

TERCER CONGRESO GENERAL DE HISTORIA DE NAVARRA
NAFARROAKO KONDAIRAREN HIRUGARREN BATZARRE OROKORRA

Pamplona, 20-23 septiembre de 1994



Área II. CORRIENTES ARTÍSTICAS

Ponencia I.

**EL ARTE GÓTICO EN NAVARRA EN EL PANORAMA
EUROPEO. REFLEXIONES SOBRE LA RECEPCIÓN Y
ASIMILACIÓN DE FÓRMULAS NOVEDOSAS.**

JAVIER MARTÍNEZ DE AGUIRRE

Universidad Rovira i Virgili (Tarragona)

Analizar con acierto el papel jugado por el arte gótico navarro en el panorama europeo requiere dos metas todavía lejanas, cuales son disponer de un conocimiento suficientemente completo del desarrollo gótico en Europa y haber alcanzado un nivel de estudios adecuado de la producción artística entre el 1200 y el 1500 en el reino pirenaico. En los dos aspectos siguen existiendo extensas lagunas que esperan el trabajo de los historiadores.

El primer inconveniente procede del conocimiento incompleto que poseemos de las obras realizadas en Navarra entre el siglo XII y el XVI. Mientras algunos edificios, como la catedral pamplonesa o la colegiata de Roncesvalles, algunos géneros, como la pintura mural o la imaginería mariana, y algunas épocas, como la de Carlos III el Noble, cuentan con monografías rigurosas que han descrito su historia con trazo firme, todavía queda mucha labor por hacer en otros campos y momentos, labor para la cual va a resultar impagable la eficaz y sistemática tarea del Catálogo Monumental de Navarra, que ya está viendo su fin. Pero el incompleto conocimiento del arte gótico no es una realidad exclusiva de nuestro ámbito. Es más, no sería justo afirmar un retraso generalizado de las investigaciones sobre arte gótico navarro. La producción artística europea medieval entre 1140 y 1500, que con comodidad no exenta de ligereza solemos unificar bajo el término de arte gótico, ofrece perfiles muy diversos, no todos igualmente conocidos. Puede ser factible, en cierta medida, enmarcar el arte gótico navarro en su relación con el foco creativo del Norte francés (Isla de Francia, Champaña y territorios cercanos) durante los siglos XII y XIII, dado que abundan los estudios detallados o generales sobre su arquitectura y escultura. Pero el arte gótico es mucho más que eso. Las creaciones góticas navarras han sido puestas a veces en relación con el gótico inglés (arquitectura, escultura y pintura), con el italiano (pintura), con el del Midi (arquitectura, escultura y pintura), con el flamenco (pintura y escultura), etc., y, por supuesto, con el de otros reinos cristianos peninsulares. Las relaciones con todos estos ámbitos son tan interesantes como sujetas a revisión, con los inconvenientes añadidos de que en algunos casos la bibliografía, por local, resulta difícilmente accesible y las investigaciones avanzan de manera desigual. Me gustaría llamar la atención en particular sobre el estudio del arte gótico en el sur de Francia, el llamado gótico del Midi, especialmente conectado con el navarro, que resulta tan explorado en sus líneas generales como falto de monografías en ciertos casos particulares, monografías que, por ejemplo sobre escultura del siglo XIV, se echan en falta a la hora de abordar estudios comparativos.

Dentro de este panorama de influencias artísticas discutibles y de realidades constatables, existe otro dato inicial a tener en cuenta: el arte gótico navarro presenta

unas fronteras que le otorgan no tanto una uniformidad como una personalidad diferenciada de otros entornos góticos limítrofes. Las mugas políticas coinciden en líneas generales con fronteras artísticas, al menos en este momento. No existe continuidad artística entre Aragón y Navarra, ni en las tierras del río Aragón, ni en los valles pirenaicos, ni en la Ribera del Ebro. Eso sí, se advierte el fuerte influjo del foco creativo de Zaragoza en arte mueble, plasmado en los retablos de pintores aragoneses existentes o documentados en Tudela y Estella¹. Pero la escasa vitalidad de la arquitectura gótica en estas tierras y el decidido camino mudéjar emprendido por los aragoneses supusieron dificultades insalvables a la hora de que existiera una prolongación artística entre comarcas por otros aspectos tan similares. Muchos más claros son los límites con Castilla, puesto que los territorios fronterizos castellanos acusan la dominante influencia del foco gótico de Burgos, el de mayor vitalidad del panorama hispano, que incluso dejará su impronta en el gótico estellés². Resulta significativa la divisoria marcada por las iglesias de Salvatierra de Álava, tan burgalesas y tan distintas de lo que se estaba haciendo en Navarra³. De igual modo, pese a las relaciones parciales establecidas entre la catedral de Pamplona y la de Bayona, se evidencia que las trayectorias artísticas del suroeste francés y de Navarra no son paralelas⁴. Con ello no quiero negar las interconexiones señaladas, y muchas otras constatables de menor alcance, sino afirmar que el devenir artístico de Navarra entre 1200 y 1500 no es paralelo ni similar al que se produjo durante esos siglos en los reinos colindantes, de manera que es lícito analizar por separado el gótico navarro e interpretar como un conjunto diferente y coherente las líneas maestras de su desarrollo. La personalidad histórica diferenciada e incluso peculiar que vivió el reino

¹ M.C. LACARRA DUCAY, Intercambios artísticos entre Navarra y Aragón durante el siglo XV, en «Actas del Primer Congreso General de Historia de Navarra», «Príncipe de Viana», XLIX (1988) anejo 11, pgs. 279-296.

² En algunos casos es posible rastrear las circunstancias concretas de la influencia castellana en la capital del Ega. Entiendo que ciertas conexiones con la flora del claustro catedralicio burgalés, localizables en dependencias de Santo Domingo de Estella, han de ponerse en relación con la promoción artística ejercida en el convento por el noble castellano Nuño González de Lara tras la muerte de Teobaldo II.

³ La arquitectura de Santa María de Salvatierra manifiesta ya en su presbiterio la marcada dependencia de Burgos mediante soluciones que no se emplearon en Navarra (óculos que perforan los plementos de la bóveda). Igualmente evidente es la portada de los pies de la misma iglesia, en que encontramos una manera de ornamentar con figuración hispanoflamenca inexistente en Navarra.

⁴ Insistió especialmente en las relaciones entre ambas catedrales E. LAMBERT, La Catedral de Pamplona, en «Príncipe de Viana», XII (1951), pgs. 24-25.

pirenaico en esos siglos, marcados por las dinastías reinantes (pirenaica, champañesa, francesas, etc.), tuvo como consecuencia en nuestro terreno la no equivalencia de las experiencias artísticas navarras ni con las de los territorios limítrofes, ni tampoco con las de las tierras de las que procedían los monarcas.

Teniendo en cuenta dichas premisas, esta ponencia persigue presentar un marco de estudio que, a partir de las realidades artísticas concretas, proponga reflexiones útiles para el conocimiento del gótico navarro en su conjunto. Intentaré analizar cómo llegaron a Navarra las novedosas fórmulas artísticas góticas, creadas y desarrolladas en Francia y en otros focos durante los siglos XII, XIII, XIV y XV, y cuáles fueron los factores que condicionaron su éxito o su fracaso, es decir, su asimilación, aclimatación, evolución o rechazo.

La metodología a emplear sólo resulta viable para aquellos géneros artísticos de los que nos han llegado obras en número considerable. A la hora de trazar las líneas maestras de recepción y asimilación no es suficiente contar con piezas maestras, que a veces la fortuna ha salvaguardado. Tampoco basta algún testigo parcial e inconexo de géneros que sabemos tuvieron gran importancia. Necesitamos conjuntos de obras representativos, es decir, que agrupen piezas señeras y también secundarias, que muestren los prototipos, su expansión y las pervivencias. Entiendo que tal enfoque restringe nuestro campo de acción a la arquitectura y escultura monumentales. Caso aparte es la imaginería, bien conocida en su faceta mariana pero de manera insuficiente en lo que se refiere a crucificados y a imágenes de santos⁵. Podríamos arriesgarnos a extraer conclusiones acerca de otros géneros, como la escultura funeraria, contando con que las desapariciones hayan afectado por igual a las producciones de las distintas etapas⁶. Pero nunca podremos dibujar, por ejemplo, las

⁵ *Es de esperar que algún historiador pronto siga la estela del minucioso estudio de C. FERNÁNDEZ LADREDA, Imaginería medieval mariana en Navarra, Pamplona, 1989, y aplique metodología de similar rigor a las imágenes de crucificados medievales, algunas de ellas espléndidas, que guardan nuestras iglesias y museos. Existen estudios parciales recientes, tanto monográficos (por ejemplo M.A. FRANCO MATA, El crucifijo gótico de Puente la Reina, en «Reales Sitios», núm. 82 [1984], pgs. 57-64) como primeros ensayos de catalogación (T. SANCIÑENA ASURMENDI, Contribución al estudio de la imaginería medieval del crucifijo en Navarra. Merindades de Estella y Olite, en «Príncipe de Viana», LII [1991], pgs. 7-43).*

⁶ *Solo la escultura funeraria del siglo XV ha sido analizada en profundidad por R.S. JANKE, Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra, Pamplona, 1977. No existen estudios similares para los sepulcros de los siglos XIII y XIV, algunos de ellos (no siempre conservados) de indudable categoría.*

líneas maestras de la platería, cuyas noticias abundan en la documentación de los siglos XIV y XV; tampoco de la miniatura, igualmente perdida (¿o escasamente realizada?)⁷. La pintura mural, que ya ha sido analizada en sus grandes hitos, en lo que denominaríamos fase de recepción, está viendo enriquecido su elenco gracias a hallazgos de las últimas décadas, muchos de ellos todavía inéditos, pero es tanto lo desaparecido que quizá nunca alcancemos completar la secuencia de la asimilación⁸. De manera que voy a centrar el estudio en la arquitectura y su complemento escultórico, producciones que, por otra parte, constituyen el núcleo principal en lo que al desarrollo del arte gótico en focos no especialmente refinados como el navarro se refiere.

1. FACTORES A CONSIDERAR PARA EL ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN Y ASIMILACIÓN DEL ARTE GÓTICO EN NAVARRA.

A primera vista resulta sencillo enumerar los factores que marcaron la recepción y asimilación del arte gótico en Navarra, tendríamos en primer lugar el factor geográfico: Navarra ocupa un lugar de paso preferente entre Europa y la península. Desde época prehistórica los intercambios de todo género han cruzado los Pirineos por sus extremos, a través de caminos cuya configuración definitiva quedó establecida en tiempos de los romanos. Durante la Edad Media los grandes movimientos culturales y artísticos siguieron utilizando las mismas vías. Aparentemente, la influencia del Camino de Santiago en el desarrollo del románico navarro e hispano vendría a confirmar la importancia de esta intermediación geográfica. Sin embargo, cuando valoramos con mayor detenimiento la expansión del románico y del gótico en el reino

⁷ *La reciente publicación de S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, La miniatura medieval navarra, Pamplona, 1988, da cuenta de lo exiguo del panorama miniaturístico gótico en Navarra.*

⁸ *Los conjuntos aparecidos con posterioridad a la publicación de M.C. LACARRA DUCAY, Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra, Pamplona, 1974, van alcanzando un número elevado. Dicha autora se ha ocupado también de obras no incluidas en la citada publicación (por ejemplo, La iglesia parroquial de Ecay y sus pinturas murales, en «Homenaje a don José María Lacarra de Miguel. Estudios Medievales III», Zaragoza, 1977). Algunos han recibido atención monográfica, como el de Auza (S. SILVA Y VERÁSTEGUI, Pinturas góticas en San Martín de Auza, en «Príncipe de Viana», XXXIX, 1978, pgs. 497-506), pero muchos otros están todavía inéditos, o bien sólo son conocidos en el ámbito local, o apenas cuentan con alguna referencia en el Catálogo Monumental de Navarra. Recordemos las pinturas de Aizpún, Belascoáin, Eristain, Javier, Learza, Olejua, Santa Brígida de Olite, San Lorenzo y San Nicolás de Pamplona, San Martín de Unx y Urbiola. El mal estado es una excusa que no debe retraer a los estudiosos ante un campo tan interesante.*

navarro, la primera impresión de influencia del Camino se atenúa: ¿qué románico encontramos entre Roncesvalles y Pamplona? ¿y entre Sangüesa y Campanas? De modo paralelo, sería engañoso afirmar que el arte gótico entra en la península a través de Roncesvalles, aunque su iglesia colegial suponga un hito en la recepción de las fórmulas artísticas desarrolladas a comienzos del siglo XIII en el norte de Francia. Llega sí, pero no pasa más allá. Navarra no juega ningún papel intermediario en la recepción del arte que caracterizará las grandes catedrales de Burgos y Toledo. Quizá la distorsión principal provenga de suponer que todo el territorio francés estaba por igual sujeto a la expansión de unas fórmulas artísticas que, en realidad, se desarrollaban principalmente al norte del Loira. De manera que difícilmente Navarra u otro territorio fronterizo podía servir de paso hacia el sur de unas soluciones que se desarrollaban a cientos de kilómetros de distancia. Y eso sin contar que la porosidad de un territorio de frontera podía cerrarse en tiempo de guerra o enemistad, como los que tantas veces afectaron al occidente europeo en los siglos del gótico.

El segundo factor que suele invocarse como causa de la receptividad navarra al gótico es el marco histórico. Los estudiosos han llamado la atención sobre la presencia de dinastías francesas en el trono pamplonés. En efecto desde 1234 se suceden una dinastía champañesa (hasta 1274), un período en que ciñen la corona navarra los propios reyes de Francia (1284-1328), el largo dominio de la dinastía de Evreux, pertenecientes asimismo a la familia real francesa (1328-1441), y los últimos reyes privativos, que tras un lapso de inclinación prioritaria hacia los reinos peninsulares, vuelven a determinar estrechas relaciones ultrapirenaicas hasta 1512. La ecuación reyes franceses igual a arte francés no pasa de ser una significación que apenas explica nada y provoca, en cambio, numerosos malentendidos. El factor humano resulta determinante. Por muy francés que sea un rey, tal circunstancia no define sus intereses artísticos. Tendremos ocasión de analizar con detenimiento el papel individualizado de algunos monarcas como introductores de soluciones originarias de tierras ultrapirenaicas, mientras que otros, igualmente nacidos en Francia, igualmente interesados por los asuntos del reino vecino, apenas si tuvieron trascendencia en cuanto a la recepción del arte gótico se refiere.

Pero el marco histórico va más allá de la personalidad de los monarcas. En ocasiones se ha mencionado como factor explicativo del pretendido apogeo gótico navarro del siglo XIV el hecho de que Francia estuviera sometida a los desastres de la Guerra de los Cien Años, que habría provocado la emigración de artistas hacia territorios menos conflictivos, donde pudieran desarrollar su arte con tranquilidad. Resulta difícil constatar para Navarra esta trasposición de lo que ha podido suceder en otras

circunstancias históricas. Ni hay constancia de emigración artística generalizada por causas bélicas, ni Navarra estaba ajena a los conflictos (recuérdese la intervención de Carlos II tanto en la Guerra de los Cien Años como en la de los Dos Pedros), ni puede constatarse un aumento de producción artística en el reino pirenaico paralelo a un descenso en otros focos. La guerra en el siglo XIV era, lamentablemente, una vivencia cotidiana a la que todos estaban acostumbrados.

El tercer factor a veces invocado se basa en una manera de entender la dinámica artística. La matizable creencia en la denominada «vida de las formas» contempla el sometimiento de las mismas a dos principios: el de evolución y el de expansión. Simplificando la realidad, los focos creadores harían evolucionar las formas, que a su vez irradiarían hacia los focos alejados, en una especie de sistema de ondas o de oleadas. De este modo, a Navarra le habría correspondido ir recibiendo las sucesivas innovaciones creativas de Francia antes que otros reinos peninsulares. Este modelo explicativo, que conscientemente hemos caricaturizado, no puede aplicarse sin más, ya que ni la creación artística avanzada y se expande de manera uniforme, ni los focos creativos góticos fueron siempre los mismos (no hace falta insistir en las diferencias entre el gótico del *domaine royal* de los siglos XII y XIII, el papel de Aviñón y del arte italiano en el XIV, la irradiación de las cortes de Berry y Borgoña en los alrededores de 1400 o la vitalidad flamenca y nórdica del XV), ni las tierras receptoras estaban en situación de *tabula rasa* presta a recibir la impronta de los avances exteriores. Es cierto que Navarra contaba con una tradición artística medieval basada más en la receptividad que en la creatividad, como demuestra el estudio del arte románico. Es cierto también que no hay que pesar en que aquí pudiera haberse desarrollado una evolución propia en la línea que conduciría al gótico. Ahora bien, el estudio de la recepción y asimilación del arte gótico ha de analizar cuidadosamente tanto los mecanismos de expansión de las fórmulas novedosas como las resistencias y peculiaridades que marcan las peculiaridades de cada territorio, de cada foco productivo.

No quisiera concluir el enunciado de los factores de recepción y asimilación sin llamar la atención, siquiera brevemente, sobre otro aspecto que suele viciar los planteamientos que aplicamos al conocimiento del arte medieval hispano: el del plazo de retraso o dilación en la recepción de fórmulas novedosas. Ya los estudios sobre el arte antiguo salvan con dificultad el prejuicio de dicho retraso. Cuando por la razón que fuere se consigue demostrar que obras de arte hispano son estrictamente coetáneas de lo más avanzado en su época, tal constatación se tiene como la excepción que confirma la regla, como el extraño caso en que por una vez, y sin que

sirva de precedente, el arte hispano está «a la última». Creo que el punto de partida correcto ha de huir de cualquiera de los dos prejuicios, sea pensar que siempre existió un retraso, sea entender que siempre se estuvo en vanguardia. Hay suficientes ejemplos en arte medieval que demuestran que cuanto mayor es la calidad de una obra hispana, se encuentra más en sintonía cronológica con los focos avanzados ultrapirenaicos. Ahora bien, de igual modo, existen dentro del territorio hispano focos permanentemente retardatarios y otros en los que a épocas de avanzadilla suceden largos y tediosos períodos de atonía, durante los cuales la evolución artística se estanca. De manera que aplicar sistemáticamente un retraso a la producción hispana, y en concreto a la navarra, es tan ilógico como distorsionador.

Una vez examinados los factores tradicionalmente invocados para explicar las peculiaridades navarras en la recepción de las fórmulas góticas, podemos concluir -lo que tampoco resulta excesivamente innovador- que todos ellos intervienen de un modo u otro, y que es preciso calibrar y ajustar su incidencia en cada caso y en cada situación. Las condiciones siempre cambiantes, la diversa trascendencia de cada hecho, llevan a la necesidad de aquilatar su incidencia, y justamente con ese objetivo emprendemos este estudio, con el de determinar qué factores hicieron que soluciones igualmente novedosas fueran ignoradas o bien gozaran de un éxito perdurable en Navarra durante siglos. Con este propósito vamos a comparar cinco procesos diferentes de recepción y asimilación de fórmulas góticas en el reino pirenaico. En primer lugar expondremos la perfección con escasas consecuencias de Roncesvalles. Abordaremos a continuación el papel de los monarcas champañeses y sus peculiares intereses artísticos. Seguirá la exposición de las grandes novedades del segundo tercio del siglo XIII, que pusieron los cimientos de una nueva comprensión del edificio religioso en la Navarra medieval. En cuarto lugar analizaremos la llegada del gótico radiante y la constitución de un sistema aceptado sin apenas innovaciones durante más de ciento cincuenta años. Para terminar, plantearemos el interesante fenómeno de tiempos de Carlos III, que muestra con nitidez hasta dónde intervienen los factores personales a la hora de transformar los panoramas artísticos. Aún quedaría por analizar el último gótico, el difusor de fórmulas nórdicas desde finales del siglo XV y comienzos del XVI, pero dado que su campo de acción inicial no es el de la arquitectura y escultura monumental, que como hemos dicho permite trazar mejor las líneas generales de evolución artística, habrá de quedar para otra ocasión.

2. RONCESVALLES Y LA RECEPCIÓN DEL PRIMER GÓTICO EN SU PLENITUD

No voy a entrar en el complejo problema de la recepción de la bóveda de crucería, elemento importante en la evolución arquitectónica que posibilita, aunque por sí solo no define, una nueva manera de hacer arquitectura. Algún estudioso ha llamado la atención sobre la eventualidad de que fuera un edificio navarro, la abadía cisterciense de La Oliva, «el primer edificio totalmente abovedado con crucería en España»⁹. Discutir la precedencia en su aparición dentro de algún que otro monumento navarro, cuando todavía no están definitivamente aclarados los diversos caminos que llevaron al éxito del procedimiento en el marco de toda Europa Occidental, pondría a prueba la erudición e implicaría hacer juegos malabares con la documentación sin llegar a resolver lo que realmente nos ocupa, puesto que arte gótico no es mero equivalente a bóveda de crucería. Contentémonos por ahora con saber que muchos edificios navarros cubrieron su espacialidad románica con el novedoso sistema de abovedamiento, rasgo en el que la evolución local no se diferenció de otros territorios¹⁰. Las bóvedas de ojivas se aplicaron sin solución de continuidad en numerosos edificios cuyas obras se prolongaron durante la segunda mitad del siglo XII y primera del XIII.

Un caso distinto, y que sí nos interesa, es el de la recepción del sistema gótico en su completa coherencia, tanto en planta como en alzados, en elementos ornamentales, como en especialidad, que se manifiesta en una iglesia no muy grande pero de marcada personalidad: la colegiata de Santa María de Roncesvalles. Definida con acierto como «la iglesia más puramente francesa de la Península y una de las primeras en las que se estrenaron del lado de acá de los Pirineos nuevas formas de arte gótico como son las bóvedas sexpartitas, el triforio, los pilares cilíndricos para separación de las naves, y los arbotantes»¹¹, en ella encontramos numerosas soluciones directamente derivadas de Notre Dame de París. Su planta proviene de la

⁹ J. YARZA, *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid, 1984 (3ª), pg. 339. *La importancia de La Oliva en esta cuestión dependerá siempre del valor que otorguemos a la problemática consagración de 1198.*

¹⁰ R. CROZET, *Voûtes romanes à nervures et premières voûtes d'ogives en Navarre et en Aragón*, en «Homenaje a don José Esteban Uranga», Pamplona, 1971, pgs. 257-267. *Resalta ciertas peculiaridades derivadas de una evolución local que compartiría Navarra con territorios aragoneses.*

¹¹ L. TORRES BALBÁS, *La Iglesia de la hospedería de Roncesvalles*, en «Príncipe de Viana», VI (1945), pg. 26. *Este completo estudio de L. Torres Balbás constituye uno de los más acertados sobre obras arquitectónicas del gótico navarro.*

estricta sección de una parte de la catedral parisina, al igual que el resto de sus elementos, que la vinculan inequívocamente con un numeroso grupo de templos rurales difundidos en los alrededores de la capital francesa a comienzos del siglo XIII, como magníficamente estudió el citado L. Torres Balbás.

Retomando el planteamiento esbozado con anterioridad acerca de los factores de recepción del gótico en Navarra, Roncesvalles parece apuntar en la línea más sencilla: el gótico habría entrado en Navarra, procedente de París, por el Pirineo (Camino de Santiago), de manera que habría dejado su primera y emblemática obra en la iglesia de la hospedería. Sin embargo, esta fácil explicación presenta dos claros inconvenientes: ni existen muestras intermedias entre el norte de Francia y Roncesvalles que jalonen un camino de expansión «natural» hacia el sur de las fórmulas parisinas, ni Roncesvalles supuso el punto de entrada de un sistema constructivo, en el sentido de que apenas tuvo continuidad en el reino pirenaico. Sólo dos obras fueron situadas por L. Torres Balbás en su estela. La primera es la iglesia parroquial de Santiago de Sangüesa, deudora inequívoca de Roncesvalles, pero deudora al fin y al cabo con limitaciones: a una cabecera de tradición románica, con tres ábsides, constructores de inferior calidad añadieron un desarrollo en tres naves directamente inspiradas en las tres naves de Roncesvalles. Lo atestiguan especialmente los soportes (pilares cilíndricos, capiteles y triples baquetones sobre ellos) y los óculos de la nave mayor (simplificación pobre del sistema de triforio y óculo procedente de Francia). Pero al llegar a las bóvedas no siguieron el sistema sexpartito, sino que aparejaron sencillas crucerías cuatripartitas. El otro edificio, la ermita de San Bartolomé de Aguilar de Codés, presenta en cambio bóvedas sexpartitas, con perfil de nervios similar al de Roncesvalles (nada particular por su sencillez); en este segundo caso ni soportes ni otros elementos remiten al templo de la hospedería, por lo que no sería desencaminado buscar otro origen a sus bóvedas sexpartitas¹².

Una vez comprobada la no mediación de Roncesvalles como primer punto de llegada de una oleada gótica, conviene que busquemos las razones tanto de su arribada a tierras navarras como de su falta de éxito.

¹² *La ignorancia acerca de las circunstancias de los edificios puede hurtarnos explicaciones sobre la historia constructiva. En el caso de Aguilar de Codés, la existencia de una lápida que recoge la cita de un difunto archidiácono de San Pedro de Angulema, enterrado «junto al evangelio» a finales del siglo XII, abre las puertas a otras interpretaciones, sin descartar la ya citada relación con Roncesvalles.*

¿Por qué una iglesia de estas características en Roncesvalles? Sin duda por la personalidad de quien la encargó, que no se conformó con un templo similar a los que por entonces se estaban alzando en el reino navarro. Una persona o institución con recursos suficientes para contratar no sólo a un maestro de la Isla de Francia, sino probablemente a un equipo de mazoneros que con él colaboraron y le imprimieron ese aspecto tan francés, que no es exclusivamente responsabilidad de los excesos restauradores de nuestro siglo. Las fuentes documentales y literarias se muestran generosas y nos informan de que fue el propio Sancho VII el Fuerte el responsable de la culminación del nuevo templo¹³. También nos proporcionan bases para situar lo fundamental de su realización entre 1199 y 1215, lo que emplaza esta iglesia como estrictamente contemporánea de la difusión de su tipo en los alrededores de París, sin retrasos atribuibles a los cientos de kilómetros de distancia. La limitación de sus objetivos, principalmente en cuanto a tamaño, y la unidad estilística hoy apreciable (quizá condicionada por la voluntad restauradora de O. Larumbe) abonan la teoría de una realización rápida, que no precisaría sobrepasar las dos décadas. En resumen, una obra coherente, marcada por la unidad de concepción y realización, posible siempre que existieran los recursos económicos que sabemos nunca faltaron ni en la colegiata de Roncesvalles ni en las arcas de Santo VII el Fuerte (+1234).

¿Por qué se eligió el modelo parisino? ¿Por el prestigio de Notre Dame? ¿Hasta dónde alcanzaba dicho prestigio? Son preguntas por ahora sin respuesta. Las relaciones familiares y políticas de Sancho VII no predisponen a pensar en un modelo del norte de Francia. ¿Por qué no recurrió a modelos languedocianos, champañeses, aquitanos, angevinos o incluso ingleses? Con todos estos territorios le unían estrechísimos lazos familiares: su primera esposa, Constanza, era hija del conde de Tolosa Ramón VI; su segunda esposa, Clemencia, de dudosa existencia, lo habría sido del emperador germano Federico I; su hermana Berenguela había casado en

¹³ Recordemos los textos de la «Preciosa», manuscrito conservado en el Archivo de Roncesvalles, que acertadamente adujo L. Torres Balbás: uno incluido en el obituario (Aprilis, 7 sub anno Domini M CC XXXIV obiit Sancius, rex Navarrae, et jacet in hac ecclesia quam ipse edificaverat, jacet etiam domina Clemencia, regina, ejus uxor, filia Frederici, imperatoris Germaniae) y otro en un texto poético: Verum strenuissimus vir rex navarrorum. Construxit ecclesiam hanc peregrinorum .Eis decem millium prebens solidorum .Duraturos redditus et quadringentorum. Existen además otros documentos coincidentes en el patrocinio de Sancho el Fuerte y en la realización de la iglesia durante los primeros años del siglo XIII: L. TORRES BALBÁS, La iglesia de la hospedería de Roncesvalles, en «Príncipe de Viana», VI (1945), pg. 7. Cabría añadir el documento publicado por Arigita y recogido por Ibarra en el cual el papa Honorio III apremia a Sancho VII a consagrar la iglesia, que estaría terminada para 1220 o 1221: J. IBARRA, Historia de Roncesvalles, Pamplona, 1936, pg. 159.

1191 con Ricardo Corazón de León en Chipre, camino de Tierra Santa, y tras enviudar fijó su residencia en Le Mans; y su hermana Blanca en 1199 con el conde Teobaldo III de Champaña en Chartres¹⁴. Probablemente en este último matrimonio, que inicialmente no presagiaba las futuras consecuencias dinásticas trascendentales para el trono de Navarra, pueda estar la clave de la llegada a Roncesvalles del maestro francés. Por una parte, ciertos territorios comprendidos dentro del condado de Champaña, del que Blanca fue regente tras la muerte de Teobaldo III en 1201, quedaron dentro del área de expansión artística derivada de Notre Dame de París. Por otra, consta el interés de Blanca por realizar espléndidas obras de arte, como el riquísimo sepulcro de su marido, en el que figuraba ella misma y el rey Sancho VII el Fuerte¹⁵.

Roncesvalles no tuvo éxito como modelo. Quizá implicaba excesivo número de novedades: planta, alzados, decoración de capiteles, sistema de bóvedas, abundancia de vanos, uso de arbotantes, etc.¹⁶. Todo tan coherente que no era fácil tomar un único elemento aplicable de manera generalizada a las necesidades y aspiraciones de la arquitectura navarra de comienzos del siglo XIII. Otros sistemas constructivos que -como hemos visto- incorporaban bóvedas de crucería, se difundían por los mismos años en el reino y se adaptaban con mayor facilidad a obras en construcción. Añadamos su alto costo: precisaba no sólo un maestro capaz de aplicar estructuras absolutamente novedosas (vaciamiento de muros unido a arbotantes), sino también canteros formados en las nuevas corrientes ornamentales. Y hacía aconsejable la presencia de talleres de vidrieros, actividad generadora de grandes dispendios que carecía de tradición en el reino navarro (también podían importarse las vidrieras de Francia o de otros centros, como se haría repetidas veces durante los siglos XIV y XV, pero esta solución no abarataba los costes). Por otra parte, Roncesvalles era un edificio peculiar en cuanto a sus circunstancias: la promoción

¹⁴ *Sobre la familia de Sancho VII, incluidos los datos acerca de su supuesta segunda esposa Clemencia: L.J. FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Sancho VII el Fuerte (1194-1234), Pamplona, 1987, pgs. 27-57, 73-82 y 125-130.*

¹⁵ *Una minuciosa descripción del desaparecido sepulcro de Troyes, realizada en 1704, puede leerse en M.H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, Histoire des Ducs et des Comtes de Champagne, París, 1865, t. IV, pgs. 90-98.*

¹⁶ *También resaltaba en cuanto a ausencias: Roncesvalles careció de una gran portada con decoración figurada comparable a las que adornaban los más cuidados edificios navarros de tradición románica.*

regia, las sustanciosas rentas de la hospedería, la dignidad con que los mismos canónigos se revestían, etc., sin duda condicionaron el proyecto de la iglesia. Sus necesidades y sus posibilidades no eran generalizables a otros núcleos del reino dispuestos a iniciar nuevas iglesias.

Ni siquiera podemos afirmar que el templo colegial represente algo así como un estilo regio de Sancho el Fuerte. El monarca no optó por este sistema arquitectónico en otras obras que promovió. La evidencia la tenemos en el templo cisterciense de La Oliva. Los cuatro últimos tramos de su nave principal presentan un abovedamiento uniforme, con perfil de nervios que llamaremos achaflanado, cuya vinculación con Sancho VII queda corroborada por la presencia del emblema real del águila en una de las claves¹⁷. La intervención del cenobio cisterciense en la enconada disputa por los restos mortales del vencedor de Las Navas de Tolosa aporta otro argumento de peso para atribuirle una participación decisiva en la terminación de las obras. Un cambio de campaña arquitectónica se aprecia perfectamente en la introducción de una nueva manera de entender los capiteles en los pilares intermedios del lado del evangelio. Sin embargo, ni capiteles, ni bóvedas, ni vanos, ni elemento alguno tienen nada que ver con Roncesvalles ni con la expansión del gótico de la Isla de Francia.

Por todo ello no es de extrañar que las soluciones importadas de la iglesia enclavada justo en el paso pirenaico del Camino de Santiago permaneciesen como un hito de gran calidad, pero no imitado en el devenir artístico del reino.

3. CONTINUIDAD Y RENOVACIÓN EN TIEMPOS DE LA CASA DE CHAMPAÑA

Con ser absolutamente novedosas para el reino navarro, las soluciones de Roncesvalles no fueron las únicas que rompieron con las tradiciones románicas durante la primera mitad del siglo XIII. Mucha mayor trascendencia tuvo otro cambio que afectó a la manera toda de entender el espacio eclesial: el paso de las iglesias de tres naves, propias de las grandes construcciones románicas, a las de nave única, que caracterizan la mayor parte de los edificios del gótico navarro. Pero antes de

¹⁷ *El estudio del emblema de Sancho el Fuerte, acompañado de ilustraciones sobre su aparición en sellos y como signo de suscripción en diplomas, puede verse en: F. MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, «Emblemas reales: del águila a las cadenas», en VV.AA., Sedes reales de Navarra, Pamplona, 1991, pgs. 28-34.*

analizar tal acontecimiento, hemos de detenernos en volver a valorar los factores exteriores.

La muerte de Sancho el Fuerte sin hijos legítimos significó el final de la dinastía llamada pirenaica, que venía rigiendo los destinos del reino desde sus orígenes. Dado que no había podido cuajar el prohijamiento mutuo acordado con Jaime I de Aragón, el trono correspondió al sobrino del rey, el conde de Champaña Teobaldo IV, nacido del matrimonio entre el conde Teobaldo III y la hermana de Sancho de nombre Blanca. Teobaldo se presentó en Navarra en mayo de 1234. Podríamos esperar que este hecho condicionara un cambio artístico inequívoco, que introdujera en Navarra las fórmulas del gótico en su plenitud tal como se desarrollaban por esos mismos años en edificios champañeses, por ejemplo en la catedral de Reims. Nada más lejos de la realidad. Ni en tiempos de Teobaldo I (+1253), ni durante el gobierno de sus hijos Teobaldo II (+1270) y Enrique I (+1274) se produjo una irrupción del gran arte gótico de aquellas tierras del norte de Francia, pioneras y avanzadilla de la mejor arquitectura del siglo XIII. Sin embargo, debemos tener en cuenta que no fueron los gobernadores los más directos responsables de la evolución artística, y no tenemos que pedir a los condes de Champaña un papel en la evolución arquitectónica de su reino navarro que tampoco ejercieron en las tierras francesas de las que provenían.

Una empresa directamente vinculada a los monarcas, la de la colegiata de Santa María de Tudela (actual catedral), refleja de manera inequívoca hasta dónde alcanzó la promoción regia y la renovación en el panorama arquitectónico navarro. La presencia de capiteles dobles con los emblemas de Teobaldo I (armas de Navarra y partidas de Navarra y de Champaña) atestigua que al menos desde el tercer pilar del lado del evangelio y desde el cuarto del lado de la epístola el monarca champañés intervino en la edificación¹⁸. Pero tal intervención no modificó completamente las fórmulas hasta entonces empleadas. Los capiteles de novedosos motivos culminan pilares similares a los hasta entonces edificados, los llamados «hispanolanguedocianos» con sus dobles columnas. Sí es cierto, en cambio, que la flora ornamental cambia radicalmente a partir de los decorados con las armas de los

¹⁸ *La presencia de dos escudos similares pintados sobre los capitales occidentales del tercer pilar del lado de la epístola indica que la intervención de Teobaldo I se inició allí mismo. Sobre su atribución a Teobaldo I y no a su hijo Teobaldo II: F. MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Emblemas personales en la catedral de Tudela, claves para su estudio, en «Segundo Congreso General de Historia de Navarra. 2. Conferencias y comunicaciones sobre Prehistoria, Historia Antigua e Historia Medieval», «Príncipe de Viana», LIII (1992), anejo 14, pgs. 421-424.*

monarcas. Me parece muy significativo que este tipo de flora, empleado en Francia dentro de edificaciones absolutamente góticas de Champaña y la Isla de Francia se incorpore sin aparente contradicción a una manera de hacer arquitectura muy distinta y, en cierta manera, retardataria¹⁹. Considero especialmente reseñable el mantenimiento de un sistema de soportes completamente ajeno al gran desarrollo gótico francés del segundo tercio del siglo XIII, como es el de las dobles columnas que apean arcos formeros. El maestro que trabajó para Teobaldo I no pretendió modificar dicho sistema, conforme al cual ya se habían edificado parte de los pilares de la iglesia. Ahora bien, eso no le impidió renovar completamente el repertorio ornamental, mediante el alejamiento de la hasta entonces imperante esquematización vegetal de tradición románica y de las formas escultóricas volumétricas y de plegados redondeados que caracterizan los capiteles de los pilares anteriormente construidos.

Existen sobrados motivos para concluir que todas las bóvedas de crucería con nervios constituidos por triple baquetón, que se repiten a lo largo de los principales tramos de la iglesia tudelana (excepto las bóvedas de crucería de las capillas de la cabecera, de perfil más antiguo y sencillo), han de considerarse obra de los dos Teobaldos. Digo de los dos porque las figuras que acompañan los escudos de los pilares de la nave mayor, especialmente uno flanqueado por un león y un dragón, llevan a pensar en una cronología más tardía, de tiempos de Teobaldo II (1253-1270)²⁰. Evidentemente,

¹⁹ Hay mucho que analizar respecto de la sustitución de la flora románica por la gótica inicial en los capiteles de las iglesias navarras del primer tercio del siglo XIII. Existe un estudio, del que sólo conozco publicado un resumen (C. CATALÁN HIGUERAS, La escultura gótica monumental en el reino de Navarra durante el reinado de la casa de Champaña, en «Artigrama», 3, 1986, pgs. 392-394), acerca de la escultura monumental navarra entre 1234 y 1274, que al parecer se centró en la ornamentación vegetal. Las conclusiones que propone acerca de cinco talleres (Sangüesa, Olite, Dicastillo, Estella y Ribera del Ebro) apuntan algunas relaciones un tanto extrañas que seguramente están argumentadas en extenso, pero cuyos términos concretos desconozco y no puedo valorar.

²⁰ Un cúmulo de datos ayudan a enmarcar el patrocinio regio hacia Santa María de Tudela en tiempos de ambos Teobaldos: a) la secularización de la iglesia de Santa María en 1238, que llevó consigo el cambio organizativo del clero de Santa María; paso de abadía a colegiata (Fr. J.V. DÍAZ BRAVO, Memorias históricas de Tudela, publicadas por J.R. CASTRO, Pamplona, 1956, pgs. 207-208); la única cita de un maestro de la obra de la colegiada, Domingo Pérez, que se documenta en 1263 (J.E. URANGA Y F. IÑIGUEZ, Arte medieval navarro IV. Arte gótico, pg. 73); c) la manda testamentaria de Teobaldo II, que dejó en 1269 la cantidad de 500 sueldos a las obras de Santa María (J. DE MORET, Anales del reino de Navarra, Tolosa, 1890, libro XXII, cap. VI, 2); d) la dignidad de capellán real de que disfrutó el deán Lope Arceb de Olcoz, fallecido en 1263 (J. SEGURA MIRANDA, Tudela, historia, leyenda, arte, Pamplona, 1964, pg. 126); y e) La concesión en 1259 por Alejandro IV a los deanes de Tudela del uso de mitra y anillo ¡a instancias del rey de Navarra! (F. FUENTES, Catálogo de los Archivos Eclesiásticos de Tudela, Tudela, 1944, núm. 1139; MORET, Anales, libro XXII, adiciones, núm. 9).

los vanos correspondientes abandonan las fórmulas románicas de la cabecera y optan por la combinación de lancetas y óculos que van a caracterizar el pleno goticismo anterior a la expansión del gótico radiante. De manera que la obra religiosa navarra de mayor empeño en que es patente la presencia de los monarcas champañeses desecha la introducción de sistemas novedosos y se conforma con la incorporación de elementos secundarios que sean testimonio de ciertas novedades (flora generalizada del gótico de la primera mitad del siglo XIII), no caracterizada por una esmerada calidad (compárase el positivo tratamiento de la flora de estos capiteles con la torpeza evidente en el tratamiento de las pequeñas figuritas humanas que la acompañan). Ni Teobaldo I ni su hijo Teobaldo II impulsaron un cambio artístico que pusiera al día las tierras navarras con las novedades de la región de donde procedían y en la que pasaron buena parte de sus vidas.

Una afirmación como la que acabo de establecer puede resultar excesivamente radical. ¿No se preocuparon los Teobaldos del arte llevado a cabo en Navarra? ¿Eran acaso ajenos a las novedades triunfantes en Champaña? El devenir de Santa María de Tudela puede equivocar a nuestro juicio. Sin duda había que contar con lo ya construido: para cuando llegó Teobaldo I la iglesia presentaba toda la cabecera abovedada, considerable parte de los muros perimetrales (existían las tres portadas, puesto que no hay razones para pensar que la del Juicio, es el hastial occidental, tenga que ser posterior a 1234²¹) y cinco de los ocho pilares exentos que iban a constituir el armazón de la construcción. Alterar la estructura a esas alturas hubiera supuesto no sólo un gasto superior, sino también un cambio estético radical por el que no siempre optaron -pese a lo que muchas veces se afirma- los maestros medievales. Quizá tengamos una idea equivocada acerca de la consideración del «progresismo» arquitectónico, en este caso por parte de los reyes champañeses, que no tuvieron inconveniente en llenar con sus emblemas heráldicos la fábrica «arcaizante» de Santa María de Tudela. Recordemos que el disponer emblemas en los capiteles fue un recurso ornamental propio de este templo, puesto que los capiteles con équidos de los primeros pilares también tenían -como propuso muy

²¹ Las recientes publicaciones de quien más la ha estudiado en los últimos años la sitúan hacia 1215-1230: M. MELERO MONEO, Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela (Navarra), en «Actas del Vº Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 1984», pg. 203; y «La catedral de Tudela», en VV.AA. El arte en Navarra, Pamplona, 1994, pg. 106.

acertadamente F. Menéndez Pidal- carácter emblemático, en este caso identificador del importante linaje tudelano de los Valdobín²².

Nuestro juicio será más ajustado si centramos el interés sobre algún edificio en el que los monarcas champañeses intervinieran desde el momento inicial. Sólo hay una obra que las crónicas medievales atribuyen directamente a los Teobaldos. Me refiero al castillo de Tiebas, empresa según el Príncipe de Viana, de Teobaldo I, aunque no cabe descartar que el príncipe, que escribía con más de doscientos años de separación, atribuyese al padre lo que en realidad había sido obra del hijo Teobaldo II. La fórmula elegida para el castillo, con gran patio que centraba una planta rectangular y proporcionada, difería de lo hasta entonces alzado en el reino navarro, cuyas fortalezas se venían rigiendo por el principio de adaptación topográfica y su consiguiente irregularidad. No sólo eso. Además, uno de los escasos restos ornamentales del arruinado castillo de Tiebas, una ménsula decorada con cabeza grotesca, nos trae inequívocamente a la memoria la decoración mediante ménsulas similares (asimismo de cabezas grotescas) de la gran sala del palacio del Louvre llamada de San Luis, que recientes excavaciones han sacado a la luz. Los historiadores franceses proponen para la sala parisina una cronología cercana a los años 1240-1250, con lo que habría sido edificada en uno de los principales castillos de su reino por quien habría de ser suegro de Teobaldo II²³. Alguna otra pista lleva a concluir que los Teobaldos se esmeraron en manifestarse al día en aquellas obras navarras que más les importaron. Por ejemplo, recordemos que a la muerte de Teobaldo I, su hijo encargó al esmaltador de Limoges Juan de Chatalat la factura del sepulcro regio destinado a la catedral de Pamplona²⁴.

4. LA DECIDIDA RENOVACIÓN DEL SIGLO XIII: LAS IGLESIAS DE NAVE ÚNICA

Aunque no podamos poner en el haber de los Teobaldos la introducción del gran gótico francés, no cabe duda de que durante el segundo tercio del siglo XIII se

²² F. MENÉNDEZ PIDAL, Emblemas personales en la catedral de Tudela, en «Segundo Congreso General de Historia de Navarra. 2. Conferencias y comunicaciones sobre Prehistoria, Historia Antigua e Historia Medieval», «Príncipe de Viana», LIII (1992), anejo 14, pgs. 424-427.

²³ *Fotografías detalladas del salón parisino pueden verse en M. FLEURY Y V. KRUTA, Le Château du Louvre. Guide et monographie, París, 1990, pgs. 52-53.*

²⁴ J.M. LACARRA, Historia política del reino de Navarra, Pamplona, 1972, vol. II, pg. 160.

produjo un cambio decisivo al que ya hemos hecho referencia: la sustitución de las iglesias de tres naves por las de nave única en los principales edificios iniciados por esas fechas. Carecemos de seguridad para confirmar cuál fue la primera y en qué fecha se operó el cambio. Ahora bien, un conjunto de referencias directas o indirectas llevan a concluir que encabezan la renovación los templos de Santa María de Olite, San Saturnino de Artajona y La Asunción de Miranda de Arga²⁵.

No existe, sin embargo, una estricta relación entre las tres que las haga producto de un mismo taller; son tantas las diferencias que más bien tendemos a pensar lo contrario, lo que hace más lamentable nuestra incapacidad para precisar con certeza el orden de realización. Examinemos sus rasgos:

A) Plantas: en los tres casos tenemos grandes naves únicas, que rondan o superan los once metros de anchura (la de Artajona alcanza los 12,50 metros), cuyos presbiterios, siempre poligonales de cinco lados, pueden ser más estrechos (Olite y Artajona) o presentar la misma anchura que la nave (Miranda de Arga).

B) Soportes: las pilastras con tres baquetones son comunes a los tres edificios, si bien difieren las proporciones, más macizas en Olite y muy esbeltas en Artajona. Los capiteles en todos los casos presentan flora gótica generalizada y en ocasiones *crochets* de tallos más o menos adelgazados²⁶. Conviene señalar la presencia en Miranda de molduras a menos de un metro por debajo de los capiteles, solución que podría hacernos pensar en influencias castellanas (foco burgalés, por ejemplo), aunque a Castilla llegaron desde Francia (Bourges, por ejemplo), camino que también podrían haber repetido en el caso navarro. En cuanto a los soportes exteriores, destaca la similitud entre los contrafuertes de Artajona y Miranda (y Mendavia), que culminan a dos aguas, como sucede en otros templos franceses.

²⁵ En la misma línea cabe agrupar un numeroso grupo de iglesias más pequeñas, menos elaboradas o incompletas en el que se cuentan La Asunción de Urroz, la ermita de Legarda en Mendavia, la de San Pedro de Dicitillo y muchas otras. Las diferencias que encontramos en los detalles (desde ménsulas de rollos hasta cuidados capiteles sobre baquetones, desde ausencia de ornamentación externa hasta esmeradas portadas figurativas) hace que no podamos sistematizar en rasgos uniformes la variedad de las iglesias de este momento, unidas todas ellas por la solución de nave única.

²⁶ Utilizo para la decoración vegetal la terminología acuñada por D. JALABERT, *La flore sculptée des monuments du Moyen Age en France, París, 1965*.

C) Bóvedas: se cubren las tres naves con bóvedas de crucería y los presbiterios con las correspondientes de seis nervios convergentes en una clave central, si bien el perfil de los nervios difiere considerablemente. En Santa María de Olite vemos sobre el presbiterio nervios de triple baquetón, parecidos a los que hemos reseñado en Tudela, mientras que la nave presenta nervios de perfil cuadrangular (excepto el último tramo, más moldurado y más tardío). En Miranda vemos el presbiterio cubierto por nervios moldurados con dos baquetoncillos que flanquean un bocel aristado (que los franceses llaman de perfil en almendra), en tanto que la nave presenta nervios cuadrangulares achaflanados, parecidos a los que describíamos en la nave de La Oliva. El hecho de que los perfiles difieran en presbiterios y naves (Olite y Miranda) no responde a evolución cronológica, sino a que se cuida especialmente la bóveda de la cabecera, que recibe nervios más moldurados. En Artajona los nervios siempre son moldurados, tanto los del presbiterio como los de la nave, terminados en bocel aristado que sin solución de continuidad pasa a presentar listel longitudinal, rasgo que -como veremos- se generalizará a partir del último tercio del siglo XIII. La estructura y ornamentación de las claves resultan asimismo distintas: pueden disponer figuración en el interior (Miranda), o estar perforadas (Olite); pueden adornarse con cabecitas en la rosca (Miranda y Olite), o mostrar roscas con prolongaciones romboidales (Miranda); pueden incluso estar lisas, como en Artajona, aunque no podemos descartar una destrucción moderna de la decoración escultórica original²⁷.

D) Ventanales: estas iglesias comparten la presencia de dos sistemas de ventanales, que pueden presentarse juntos o separados. Se trata de las lancetas (vanos rasgados muy alargados que terminan en arco apuntado) y de óculos, a menudo con interior de seis lóbulos. Cuando los encontramos juntos, sobre dos lancetas vemos los óculos, todo ello cobijado por arco apuntado. En general la superficie perforada es pequeña en relación con la totalidad del paramento en que se encuentran.

Sólo en Miranda de Arga disponemos de pistas para proponer una cronología concreta, puesto que en una clave distinguimos el escudo de Navarra y en otra un jinete flanqueado por dos estrellas. La factura del emblema del reino nos recuerda mucho a obras de Teobaldo II, especialmente al estudio en la fachada occidental de

²⁷ *Habrían sido picadas en el mismo momento en que lo fueron los capiteles de la nave, durante el siglo XVIII: M.E. IBARBURU, La iglesia fortificada de San Saturnino del Cerco de Artajona (Navarra), en «Príncipe de Viana», XXXVII (1976), pg. 171. La próxima restauración del interior permitirá comprobar este extremo.*

la iglesia de Santo Domingo de Estella. La clave con jinete, en la que P. Echeverría vio el escudo decorado con las armas de Navarra, asimismo nos lleva a los sellos de Teobaldo II²⁸. Coinciden ambas pistas con la documentación, que nos informa de que en 1263, durante el reinado del segundo de los Teobaldos, los clérigos, labradores y todo el concejo de Miranda otorgaron al monarca el derecho de patronato de su iglesia, en fecha muy próxima a acciones similares en Cáseda, Sesma, Falces, Baigorri y Lerín²⁹. No creo que el escudo de Navarra aluda directamente a una contribución económica del monarca en la construcción. Entiendo que simplemente buscaron plasmar de forma patente el patronato real, por lo que tendríamos para las mencionadas claves una fecha inmediatamente posterior a 1263.

Santa María de Olite pudo realizarse antes, quizá todavía en tiempos de Teobaldo I (1234-1253), si admitimos que el abovedamiento de las naves laterales de Santa María de Tudela, tan similar al olitense, precedió en lustros o décadas al de la nave central (que, recordemos, hemos considerado contemporáneo de Teobaldo II). J.E. Uranga y F. Iñiguez adelantan su cronología hasta el primer tercio del siglo XIII, aunque no aducen testimonios documentales ni estilísticos concretos³⁰.

De Artajona no existen fechas fijas. Ni siquiera los restos pictóricos, claramente deudores de planteamientos románicos, han permitido afinar una cronología por todos los estudiosos aceptada, puesto que las propuestas oscilan entre el primer tercio del

²⁸ P. ECHEVERRÍA, *Miranda de Arga entre el gótico y el barroco*, Pamplona, 1983, pgs. 37-38. También en una dependencia de Santo Domingo de Estella vemos una clave con jinete de cierto parecido.

²⁹ J.R. CASTRO, *Archivo General de Navarra. Catálogo de la Sección de Comptos. Documentos*, Pamplona, 1952, vol. I, núms. 337, 338, 339, 347, 349 y 350. R. GARCÍA ARANCÓN, *Teobaldo II de Navarra (1253-1270): Gobierno de la monarquía y recursos financieros*, Pamplona, 1985, pg. 60, explica estas cesiones del patronato en iglesias de villas francas como un intento de evitar las discordias vecinales.

³⁰ J.E. URANGA Y F. IÑIGUEZ, *Arte medieval navarro. IV Arte gótico*, Pamplona, 1973, pg. 68. Los vagos términos con que expresan su afirmación denotan más una impresión personal que un juicio basado en argumentos de gran consistencia: «La obra debe andar por el tercio primero del siglo XIII». Las referencias a mazoneros contenidas en el registro del concejo de Olite no proporcionan ayuda en nuestra pesquisa, puesto que en él aparecen citados un Johan, mazonero, en 1224; un Yenego Arceyz del Cano del mismo oficio en 1293 (recibido en esa fecha por vecino); un Bertolomeo Macon, jurado, en 1304, 1311 y 1333; un García Périz, mazonero o picador, en 1338 y 1343; y un Pero Sánchiz Maçon en 1344; R. CIÉRVIDE MARTINENA, *Registro del Concejo de Olite (1244-1537)*, Pamplona, 1976.

siglo XIII y las primeras décadas del XIV³¹. En opinión de M.E. Ibarburu «las obras de la cabecera debieron de iniciarse en el primer tercio del siglo XIII», datación que establece a partir de las similitudes entre las ventanas de Artajona y las de Santa María de Olite, apoyándose en la cronología que para el templo olitense fijaron J.E. Uranga y F. Iñiguez³².

De cualquier modo, para nuestros objetivos es suficiente afirmar que las tres iglesias se iniciaron durante la primera mitad del siglo XIII, con unos planteamientos completamente novedosos, que imaginamos deudores de una gran empresa previa: la nave raimondina de la catedral de Toulouse³³. Los estudiosos de la enorme nave tolosana han rastreado los abundantes precedentes de espacios únicos en la arquitectura previa de la Francia meridional, especialmente románica³⁴. En Navarra no constan obras similares, aunque conviene señalar que en comarcas limítrofes, especialmente en el románico aragonés de Cinco Villas, también quedaron manifestaciones.

La cuestión principal consiste en saber por qué triunfó este tipo de iglesia que no tenía precedentes en el reino. Nada hacía pensar a finales del siglo XII, cuando estaban en marcha fábricas tan interesantes como Santa María de Sangüesa o San Miguel de Estella que el modelo de tres naves iba a ser abandonado de manera casi radical. Ha sido aducida en alguna ocasión la dependencia de las iglesias de gran nave única con respecto a los templos de los conventos mendicantes, asimismo caracterizados por el uso de las grandes naves únicas donde pudiera hacer mayor efecto la predicación a la que preferentemente se dedicaban. Como sucede en otras áreas de difusión del gótico meridional, existe un grave inconveniente que desmiente

³¹ M.C. LACARRA, Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra, *Pamplona*, 1974, pgs. 57-74, especialmente 71-74.

³² M.E. IBARBURU, La iglesia fortificada de San Saturnino del Cerco de Artajona (Navarra), en «Príncipe de Viana», XXXVII (1976), pgs. 157 y 167.

³³ Para Mendavia, iglesia en la que no me he detenido, existe otra referencia interesante a considerar: la consagración de Nuestra Señora de Legarda por el obispo Pedro Ximénez de Gazólaz en 1262: J. GOÑI GAZTAMBIDE, Historia de los obispos de Pamplona, *Pamplona*, 1979, t. I, pg. 639.

³⁴ R. REY., L'art gothique du Midi de la France, *París*, 1934, capítulo primero. V. PAUL, Le problème de la nef unique, y D. DROCOURT, Le voûtement de la nef raymondine de la cathédrale de Toulouse, ambos en VV.AA., La naissance et l'essor du gothique méridional au XIIIe siècle, «Cahiers de Fanjeaux» núm. 9, *Fanjeaux*, 1974, pgs. 21-70.

esta hipótesis: el desarrollo de las grandes iglesias abovedadas de nave única en los conventos mendicantes no es anterior a la expansión de este modelo arquitectónico para otro tipo de edificios, desde catedrales hasta parroquias urbanas³⁵. Aunque carezcamos de cronología segura para las iglesias de Olite, Artajona y Miranda de Arga, no hay constancia de que en Navarra pudiera haberse alzado con anterioridad un gran templo mendicante que sirviera de introductor del tipo. La gran nave de Santo Domingo de Estella, que podría haber funcionado como modelo en este sentido, fue edificada con posterioridad a 1258, año en que se fecha la autorización por parte del capítulo general dominico³⁶. La iglesia de San Francisco de Sangüesa, protegida por el mismo Teobaldo II según la inscripción que nos proporciona la fecha, fue fundada en 1266 y su alzado denota unas aspiraciones mucho más modestas (el abovedamiento actual data del siglo XVI y para realizarlo los muros fueron considerablemente recrecidos, como se aprecia perfectamente mediante el examen visual del exterior de los paramentos). No sólo eso. Los templos mendicantes navarros conservados presentan una sencilla planta de cabecera recta y se cubrían sin bóvedas de piedra, por lo que difícilmente podrían haber servido de modelo a edificaciones con cabecera poligonal y totalmente abovedadas, por no hablar de los elementos ornamentales, reducidos a la mínima expresión en las iglesias mendicantes.

Aún podríamos llamar la atención sobre otra cuestión: los templos mendicantes, concretamente Santo Domingo de Estella, tuvieron una irradiación en el entorno todavía reconocible. Veamos, por ejemplo, las ménsulas que soportan los arcos del refectorio y el desaparecido púlpito. Se caracterizan por una peculiar forma gallonada, conseguida mediante la yuxtaposición de superficies cóncavas. Pues bien, justamente ese mismo tipo de ménsulas parecen en algunas edificaciones no muy alejadas: bajo los arcos cruceros de la capilla de San Jorge, torreón emplazado junto

³⁵ R. REY, *L'art gothique du Midi de la France, Paris, 1934, capítulo segundo, destaca la importancia de los predicadores en la reconstrucción arquitectónica de muchas iglesias del Midi, pero no tanto por la existencia de modelos de arquitectura monástica que fueran imitados en las parroquias, pues recuerda las fechas tardías del gran templo tolosano, sino por su papel dirigente de instituciones eclesiásticas, por ejemplo del obispado de Toulouse. Sobre el mismo tema: M. DURLIAT, Le rôle des ordres Médiants dans la création de l'architecture gothique méridionale, en VV.AA., La naissance et l'essor du gothique méridional au XIIIe siècle, «Cahiers de Fanjeaux» núm. 9, Fanjeaux, 1974, pgs. 71-85.*

³⁶ *Cabe retrasar la fecha de comienzo a de 1260, cuando el obispo de Pamplona aprobó el solar donado a los frailes para la construcción del monasterio: J. GOÑI GAZTAMBIDE, Historia eclesiástica de Estella. II Las órdenes religiosas (1131-1990), Pamplona, 1990, pg. 23.*

a San Miguel de Estella, y bajo la bóveda apuntada del Crucifijo de Puente la Reina, en la nave que fue añadida en un momento anterior a 1328 al antiguo templo románico de Santa María de los Huertos³⁷.

Estimo que el verdadero peso de la arquitectura mendicante no puede medirse sólo por los conjuntos conservados. El testamento de Teobaldo II de 1270 nos abre los ojos a una realidad que sin él se nos escaparía. Constituyen un testimonio escrito que viene a confirmar el período de efervescencia constructiva que afectó al reino navarro durante la segunda mitad del siglo XIII. Manda a manda va desgranando un impresionante listado de labores a las que dedica dinero y en las que podemos suponer otros apoyos no exclusivamente monárquicos. Destina cantidades para obras en Santa María de Tudela (500 sueldos), en la iglesia del monasterio premonstratense de Urdax (mil sueldos), en las casas de los trinitarios de Puente la Reina (mil sueldos), en la iglesia trinitaria de Cuevas (doscientos sueldos), en los monasterios cistercienses de Leire (mil sueldos), La Oliva (mil sueldos para vidrieras) e Iranzu (mil sueldos para el refectorio), en la iglesia del monasterio de Marcilla (dos mil sueldos), en el monasterio de Tulebras (mil sueldos), en Santa María de Salas de Estella (mil sueldos), en Santa Engracia de Pamplona (mil sueldos para ampliar el dormitorio y otros mil para comprar un huerto), en Santa Clara de Tudela (mil sueldos), en Santa María de la Huerta de Estella (quinientos sueldos), en San Cristóbal junto a Leire (trescientos sueldos) y en el monasterio «de las Duennas de la Orden de Ronzasuales» (mil sueldos). Pero son especialmente cuantiosas las cantidades ordenadas para las obras de conventos de dominicos ya en funcionamiento: Pamplona (tres mil sueldos), Estella (mil sueldos «menos de los otros veint mil sueldos que mandamus a ellos tomar en Campanna», sin contar los donos en trigo y vino); y especialmente las previstas para edificar conventos dominicos en Tudela y Sangüesa (veinte mil sueldos para cada uno). Los franciscanos también salieron bien parados: reserva sumas para las obras de sus iglesias de Pamplona (tres mil sueldos), Estella (dos mil sueldos), Olite (dos mil sueldos), Sangüesa (dos mil sueldos) y Tudela (dos mil sueldos); y prevé quince mil sueldos para un convento de

³⁷ Según datos aportados por J. Goñi la capilla de San Jorge fue costeada por un tal Pere de Alloz, personaje del que no he localizado referencias cronológicas seguras: J. GOÑI GAZTAMBIDE, La capilla de los Eulates en San Miguel de Estella, en «Homenaje a José María Lacarra», «Príncipe de Viana», XLVII (1986), t. II, pg. 296. La primera noticia que menciona la presencia del Crucifijo en Puente la Reina data de comienzos de 1328: A. DÍAZ, Puente la Reina, Arte e Historia, Temas de Cultura Popular núm. 247, Pamplona, s.f., pg. 9.

la orden a edificar en Laguardia y otros tanto para otro en San Juan de Pie de Puerto³⁸.

Resulta claro que durante la segunda mitad del siglo XIII las fábricas abiertas en conventos franciscanos y dominicos proporcionaban una referencia dominante. Todas las grandes poblaciones del reino, es decir, las capitales de merindad, tenían uno o dos monasterios en obra, cuyas iglesias igualaban y a menudo superaban en superficie a las edificaciones parroquiales. Compárense, por ejemplo, las dimensiones de San Francisco de Sangüesa en parangón con Santa María y Santiago (San Salvador no se había edificado todavía), o las de Santo Domingo de Estella con San Pedro, San Miguel o San Juan. Y ello sin llamar la atención sobre las dilaciones que sufrían los templos parroquiales: por poner un ejemplo, veremos que el abovedamiento del transepto de San Miguel de Estella no se realizó hasta comienzos del siglo XIV. No obstante, en mi opinión la generalización de las iglesias mendicantes no vino a introducir, sino a consolidar unas fórmulas constructivas, basadas en los templos de grandes naves únicas, que habían penetrado en el reino navarro con anterioridad y por otros caminos. ¿Cuáles?

Para responder a este interrogante propongo examinar qué tienen en común Olite, Artajona y Miranda. Las tres iglesias presentan coincidencias en cuanto a su destino: son templos edificados para prósperas comunidades urbanas en plena expansión localizadas en la Zona Media de Navarra, integradas en las comarcas que a comienzos del siglo XV uniría Carlos III para crear la Merindad de Olite. La vitalidad de los núcleos urbanos a lo largo del siglo XIII está fuera de toda duda. Algunos de ellos habían recibido una dotación arquitectónica suficiente o incipiente en época románica, especialmente las localidades vinculadas al camino de Santiago. Varias ambiciosas iglesias, iniciadas durante la segunda mitad del siglo XII, entrado en el siglo XIII sólo disponían en pie la cabecera y a lo sumo el arranque de las tres naves, de suerte que su edificación posterior fue incorporando diversas novedades góticas, tanto en abovedamiento como en ornamentación (Sangüesa, Tudela, Estella, Olite). Pero quedaban muchos otros núcleos cuyos templos iniciales o no tendrían capacidad suficiente o resultarían insatisfactorios para comunidades cada vez más populosas y ricas: San Saturnino de Artajona se localiza en un enclave que alcanzaría la muy estimable población de 1.171 fuegos en 1330 (en más de cien fuegos superior

³⁸ *El testamento fue parcialmente publicado por J. DE MORET, Anales del reino de Navarra, Tolosa, 1890, t. IV, pgs. 378-383.*

a la de la capital del reino en 1366, eso sí, después de haber pasado la peste negra); para Olite se ha calculado una población mediado el siglo XIII de unos 1.100 fuegos; Miranda superaría en 1330 los 430; y para Mendavia tenemos una cifra de 216 por las mismas fechas³⁹. Su volumen era por tanto muy superior a la media de los núcleos navarros, donde cualquier población superior a cien fuegos ya era digna de tenerse en cuenta y podían considerarse «entidades con cierto carácter urbano los lugares que contaban con una población superior a los 300 fuegos»⁴⁰. Cabe admitir que, una vez difundidos los edificios románicos de tres naves, construidos en Navarra a partir de modelos monásticos y catedralicios, las nuevas villas en expansión optaron por la nave única, antes reservada a templos de escasas dimensiones⁴¹. ¿De donde procedía el modelo? Me uno a los numerosos historiadores que han visto su origen espacial en el Midi, donde la construcción de la catedral tolosana con su enorme nave única, la llamada nave raimondina, dio origen a una serie de edificaciones alzadas o reconstruidas a lo largo del siglo XIII en poblaciones de cierta importancia⁴². Tanto si el modelo vino directamente de Toulouse, como si lo hizo con origen en las parroquias de los núcleos urbanos, para ambos casos tenemos indirectas conexiones con Navarra: recordemos, por una parte, que San Saturnino de Artajona pertenecía a San Saturnino de Toulouse y, por otra, que los habitantes francos de muchas localidades navarras tienen un origen cierto en ciudades del mediodía francés, como *Domina Guillelma de Boilhs de Caorzt* cuya muerte en 1232 cita una inscripción del Santo Sepulcro de Estella. Sin embargo, las cronologías no confirman una generalización de este tipo eclesial en los núcleos urbanos del Midi anterior a 1250. Creo que la línea de investigación que aúne el estudio de la recepción de los espacios

³⁹ J. CARRASCO, La población de Navarra en el siglo XIV, *Pamplona*, 1973, pg. 120. R. CIÉRVIDE MARTINENA Y J.A. SESMA MUÑOZ, Olite en el siglo XIII. Población, economía y sociedad de una villa navarra en plena Edad Media, *Pamplona*, 1980, pg. 42.

⁴⁰ J. CARRASCO, La población de Navarra en el siglo XIV, *Pamplona*, 1973, pg. 127.

⁴¹ Podrían argüirse razones sociológicas que explicarían la fórmula de nave única como más «democrática», igualitaria, y por ello apropiada a núcleos de población franca, pero tal afirmación está muy lejos de poder ser demostrada: ¿Por qué no fue empleada en localidades donde tal tipo de población era más abundante y en donde, por el contrario, perduraron las tres naves?

⁴² Sobre la influencia de la nave raimondiana en la arquitectura del Midi y sobre su cronología siempre hay que tener en cuenta el estudio clásico de R. Rey citado con anterioridad. El nudo de la discusión reciente se centra en situar el abovedamiento antes o después de 1213, opción ésta última, que implica la construcción del empleo en campañas sucesivas durante el primer tercio o incluso la primera mitad del siglo XIII, por la que se inclina D. DROCOURT, Le voûtement de la nef raymondine de la cathédrale de Toulouse, en VV.AA., La naissance et l'essor du gothique méridional au XIII^e siècle, «Cahiers de Fanjeaux» núm. 9, Fanjeaux, 1974, pg. 67.

de nave única con el análisis de los elementos ornamentales (molduración de nervios, decoración de capiteles, portadas, etc.) proporcionará referencias seguras para fechar la renovación arquitectónica gótica y sus sucesivas etapas en Navarra.

La evolución arquitectónica navarra del siglo XIII viene así a confirmar la pujanza de una gran área artística que se extiende a los dos lados del Pirineo desde finales del siglo XI hasta entrado el gótico. Volveremos más adelante sobre esta idea.

Un par de observaciones darán fin a este epígrafe. En primer lugar, hemos de ser muy cautos cuando hablemos de localidades «urbanas», porque no siempre la condición viene dada por el mero número de habitantes. El mismo modelo de nave única del siglo XIII fue aceptado en poblaciones que no alcanzaban los doscientos fuegos, pero que aparecían con ciertas características urbanas (especialmente la existencia de artesanos y de mercados comarcales) en el marco de sus respectivos valles. Entiendo que éste es el caso de la interesante iglesia parroquial de Urroz, cuyos 69 fuegos de 1366 quedan muy lejos de la barrera de los trescientos⁴³. Un examen detenido de los restos de muros medievales de muchas iglesias de la Zona Media y de las Riberas del Ebro, el Ega y el Aragón, que sustituyeron o ampliaron fábricas medievales a lo largo del siglo XVI, aumentará considerablemente el cómputo de edificios de nave única cuya construcción fue emprendida durante el próspero siglo XIII. Dentro de ese panorama, las diferencias constatadas entre las tres iglesias de Olite, Artajona y Miranda dejan de resultar tan extrañas, porque debemos contar con un número mucho más alto de iglesias en construcción por los mismos años, en las que habrían intervenido diferentes equipos de mazoneros formados en tradiciones diversas.

En segundo lugar, y para concluir, el nuevo modelo de nave única conformado por elementos plenamente góticos, una vez asimilado en iglesias importantes del territorio navarro, pronto se difundió a templos de menores dimensiones. Una de las muestras más armoniosas de la arquitectura del segundo tercio del siglo XIII lo constituye el templo de San Pedro de Dicastillo, cuya nave única se articula en tres tramos, separados por esbeltos soportes que culminan en capiteles con decoración floral

⁴³ J. CARRASCO, *La población de Navarra en el siglo XIV, Pamplona, 1973, pg. 199. Recordemos que es preciso mantener ciertas precauciones ante las cifras del libro de fuegos de 1366, porque en muchas ocasiones contabiliza menos de la mitad de los reseñados treinta años antes, con lo que desfigura el posible carácter urbano de determinadas localidades en momentos menos críticos.*

naturalista, sobre los cuales se alzan los nervios de sección achaflanada confluyentes en claves de ornamentación floral similar. Su cabecera recta se explica por sus limitadas aspiraciones y no por ninguna relación con órdenes mendicantes, que hasta el momento no se ha podido probar. Al contrario, la documentación nos hace pensar en un monasterio familiar, ya que la primera noticia conocida se refiere a su donación por el caballero Pedro Iñiguez (*filius domni Eneci Sancti Petri*) al monasterio de Irache en 1264⁴⁴. No creo que el monasterio de Irache decidiera edificar tan cuidada obra, pues era una más de sus posesiones, priorato durante las décadas siguientes. Así que lo más probable es que lo hubiera construido antes de la donación Pedro Iñiguez o su familia (¿su padre, Iñigo de San Pedro?), a la que cita expresamente en la carta de donación (*vna cum voluntate consanguineorum meorum*).

5. RECEPCIÓN Y ASIMILACIÓN DEL GÓTICO RADIANTE DESDE FINALES DEL SIGLO XIII

Resulta sencillo proponer una fecha clave en el cambio de fórmulas artísticas a finales del siglo XIII. El año 1275 concilia su carácter de fecha «redonda» con la circunstancia de quedar entre dos hechos decisivos en la historia política y artística de Navarra. En 1274 había fallecido el último monarca de la dinastía de Champaña, Enrique I, sin heredero varón. El trono correspondía a su hija Juana, futura Juana I, entonces menor de edad. Ante la comprometida situación, la madre Blanca de Artois jugó la carta de la protección francesa y viajó a París, donde al cabo de los años Juana, acogida por el poderoso Felipe III el Atrevido, acabaría casando en 1284 con su hijo y heredero de la corona francesa, futuro Felipe IV el Hermoso, con lo que se abriría un nuevo derrotero de la situación política de Navarra, cada vez más

⁴⁴ J.M. LACARRA Y A. MARTÍN DUQUE, Colección diplomática de Irache. Volumen II, Pamplona, 1986, núm. 402. Según Altadill la donación de 1264 la habría efectuado el rey Teobaldo II, a tenor de un documento que se conservaba en el archivo de Dicastillo: M.C. GARCÍA GAINZA, M.C. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA Y M. ORBE SIVATTE, Catálogo Monumental de Navarra II*, pg. 435. Altadill manejó la documentación de Irache custodiada por la Comisión de Monumentos, de donde procede la carta de donación de Pedro Iñiguez que J.M. Lacarra y A. Martín Duque recogen en la colección diplomática inicialmente citada. No sería la primera inexactitud de Altadill, al que quizá debemos también la problemática identificación de este monasterio de San Pedro de Dicastillo con Gazaga, que ya aparece en posesión del monasterio de Irache desde 1069 (*Gazaga cum omne integritate*: J.M. LACARRA, Colección diplomática de Irache. Volumen I (958-1222), Zaragoza, 1965, núm. 46). Desde luego, un documento de 1345 diferencia nítidamente, entre las propiedades de Irache, «la yglesia de Sant Pedro de Gazçaga, con su término et con todos sus derechos» de la «yglesia de Sant Pedro de Dicastillo con todos sus derechos» (Colección diplomática núm. 501).

relacionada con los asuntos franceses. Por otra parte, en 1276 tuvo lugar la famosa Guerra de la Navarrería, enfrentamiento entre barrios de la capital pamplonesa con implicaciones y participación internacional, que supone una referencia cronológica significativa para el arte navarro, no por un hecho de concreta naturaleza artística, sino porque el impresionante claustro de la catedral de Pamplona y la iglesia de San Cernin, dos obras determinantes del futuro, fueron edificadas con posterioridad y en cierta medida como consecuencia del asalto de la Navarrería por las tropas francesas.

No podemos asegurar que ambos fueran los primeros edificios en que se plasmaron cada una de las novedades que caracterizaron la expansión del gótico radiante. Ahora bien, el conocimiento del panorama artístico navarro demuestra que el prestigio, la perfección y la indudable belleza de ambas obras las convirtieron en arquetipos a imitar, ya fuera en edificaciones de nueva planta, ya en remodelaciones de arquitecturas anteriores que se terminaron o se mejoraron conformes a las nuevas fórmulas. Quiero insistir en este punto. No se trata de que después de dicho año entren en Navarra elementos absolutamente novedosos, producto de una renovación artística generalizada en el gótico europeo, sino que elementos existentes en el repertorio del gran gótico francés de la primera mitad del siglo XIII se generalizaron y complicaron, hasta constituir un todo coherente en el que viajaron juntos en su expansión hacia tierras meridionales durante el último tercio del siglo.

Pondré un par de ejemplos de la existencia de estos elementos con anterioridad y de las nuevas posibilidades que se les otorgan. Detengámonos en un rasgo fácilmente reconocible y del que hemos hecho mención con anterioridad: la molduración cada vez más compleja del perfil de los nervios hasta llegar a la aparición de un listel longitudinal claramente individualizado, cuyo uso va a caracterizar el período de expansión del gótico radiante. Pues bien, el listel ya aparece en un dibujo de Villard de Honnecourt, lo que garantiza su difusión en las décadas de las grandes catedrales de la primera mitad del siglo XIII⁴⁵. En Navarra, la aparición del listel como elemento ornamental se localiza en algunas portadas quizá anteriores a 1275. En ellas se cumple un principio frecuente en la ornamentación de portadas románicas, según el cual las arquivoltas están más adornadas o al menos más molduradas que las jambas. Unas jambas con baquetones lisos se prolongan en arquivoltas con baquetones adornados con listel, por ejemplo en la retocada portada de la Asunción

⁴⁵ Villard de Honnecourt. Cuaderno siglo XIII, *Torrejón de Ardoz*, 1991, lám. 63.

de Miranda de Arga o en la iglesia de San Francisco de Sangüesa, por citar dos obras mencionados con anterioridad a raíz de su vinculación con Teobaldo II.

Un segundo ejemplo lo constituye una bóveda cuya perfección y complicación ha sido repetidas veces señalada. Me refiero a la hermosa bóveda estrellada que cubre la capilla Barbazana del claustro de la catedral de Pamplona. Su diseño ascendente en realidad supone una atrevida modificación en altura de una solución que, con apoyo central (inexistente en la Barbazana) y menor complicación, encontramos tanto en el álbum de Villard de Honnecourt como en salas capitulares del gótico inglés del siglo XIII (catedral de Salisbury, abadía de Westminster)⁴⁶. A mi manera de ver, casos como éste demuestran con claridad que no es preciso establecer complicadas filiaciones histórico-artísticas y conexiones de cientos o miles de kilómetros cuando probablemente nos encontramos ante respuestas similares a partir de modelos preexistentes de difusión generalizada.

Concretemos en lo posible las fechas. Los documentos acerca de la edificación del claustro a partir de la década de 1280 fueron publicados hace décadas por J. Goñi Gaztambide⁴⁷. Es admisible pensar que la galería oriental, la más sencilla, fuera alzada con cierta rapidez, aunque carecemos de fechas absolutas que delimiten su ejecución. En la septentrional, aneja al muro catedralicio, vemos un capitel con escudos que llevan a pensar en una factura anterior a 1307⁴⁸. Podemos simplificar la complejidad de las campañas edificatorias del claustro resumiendo que a continuación se levantaría la occidental, siendo la última y más compleja la

⁴⁶ Villard de Honnecourt. Cuaderno siglo XIII, *Torrejón de Ardoz*, 1991, lám. 41. *La relación de la bóveda de la Barbazana con el álbum de Villard de Honnecourt ya fue puesta de manifiesto por M. BRUTAILS, La Cathédrale de Pampelune, en «Congrés Archéologique de France, LVe Session», París-Caen, 1889, pgs. 315-316, quien asimismo señaló la clara diferencia derivada de la inexistencia en Pamplona del soporte central al que se refiere por escrito Villard.*

⁴⁷ J. GOÑI GAZTAMBIDE, Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona, en *«Príncipe de Viana», XVI (1955), pgs. 133-140.*

⁴⁸ *El largo razonamiento acerca de este capitel y su cronología en J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE Y F. MENÉNDEZ PIDAL, Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro, en prensa.*

meridional⁴⁹. La edificación del refectorio antes de 1335 y las pinturas junto a la Puerta Preciosa, datadas por M.C. Lacarra con anterioridad a 1315⁵⁰, favorecen la opinión de quienes pensamos que todo el claustro habría quedado terminado durante la primera mitad del siglo XIV, en pleno episcopado de Arnaldo de Barbazán (1318-1355). Para lo que ahora nos interesa, podemos admitir que ya las primeras tracerías, los primeros pilares y la correspondiente ornamentación escultórica, anteriores a 1310, supusieron un cambio de trayectoria en el panorama arquitectónico del reino navarro, acorde con lo expresado por la documentación contemporánea que alaba la obra «sutil y suntuosa».

Respecto a la parroquia de San Cernin, la nueva fábrica daría un paso más en la consolidación de las grandes iglesias de nave única, que aquí supera los 15 metros de anchura. No se decide de manera excluyente por ninguna de las dos opciones en cuanto a la anchura de la cabecera, pues si bien el presbiterio es más estrecho que la nave, el estrechamiento se produce de manera gradual para dar opción a la existencia de dos capillas laterales igualmente poligonales. Hecho sorprendente, el abovedamiento se concibe mediante bóvedas sexpartitas, para entonces en desuso en gran parte de Europa y que tampoco tendrán muchas consecuencias en el reino⁵¹. Las ventanas con tracerías algo más complicadas y, sobre todo, los soportes constituidos por ménsulas poligonales de facetas cóncavas se instalarán con fuerza en el reino navarro y permanecerán hasta bien entrado el siglo XV. Las fechas pueden aproximarse: sus torres no aparecen citadas en el poema de Anelier sobre la Guerra de la Navarrería, lo que llevó al P. Germán de Pamplona a deducir su no

⁴⁹ *Una concienzuda y reciente investigación acerca del claustro de la catedral de Pamplona, que delimita con absoluto rigor y gran detalle las diversas etapas de su edificación, puede verse en el capítulo que C. FERNÁNDEZ-LADREDA Y J. LORDA le dedican en la obra colectiva sobre La catedral de Pamplona, Pamplona, 1994, publicada con posterioridad a la redacción de esta ponencia. Agradezco a ambos autores la amabilidad de haberme facilitado su contenido mientras llevaba a cabo el estudio que aquí expongo.*

⁵⁰ M.C. LACARRA, Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra, Pamplona, 1974, pg. 154. Concretamente propone como fecha aproximada de realización el plazo entre 1290 y 1315. De cualquier modo, es difícil admitir que este mural pueda ser posterior a la obra de Juan Oliver (1335), por lo que la galería correspondiente estaría concluida, al menos en parte, para el primer tercio del siglo XIV.

⁵¹ *No hay que descartar una posible influencia en abovedamientos como el de la parroquial de Arellano, cuya definitiva filiación, acorde con las fases constructivas diferentes que dejaron su huella en los recrecimientos exteriores de paramentos y contrafuertes, sólo podrá ser trazada cuando veamos lo oculto por el enlucido.*

existencia antes de 1276⁵². La clave bajo el coro proporciona un nombre y un cargo: Bernardo de Eza, alcalde (*iudex*) del Burgo de San Saturnino en 1297, lo que nos da una cronología para esa parte del edificio (no necesariamente para el cerramiento de bóvedas) en torno al 1300⁵³. Todavía en 1346 Flandina Cruzat dejaba en su testamento *a la obra de la dita iglesia de Sant Cernin trenta libras de sanchetz*⁵⁴, referencia que da pie a quienes prefieren una fecha de terminación más tardía, si bien no podemos tampoco considerarla concluyente (el concepto «obra» de una iglesia no indica necesariamente construcción de sus partes fundamentales, que podrían estar terminadas desde décadas antes). Para los objetivos de esta ponencia es suficiente confirmar que esta interesante iglesia estaba en obra en las décadas inmediatamente anteriores y posteriores a 1300 puesto que con ello tenemos la seguridad de un edificio que pudo funcionar como modelo prestigioso para el gran número de nuevas parroquias que se edificarían en las prósperas décadas anteriores a la crisis de 1348.

Las renovaciones parroquiales que adoptaban las soluciones radiantes estaban también en marcha en otras localidades: una manda testamentaria de 1292 se refiere a la obra de San Salvador de Sangüesa, parroquia cuya nave única de más de once metros de anchura la diferencia netamente de las anteriores sangüesinas de Santa María y de Santiago, a las que hemos tenido oportunidad de referirnos⁵⁵. También se alzaban interesantes ermitas de nave única. Múltiples caminos concuerdan en situar los inicios de la de San Zoilo de Cáseda en la década de 1320-1330 y su puesta en uso cercana a 1346, aunque el abovedamiento definitivo de la nave se retrasó hasta el siglo XV⁵⁶. De igual modo, la gran nave gótica de Santa María de Ujué estaba parcial, si no totalmente terminada, para los años centrales del siglo XIV. Unas pinturas murales que decoran su coro alto se realizaron en tiempos del abad de

⁵² La fecha de la construcción de la iglesia de San Cernin de Pamplona, su seudocoro y el relieve del caballero, en «Príncipe de Viana», XVI (1955), pg. 457.

⁵³ Ibidem, pgs. 456-457.

⁵⁴ S. GARCÍA LARRAGUETA, Archivo parroquial de San Cernin de Pamplona. Colección diplomática hasta 1400, Pamplona, 1976, núm. 23.

⁵⁵ M.C. GARCÍA GAINZA, M. ORBE SIVATTE Y A. DOMÉÑO MTZ. DE MORENTIN, Catálogo Monumental de Navarra IV.** Marindad de Sangüesa, Pamplona, 1992, pg. 391.

⁵⁶ M.C. GARCÍA GAINZA Y M. ORBE SIVATTE, Catálogo Monumental de Navarra IV.* Marindad de Sangüesa, Pamplona, 1992, pgs. 183-185. Sobre la bóveda del siglo XV: J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE Y F. MENÉNDEZ PIDAL, Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro, en prensa.

Montearagón Eximino López de Gurrea (1327-1353) o, en todo caso de su sucesor Pedro López de Gurrea (1353-1359)⁵⁷. El testamento de Pedro Sanz, abad de Agós, deja en 1323 *a la obra de la iglesia de Santa María de Ussue X ss*⁵⁸. Otra manda del citado testamento de Flandina Cruzat permite pensar que en 1346 las obras tocaban a su fin. El mismo taller de Ujué y por los mismos años levantaría la sencilla parroquia de San Millán de Beire. En fechas cercanas podemos situar, por la relación de su portada con la del Santo Sepulcro de Estella, la parroquia de Villatuerta. En resumen, advertimos una notable concentración de referencias a obras en los años finales de siglo XIII y durante la primera mitad del siglo XIV, noticias que van a decaer de modo radical durante la segunda mitad, sin duda por las terribles consecuencias de la peste y las guerras que afectaron directamente al reino pirenaico.

Constatamos que el éxito de las nuevas fórmulas fue inmediato, evidentemente porque la situación del reino era muy favorable a las nuevas edificaciones, desde los templos rurales al impresionante esfuerzo constructivo de la catedral pamplonesa (refectorio catedralicio, cuyo abovedamiento hubo de realizarse entre 1328 y 1335; dormitorio de los canónigos sufragados por el obispo Barbazán; capilla Barbazana, probablemente terminada bajo su episcopado aunque de discutida fecha inicial). La dependencia de algunas edificaciones con respecto al conjunto catedralicio es evidente: San Zoilo de Cáseda no sólo fue auspiciada por el canónigo hospitalero Pedro de Olloqui, sino que el uso de ménsulas figurativas está inspirado indudablemente en los soportes empleados en la Barbazana y en el refectorio catedralicio pamplonés.

Junto a las obras de nueva planta, hemos indicado la existencia de mejoras en construcciones entonces todavía inacabadas. Dos ejemplos ponen imágenes a nuestro pensar: lo sucedido en las parroquias de Estella y de Olite. En ambas localidades nos encontramos a finales del siglo XIII con edificaciones casi terminadas, de tamaño más que suficiente para sus necesidades, por lo que quedaba descartada la iniciación de templos de nueva planta.

Hemos podido ver cómo durante dicha centuria se había edificado casi en su totalidad la iglesia de Santa María de Olite, conforme a los principios de los templos de nave

⁵⁷ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE Y F. MENÉNDEZ PIDAL, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro, en prensa.*

⁵⁸ J.J. URANGA, *Ujué medieval, Pamplona, 1984, pg. 197.*

única. La parte occidental de la parroquia quedó embellecida a finales de siglo por el añadido de nuevos complementos: un último tramo, con bóveda de nervios de un perfil mucho más avanzado que en los anteriores; un coro alto de piedra; un gran ventanal de hermosas tracerías en su lado meridional, que marca vivo contraste con los restantes vanos del paramento; y, para culminar, una hermosa portada repleta de figuración y ornamentación vegetal, bajo un espléndido ventanal apuntado (otro ventanal de grandes dimensiones, pero anterior, había decorado el hastial de San Pedro de Olite).

En Estella, la iglesia de San Miguel incorporó por estas mismas fechas otro gran ventanal en el muro meridional de transepto. Todavía no se había abovedado la nave del transepto, que en estos momentos lo hizo con arcos cruceros de perfil notablemente sencillo. El escudo que decora la clave del tramo sur presenta unas peculiares armas cuarteladas, que quizá correspondan a Luis el Hutin, en relación con la visita que giró a Estella en 1307⁵⁹. Por su parte, la iglesia de San Pedro vio perforados algunos de sus muros (a los pies, bajo la torre; sobre la puerta septentrional; y en el primer tramo del lado sur) con los correspondientes grandes ventanales de hermosas tracerías. De este modo, aunque en ningún edificio importante navarro de estos momentos encontramos la sustitución completa de superficie mural por ventanales, que es seña identificativa de los grandes templos franceses del gótico radiante, sí podemos localizar ecos del interés por los amplios vanos en estos templos parroquiales de algunas de las más prósperas localidades urbanas.

Un tipo de recepción parcial de fórmulas góticas radiantes en iglesias preexistentes perseguía la incorporación de grandes ventanales. Otro rasgo característico de este momento es el embellecimiento mediante portadas de profusa figuración. Ya hemos señalado la de Santa María de Olite. En Estella tenemos la del Santo Sepulcro, que aporta un nuevo elemento a nuestra valoración de la época. Como venía siendo costumbre, la portada muestra un interesante apostolado bajo arquería. A primera vista sorprende encontrar entre los apóstoles la figura de Juan el Bautista. Todavía resulta más extraño ver que el mismo santo aparece arrodillado bajo el apostolado, en la clave de un gran arco funerario. Una minuciosa observación descubre en el

⁵⁹ *La combinación en el escudo de las flores de lis y el carbunco de Navarra hace que esta clave sea necesariamente posterior a 1284.*

pedestal de la estatua del Bautista dos escudetes con bandas: las armas de los Ponce, uno de los linajes más importantes de la ciudad estellesa, cabeza de uno de los dos bandos que llenaron de conflictos la vida ciudadana durante los siglos XIII y XIV. De manera que podemos atribuir al deseo particular de una persona, quizá un Juan Ponce al que todavía no hemos localizado, la financiación de parte del apostolado. Nuestro examen cuidadoso de la portada localiza vestigios reconocibles de otros escudos dentro de los círculos lobulados que recorren el muro bajo el apostolado, lo que nos lleva a pensar en que la ornamentación escultórica de la portada fue sufragada por una serie de vecinos que quisieron dejar constancia de su mecenazgo⁶⁰. De manera que, al igual que sucediera con las iglesias de nave única anteriores a 1275, podemos afirmar que la expansión en Navarra de las fórmulas del gótico radiante, si bien introducidas en ámbitos catedralicios, respondió a un marcado interés de las comunidades burguesas o urbanas por disponer de templos amplios y hermosos.

¿De dónde proceden dichas fórmulas del gótico radiante? El razonamiento fácil nos llevaría al norte de Francia donde se habían originado y desarrollado. En este sentido, cabría pensar que la estrecha conexión establecida en lo político con París sería la causa de la llegada y el éxito del nuevo lenguaje. Pero en modo alguno podemos probarlo. No tenemos ninguna constancia documental del interés de los monarcas parisinos por colaborar a incrementar la riqueza artística del reino navarro. Cuando ampliamos el marco de referencia y superamos las fronteras, apreciamos que la recepción y el éxito en Navarra de estas fórmulas norteñas supone una página más de la expansión de las mismas por tierras meridionales. Durante el último tercio del siglo XIII llegaron al centro y sur del reino vecino las novedades del norte, plasmadas especialmente en las catedrales de Carcasona (ampliada a partir de 1267), Narbona (colocación de la primera piedra en 1272), Tolosa (edificación de la cabecera a partir de 1272), Rodez (reedificada desde 1277), etc. En mi opinión, la familiaridad de los navarros con estas tierras del Midi habría facilitado la llegada del gótico radiante al reino pirenaico, dentro de un movimiento de mayor alcance que podríamos denominar el segundo paso del gótico a través del Pirineo⁶¹. Si el estilo de las grandes catedrales

⁶⁰ *Estos escudos confirman la tradicional afirmación de que fueron ricos mercaderes del barrio los que sufragaron la edificación de la portada, afirmación recientemente puesta en duda.*

⁶¹ *En este sentido, merece la pena recordar que los canónigos pamploneses tenían como destinos en sus salidas de estudios las universidades de París y del sur de Francia: J. GOÑI GAZTAMBIDE, La formación intelectual de los navarros en la Edad Media (siglos XII-XV), en «estudios de Edad Media de la Corona de Aragón», 10 (1975), pgs. 143-303.*

había llegado al a península hacía 1220 a centros tan importantes como específicos (Burgos, Toledo), en el último tercio del XIII una nueva oleada gótica, con el léxico propio del radiante, rebasó las montañas y se extendió a la vez por Cataluña, Aragón y Navarra, donde provocó diferentes respuestas tan interesantes como variadas, desde su adaptación a la edificación en ladrillo evidente en tierras aragonesas, pasando por la inyección que facilitó la creatividad del gótico catalán a partir del 1280, hasta las iglesias navarras que nos ocupan.

Particularmente clara es la relación con el sur de Francia establecida a comienzos del siglo XIV en razón de la creación de un foco artístico de primerísima calidad en Aviñón, derivado de la residencia de los papas. La inspiración de artistas que trabajaron en Navarra a partir del foco aviñonés ha sido puesta de manifiesto para la pintura del entorno de Juan Oliver. La comunidad de soluciones arquitectónicas, no necesariamente anteriores en Aviñón, viene probada tanto por las similitudes entre la cocina de la canónica catedralicia pamplonesa y la del palacio papal (edificada en tiempos de Clemente VI, después de 1342), como por la ornamentación mediante ménsulas figuradas del refectorio catedralicio pamplonés, en las que se despliega un variado repertorio de animales reales o fantásticos y hombres en actividades propias del ocio (caza, bufones, etc.), que nos trae a la memoria repertorios comparables de ménsulas del palacio papal junto al Ródano, por ejemplo en la llamada sala de la *Grande Audience*, obra maestra de Jean de Louvres a partir de 1345 (posterior por tanto al refectorio pamplonés). Las similitudes no justifican hablar de un mismo taller encargado de la escultura; tampoco de un mismo arquitecto que dirigiera las obras, pues la audiencia aviñonesa consta de dos naves, pero sí de una misma manera de entender cómo había que ornamentar los grandes espacios no sagrados, que probablemente proceda en ambos casos, pamplonés y aviñonés, de precedentes del Midi. Por lo que hace a este particular, recordemos que ya É. Bertaux, al tratar en 1906 sobre las ménsula esculpidas del refectorio pamplonés, evocó la portada de la catedral de Lyon realizada hacia 1330⁶².

Otras relaciones pueden establecerse con seguridad, concretamente en escultura. Las figuras de la Puerta del Amparo del claustro de la catedral de Pamplona han sido recientemente puestas en contacto con la expansión del taller de Rieux, cuyo foco de

⁶² A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, vol. II, 2, París, 1906, pgs. 657-658.

expansión es Tolosa, de nuevo en el Midi⁶³. No es el momento de concretar, pero con seguridad los estudios en curso acerca de escultura trecentista navarra ampliarán los vínculos con este taller y sus derivados, de modo paralelo a como ésta sucediendo en otros territorios hispanos (Cataluña).

Sin embargo, nos equivocáramos si quisiéramos centrar en un único foco, el del ámbito meridional francés, las influencias apreciables en el arte navarro de este momento. Un ejemplo significativo por la claridad con que se integran formas procedentes de diversos orígenes lo encontramos en las jambas de Santa María de Olite. Uno de los recuadros de la jamba septentrional presenta un esquema ornamental de gran efecto: dentro de un marco de red de rombos alternan flores de lis y castillos. Podríamos pensar que se trata de dos motivos decorativos sin más, igual que otros diversos que se despliegan por la portada. Lo cierto es que dicha alternancia de lises y castillos constituía el emblema heráldico de San Luis, quien llevaba las lises de Francia y los castillos de su madre Blanca de Castilla. Las pautas repetitivas aplicadas a emblemas heráldicos era típicamente castellanas y fueron desplegadas repetidas ocasiones en todo lo relacionado con el monarca parisino. Es más, concretamente la alternancia dentro de una red de rombos decoraba los zócalos de una gran obra que marcó el devenir de la arquitectura gótica radiante: la Sainte Chapelle de París. El escultor de las jambas de Olite demuestra conocer el diseño parisino, aunque aquí, en Olite, décadas después de terminada la capilla francesa, lo tomó como parte de su repertorio ornamental, sin finalidad identificativa alguna. Nos quedaríamos satisfechos después de haber localizado esta directa relación entre Olite y París, que corrobora la filiación francesa de algunos de los escultores que trabajaron en Navarra en la segunda mitad del siglo XIII. Pero al otro lado del vano, en la jamba meridional, volvemos a encontrar otra figura de claras resonancias heráldicas. Me refiero a un león de la parte alta, que asimismo tomaríamos como algo sin otra consecuencia que su finalidad ornamental de no fijarnos en la similitud de su esquema formal con el de los leones que, igualmente con finalidad heráldica, alternan con castillos en la Puerta del Reloj de catedral de Toledo. T. Pérez Higuera señaló hace tiempo las conexiones entre París (Notre Dame), Toledo y Olite, conexiones que ahora podemos concretar algo más, en el sentido de que el escultor que trabajó en

⁶³ F. ESPAÑOL, *Historia del Arte Historia 16. 19. El arte gótico (I)*, Madrid, 1989, pg. 82.

las jambas de Olite concilió repertorios parisinos y toledanos⁶⁴. Esto significa que probablemente (a no ser que estemos ante el simple manejo de diseños dibujados) no llegó a Olite procedente de París con anterioridad a su viaje a Toledo, sino que llegó a Olite después de haber conocido tanto París como Toledo. De modo que podemos trazar el complejo itinerario de los motivos olitenses mediante un largo viaje de París a Olite pasando por Toledo. Esta comprobación nos ha de servir de lección: no toda influencia francesa que llega a Navarra lo hace directamente a través del Pirineo. La proximidad geográfica y el ser territorio de paso no suponen argumentos suficientes para pensar que el reino pirenaico siempre cumplió un papel de recepción inicial de fórmulas artísticas que luego se expandieron por el resto de la península. Los artistas viajaban llamados a las fábricas más importantes, de manera que en ocasiones las influencias francesas pudieron arribar primero a las grandes fábricas de Burgos y Toledo, antes de recalar en Navarra.

La recepción del gótico radiante, a veces llamado avanzado, se tradujo en la utilización de un léxico novedoso de elementos. Las plantas no cambiaron. Se generalizaron los espacios de nave única, con un mayor peso inicial de los terminados en ábsides más estrechos que la nave, mientras que en los templos de menor anchura la cabecera acabó teniendo las mismas dimensiones que la nave. Ya entrado el siglo XIV, en fecha por el momento imposible de determinar, se fue difundiendo la presencia de dos capillas laterales anejas al primer tramo de nave, que proporcionaban en planta un diseño en cruz⁶⁵. Los alzados se renovaron en mayor medida. Los soportes, que inicialmente mantuvieron las tres columnas adosadas al muro (una para el arco perpiaño y otras dos para los nervios cruceros), pronto bascularon hacia el uso de ménsulas facetadas de superficies cóncavas, que hemos visto en San Cernin de Pamplona, hasta generalizarse en todo el reino. Son los capiteles, y sobre todo los nervios y sus claves, los elementos más significativos. Del nervio de perfil «flordelisado» que veíamos en las cabeceras anteriores a 1275

⁶⁴ T. PÉREZ HIGUERA, Relaciones artísticas entre Toledo, Navarra y Álava en torno al año 1300, en «Vitoria en la Edad Media. Actas del I Congreso de Estudios Históricos», Vitoria, 1982, pgs. 739-746, y La Puerta del Reloj en la Catedral de Toledo, Toledo, 1987, pgs. 28-31. En nota anterior he reseñado la nómina de canteros que se documentan en Olite en torno al año 1300.

⁶⁵ No se trata de una solución exclusiva de finales del gótico, puesto que la encontramos en un edificio navarro edificado dentro de tradiciones románicas, aunque con arcos y bóveda apuntados que lo sitúan en el siglo XIII. Me refiero a la atractiva iglesia de Learza, recientemente restaurada. El examen del aparejo demuestra que las capillas no fueron añadidas, como en muchos otros casos, sino que se concibieron así desde el arranque de los muros.

pasamos a otros muchos más moldurados y, como elemento claramente reconocible, marcados por el listel longitudinal del que ya hemos hablado. Lo veíamos aparecer tímidamente en San Saturnino de Artajona, de manera confusa, mezclado sin clara diferenciación con los nervios aristados más antiguos. El listel se hizo predominante en San Cernin de Pamplona y en el claustro catedralicio, y desde entonces se expandió sin apenas rechazo. También fue frecuente el nervio con doble bocel y doble listel, que vemos en el claustro pamplonés y va a usarse en el reino hasta el siglo XVI (Leire). Sus precedentes se han buscado en el Sur de Francia, con lo que volvemos a estar en la misma dinámica de recepción de soluciones radiantes no directamente del norte, sino de la expansión que tuvieron en el Midi. En cuanto a las claves, se unificó el uso de redondas con remates apuntados, decoradas con figuración, con lo que abandonaron las perforadas que encontrábamos, por ejemplo, en Santa María de Olite. Por lo que hace los capiteles, la flora naturalista será paulatinamente sustituida por la flora generalizada y cada vez más se recuperará la figuración, tras el paréntesis que había supuesto el gótico anterior a 1275, que había limitado las historias a las que tan aficionado había sido el arte románico.

Pero si hay un elemento realmente característico del gótico radiante, ése fue la utilización de amplios ventanales con tercerías que iluminaron los templos. Las tracerías, cada vez más complicadas, cuajaron un espléndido repertorio en las galerías del claustro de la catedral de Pamplona, acompañadas por tracerías ciegas en algunos paños de las esquinas. Desde los diseños más sencillos del lado oriental hasta las complejas soluciones del lado meridional, que incorporaban gabletes culminados en estatuas, los maestros que labraron las galerías pamplonesas demostraron estar al día en cuanto a soluciones formales y disponer de capacidad inventiva.

Tan brillantes precedentes claustrales no deben hacernos olvidar que una cosa es realizar finas tracerías, para lo que se precisa un maestro de obras de categoría y hábiles canteros, y otra distinta introducirlas en amplios ventanales que inunden con un caudal de luz los interiores de los templos, para lo cual hace falta calcular las estructuras de todo el edificio y contar con vidrieros que proporcionen el adecuado complemento, con el sobrecosto que ello significaba. Factores como el peso de la tradición y la mayor abundancia de luz en tierras del Midi e hispanas han sido barajados a la hora de explicar la mayor oscuridad del gótico meridional, sólo rota en casos muy excepcionales como la catedral de León. El gótico navarro comparte con el hispánico la escasez de vanos, que se hace particularmente significativa en edificaciones como el refectorio de la catedral. Sus estrechos ventanales sólo se

explican si tenemos en cuenta que las vidrieras actualmente desplegadas en toda su altura, probablemente en origen sólo ocupaban las partes culminantes (a partir de los capiteles figurativos, donde hoy existen unos -a mi parecer- inventados arcos intermedios). Por debajo de esta línea, batientes de madera (quedan los ganchos de los que colgaban) facilitaban la iluminación y quizá la ventilación (desconocemos si por debajo hubo tela encerada, vidrio transparente u otra solución). Sin embargo, los grandes ventanales de Estella y Olite, que podían sufragar comunidades urbanas tan boyantes, no se generalizaron en los templos navarros. En ellos, los esquemas del gótico anterior basados en lancetas más óculo, lobulado o no (unos de los más ricos en las ventanas de Santa María de Olite), dieron paso a esquemas algo más complejos, con dos alturas de óculos trilobulados o cuadrilobulados encima de las lancetas, asimismo rematadas en trilóbulos. También fueron muy empleados los triángulos curvilíneos de interiores trebolados que tanto abundan en el claustro pamplonés. No son cambios espectaculares, pero sí suficientes para diferenciar épocas, constatables en edificaciones de gran empeño y también en obras rurales como la parroquial de Tiebas.

Las últimas décadas del siglo XIII y la primera mitad del XIV significaron una imparable fase de grandes y hermosas edificaciones, frenada a raíz de la crisis de mediados de siglo. La Peste Negra de 1348 junto con los reveses políticos y militares de Carlos II explican bien la ausencia de referencias documentales a grandes empeños constructivos u ornamentales durante su reinado.

La recuperación llegó bajo Carlos III (1387-1425) y con él un nuevo ánimo constructivo, cuyo paradigma es la forzada reconstrucción de la catedral de Pamplona a consecuencia del hundimiento de 1390. El paréntesis transcurrido entre 1348 y 1387 no implicó la ruptura con las fórmulas artísticas del gótico radiante, perfectamente asentadas en el reino. Tampoco las escasas novedades de la catedral impactaron en el desarrollo artístico del reino. Ni siquiera la innegable renovación de las tracerías, que se aprecia tanto en los muros de las capillas como en la nave principal, despertó respuesta emulativa en los templos parroquiales. Por conjeturas razonables se pueden fechar a comienzos del siglo XV algunas obras como las parroquias de Cizur Mayor y Ororbia, en las que apenas reconocemos diferencias con las fórmulas dominantes en el gótico desde el 1300⁶⁶. Habrá que esperar a los años finales del siglo XV y, sobre todo, al primer tercio del siglo XVI, para que nuevos

⁶⁶ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425, Pamplona, 1987, pgs. 282-300.*

diseños de nervios, de bóvedas, de vamos, incluso de plantas, construyan un léxico gótico diferente, el del gótico tardío (no puramente flamígero) a desarrollar durante todo el siglo XVI e incluso de los comienzos del XVII. Pero su estudio rebasa los límites cronológicos inicialmente trazados y, además, ha de enmarcarse mejor en el diálogo con las nuevas fórmulas renacentistas que irrumpían, no desde Francia sino preferentemente desde Italia, por las mismas fechas.

6. EL MECENAZGO DE CARLOS III Y LA RECEPCIÓN DE NUEVAS FÓRMULAS ARTÍSTICAS HACIA 1400

Terminaremos nuestro recorrido con el examen del último período de brillantez generalizada en el arte gótico navarro: el vinculado al esplendor de tiempos del rey Noble (1387-1425). Las construcciones palaciegas de Carlos III nos presentan desde una particular perspectiva la recepción de formas artísticas, en cuanto que podemos diferenciar con nitidez hasta dónde llegan los deseos y las posibilidades de un «mecenas» y en qué medida hay que responsabilizar a las circunstancias de la irrupción de novedades. Carlos III, nacido en Mantes, primo del rey de Francia, sobrino de los duques de Berry, Borgoña y Borgón, yerno del rey de Castilla, conoció a fondo ambas cortes regias en las que por diversas circunstancias, no siempre felices, tuvo que pasar largas temporadas. Desde los primeros tiempos de su reinado manifestó inclinación por dotarse y dotar al reino de marcos preferente pero no exclusivamente palaciegos acorde con la dignidad regia que personificaba. No vamos a examinar la totalidad de su promoción artística, interesante en multitud de aspectos, sino las circunstancias que tienen que acompañar para que el interés por las obras de arte culmine en la creación de grandes obras que renueven un panorama artístico⁶⁷.

El conocimiento que el monarca manifestó de los palacios franceses y castellanos no cristalizó necesariamente en la creación de una serie de obras que realmente pusieran al reino navarro en la órbita de lo más avanzado de la época. Recordemos que desde finales del siglo XIII la arquitectura y la escultura monumental habían alcanzado una cota media de calidad muy digna para edificaciones generalmente rurales o de incipiente población urbana. En este ambiente debemos encuadrar las primeras empresas del rey Noble. A su servicio tenía maestros en su mayoría locales

⁶⁷ *Sobre su promoción artística en general: J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Arte y monarquía en Navarra, 1328-1425, Pamplona, 1987.*

o del entorno cercano, suficientes para sacar del apuro cuando las pretensiones no volaban demasiado alto. Y no podían hacerlo habida cuenta la difícil situación económica que atravesaba el reino y el tesoro tras los reveses sufridos por su padre Carlos II. Las circunstancias exteriores vinieron a transformar el desarrollo artístico a raíz de tres acontecimientos: el hundimiento de la catedral románica, la recuperación de rentas y derechos en Francia y la llegada al reino de un artista de indudable calidad: Johan Lome de Tournai.

Primero, la catedral. El sorprendente hundimiento de su parte central, el transepto hacia los pies, en 1390, determinó que se iniciara una fábrica de calidad y dimensiones desacostumbradas en el reino navarro. Era evidente que un maestro local no podía enfrentarse a una obra de esa naturaleza, por lo que los encargados recurrieron a un extranjero, Maestre Perrin de Simur, quien dio las trazas del edificio y se encargó de la fase inicial tras la colocación de la primera piedra en 1394⁶⁸. Resulta significativo que no aparezcan relacionados con esta primera fábrica los maestros que por entonces trabajaban para el rey, aunque las relaciones entre ellos y Perrin quedan documentadas: el maestro real Martín Périz de Estella fue su cabezalero tras su repentina muerte.

La planta de las naves de la catedral, única parte que podemos atribuir con certeza a Perrin, era novedosa para Navarra. Destaca en ella la integración de capillas entre los contrafuertes, solución que había alcanzado gran desarrollo en otros focos góticos (por ejemplo, en el espléndido gótico catalán del siglo XIV), pero que carecía de tradición en el reino pirenaico, donde a finales de la centuria todavía no se había generalizado ninguna solución espacial para los enterramientos privilegiados en el interior de las iglesias. También los alzados superaban las necesidades medias del reino. Las evidentes relaciones con la catedral de Bayona, puestas de manifiesto por E. Lambert, no cristalizaron en una copia rigurosa del templo labortano, puesto que el alzado pamplonés prescindió del triforio y redujo los ventanales, rasgos que comparte con tradiciones hispanas y también navarras. La catedral apenas despertó secuelas en el reino, salvo casos excepcionales que convendría volver a analizar (pienso en Santa María de Viana). Particularmente me sorprende más que tampoco la renovación flamígera apreciable en tracerías de ventanales de las primeras décadas

⁶⁸ R.S. JANKE, Perrin de Simur, un desconocido maestro mayor de obras de la catedral gótica de Pamplona, en «Príncipe de Viana», XXXV (1974), pgs. 449-453.

del siglo XV significaría un cambio de tendencia en el gótico navarro, que no se decantaría por el flamígero de modo generalizado hasta finales de siglo.

Segundo, la recuperación de rentas y derechos en Francia. Carlos III había iniciado nada más llegar al trono una política de mejora de las residencias regias que afectó sucesivamente a Tudela, Olite, Pamplona, Puente la Reina y Tafalla. Es de lamentar que la completa información de que disponemos acerca de las obras en el castillo de Tudela no compense la pérdida total de sus edificaciones. Al menos constatamos el interés por mejorar las dependencias mediante las nuevas construcciones y el embellecimiento (pinturas, vidrieras), de las ya existentes. En cambio, el impresionante esfuerzo constructivo del palacio de Olite, pese a haber sido muy castigado por el paso de los siglos, todavía permite valorar la recepción de nuevas fórmulas, al menos en arquitectura. Para el interés de ésta ponencia voy a diferenciar tres fases entre los pasos sucesivos que condujeron a la edificación en su conjunto⁶⁹:

1) Durante los primeros años de intervención, el monarca mejoró con construcciones existentes y colaboró con la reina Leonor, de la familia real castellana, en la ampliación hacia el sur, en la que vemos intervenir maestros mudéjares (dirigidos por Juce de Sahagún), que dejaron obras de ladrillo en la línea de lo habitual en los palacios castellanos.

2) A continuación vino una fase de grandes obras por parte del rey: la Gran Torre, la Torre Nueva, la Torre del Retrait, la Galería Dorada, etc., en las que apreciamos el interés por llevar a cabo un conjunto monumental y ornamentado, pero que no rompe con las tradiciones arquitectónicas hasta entonces imperantes en el reino. En efecto, las mayores dimensiones no deben ocultar que en realidad estamos ante grandes torres de planta poligonal con forjados de madera, o bien con abovedamiento en la planta baja; ante galerías lanzadas entre contrafuertes; ante cubos de dimensiones similares a los de las murallas de las villas bajomedievales; es decir, ante un repertorio constructivo similar al que venía desplegándose en el reino navarro durante los siglos anteriores (XIII y XIV), sólo que a diferente escala. Las recientes excavaciones realizadas en la Gran Torre han puesto al descubierto la existencia de grandes pilares que debieron de servir para sostener forjados intermedios. Las similitudes de este sistema constructivo con lo que todavía queda del interior de la

⁶⁹ *Un estudio más detallado de las fases de construcción del palacio olitense puede encontrarse en mi citada obra Arte y monarquía en Navarra 1328-1425, pgs. 139-185.*

Casa Villaespesa (o Casa Grande) de Olite, palacio urbano de uno de los personajes más destacados de la corte del rey Noble, contribuye a reforzar la idea de que en este momento los maestros que trabajaban para el monarca ponían en práctica sistemas constructivos no especialmente novedosos. La fase de grandes obras del rey obedece a la recepción de abundantes medios económicos desde 1404, que le habían permitido la contratación de artistas extranjeros de diversos oficios.

3) La tercera fase, la que solemos denominar de las torres exteriores (Torre de los Cuatro Vientos, Torre de la Atalaya, Torre de las Tres Coronas, etc.), cambia el signo de las construcciones. Empiezan a edificarse desde 1411 estructura caprichosas, a perforarse los muros con grandes vanos ornamentados, a atreverse con alardes constructivos (siempre relativos, comparándolos con lo anterior) como el jardín alto o «calostra». Aunque el responsable máximo sigue siendo el mismo maestro real de mazonería Martín Périz de Estella, hay un nuevo aire que no puede atribuirse sino a Johan Lome de Tournai, el escultor llamado por el monarca para llevar a cabo su sepulcro.

Así entramos en contacto con el tercer aspecto: la presencia de un gran artista venido del exterior. La recepción y asimilación de estas nuevas fórmulas arquitectónicas en lo palaciego no se produjo desde el comienzo de los trabajos, tampoco desde que el monarca empezó a gastar cuantiosas sumas, sino justamente desde el momento en que llegó un artista que habría participado en otros empeños ultrapirenaicos antes de venir a Navarra. No basta con que los maestros reales navarros acompañen al monarca en sus desplazamientos, no es suficiente que Carlos III los mande a conocer lo que otros príncipes llevaban a cabo, sino que hay que esperar al momento en que llega un directo colaborador y conocedor de las empresas más avanzadas de su tiempo para que cambie el signo de las edificaciones⁷⁰.

La especificidad de las obras de Olite hizo que sus consecuencias en el reino fueran dispares. La pérdida del palacio de Tafalla nos impide ver cómo las construcciones «exóticas» (una de las torres recibió el apelativo de morisca y otra el de francesa) llegaban a caracterizar a todo un conjunto palaciego en que el rey resumía sus anhelos y los maestros condensaban las experiencias anteriores. Me interesa más

⁷⁰ *Sobre estos viajes de artistas: J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Viajes y vida artística durante el reinado de Carlos III de Navarra (1387-1425), en Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte, Santiago de Compostela, 1986, pgs. 71-78.*

señalar la manera como la gran arquitectura palaciega se pudo difundir por el reino, si es que lo hizo. En mi opinión sí, pero hasta cierto punto. Sí en el sentido de que nunca como durante el primer cuarto del siglo XV existió entre la nobleza del entorno real un interés por mejorar sus residencias, por construir algo más que torres fuertes. Así se alzaron, en algunos casos a partir de edificaciones preexistentes, el palacio de Arazuri, el castillo de Marcilla, el desaparecido (o, al menos no identificado) palacio de Ezpeleta cerca de Pamplona y la casa del canciller Villaespesa en Olite (Calle del Pozo núm. 7). Vemos en ellos la intención de llevar a cabo grandes mansiones, la recepción de plantas hasta entonces no muy desarrolladas en el reino, la incorporación de ciertos elementos ornamentales (escudos, ventanales, chimeneas) que recuerdan a lo más sencillo de Olite. Pero en ningún caso, al menos en lo conservado, estructuras caprichosas o elementos exóticos, de los llegados durante la tercera fase de las obras olitenses. Es decir, que el reino caló parte del mensaje novedoso del monarca: a los grandes señores les convienen las grandes construcciones, a través de las cuales se manifiesta su nobleza (no debemos olvidar que el propio Carlos III sufragó parcialmente los gastos de las cuatro edificaciones citadas). Y no caló el grado siguiente, el que veía como propios de la gran arquitectura de su tiempo los caprichos constructivos que tanto embellecieron, por ejemplo, los palacios del duque de Berry copiados con notable fidelidad en las miniaturas de las Muy Ricas Horas del Museo de Chantilly.

Como he indicado con anterioridad, no voy a detenerme en las últimas fases del arte gótico en Navarra, desarrolladas a partir de las décadas de recuperación a finales del siglo XV y de la recepción de formulas diferentes, cuya seña de más fácil reconocimiento son las bóvedas estrelladas, a las que se unen nuevos perfiles de nervios, nuevos tipos de ménsulas, nuevas preferencias en repertorios ornamentales (bolas, flora), incluso nuevas estructuras de excepcional interés, como las grandes iglesias columnadas. Y no me voy a detener porque el entendimiento de este último gótico deja de plantearse como un problema de recepción de fórmulas góticas preferentemente venidas del otro lado del Pirineo, sino a partir de nuevas conexiones con soluciones peninsulares y, especialmente, a partir del conocimiento del diálogo que se establece con otro arte venido de fuera, el renacentista cuyo foco creativo procedía de Italia.

En resumen: a la hora de analizar el arte gótico navarro en el panorama europeo es preciso calibrar el peso, variable en el tiempo y en el espacio, de cada uno de los

factores que influyeron y condicionaron su recepción y asimilación. El exclusivo análisis de las formas, tan útil como punto de partida, se revela insuficiente e incluso engañoso. Los historiadores hemos de aportar nuevas perspectivas que vayan iluminando tantas facetas todavía oscuras. En este sentido, apuesto por una lectura y relectura inteligente de la documentación, que sin duda desvelará puntos de vista y datos concretos de gran utilidad, y por un nuevo examen de las obras, con distintos ojos cada vez, que realmente profundice sobre los planteamientos hasta ahora establecidos y no se conforme con la aplicación de esquemas de investigación repetitivos a obras de segunda categoría. Probablemente así captaremos con acierto el papel gótico navarro en el panorama europeo, que une las necesarias peculiaridades junto a un desarrollo paralelo a lo que se producía en otros ámbitos. Concretamente, a falta de enormes catedrales insertas en el desarrollo del gran gótico europeo, Navarra vivió con intensidad fenómenos históricos igualmente característicos del arte gótico, dos de los cuales han centrado nuestra atención: la progresiva importancia de la promoción artística urbana a lo largo del siglo XIII y el triunfo del arte «de los príncipes» en las décadas próximas al 1400, que aquí personalizó una figura de la talla de Carlos III el Noble.