) o, como hemos propuesto en otro lugar⁵², en un capitel que acompaña al de Daniel en San Eutropio de Saintes, así como en el folio 66v de la Biblia de Roda (lat. 6, libro III, Bibliothèque Nationale de France, París). Salvo el segundo de los casos citados, en todos los demás los conspiradores aparecen con una evidente gesticulación de los brazos, al igual que en Sarbazan. Un cuarto capitel, realizado por un taller diferente y situado enfrente del de Daniel, presenta a Cristo bendiciendo y con un libro, dentro de una mandorla sujeta por dos personajes, sin alas, de los que uno porta un manípulo. Detrás de ellos se disponen en las caras laterales un individuo que muestra la palma de su mano y lleva un ave en su cabeza y un *Agnus Dei*. Tal y como ocurre en la iglesia de Santa María de Hoyos o en la catedral de San Pedro de Ginebra, la imagen del profeta Daniel se sitúa frente a la *Maiestas Domini*⁵³. El hecho de haber predicho la venida del Mesías, de haber sido víctima de una conspiración y juicio injustos y de haber salido finalmente indemne de la correspondiente condena convierten a Daniel en el personaje ideal para prefigurar a Cristo. La imagen de Daniel salvado del foso de los leones remite, de acuerdo al sentido anagógico de la lectura tipológica⁵⁴, a una realidad celeste, al Juicio Final y la vida eterna. En este caso el juez es Cristo, que queda contrapuesto, en tanto que Juez Supremo, al injusto monarca terrenal que condenó a Daniel. Se configura así en el ábside sur y el tramo del transepto conservado en Sarbazan un espacio en el que se inserta un programa iconográfico que narra el episodio de Daniel y en el que se realiza una evidente contraposición entre el juicio terrestre y el juicio divino, y en el que las dos imágenes del profeta, Daniel condenado y Daniel salvado, marcan el camino al cristiano para lograr la salvación. Todo en este programa remite a una lectura escatológica: los leones sumisos ante Daniel, la presencia de Darío o Ciro, la imagen de la *Maiestas Domini*, el libro que lleva el profeta o la propia imagen de este. Cabría preguntarse, desde un punto de vista de la topografía litúrgica del templo y de su relación con la decoración del mismo, si no estaríamos ante un espacio con una función penitencial. La pérdida de la mayor parte del edificio, de la que el ábside meridional y el primer tramo del transepto sur son los únicos vestigios, nos impide obtener más información al respecto.

El arco triunfal de Saint-Aubin parece reproducir de forma simplificada este programa, pues en dicho templo está ausente la representación del rey instigado por los conspiradores, así como la imagen de la *Maiestas Domini*. Estaríamos en este caso ante una contraposición de la imagen de Daniel condenado –entre los conspiradores– frente a Daniel triunfante –entre los dóciles leones–. Quizás esto nos da un indicio sobre qué obra pudo ser la primera de ambas.

⁵² J. A. Olañeta, *La iconografía de Daniel...*, op. cit., p. 69 y ficha DAN-E-158.

⁵³ J. Cabanot llama la atención sobre el hecho de que Daniel, al igual de Cristo, sostiene un libro y adopta una postura similar a él (J. Cabanot, *Gascogne Romane*, op. cit.).

⁵⁴ J. A. Olañeta, «Pensamiento y lectura tipológica...», op. cit., p. 106.

Pero, ¿qué sucede en San Pedro ad Vincula de Echano? ¿Es aplicable esta interpretación para el capitel que hace de *pendant* con el de Daniel? Aparentemente, aunque la composición del capitel navarro es muy similar, el hecho de que pueda ser una mujer el personaje representado en la cara principal, hace pensar que la respuesta a esta pregunta es negativa. Si fuera así, ¿de qué escena se trata? Si no está vinculada con el capitel de Daniel, puede resultar prácticamente imposible conocer su significado. Sin embargo, si asumimos que puede tener una cierta vinculación con el capitel del lado de la epístola, entonces cabría plantear, a título de meras hipótesis, dos alternativas difíciles de confirmar. Ambas se basan en el hecho de que el personaje central pueda ser una fémina.

Una primera alternativa nos llevaría a ver el episodio bíblico, también asociado con el Libro de Daniel, de Susana y los viejos. El personaje sentado del lateral occidental podría ser uno de los viejos jueces en el momento del juicio, el central, Susana y el del lado oriental, el que se encuentra arrodillado, uno de los viejos en el instante en que, oculto, estaría espionando. De acuerdo con esta interpretación, cabría ver en el aparente gesto del personaje central levantándose las faldas el momento en el que Susana va a proceder a su higiene personal. La prácticamente nula representación de este tema en el románico más allá de la miniatura⁵⁵, y la ausencia de elementos iconográficos que permitan avalar esta interpretación hacen que deba considerarse tan solo como una remota posibilidad. Sin embargo, en caso de ser acertada esta propuesta, sería muy interesante señalar que tanto en Sarbazan como en Echano lo que se estaría resaltando es la prevalencia del juicio divino sobre la justicia terrenal. En el caso del templo navarro se podrían ver, además, posibles vinculaciones con las plegarias del *ordo commendatio animae*, en las que se cita tanto a Daniel como a Susana. Ortega ha planteado la posibilidad de que el misterioso comitente de la iglesia de San Pedro ad Vincula de Echano podría ser Robert de Ketton, culto personaje de origen inglés que fue arcediano de Pamplona y de la Valdonsella y que a mediados del siglo XII se enfrentó en litigios contra el obispo de Pamplona Lope de Artajona (1143-1159)⁵⁶. Dado que salió derrotado en dichos actos judiciales, y en la línea de lo que afirma R. Piñol de que la alusión a Susana en la resolución de conflictos judiciales formaba parte del universo colectivo popular de esta época⁵⁷, es tentador pensar en algún tipo de conexión entre la trayectoria vital del hipotético comitente y alguna intencionalidad en las escenas representadas en Echano⁵⁸. No obstante, ante la falta de información o de pruebas que permitan confirmar tanto el comitente como la escena representada en el capitel, entendemos que, de momento, plantean-

⁵⁵ Sobre la representación del episodio de Susana en la miniatura altomedieval ver R. Piñol i Bastidas, «*Libera Domine... sicut liberaste Susannam de falso testimonio*». Susana (Dan. 13) i la Bíblia de Rodes (BNF lat. 6)», en *Les fonts de la pintura romànica*, M. Guardia y C. Mancho (eds.), Universitat de Barcelona, 2008, pp. 301-314.

⁵⁶ A. Ortega Alonso, «Etxano-San Pedro», en [<http://www.romanicoennavarra.info/echano.htm>].

⁵⁷ R. Piñol i Bastidas, «*Libera Domine...*», *op. cit.*, p. 314.

⁵⁸ Resulta cuanto menos curioso que sea precisamente en el Fuero General de Navarra (s. XIII) donde M. Molho haya encontrado una rúbrica relacionada con la forma de interrogar a los testigos en la que se señala que «fazania de cómo una mujer iurgada de lapidar fue defendida por exemplo unos mosos como Susanna» (M. Molho, «Difusión del derecho pirenaico (Fuero de Jaca) en el reino de Aragón», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XVIII, 1959-1960, pp. 265-341).



Figura 21. Capitel con Daniel en el foso de los leones en Santa María de Moirax. Foto: Ángel Bartolomé Rial.

do esta posibilidad nos movemos exclusivamente en el peligroso y arriesgado terreno de la elucubración.

La segunda alternativa, nos lleva a ver algún tipo de representación de la tentación, personificada en la mujer levantándose las faldas, que contrasta con el paradigmático *exemplum* de la actitud vital que lleva de forma inequívoca a la salvación del alma, la del profeta Daniel.

Los capiteles de Daniel en el foso de los leones en Echano, Sarbazan y Saint-Aubin incorporan en las caras laterales de las cestas, por detrás de los leones, unos personajes de los que no hemos comentado nada más allá de la mera descripción. A falta de otra información, tres son las posibles alternativas que podrían sugerirse vinculadas con la historia de Daniel. Podría tratarse del rey, bien Darío, bien Ciro, que acude al foso pasada la noche o los siete días, según el relato elegido. Sin embargo, la duplicidad de la imagen reduce la probabilidad de que esta sea la lectura correcta. Cabría descartar que se tratara del ángel de la condena narrada en Daniel 6, dado que ninguno de los individuos lleva alas y ambos lucen barba, atributo extraño en las representaciones angélicas. También podría tratarse de Habacuc, pero la ausencia de los alimentos que suele llevar cuando se le representa pasando por detrás de las fieras, o de la compañía del ángel, limitan esta posibilidad. Las dos cabezas que aparecen en los laterales del capitel de Sarbazan, de las que una parece mostrar una toca femenina, y el busto del individuo representado en la cara oriental de Saint-Aubin tampoco parecen ser muy generosas en cuanto a información relevante para su identificación.

Unos cien kilómetros al este de Sarbazan, en el lado norte del primer tramo de la nave central de la iglesia de Santa María de Moirax (Lot y Garona), un capitel incorpora en sus caras laterales sendos personajes rezando detrás de los leones del episodio de Daniel (fig. 21). Su interpretación hasta la fecha ha sido toda una incógnita⁵⁹. La postura orante que adoptan con las manos juntas es un indicio para pensar que se podría tratar de los donantes. Son

⁵⁹ Para más información sobre este capitel ver P. Gibert, *Notre-Dame de Moirax*, Burdeos, Fédération Historique du Sud-Ouest, 1989, pp. 111-112, 183, 187, 217-218 y 228.



Figura 22. Capitel con Daniel en el foso de los leones en Saint-Pierre-aux-Liens en Engayrac. Figura 23. Capitel con Daniel en el foso de los leones en Cénac-et-Saint-Julien.

numerosas en el románico las imágenes de comitentes que se representan inmersos en programas vinculados de una forma u otra con el Juicio Final. Son razones de carácter escatológico, simbólico, litúrgico y de prestigio las que hay detrás del interés por aparecer representados o citados en ciertos espacios por parte de aquellos que entregan bienes materiales a la Iglesia⁶⁰. Dado el marcado carácter escatológico de la escena de Daniel y los leones, no sería extraño que los donantes hubieran decidido aparecer junto a ella. En lo que respecta al capitel de Moirax, resulta sugerente la idea de que, siendo un priorato que tuvo su origen en una donación de 1049 por parte de Guillaume-Arnaud, señor del lugar, y teniendo en cuenta que su hijo Pedro fue el primer prior, estas figuras de presuntos donantes correspondan a ambos personajes. Moirax no sería un ejemplo aislado de este tipo de elección. En la iglesia de Saint-Pierre-aux-Liens en Engayrac (Lot y Garona), a escasos treinta y cinco kilómetros, hay otro capitel que plasma el episodio de Daniel con una composición casi idéntica a la de Moirax, incluida la presencia tras los leones de dos personajes rezando con las manos juntas, los cuales, igualmente podrían ser los comitentes (fig. 22). Un paso intermedio que nos acerca a lo que vemos en Echano, Sarbazan y Saint-Aubin lo encontramos algo más al norte, en Cénac-et-Saint-Julien (Dordoña), donde otro capitel con la escena de la condena del profeta sigue idénticas pautas compositivas que los ejemplos de Moirax y Engayrac, con los que guarda una estrecha relación (fig. 23). Sin embargo, en este caso, los individuos orantes se han convertido en simples rostros humanos, sin cuerpo. Se diría que son el resultado de una simplificación del modelo iconográ-

⁶⁰ Hemos tratado con más profundidad la representación de los donantes en J. A. Olañeta Molina, «Puertas y donantes. El anhelo de salvación manifestado con imágenes en las postrimerías del siglo XII», *Codex Aquilarensis*, 28, 2013, pp. 93-113.

fico. La aparente preocupación por mostrar rasgos fisionómicos específicos, bigote y flequillo dividido en dos marcados mechones, respectivamente, nos puede llevar a pensar en cierta intención por parte del artista de reproducir personas concretas. Su evidente relación con los capiteles de Moirax y Cénac es un indicio adicional que nos permite ver en estos personajes unos presuntos donantes. Por tanto, ¿Por qué no plantear que los personajes que aparecen en la misma posición en Echano, Sarbazan y Saint-Aubin sean también retratos de los comitentes? Como hemos comentado, uno de los rostros de Sarbazan podría ser una mujer, lo que reforzaría esta posibilidad. En Echano esta propuesta sería totalmente coherente tanto con la hipotética condición de iglesia palatina, como la de templo asociado a una cofradía.

Como ya hemos señalado, en el lado del evangelio del arco triunfal de Echano hay un capitel que hemos asociado al que hemos denominado taller de la Valdorba y que presenta unos leones junto a rostros humanos. ¿Se ha de ver en este capitel una segunda representación de Daniel en el foso de los leones? En otro trabajo hemos propuesto una serie de criterios para tratar de hacer más objetiva la identificación del episodio de Daniel en función de los elementos que incorpora y de las características de los mismos⁶¹. En dicho estudio hemos llegado a la conclusión de que la representación de rostros sin cuerpo es antagónica con la imagen del profeta. Si bien Daniel puede ir acompañado por personajes representados solo con la cabeza, el propio profeta no aparece nunca sin cuerpo. Aplicando dicho criterio, entendemos que el capitel del arco triunfal no puede identificarse con el episodio bíblico en cuestión.

La representación de leones con bustos humanos es muy habitual en la escultura de los territorios de los condados catalanes a ambos lados de los Pirineos. Así, vemos ejemplos en Queralt (Gerona), en la girola de San Pedro de Besalú (Gerona) o en Villefranche-de-Conflent y Serrabone (Pirineos orientales). Tampoco este tipo de motivo es extraño a las realizaciones del entorno tolosano (tribuna de San Saturnino de Tolosa). No son pocas las referencias que en las Sagradas Escrituras se encuentran en relación al sentido negativo del león. Así, son unos cuantos los salmos en los que se implora a Dios para que proteja al alma del cristiano de la fiera devoradora que le acecha⁶². Quizás haya que interpretar el capitel de Echano en este sentido, como las almas de los fieles amenazadas por los diabólicos leones, que muestran sus potentes fauces, lo cual, por otra parte, va en la línea de sentido escatológico que aporta la presencia del capitel de Daniel y complementa su significado y la posible presencia de los donantes.

En relación a esta última, concluiremos señalando que con la de este trabajo son ya tres las propuestas que se han realizado sobre la presencia de la imagen de comitentes en la escultura de Echano. Ya hemos comentado que Ortega identificaba al comitente en el personaje que luce barbas con mechones en espiral en una de las arquivoltas y en uno de los capiteles de la portada. Aunque la portada es lugar habitual para la presencia de donantes⁶³, esta identificación en concreto depende de la veracidad de la hipótesis que el autor

⁶¹ J. A. Olañeta, *La iconografía de Daniel...*, *op. cit.*, pp. 80-84.

⁶² W. Deonna, «Salva me de ore leonis». A propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre à Genève», *Revue belge de philologie et d'histoire*, 28.2, 1950, p. 489.

⁶³ J. A. Olañeta Molina, «Puertas y donantes...», *op. cit.*

propone para la interpretación de la portada y que, como ya hemos indicado, habría que valorar con la debida prudencia. Por su parte, Martínez Álava vincula una posible individualización del personaje de uno de los canecillos del muro norte del presbiterio (23; fig. 2a) con la hipotética intención de representar al promotor de la obra. La comparación de dicho canecillo con una de las figuras de la portada de Sangüesa (fig. 2b) pone de manifiesto que ambas imágenes son asombrosamente semejantes. La talla sangüesina forma parte de un conjunto de personajes de la arquivolta de la portada en los que resulta difícil ver intención de individualización alguna. Es por ello, y por lo marginal de la ubicación, impropia para un comitente, que consideramos que las posibilidades de veracidad de la hipótesis planteada por este autor sean bastante escasas.

Habitualmente, cuando se plantean interpretaciones sobre los programas iconográficos presentes en un templo o en una parte de él, no se presta especial atención a la decoración vegetal, a la cual se alude como mero atributo ornamental. En los capiteles de las ventanas del ábside y del interior de Echano los elementos vegetales representan, de una forma bastante o menos esquemática, helechos, en los que los caulículos son los frondes de la planta en su fase de desarrollo inicial. Esta es una planta que, además de ser alegoría de la humildad y la sinceridad, se creía que mantenía alejado el mal y al diablo⁶⁴. Sin descartar que la presencia de estos motivos vegetales pueda tener tan solo una función ornamental, pensamos que también es factible que hubiera una intencionalidad detrás de la elección del tipo de planta. No deja de ser sugerente la idea de que se haya querido reforzar el sentido escatológico del programa iconográfico del interior del templo, sobre todo de los capiteles obra del taller de la Valdorba, con la presencia de una planta que mantiene a los fieles a salvo de las asechanzas del maligno.

En resumen, en la iglesia de San Pedro ad Vincula de Echano se observa el trabajo de tres grupos diferenciados de escultores, que podrían corresponderse con otras tantas fases constructivas del edificio. El primero, que hemos denominado taller de la Valdorba porque desarrolló su labor en dicha comarca navarra, inició el edificio y a él cabe asignar la talla de los seis capiteles del ábside y de cuatro del interior –los del arco triunfal y los del arco fajón oriental–. Este taller incorporaba elementos de origen tolosano que le llegaron a través del taller de Esteban que trabajara en la catedral de Pamplona. Al segundo taller, el de Leodegarius, que había trabajado en la portada de Santa María la Real de Sangüesa, se deben los canecillos del ábside y el muro norte. Finalmente, en la última fase del edificio, un enigmático grupo de escultores realizó la portada norte y los capiteles del arco fajón occidental. Hasta la fecha se habían propuesto filiaciones poco convincentes para este taller, el cual trabajó también al otro lado de los Pirineos, en la iglesia de San Pedro de Sarbazan (Las Landas), si bien no podemos confirmar que este fuera su origen. Esta propuesta de filiación nos ha permitido acometer la interpretación de los capiteles del interior de Echano, los cuales hasta el momento habían sido una incógnita. Tanto en Echano como en Sarbazan se representa a Daniel en el foso de los leones. En ambos lugares es posible que se encuentre inmerso en un programa relacionado

⁶⁴ A. M. Quiñones, *El simbolismo vegetal en el arte medieval*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1995, pp. 62-63.

con la contraposición entre el juicio divino y el juicio terrenal. Mientras que en la iglesia navarra podría estar acompañado de un capitel con el episodio de Susana y los viejos, en la landesa es posible que formara parte de un programa más desarrollado de la propia historia del profeta, en la que adquiere especial protagonismo el injusto juicio del rey. Son de nuevo piezas del sur de Francia las que aportan las pistas para proponer que los personajes que en Echano y Sarbazan están detrás de los leones pudieran ser los comitentes. Aunque perteneciente a otro taller, el capitel con leones e individuos del arco triunfal de Echano podría estar en cierta manera vinculado al mensaje escatológico que representa el episodio de Daniel. En este sentido hemos propuesto interpretar el mismo como las almas de los fieles amenazadas por los diabólicos leones. En toda esta lectura, la decoración vegetal a base de helechos podría jugar un papel que fuera más allá del meramente ornamental.

Como conclusión final, Echano es un edificio en el que confluyen tendencias estilísticas e iconográficas locales y foráneas, y en el que estas últimas, además de llegar a través de los principales centros artísticos navarros, podrían también proceder directamente de ámbitos más lejanos. En cualquier caso, sigue siendo una iglesia llena de misterio y plagada de incógnitas, la mayor parte de las cuales, quizás, nunca lleguemos a resolver.

BIBLIOGRAFÍA

- AFRAATES EL SIRIO, *Les Exposés*, traducción y notas de M.-J. Pierre, Éditions du Cerf, «Sources Chrétiennes», 359, 1989.
- ANCHO VILLANUEVA, A.; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., *Portada de Santa María de Sangüesa. Imaginario románico en piedra*, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M.^a, «Sincretismo de la escultura románica navarra», *Príncipe de Viana*, 142-143, 1976, pp. 131-150.
- BIURRUN Y SOTIL, T., *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 1936, pp. 677-678.
- CABANOT, J., *Gascogne Romane*, Zodiaque, 1978.
- DE OLCOZ OJER, F., «Monasterios, basílicas y ermitas baldorbeses», *Príncipe de Viana*, 64, 1956, pp. 291-300.
- DEONNA, W., «“Salva me de ore leonis”. A propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre à Genève», *Revue belge de philologie et d'histoire*, 28.2, 1950, pp. 479-511.
- ETCHEVERRY, M., «Le portail occidental de la cathédrale de Pampelune et Maître Esteban: Relecture d'un mythe historiographique», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XLV, 2014, pp. 83-92.
- FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C.; MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J.; MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., *El arte románico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002.
- GARCÍA GAINZA, M.^a C. (dir.), *Catálogo monumental de Navarra. III. Merindad de Olite*, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, Institución Príncipe de Viana, 1985, pp. 356-358.
- GARCÍA OMEDES, A., *Arquivoltas: motivos decorativos (delante y detrás)*, en [<http://www.románicoaragones.com/colaboraciones/colaboraciones04347-baqueton.htm>].
- GIBERT, P., *Notre-Dame de Moirax*, Burdeos, Fédération Historique du Sud-Ouest, 1989.

- GÓMEZ GÓMEZ, A., «Cojos y miserables en la portada románica de Echano (Navarra)», *Príncipe de Viana*, 198, 1993, pp. 9-28.
- GREEN, R. B., *Daniel in the lions' den as an example of Romanesque typology*, Ph. D. Diss. University of Chicago, 1948.
- KING, G. G., *The way of Saint James*, vol. I, Nueva York y Londres, G. P. Putnam's Sons, 1920.
- LOJENDIO IRURE, L. M. de, *Navarra románica*, Ediciones Encuentro, 2.^a reimpre-
sión, 1989 [1978].
- MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., «Ermita de San Pedro Ad Vincula de Echano», en *Enciclopedia del románico. Navarra*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María La Real. Centro de Estudios del Románico, 2008, pp. 961-975.
- «Olleta. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción», en *Enciclopedia del románico. Navarra*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María La Real. Centro de Estudios del Románico, 2008, pp. 937-946.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., «Panorama del románico navarro», en *Enciclopedia del románico. Navarra*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María La Real. Centro de Estudios del Románico, 2008, pp. 77-118.
- MELERO MONEO, M., «Navarra y Aragón en las décadas centrales del s. XII (1120-1180)», en *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, pp. 99-109.
- MIGUÉLEZ CAVERO, A., *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: lectura y valoración iconográfica*, tesis doctoral, Madrid, Círculo Románico, 2010.
- OLAÑETA MOLINA, J. A., «La representación de Daniel en el foso de los leones en Santillana del Mar y Yermo. Revisión iconográfica y propuesta de programa salvífico», *Codex Aquilarensis*, 25, 2009, pp. 7-34.
- «La iconografía de Daniel en el foso de los leones: las transformaciones de una imagen en la escultura del Occidente europeo (ss. XI-XII)», trabajo de fin de master, Universitat de Barcelona, 2011 (inédito).
- «Pensamiento y lectura tipológica de las imágenes románicas. El caso de la iconografía de Daniel en el foso de los leones», *Codex Aquilarensis*, 27, 2012, pp. 93-107.
- «Polyvalence symbolique de l'image du lion dans la sculpture romane», en *Actas del Colloque International Le Bestiaire de la Préhistoire à nos jours*, Château de Fiches, Verniolle (Ariège), 20 septiembre 2013, pp. 27-36.
- «¿Cristo o diablo?: la contradictoria dualidad simbólica del león en el episodio de Daniel en el foso en la escultura románica», *Revista Brocar*, 38, 2014, pp. 65-81.
- ORTEGA ALONSO, A., «La fiesta de Jano en la portada románica de la iglesia de San Pedro ad Vincula en Echano, Olóriz (Navarra)», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 79, enero-diciembre 2004, pp. 85-115.
- *Valdorba románica*, Tafalla (Navarra), Altaffaylla, 2005.
- «Aproximación a la simbología de los canecillos de la iglesia románica de San Pedro ad Vincula de Echano», *Románico*, 1, 2005, pp. 30-35 y *Románico*, 2, 2006, pp. 34-41.
- «Apuntes sobre la iglesia de San Pedro ad Vincula en Echano-Olóriz-Navarra», [http://www.amigosdelrománico.org/opinion/opi_apuntes_echano.html], 2008.
- «Etxano-San Pedro», en [<http://www.románicoennavarra.info/echano.htm>].
- PIÑOL I BASTIDAS, R., «*“Libera Domine... sicut liberaste Susannam de falso testimonio”*. Susana (Dan. 13) i la Bíblia de Rodes (BNF lat. 6)», en *Les fonts de la pintura romànica*, M. Guardia y C. Mancho (eds.), Universitat de Barcelona, 2008, pp. 301-314.

- QUIÑONES, A. M., *El simbolismo vegetal en el arte medieval*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1995.
- SAN HIPÓLITO DE ROMA, *Commentarius in Danielem*, introducción de G. Bardy, M. Lefèvre (trad.), París, Éditions du Cerf, «Sources chrétiennes», 14, 1947.
- SCHEIFELE, E. L., «A French Romanesque capital of Daniel in de lions' den», *Bulletin of Cleveland Museum of Art*, LXXXI, 1994, pp. 46-83.
- URANGA GALDIANO, J. E.; ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte medieval navarro*, vol. III, Aranzadi, 1973, pp. 11-12.
- VILA DA VILA, M., *La iglesia románica de Cambre*, Ayuntamiento de Cambre, 1986.
- YÁRNOZ ORCOYEN, J. M., «Restauración de la iglesia de San Pedro de Echano», *Príncipe de Viana*, 152-153, 1978, pp. 479-482.

RESUMEN

La escultura de Echano y Sarbazan. Talleres, filiación y propuesta de interpretación de sus capiteles

En San Pedro ad Vincula de Echano trabajaron tres grupos de escultores. El «taller de la Valdorba», el de Leodegarius y un enigmático grupo de escultores que realizó la portada norte y los capiteles del arco fajón occidental y que trabajó en la iglesia de Sarbazan (Las Landas). Tanto en Echano como en Sarbazan y Saint-Aubin se representa a Daniel en el foso de los leones junto a unos individuos que podrían ser los comitentes. En estos lugares es posible que dicho episodio esté inmerso en un programa relacionado con la contraposición entre el juicio divino y el juicio terrenal. Echano es un edificio en el que confluyen tendencias locales y foráneas, estas últimas procedentes tanto de los principales centros artísticos navarros como de ámbitos más alejados.

Palabras clave: Echano; Daniel; Sarbazan; iconografía; donantes; Sangüesa; Saint-Aubin; Leodegarius.

ABSTRACT

Echano and Sarbazan sculpture. Workshops, affiliation and proposed interpretation of their capitals

Three groups of sculptors worked in San Pedro ad Vincula of Echano: the so-called Valdorba workshop, Leodegarius's workshop, and an enigmatic group of sculptors who decorated the north portal and the capitals of the western transverse arch and also worked in the church of Sarbazan (Landes). In Sarbazan, Echano and also in Saint-Aubin, Daniel in the lion's den is represented together with individuals who may be donors. The Daniel episode might be included as part of an iconographic program related to the opposition between earthly and divine judgment. In Echano there is a convergence of local and foreign trends, which derive from both the main artistic centers of Navarra and from more remote regions.

Keywords: Echano; Daniel; Sarbazan; iconography; donors; Sangüesa; Saint-Aubin; Leodegarius.

Fecha de recepción del original: 17 de febrero de 2014.

Fecha de aceptación definitiva: 30 de abril de 2014.