



# EL EDIFICIO GÓTICO Y SU ORNAMENTACIÓN

Javier Martínez de Aguirre

## San Saturnino de Artajona y Saint Sernin de Toulouse

Antes de adentrarnos en el estudio del edificio, conviene recordar la peculiar trayectoria histórica de la institución religiosa que lo construyó, dado que nos permitirá explicar ciertos rasgos de su arquitectura, su escultura y sus pinturas murales atípicos en el panorama navarro.

En la segunda mitad del siglo XI, cuando todavía permanecía en poder musulmán la Ribera del Ebro, la población del reino de Pamplona se distribuía en pequeñas localidades diseminadas por los valles y las cuencas del Norte, mientras abundaban en la zona media amplias extensiones poco habitadas debido a la amenaza andalusí. A partir de 1076 Sancho Ramírez y sus hijos dieron nuevo impulso a la reconquista e iniciaron una transformación radical de los asentamientos, aprovechando la prosperidad generalizada que vivía Occidente y el particular fenómeno del Camino de Santiago, con el consecuente tránsito de viajeros y la introducción de nuevas ideas. Los reyes aragoneses emprendieron la conquista de lugares estratégicos, que alejaron la frontera del valle del Aragón, y crearon núcleos de carácter “urbano” por medio de la concesión de privilegios a inmigrantes venidos del otro lado del Pirineo, capaces de impulsar la artesanía y el comercio. Al mismo

tiempo, procuraron repoblar de manera ordenada territorios yermos que desde antaño estaban en manos cristianas.

Los monarcas incentivaron asimismo una renovación eclesiástica orientada al seguimiento de la reforma gregoriana, para lo cual aceptaron la llegada de clérigos franceses, entre ellos el obispo de Pamplona Pedro de Roda (1083-1115). Este prelado, nacido en Rodez, formado en Santa Fe de Conques y monje de San Ponce de Tomeras, asistió al papa Urbano II en la ceremonia de consagración de Saint-Sernin de Toulouse de 1096. En el marco de esta directa vinculación con las tierras languedocianas se produjo la donación que don Pedro, siguiendo el consejo del rey (*cum consilio dompni Sancii regis*) hizo a Saint Sernin de Toulouse hacia 1084, consistente en una pequeña iglesia (en ocasiones calificada como *ecclesiola*) dedicada a San Juan que poseía en Artajona. La entrega fue aprobada por el soberano y por el papa<sup>1</sup>. Además, el monarca añadió otros donativos al patrimonio de dicha iglesia, parte de los cuales irían destinados a la obra del templo<sup>2</sup>.

La principal de las iglesias de Artajona quedó así en propiedad de los canónigos tolosanos, que delegaban su administración en uno o más clérigos denominados frecuentemente priores (y en ocasiones abades)<sup>3</sup>. Durante déca-

1 J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona I. Siglos IV-XIII*, Pamplona, 1979, pp. 273-277.

2 J. M. Jimeno Jurío, *Documentos medievales artajoneses (1070-1312)*, Pamplona, 1968, docs. 4 y 5.



Vista de la iglesia desde el Nordeste

das los canónigos franceses adquirieron tierras y recibieron donaciones hasta constituir un rico patrimonio que garantizó la prosperidad del priorato<sup>4</sup>, paralela a la de la propia localidad.

El culto a San Saturnino, evangelizador de Pamplona según relatos que se originan por esas fechas, se evidencia en el cambio de dedicación del templo (que pasó a tener como titular a San Saturnino, llamado también San Cernin tanto en Pamplona como en Artajona) y en la consagración de su altar con reliquias del mártir tolosano en 1126<sup>5</sup>. Ni más ni menos que en otros lugares donde se dieron situaciones parecidas, la iglesia artajonesa fue dirigida desde la distancia y la devoción a su titular arraigó con fuerza en la localidad.

No es de menor interés la constatación de tensiones entre San Saturnino de Artajona y la casa madre tolosana, que afloraron en distintas

épocas. Además de un conflicto inicial por la percepción de determinadas rentas hacia 1109-1110, se documentan desencuentros en el entorno de 1208, cuando Bernardo de Montevaldrano, que había profesado en San Saturnino de Tolosa, “detentaba con violencia” la iglesia de artajonesa<sup>6</sup>. En varias ocasiones los abades tolosanos llegaron a acuerdos con los clérigos del cabildo artajonés o bien impusieron su decisión acerca de las provisiones y distribución de rentas (1241, 1276, 1310<sup>7</sup>). El contenido de tales diplomas revela la concurrencia habitual de una veintena de clérigos porcioneros vinculados al templo. También prueba la existencia de abundantes recursos económicos a disposición de la institución navarra<sup>8</sup>. Aunque nada se afirme sobre obras, resulta evidente que en el siglo XIII la iglesia artajonesa era solvente y podía afrontar una renovación arquitectónica.

3 Ibidem, doc. 84. Aproximadamente hasta 1182 se mantuvo un pleito con el monasterio de San Juan de la Peña con relación a la recepción de diezmos que los pinatenses retenían, argumentando una donación previa de la iglesia de Santa María de Artajona a la abadía aragonesa por parte de García Aznárez, el repoblador de la localidad. Sobre este asunto, que no tiene consecuencias en la arquitectura del edificio: J. Madoz, “Una contienda medieval sobre la iglesia de Artajona”, *Príncipe de Viana*, VIII (1947), pp. 183-204.

4 Toda la documentación en la obra de Jimeno Jurío citada en la nota 2.

5 In que conditae sunt reliquiae Beati Saturnini martyris atque Pontificis tholosani Ibidem, docs. 76 y 77.

6 Ibidem, doc. 149.

7 Ibidem, docs. 155, 156, 160, 161, 162, etc.

8 Ibidem, docs. 155, 160-172 y 185-188.





Interior desde el óculo oriental

Durante toda la Edad Media se mantuvo esta vinculación con la institución tolosana. La percepción de rentas y la posesión del priorato por parte de los canónigos franceses empezaron a encontrar dificultades en el siglo XVI, en el marco de una época de tensiones entre Francia y España. En 1631 Saint-Sernin de Toulouse y la abadía de Roncesvalles acordaron una permuta, gracias a la cual Roncesvalles recibió San Saturnino de Artajona a cambio de la propiedad de Samatan que la colegiata tenía en las cercanías de Toulouse, con lo que terminó la secular pertenencia del templo artajonés a los canónigos tolosanos<sup>9</sup>.

### Estudio del edificio: estado de la cuestión

Desde el siglo XIX la mayor parte de los autores coinciden en afirmar que la iglesia actual fue

edificada en el siglo XIII<sup>10</sup>. Pedro de Madrazo la consideró “uno de los más interesantes ejemplos del arte gótico primario combinado con preciosos restos y felices reminiscencias del románico del siglo XII”. Dató la portada en tiempos de Alfonso el Batallador y la comparó, de manera un tanto sorprendente, con Vézelay y Moissac, “gloria imperecedera de la escuela cluniacense”, mientras afirmó que las arquerías laterales correspondían a una reconstrucción del siglo XIII, “del tiempo de los Teobaldos, para la cual hubo el buen acuerdo de aprovechar toda la escultura de la centuria anterior”. En esa época situó la reedificación completa del templo, incluido el rosetón, la “nave única con bóveda de crucería de estilo ojival primario; sus largas y angostas ventanas con sencilla crestería del mismo estilo” y la torre, cuya ubicación le llama la atención<sup>11</sup>.

9 J. M. Jimeno Jurío, Artajona, TCP nº 47, Pamplona, 1987, p. 10.

10 Trataremos en este capítulo el edificio gótico. La información sobre la previa edificación románica y aún sobre otras alzadas con anterioridad en el mismo solar puede verse en el dedicado a la excavación arqueológica.

11 P. de Madrazo, España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño, Barcelona, 1886, vol. III, pp. 23-35.

No todos estuvieron de acuerdo con la idea de que el templo gótico se construyó aprovechando algún elemento del románico. En 1936 Tomás Biurrún ubicó en otro lugar la fábrica primitiva, de la que a su juicio habría quedado una cripta, muy deteriorada<sup>12</sup>.

Constituye una excepción, en cuanto defensor de su ejecución en el siglo XIV, Leopoldo Torres Balbás, quien la incluyó en un listado de iglesias navarras que consideraba de esa centuria, junto con Santa María de Olite, Ujué, San Saturnino de Pamplona, etc., sin exponer los argumentos que le llevaron a tal conclusión<sup>13</sup>.

Las afirmaciones de Madrazo y de Torres Balbás se basaban en juicios formales, puesto que nadie había aportado documentación relativa a la fábrica. Jimeno Jurío vino a llenar ese vacío con la publicación de los diplomas referentes a la institución anteriores a 1312<sup>14</sup>. Figuran entre ellos testimonios muy valiosos para el conocimiento del desaparecido edificio románico, que le permitieron suponer una fecha de inicio posterior a la llegada de los canónigos tolosanos, el avance de las obras en 1109 (cuando los canónigos franceses reivindicaron su propiedad, argumentando que ellos habían construido la iglesia “desde los cimientos, con sus casas y torres, con el máximo trabajo y el mayor gasto, a lo largo de unos treinta años”) y la consagración del templo el 14 de noviembre de 1126<sup>15</sup>. Pero no encontró nada relativo a la construcción gótica.

En su análisis del edificio advirtió “claramente en el templo de San Saturnino al menos dos fases”<sup>16</sup>. La primera habría tenido lugar en las últimas décadas del siglo XIII afectando a la cabecera y parte de los muros (no especifica cuál) y la segunda, ya entrado el siglo XIV, correspondería a la reforma de la “parte superior del hastial y del muro sur, reforzando los contrafuertes y dotando a la iglesia de la torre-

campanario”. Entre ambas fases situó la demolición de la iglesia románica y “un cambio palpable en el concepto y realización de ciertos elementos” (ventanas). Los motivos de la nueva edificación los resumió en el crecimiento de la población y de los miembros del cabildo eclesiástico, sin olvidar la prosperidad económica.

Jimeno Jurío interpretó que el arquitecto había concebido la iglesia como una fortaleza, aunque no había dispuesto matacanes aprovechando los contrafuertes, sino que, mediante la elevación de los muros perimetrales hasta alcanzar las cumbres, había habilitado un paseo de ronda con antepecho guarnecido de saeteras. Y supuso que en origen hubo torrecillas de acceso en los dos ángulos orientales de la nave (donde hoy sólo queda una). Dentro de este programa incluyó la edificación de la torre, diseñada “para que sirviera de puesto de guardia y cárcel”.

Resulta llamativo que una iglesia de las dimensiones y calidad de San Saturnino apenas fuera analizada en la monumental obra de Uranga e Íñiguez (1973)<sup>17</sup>. Conforme a su ordenación tipológica, la enclavaron dentro del grupo de nave única que enlaza lo que ellos llaman “gótico primero del Císter” con el “apogeo del siglo XIV”. A su juicio la evolución de la arquitectura gótica navarra tendió a buscar una mayor anchura de nave, por lo que Artajona sería posterior a Santa María de Olite y anterior a San Saturnino de Pamplona<sup>18</sup>. También se relacionaría con Olite por disponer cabecera de cinco paños más estrecha que la nave, pero no en cuanto a la construcción de un coro alto a los pies, porque pensaron que en Artajona se había alzado a la vez que el muro perimetral mientras que en Olite había sido añadido. En cuanto a la cronología, mencionaron la “fecha tope de las pinturas del maestro Roque”, en cuya inscripción leyeron equivocadamente 1311 (como se venía haciendo desde el siglo XVIII).

12 T. Biurrún y Sotil, *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 1936, p. 121. En opinión de Jimeno Jurío, dicha cripta no es tal, sino un “osario donde depositar los restos extraídos de los enterramientos de la iglesia y del cementerio contiguo” J. M. Jimeno Jurío, *Documentos medievales artajoneses (1070-1312)*, Pamplona, 1968, p. 118.

13 L. Torres Balbás, *Arquitectura gótica*, vol. VII de la col. *Ars Hispaniae*, Madrid, 1952, p. 221.

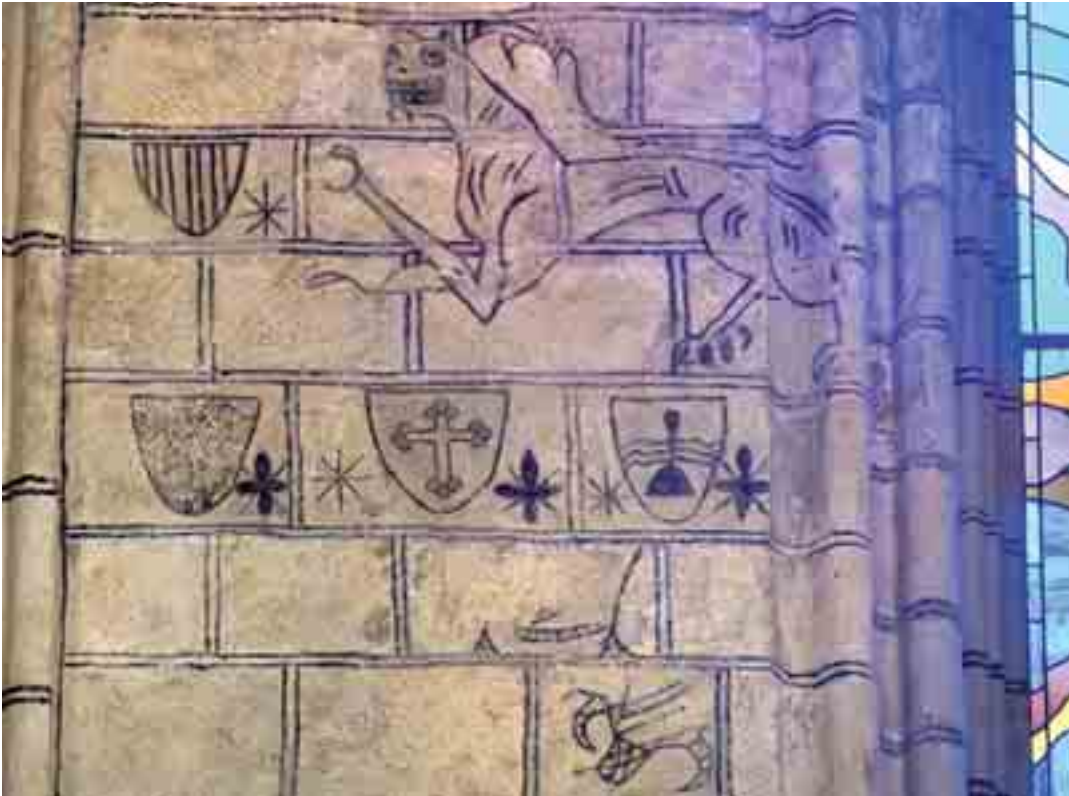
14 Su obra fundamental sobre la iglesia artajonesa es la citada *Documentos medievales artajoneses (1070-1312)*, Pamplona, 1968. Ha insistido en las mismas conclusiones en Artajona, col. “Temas de Cultura Popular”, n.º 46, Pamplona, s. a., pp. 13-17.

15 J. M. Jimeno Jurío, *Documentos medievales artajoneses (1070-1312)*, Pamplona, 1968, doc. 34, anterior a 1111

16 *Ibidem*, pp. 120-122.

17 J. E. Uranga Galdiano y F. Íñiguez Almech, *Arte Medieval Navarro*, Pamplona, 1973, vol. IV, pp. 131 y 133.

18 Dan para las naves las siguientes medidas de anchura: Artajona, 12,90 m; Olite, 11,10 m; y San Cernin de Pamplona, 15,30 m.



Decoración heráldica del muro septentrional

En 1974 se publicó la tesis doctoral de M<sup>a</sup> Carmen Lacarra sobre pintura mural gótica en Navarra<sup>19</sup>. Al examinar las dos fases de los murales de Artajona asumió los postulados cronológicos de Jimeno Jurío, lo que le llevó a datar la edificación de la cabecera en tiempos de Felipe III el Hermoso de Francia y Juana I de Navarra (1284-1305), coincidiendo con el priorato de Juan de Montealto (1276-1311). Consideró del siglo XIV la parte superior del hastial y del muro sur, el refuerzo de los contrafuertes y la torre. Sus antecedentes serían las iglesias de nave única del sur de Francia derivadas de la catedral tolosana iniciada en 1205.

La investigación monográfica de María Eugenia Ibarburu publicada en 1976, resultado de su tesis de licenciatura, vino a proponer nuevos marcos cronológicos. Situó la construcción de la cabecera en el primer tercio del siglo XIII y

la nave con la mayor parte de sus elementos en los últimos años de la misma centuria. Ubicó en el XIV el refuerzo de los contrafuertes, la parte superior del hastial y la torre, y concluyó que entre dichas campañas existieron “largas etapas intermedias de inactividad”<sup>20</sup>. Sustentaba la edificación en el primer tercio sobre la opinión de Uranga e Íñiguez (quienes simplemente habían situado Santa María de Olite en el siglo XIII y Artajona antes de 1311) y sobre el arcaico trazado de las ventanas de la cabecera, que relacionó con las del ábside de Santa María de Olite. La datación posterior de la nave deriva del empleo de soluciones más evolucionadas (ventanas). Las bóvedas de la nave, a su juicio, pertenecerían a la “escuela del norte de Francia”, mientras que ve en dicha nave “un todo compacto, un bloque monolítico, típico de la escuela del Midi”. Supuso que la edificación

19 M. C. Lacarra Ducay, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974. Dedicó al edificio gótico las páginas 59 a 61. La misma autora resume sus conclusiones en *Navarra guía y mapa*, Pamplona, 1986, p. 352.

20 M. E. Ibarburu, “La iglesia fortificada de San Saturnino del Cerco de Artajona”, *Príncipe de Viana*, p. 157 y 175.

del cuerpo de la iglesia avanzó desde los pies hacia la cabecera, acompasando la nueva obra a la destrucción de la románica.

En cuanto al carácter y filiación del edificio, reafirmó la tesis de Jimeno Jurío del carácter defensivo del templo, que incluso figuraba en el título del artículo, haciéndolo derivar de las iglesias fortificadas del Midi estudiadas por Rey. A su juicio, las razones de elección de este tipo radicaron en la frecuencia de las guerras en el entorno (que no detalla) y el origen tolosano de los canónigos, “de donde sin duda procedían los arquitectos que la levantaron, confiriéndole muchas de las características que eran comunes a las iglesias fortificadas francesas”. A su juicio, Artajona sería la superviviente de un tipo que debió de ser abundante en Navarra, desaparecido por las demoliciones emprendidas por los castellanos en la primera mitad del siglo XVI<sup>21</sup>. Los modelos que cita de camino de ronda con parapeto almenado sobre los muros perimetrales son Luz y Saint-Savin de Bigorre, además de Beaumont de Perigord, cuya cronología no determina.

La secuencia establecida por Ibarburu fue seguida de manera detallada por los autores del Catálogo Monumental de Navarra<sup>22</sup>, aunque en el texto también se reconocen aportaciones de Uranga e Íñiguez, Lacarra y Jimeno Jurío. Las publicaciones posteriores no han introducido novedades sobre estas apreciaciones.

### La cabecera: arquitectura y escultura ornamental

La documentación no nos informa acerca de las motivaciones que impulsaron la sustitución de la iglesia románica por una de mayor amplitud. Hemos de dar por válidas las hasta ahora supuestas: el aumento de población, la prosperidad que vivían la localidad y la institución, y el consecuente incremento de las rentas del priorato, que pudo determinar una ampliación del

número de clérigos con la correlativa necesidad de mayores espacios.

Está claro que la iglesia románica resultaba por una parte pequeña y por otra de escasa categoría<sup>23</sup>. La excavación arqueológica ha descubierto su planta de cruz latina y su cabecera recta,alzada con “sillares de arenisca de pequeño módulo”, detalles que pueden ponerse en relación con construcciones locales del siglo XI (recordemos que cuando se levantó todavía no se había empezado la catedral románica de Pamplona, el encargo de maestro Esteban que renovó completamente el panorama arquitectónico del reino<sup>24</sup>). No han aparecido restos escultóricos en la excavación ni los hay reemplazados en otros lugares, lo que parece confirmar la modestia arquitectónica del edificio del siglo XI<sup>25</sup>.

El hecho es que –como veremos– hacia 1260-1270 se proyectó un edificio de mayores dimensiones, cuya cabecera poligonal envolvió la antigua románica tan pegado a ésta como fue posible, de tal suerte que no resultó preciso derribar la antigua hasta que la nueva estuvo en uso. Se trata de un procedimiento muy frecuente en la arquitectura medieval, que permitía mantener el culto mientras duraban las obras y conectar fácilmente los espacios nuevos con los preexistentes.

Aunque las hiladas más bajas de la cabecera poligonal, tanto en el interior como en el exterior, revelan la existencia de ciertas rectificaciones de menor alcance (reorientación de muros y contrafuertes especialmente en el ángulo NE), desde el principio se planteó una cabecera interior y exteriormente poligonal de cinco paños, siendo los dos occidentales paralelos<sup>26</sup>. En la misma campaña se alzó el muro oriental de la nave, perfectamente trabado con la capilla mayor. El conjunto estaba dotado de contrafuertes muy desarrollados, siendo los de la nave prolongación del muro oriental, en vez

21 *Ibidem*, p. 161-162. Ya Jimeno Jurío había aludido a dichas destrucciones, que en realidad no fueron tan generalizadas como a menudo se ha supuesto.

22 M. C. García Gainza (Dir.), M. C. Heredia Moreno, J. Rivas Carmona y M. Orbe Sivatte, *Catálogo Monumental de Navarra*. III. Merindad de Olite, Pamplona, 1985, pp. 2-12.

23 El *Liber reddecime*, que cuenta parroquias y clérigos de la diócesis de Pamplona en 1363, da para Artajona la cifra de 34 clérigos, sólo superada por los 71 de Pamplona (donde se incluye la catedral) y los 36 de Estella (que contaba con ocho iglesias). La mayor parte de los clérigos artajoneses estarían en San Saturnino, lo que justifica fácilmente que resultara necesaria una gran iglesia. Los datos del *Liber reddecime* en J. Carrasco Pérez, *La Población de Navarra en el siglo XIV*, Pamplona, 1973, pp. 183-193. Un documento de 1276 menciona cuarenta clérigos: José María Jimeno Jurío, *Documentos medievales artajoneses (1070-1312)*, Pamplona, 1968, doc. 161.

24 Sobre las limitaciones de la arquitectura navarra en la segunda mitad del siglo XI y su renovación en la primera mitad del XII: C. Fernández-Ladreda Aguadé (dir.), J. Martínez de Aguirre y C. Martínez Álava, *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 2002, pp. 70-163.







de estar dispuestos en diagonal como será frecuente en época más tardía. La construcción se interrumpió en el comienzo de los muros septentrional y meridional de la nave, como se aprecia con nitidez en el paramento exterior norte (en el interior, pintado, se advierte una junta de fábrica irregular).

La construcción gótica presenta hiladas regulares de sillares bien escuadrados. Interiormente la capilla mayor se organiza en tres niveles a partir de un retallo rematado en baquetón horizontal que recorre el perímetro de la capilla, detalle ornamental que se venía utilizando desde la segunda mitad del siglo XII en edificios monumentales tanto navarros (La Oliva, Tudela, etc.) como de otros lugares, y perduró en el gótico, incluidas las grandes iglesias del Midi (catedrales de Rodez y Narbona, por ejemplo, con mayor molduración<sup>27</sup>). El nivel inferior se encuentra nítidamente diferenciado en toda su superficie con respecto al intermedio mediante una moldura que recorre los cinco paños y anilla los fustes de las columnas. La cesura entre el intermedio y el superior está menos marcada por medio de elementos arquitectónicos; da la impresión de que estuvo previsto que el complemento pictórico resaltara la separación. El nivel intermedio está ocupado por las ventanas dispuestas en los tres paños centrales y por arcos ciegos en los otros dos. Hay que señalar que las ventanas resultan más pequeñas de lo esperable para su época de construcción.

La ventana axial ofrece una combinación de dos lancetas separadas por mainel de sección octogonal y un óculo cuadrilobulado calado en aspa. Las ventanas laterales disponen lancetas sencillas (la meridional quedó cegada al construirse la torre, señal de que dicha torre no estuvo prevista inicialmente). En todos los casos la distribución de elementos es parecida, con variantes, ya que la central culmina en arco

apuntado que cobija el óculo, mientras las dos laterales presentan arcos apuntados de curva más abierta. En los tres casos la curvatura de las lancetas arranca a la altura de los cimacios de los capiteles que soportan los nervios. Los arcos están moldurados con bocel entre cavetos. Las tres incluyen chambranas ornamentadas con esquematización de crochets, especialmente adornados los del paño suroccidental. Los capiteles que apean los nervios quedan un poco por encima de los de las ventanas, de manera que éstas irrumpen ligeramente en el espacio cobijado por los formareles, que corresponde al nivel superior y es donde se desarrollan los motivos principales de las pinturas. Para entender esta idea es útil comparar el alzado interior de Artajona con el de Santa María de Oite (y también con San Zoilo de Cáseda, remedo de ambas), cuyas ventanas resultan mucho más altas, de modo que sus capiteles vienen a coincidir con los de los formareles de cada paño<sup>28</sup>. En resumen, parece que el alzado interior de la cabecera artajonesa tuvo muy en cuenta la intención de dejar una superficie amplia donde poder desarrollar pinturas murales, detalle éste que valoraremos a la hora de fechar la decoración. Ninguna otra iglesia gótica navarra de estas dimensiones y cronología incluye ventanas de tan escaso desarrollo en altura.

La capilla mayor se cubre con bóveda de seis nervios y una ligadura que confluyen en la clave central; la ligadura conecta la clave de la bóveda con la clave del arco de embocadura del ábside. La sección de los nervios consiste en baquetón central levemente aristado flanqueado por un baquetoncillo a cada lado y cavetos que conectan con el resalte liso, algo más ancho que el bocel central. Dispone de arcos formareles que, tras un interrumpido arranque sobre los capiteles de los nervios en los paños extremos, descansan en ménsulas situadas

25 Sobre el templo románico, véase el capítulo dedicado a la excavación y, con mayor extensión, la memoria de excavación: I. Tabar Sarrías y J. Sesma Sesma (dirs.), *San Saturnino de Artajona 2003. Memoria de la excavación arqueológica*, Pamplona, 2004, ejemplar mecanografiado conservado en el Archivo de la Sección de Patrimonio Arquitectónico del Gobierno de Navarra. Agradezco a sus autores las facilidades para la consulta.

26 La cabecera de Artajona es poligonal tanto en su interior como en el exterior. Recalco esta circunstancia, que parece una obviedad, por la importancia que habían tenido en el reino navarro las iglesias de capilla mayor poligonal al exterior y semicircular al interior. Se trataba del diseño adoptado por el Maestro Esteban hacia 1100 para la catedral de Pamplona, sin duda inspirado en la catedral de Santiago de Compostela, que sería imitado en Irache, Cizur Mayor, San Martín de Unx y otros templos de la diócesis. Sobre esta cuestión: C. Fernández-Ladreda (dir.), J. Martínez de Aguirre y C. Martínez Álava, *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 2002, pp. 130-160. El hecho de que el primer planteamiento de San Saturnino de Artajona incluyera también una ordenación interior poligonal aleja la sospecha de que pudiera haber existido un proyecto intermedio románico, luego desmontado para edificar sobre él la cabecera gótica.



Ménsula de la cabecera



Capitel vegetal de la cabecera

por encima de los enjarjes. Dichos formareles son de dos tipos: los de los tres paños centrales incluyen molduración más compleja, con baquetón sobresaliente; los otros dos están simplemente achaflanados. El arco de embocadura también es achaflanado. Los nervios descansan sobre columnas con basas muy características, ya que disponen de plinto con rebajes triangulares oblicuos en las esquinas y adornos en lengüeta en el centro, y encima el semitoro habitual del siglo XIII, una faja estrecha de esquinillas y bocel. Estos adornos colgantes en lengüeta son particularmente abundantes en el gótico radiante desarrollado en el Sur de Francia durante el último tercio del siglo XIII, como vemos en las primeras fases de las cabeceras catedralicias de Narbona o Tolosa<sup>29</sup>. Proceden probablemente de los pilares de la nave de Saint-Denis, edificio fundamental para el desarrollo del gótico radiante<sup>30</sup>.

El complemento escultórico enriquece los capiteles donde apoyan los nervios, los capiteles de los arcos que adornan las ventanas, las

ménsulas de los formareles, la clave de bóveda y el friso situado bajo la cornisa exterior. El elemento más vistoso es la clave, consistente en un motivo vegetal radial en el centro, envuelto en dos coronas de hojas lobuladas ordenadas en direcciones contrapuestas y separadas por anillos. Las hojas son naturalistas, de tamaño mediano y están perfectamente individualizadas. El diseño nos recuerda a obras de los años sesenta del siglo XIII en el Sur de Francia, como la capilla de Guillaume Radulphe en Carcasona<sup>31</sup>. Desconozco antecedentes navarros.

En época posmedieval todos los capiteles que estaban a la vista en el interior de la iglesia fueron retallados, de manera que sólo han perdurado los que habían quedado ocultos por retablos, sillería de coro y órgano. En la capilla mayor se conservan los de las ventanas, los de los dos nervios centrales y las ménsulas de los formareles inmediatos.

Las dos columnillas que flanquean la ventana central por el interior cuentan con sendos capiteles. En el septentrional vemos dos cua-

27 Pueden verse detalles en C. Freigang, *Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik in Languedoc*, Worms, 1992, figs. 28, 32, 15, 16 y 49.

28 Puede verse una fotografía en J. E. Uranga Galdiano y F. Íñiguez Almech, *Arte Medieval Navarro*, Pamplona, 1973, vol. IV, p. 87.

29 Se trata de un detalle de gran interés a la hora de proponer filiación y cronología de la cabecera, aunque ha de resaltarse la dificultad de encontrar fotografías de detalle de la parte inferior de muchos pilares, ya que no son objeto de análisis prioritario en los estudios arquitectónicos. Pueden verse fotografías de los casos citados (Tolosa y Narbona) en C. Freigang, *Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik in Languedoc*, Worms, 1992, figs. 24, 28 y 32. La inclusión de planos inclinados en las esquinas de los plintos también es visible en grandes iglesias del Midi como San Nazario de Carcasona, catedral de Bazas, etc.: *ibídem*, figs. 67 y 120.

30 Puede verse una fotografía en que se aprecia el detalle en D. Kimpel y R. Suckale, *L'architecture gothique en France 1130-1270*, París, 1990, p. 387.

drúpedos que divergen desde la esquina y vuelven sus cabezas hacia el centro, donde otra cabecita ocupa la parte superior de la esquina. Se trata de una composición cuyos motivos y organización pertenecen al repertorio habitual del románico languedociano, lo cual nos aporta pistas acerca del origen del escultor. El capitel meridional presenta un diseño vegetal muy repetido en el templo artajonés: dos niveles de hojas, las inferiores trilobuladas unidas por combados y las superiores vueltas en crochets esquematizados de remate igualmente trilobulado.

Los dos capiteles interiores de la ventana septentrional repiten con escasas modificaciones la peculiar composición vegetal que acabamos de describir, consistente en dos niveles de hojas, el inferior con trilóbulos unidos por combados y el superior con hojas lisas vueltas en adorno alto (uno con formas treboladas y el otro con bolas y lengüeta). Los dos de la ventana meridional lo simplifican en su parte inferior, mientras en la parte alta rematan en trilóbulos o cuadrilóbulos.

El mismo motivo de hojas inferiores y esquematizadas superiores, con un diseño un poco más complejo, acorde con su mayor tamaño, aparece en los capiteles que apean los dos nervios del paño central, donde palmetas pentalobuladas sustituyen a las hojas trilobuladas anteriores. Como he avanzado, se trata de un diseño que no volvemos a encontrar en el gótico navarro ni es usual en el gótico francés. Tiene de peculiar la importancia (en cuanto a volumen y complejidad) que se da al nivel inferior de hojas, las cuales predominan claramente sobre los crochets del fondo rematados en altura, cuando lo normal es que sean éstos los protagonistas de los capiteles góticos del siglo XIII. Idéntica composición vegetal, tratada de un modo ligeramente distinto vuelve a aparecer en la portada occidental de nuestra igle-

sia, de manera que o bien se inspiraba en la cabecera, lo que es muy probable, o bien esa particular combinación comportaba algún sentido o significado que les llevaba a repetirla<sup>32</sup>. Aunque esta organización con fuerte impronta de las curvas inferiores nos recuerde lejanamente a capiteles merovingios existentes en Saint Denis, no se advierte ninguna razón para que un referente tan remoto pudiera haber influido de algún modo en Toulouse<sup>33</sup>. Otra fuente podría localizarse en la importancia que habían adquirido las palmetas en los repertorios decorativos románicos languedocianos, pero esta procedencia no explicaría la presencia de los crochets. En la colegiata de San Pablo de Narbona, que según Pradalier-Schlumberger constituye centro difusor de fórmulas de la primera escultura gótica en Languedoc, algunos capiteles del interior dejan los crochets altos del fondo en segundo plano, por detrás de unas hojas bajas grandes unidas por combados, aunque aquí las hojas bajas no son trilobuladas sino lisas y vueltas. En la decoración de esta colegiata se emplean otros motivos que aparecen en Artajona, como las cabecitas juveniles con melena y flequillo, las parejas de leones con el rabo por delante del lomo o las hojas lobuladas, aunque hay que reconocer que, por una parte, no se dan identidades formales (al menos en los capiteles publicados que conozco) y, por otra, que la mayor parte del repertorio decorativo del templo narbonense se integra perfectamente en la difusión de los temas del gótico clásico<sup>34</sup>.

Las chambranas interiores y exteriores de las ventanas presentan una sucesión de esquematizaciones de crochets con tallos convergentes que rematan en diseños trebolados macizos y muy volumétricos. Están especialmente cuidadas en el vano hoy cegado por la torre. En cierta medida se corresponden con maneras de trabajar crochets en el Sur de Francia, como las visibles en la abadía cisterciense de Villelongue<sup>35</sup>.

31 M. Pradalier-Schlumberger, *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique XIIIe-XIVe siècles*, Toulouse, 1998, p. 87 define así el motivo: "hojas lanceoladas dispuestas en coronas concéntricas girando alrededor de un botón floral puesto en valor, una fórmula nueva con relación a los modelos cistercienses habituales en Bas-Languedoc alrededor de 1250".

32 Como hipótesis de trabajo se podría pensar en que en San Saturnino de Tolosa existieron capiteles de este tipo en los que se inspiraron los escultores artajoneses.

33 Salvando las distancias, especialmente en la parte alta, la importancia del ritmo curvo de la parte inferior del capitel recuerda en cierta medida al capitel reproducido por D. Kimpel y R. Suckale, *L'architecture gothique en France 1130-1270*, París, 1990, p. 184. Este diseño de la parte inferior del capitel, con palmetas unidas mediante líneas curvas marcadas, aparece en otros ámbitos periféricos, como se ve en las dos columnas de Worms, fechadas hacia 1180, que se exponen en el Museo Nacional Germánico de Nuremberg.

34 M. Pradalier-Schlumberger, *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique XIIIe-XIVe siècles*, Toulouse, 1998, pp. 42-62.

35 *Ibidem*, pp. 62-69.



Las ménsulas que soportan los formareles del paño central incorporan cabecitas masculinas juveniles de rasgos protuberantes, que más adelante comentaremos, en tanto que las de los paños inmediatos incluyen cabezas de animales: un ave de aguzado pico y un monstruo orejudo.

Llama la atención que los lados extremos de la cabecera carezcan de ventanas, sustituidas por arcos ciegos con enmarque de baquetón sobre columnillas. La ausencia de vanos en este lugar suele estar motivada por la existencia de capillas laterales, no previstas en Artajona. En el románico navarro fue frecuente la inclusión de arcos ciegos en los paños del anteábside. No es descartable que el arquitecto tomara la decisión de prescindir de vanos por el deseo de disponer de amplias superficies para pinturas murales, como hemos constatado en la distribución de las ventanas centrales. En Santa María de Olite la ventana del paño septentrional se sustituye por un óculo, solución probablemente inspirada en Santa María de Tudela, donde se había tomado por la existencia de capillas laterales más bajas que la central.

Pasemos ahora a describir y comentar el exterior de la cabecera. Como hemos avanzado, capilla mayor y muro oriental de la nave están perfectamente trabados. Una vez resuelto el pequeño cambio de orientación que se aprecia por el exterior a partir de la segunda o tercera hiladas (en función del nivel del terreno), se elevan cuatro hiladas uniformes hasta alcanzar un pequeño bisel que marca el final del zócalo. Por encima sigue el muro liso a lo largo de once hiladas hasta el vierteaguas que recorre toda la cabecera, incluidos los contrafuertes y el muro oriental de la nave, señalando el nivel de colocación de las ventanas. La existencia del bisel y de molduras que articulan la construcción en altura es una herencia de la arquitectura románica que perdura a lo largo del gótico.



Ménsula de la cabecera

Por el exterior sólo quedan a la vista las ventanas central y nororiental, ya que la torre oculta la suroriental. En los dos paños extremos, que interiormente muestran arcos ciegos, el muro se eleva liso desde la moldura hasta la cornisa. Del mismo modo, por encima de las ventanas de los paños centrales no existen interrupciones hasta la cornisa, excepto en los contrafuertes, donde sí vemos otro bateaguas emplazado a una altura que se corresponde con la hilada duodécima de los paños absidales por debajo de la cornisa.

La composición exterior de la ventana central es idéntica a la interior, por lo que sólo comentaremos los capiteles. El de la izquierda se decora con un híbrido de cabeza estropeada, cola enroscada y melena nervada; también cuenta con antecedentes en la tradición languedociana. El capitel de la derecha incluye

una cara redonda y mofletuda, de nariz respingona y ojos muy almendrados, flanqueada por tallos rematados en hojas volumétricas (la de la derecha no se conserva).

También el exterior de la ventana nor-oriental se ordena como el interior. El capitel de la izquierda (sur) incluye otro rostro mofletado de nariz respingona flanqueado por tallos que rematan en hojas lobuladas. De manera un tanto extraña, las ramificaciones del tallo de la derecha se superponen sobre la sien izquierda de la cabezota. El capitel de la derecha retoma el motivo de dos niveles de hojas ya comentado al hablar de los capiteles interiores.

Los cinco paños de la cabecera incluyen bajo la cornisa un friso decorado muy deteriorado, compuesto por una sucesión de relieves en que sobre una superficie cóncava se despliegan cabezotas animales (con o sin orejas picudas) combinadas sin aparente orden con otras humanas (alguna con orejotas del mismo tipo), además de motivos vegetales. Las cabezas muestran rasgos faciales exagerados y prominentes en el tratamiento de frentes, arcos supraciliares, ojos, pómulos y barbillas, en la línea expresiva empleada en las ménsulas de los formales del interior del presbiterio. Podemos atribuirlos en consecuencia al mismo taller.

Este friso bajo cornisa merece dos comentarios. Por una parte, hay que recalcar que tanto en Artajona como en la cabecera de Santa María de Olite la habitual organización románica consistente en cornisa sostenida por canecillos más o menos decorados fue sustituida por un friso continuo con relieves, disposición propia de las grandes iglesias góticas desde las primeras décadas del siglo XIII (lo vemos ya en Chartres); ahora bien, lo normal es que en esos frisos se desplegaran motivos vegetales reiterativos, mientras que en Artajona ni son vegetales ni son repetidos. Como precedente en cuanto a variedad y elección de temas señala-

remos la decoración de la fachada norte del transepto de la catedral de Clermont Ferrand, iniciada en 1248 y que jugó un importantísimo papel en la difusión del gótico septentrional en el sur de Francia<sup>36</sup>.

Por otra parte, los rasgos formales de estas cabezas pueden ponerse en relación con los capiteles y ménsulas antes comentados, y todos ellos con la escultura del sur de Francia, concretamente con una de las derivaciones del tardorrománico tolosano que desarrolló esta exageración de rasgos faciales. En el origen de esta tradición se encuentran obras como el capitel de columna simple decorado con cabezas monstruosas procedente de Saint-Sernin que hoy se conserva en el Museo de los Agustinos de Toulouse<sup>37</sup>, que se tiene por obra románica procedente del claustro; y también con canecillos de portadas languedocianas del entorno de 1200 como la de Belpech<sup>38</sup>. Sobre estas relaciones con Saint Sernin hay que recordar que el capitel interior de la ventana central, con dos leones divergentes con tallo vertical por delante del lomo y cabecita de esquina, responde a un típico esquema tolosano repetido una y otra vez en el templo de Saint-Sernin<sup>39</sup>. Las cabezas de rasgos prominentes se difundieron por el Sur de Francia en el primer gótico, como vemos en capiteles de Saint-Sauveur de Castelsarrasin<sup>40</sup>.

Sobre el friso de cabezas se extiende la cubierta, restaurada en los años noventa del siglo pasado (véase capítulo correspondiente). Los contrafuertes se prolongan en machones de sillería que se extienden al espacio de las esquinas. Volveremos sobre ellos.

Tras la descripción de la cabecera, pasemos a establecer su filiación y su cronología. Puesto que capilla mayor y muro oriental de la nave conforman una unidad perteneciente a un edificio proyectado con amplia nave única con contrafuertes, rematada en ábside poligonal más estrecho, es el momento de comentar este

36 Puede verse un detalle en D. Kimpel y R. Suckale, *L'architecture gothique en France 1130-1270*, París, 1990, fig. 480.

37 P. Mesplé, Toulouse. *Musée des Augustins. Les sculptures romanes*, París, 1961, n° 216.

38 M. Pradalié-Schlumberger, Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique XIIIe-XIVe siècles, Toulouse, 1998, p. 16.

39 P. Mesplé, Toulouse. *Musée des Augustins. Les sculptures romanes*, París, 1961, n° 218-221, entre otros.

40 M. Pradalié-Schlumberger, Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique XIIIe-XIVe siècles, Toulouse, 1998, p. 73. Sobre la difusión de este motivo desde comienzos del siglo XIII en el Suroeste francés: J. Gardelles, "Un élément de la première sculpture gothique en Bordelais: le chapiteau à têtes", *Études de Civilisation Médiévale (IXe-XIIe siècles). Mélanges offerts à Edmond-René Labande*, Poitiers, s.a., pp. 329-335. En Navarra encontramos un antecedente de este motivo en el óculo de Santa María Jus del Castillo, datable en los comienzos del siglo XIII, decorado con cabecitas humanas alguna de las cuales presenta rasgos faciales prominentes (pero nunca tanto como las artajonesas). Sobre este óculo véase la ficha correspondiente de la Enciclopedia del Románico en Navarra, Aguilár de Campoo, 2008, vol. I, pp. 506-517.





tipo constructivo que supone novedad en el panorama navarro. Según Uranga e Íñiguez, la planta de San Saturnino de Artajona es deudora de una solución previamente experimentada en Santa María de Olite. Ciertamente ambos edificios comparten diseño de planta: nave única rectangular rematada en cabecera de cinco paños más estrecha; pero los repertorios ornamentales y las soluciones de detalle (perfiles de nervios, ventanas, contrafuertes, etc.) difieren. Ni Olite ni Artajona cuentan con datos documentales, inscripciones u otro elementos que faciliten una referencia cronológica y ya sabemos que los argumentos de tipo lógico resultan muy endeble a la hora de tratar edificios de segundo nivel, como los dos que nos ocupan, puesto que eran muy dados a mantener arcaísmos y combinar novedades con soluciones tradicionales. En ambos casos parece convenirles una datación en la segunda mitad del siglo XIII, que las hace posteriores a la introducción del gótico parisino en Roncesvalles y a la perduración tardorrománica documentada en obras como la parroquial de Carcastillo (y la fase coetánea de La Oliva).

Las soluciones de alzados de Artajona y Olite son tan distintas que desmienten la hipótesis de que una simplemente copiara la otra. Sea cual sea la primera entre ambas, es imposible que un maestro local sin otro conocimiento que la tradición navarra y cualquiera de ambos edificios hubiera sido capaz de idear las soluciones del otro, como prueban, por ejemplo, los dos modos distintos de adornar las cornisas (Olite lo extiende a los remates de los contrafuertes y adopta como motivo principal el vegetal, mientras Artajona se olvida de los contrafuertes y juega con variaciones sobre el tema de las cabezas monstruosas), el trazado de ventanas, los perfiles de nervios, etcétera.

Más bien tendríamos que pensar que ambas aplicaron un modelo común previamente

existente y que en ambos casos intervinieron artistas venidos del otro lado del Pirineo. En cuanto a cuál de las dos es anterior, quienes se han pronunciado con mayor claridad han sido Uranga e Íñiguez. Observaron que en la nave de Santa María de Olite se emplean arcos perpiños doblados y nervios de sección rectangular, que parecen corresponder en principio a fechas más tempranas. Ahora bien, el repertorio ornamental empleado en los capiteles que soportan los nervios olitenses responde a fórmulas habituales en el segundo tercio del siglo XIII, de manera que el perfil de los nervios resulta retardatario con respecto a las pilastras, al repertorio ornamental e incluso al tipo de claves, perforadas y con cabecitas laterales. Además, en el arco de acceso a la cabecera olitense y en los nervios de la misma se emplea un baquetón nítidamente terminado en arista, que corresponde a un período ya avanzado del XIII. En Olite nos encontramos ante una disociación en la que los elementos tipológicamente más antiguos se realizaron con posterioridad a los tipológicamente más modernos. Los antiguos además son propiamente constructivos, mientras que los modernos son ornamentales. Podemos concluir que en Santa María de Olite el arquitecto aplicó soluciones arquitectónicas desfasadas, pero muy fiables desde un punto de vista constructivo, de donde cabe deducir que no es la obra de un arquitecto a la última, sino de un maestro que recurrió a expedientes fiables. La cronología del Olite exigiría un examen detenido aquí inviable, basado especialmente en el repertorio ornamental (vinculado al desplegado en la continuación de San Pedro de Olite probablemente en tiempos de Teobaldo II). Nos contentaremos con proponer una datación para el templo artajonés.

Artajona y Santa María de Olite rompen con la tradición consolidada en Navarra que



Remate oriental de la nave y escalera de acceso a cubiertas

prefería para las iglesias principales de una población “urbana” las tres naves. Así eran las parroquias existentes hasta mediados del siglo XIII en Pamplona (como San Nicolás; desconocemos la apariencia de San Saturnino anterior a 1276), Estella (San Miguel, San Pedro de la Rúa, San Juan; no en cambio en iglesias con menores recursos económicos como Santa María Jus del Castillo), Sangüesa (Santa María y Santiago), Puente la Reina (Santiago), Tudela (Santa María, pero no la Magdalena, más pequeña), incluso San Pedro de Olite.

Por tanto, este tipo de nave es inequívocamente ajeno a la tradición románica navarra, donde tampoco se habían construido cabeceras interior y exteriormente poligonales. Y no puede explicarse como evolución del primer templo gótico del reino, la colegiata de Roncesvalles, que tiene tres naves y cuyo ábside po-

ligonal difiere del artajonés puesto que los dos primeros paños son convergentes, no paralelos como en la iglesia que nos ocupa. Quiero decir con esto que el arquitecto de San Saturnino denota un conocimiento de prácticas lejanas.

Por encima de las esquinas del ábside se prolongan los contrafuertes y muros en machones de sección cuadrangular cuya altura y remate originales ignoramos, dado que están interrumpidos. Dos fueron suprimidos con la edificación de la torre y quedan en pie otros dos. Estos machones están preparados para desaguar la cubierta gracias a orificios frontales y canales interiores, y presentan a ambos lados fustes poligonales igualmente interrumpidos. Fueron interpretados como elemento de fortificación, lo que unido al parapeto que culmina los muros perimetrales de la nave y al que igualmente existía en la cabecera antes de la res-

tauración de la cubierta, llevó a la conclusión del carácter fortificado de San Saturnino desde sus orígenes. Ahora bien, estos machones de ningún modo son almenas, sino prolongación de los contrafuertes. Carecen de cualquier rastro de mechinales que hicieran pensar en antiguos matacanes para defensa de la cabecera<sup>41</sup>; tampoco en las fotografías antiguas se ve rastro de aspilleras o almenas intermedias. De igual modo, las marcas que la antigua cubierta ha dejado en el lateral de la torre hacia la cabecera, que se interpretaron como restos de la cubierta del parapeto, terminan a tan baja altura que dificultarían el movimiento de los defensores<sup>42</sup>.

Muy probablemente los recrecimientos de los contrafuertes corresponden a una solución tipológica, existente en otras cabeceras poligonales del Midi como Saint-Marcial de Avignon, Saint-Michel de Caderousse, la catedral de Saint-Nazaire de Béziers, la catedral de Narbona, etc. En todos estos edificios los contrafuertes se elevan por encima de la cornisa y culminan en molduras o en tejadillo a dos aguas; muy a menudo entre ellos se disponía un antepecho calado o una arquería. Esta habría sido la intención en Artajona, cuyo primer proyecto, por tanto, no se corresponde con una iglesia fortificada, sino con un tipo específico de iglesia meridional de nave única con cabecera poligonal. El carácter defensivo que adquirirá finalmente el templo, gracias al parapeto que recorre la parte superior de los muros de la nave, no nos debe equivocar acerca de su concepción inicial, que no cabe relacionar con las iglesias fortificadas del Midi cuya tipología ya fue estudiada hace ochenta años por Raymond Rey<sup>43</sup>. En los años noventa Sheila Bonde ha vuelto a insistir sobre la cuestión, de modo que resulta indudable la consecución de un tipo defensivo, justificable por las circunstancias históricas que se vivieron en Languedoc en los siglos XII, XIII y XIV y de las que no participaba

el reino navarro<sup>44</sup>. Este tipo mantiene unas constantes, como los matacanes que apoyan en la parte elevada de los contrafuertes, la adición de estructuras torreadas y la disposición de galerías de circulación a distintas alturas, que no están en la primera planificación de San Saturnino ni tampoco se incorporaron a la nave definitiva.

El hecho de diferenciar la solución artajonesa con respecto a las iglesias fortificadas del Midi no significa que supongamos una filiación diferente. Retomemos la cuestión del origen de este diseño de cabecera. Hemos dicho que no hay antecedentes románicos directos en Navarra. Ciertamente hay iglesias de la segunda mitad del siglo XII con cabecera algo más estrecha que la nave, incluso en Santa María Jus del Castillo el presbiterio es también más bajo, de suerte que se abre un óculo sobre el arco de embocadura, como en Artajona. En algunas iglesias tardorrománicas rurales como Villamayor de Monjardín se produjo un avance en las dimensiones de las naves únicas, hasta alcanzar 8,50 m, pero todavía estamos muy lejos de Olite y Artajona, ambas por encima de los 11 m. Y dado que la cabecera incluye otras soluciones muy distintas en planta y alzado, no parece deducirse una evolución local navarra, sino la utilización de un modelo foráneo.

El modelo de nave única con cabecera más estrecha también se había desarrollado en el tardorrománico hispano, en iglesias de carácter rural. San Pedro Félix de Hospital de Incio, San Juan de Puertomarín, incluso San Juan de Duero en Soria, entre otras, desarrollaron esta modalidad, incluyendo un tramo recto por delante del ábside<sup>45</sup>. Por supuesto, se trata de templos cuyas naves no alcanzan los diez metros de anchura y cuyo diseño absidal y soluciones de alzado se encuadran en el románico tardío, por lo que hay que descartar que Artajona u Olite respondan a una evolución hispana a partir de

41 La solución de disponer arcos entre contrafuertes para colocar encima matacanes o prolongar la cubierta es una constante en el Midi, como vemos en la cabecera de Saint-Majan de Villemagne-Argentières y en muchas otras.

42 La altura se corresponde con la que habían tenido los recrecimientos modernos de las cubiertas de muchos edificios medievales, casi todos ellos desaparecidos en las restauraciones de las últimas décadas.

43 Sigue siendo referencia obligada sobre esta cuestión la obra clásica de R. Rey, *Les vieilles églises fortifiées du Sud de la France*, París, 1927.

44 Recientemente ha puesto al día la cuestión S. Bonde, *Fortress-Churches of Languedoc. Architecture, Religion and Conflict in the High Middle Ages*, Cambridge, 1994: la tipología ya estaba perfectamente establecida en grandes iglesias románicas de nave única como Saint-Pons-de-Thomières, y en otros edificios anteriores a San Saturnino de Artajona.

45 Sobre las dos iglesias gallegas: M. Chamoso Lamas, *Galice romane*, La Pierre-qui-vire, 1973, pp. 289-304. Sobre San Juan de Duero: L. M. de Lojendio y Abundio Rodríguez, *Castille romane\*\**, La Pierre-qui-vire, 1966, pp. 174-199.





Fachada septentrional

antecedentes tan lejanos en lo geográfico y en la concepción arquitectónica.

En alguna ocasión se han mencionado como precedente de estas grandes naves únicas las iglesias de los conventos mendicantes<sup>46</sup>. Las tres que se conservan en Navarra del siglo XIII (San Francisco de Sangüesa, San Pedro de Ribas de Pamplona y la gigantesca fábrica de Santo Domingo de Estella) cuentan con testero recto, por lo que no pueden constituirse en el modelo que buscamos. Además, pertenecen al otro de los grandes grupos de iglesias meridionales de nave única: las cubiertas con arcos diafragma apuntados, por lo que tampoco en este sentido anticipan las soluciones adoptadas en Artajona<sup>47</sup>. Desde un punto de vista cronológico, las dos con referencias más fiables, Sangüesa y Estella, se relacionan con el reinado de Teobaldo II, es decir, ya entrada la segunda mitad del

siglo XIII, muy cercanas en el tiempo a nuestro objeto de estudio.

La solución consistente en una cabecera destacada con respecto a una nave de mayor anchura responde a una fórmula desarrollada en el Sur de Francia desde época románica. El éxito de la nave única monumental en Languedoc ha sido muy estudiado y sus orígenes se sitúan en el siglo XI (o incluso antes, en edificios desaparecidos que plantean por ello dudas razonables), como demuestran los estudios de Vivian Paul<sup>48</sup>. El modelo triunfará en los siglos XIII y XIV, erigiéndose como característico del gótico meridional, y se exportará especialmente hacia la Corona de Aragón, donde vivirá una época de esplendor e incluso de genialidad arquitectónica en Cataluña, Mallorca, Aragón y Valencia, especialmente durante la primera mitad del siglo XIV.

46 Sobre la cuestión: M. Durliat, "Le rôle des ordres mendiants dans la création de l'architecture gothique méridionale", *La naissance et l'essor du gothique méridional au XIII<sup>e</sup> siècle*, Cahiers de Fanjeaux, 9, Toulouse, 1974, pp. 71-85.

47 Sobre la caracterización de los dos tipos de naves únicas en el Midi, unas abovedadas y otras cubiertas con arcos diafragma: M. Durliat, "L'architecture gothique méridionale au XIII<sup>e</sup> siècle", *Bulletin annuel de l'école antique de Nîmes*, 1973-1974, pp. 63-132, concretamente p. 100; V. Paul, "The Beginnings of Gothic Architecture in Languedoc", *The Art Bulletin*, LXX (1988), pp. 104-122.

48 V. Paul, "Le problème de la nef unique", *La naissance et l'essor du gothique méridional au XIII<sup>e</sup> siècle*, Cahiers de Fanjeaux, 9, Toulouse, 1974, pp. 21-53.

La gran nave única languedociana puede rematar en cabecera recta, en cabecera poligonal sencilla de menor anchura, en cabecera poligonal triple escalonada de igual anchura que la nave o incluso en cabecera poligonal con girola, por no citar sino los tipos más frecuentes<sup>49</sup>. Muy probablemente varios de estos tipos se dieron en iglesias tardorrománicas, incluyendo fórmulas más complicadas como la adoptada en Sylvanés, donde una nave única incorpora un transepto al que se abren cinco capillas<sup>50</sup>. La que nos interesa, es decir, la que remata en cabecera poligonal de menor anchura que la nave, existe con dos variantes: en unos casos la nave es considerablemente más alta que la cabecera, por lo que se abre un óculo sobre el arco triunfal, mientras en otras viene a tener algo más de altura, pero con una diferencia insuficiente como para ubicar allí un vano. No se dio una prioridad temporal en una de las variantes con respecto a la otra, puesto que ambas existen desde el tardorrománico. En la península ibérica la inclusión de un óculo sobre el arco de embocadura de la cabecera cuenta con antecedentes variados desde la imponente catedral de Tarragona hasta obras en el extremo occidental, como Junquera de Ambía o Santa Marina de Aguas Santas en la provincia de Orense<sup>51</sup>. La existencia de un tramo de muro a ambos lados de la embocadura no respondía a una decisión exclusivamente tomada para diferenciar el espacio destinado a los presbíteros del ocupado por el pueblo, sino que además permitía la colocación de altares colaterales que llegan a adquirir monumentalidad arquitectónica en San Juan de Duero. Por supuesto, en Artajona hubo allí retablos hasta las reformas de la segunda mitad del siglo xx.

El diseño actual de San Saturnino, con óculo y nave considerablemente más alta que la cabecera, no es el original. Inicialmente se dispusieron en las esquinas orientales sendas co-

lumnas cuyas basas y zócalos son semejantes a los empleados en el interior de la cabecera. El fuste subía hasta alcanzar aproximadamente la altura de los capiteles del arco de embocadura, donde existieron sendos capiteles con sus cimacios de dimensiones y perfil semejantes a los que sustentan los nervios de la cabecera, que sostenían tres hiladas del jarjamento de la bóveda, tal y como se pudo apreciar durante el proceso de restauración<sup>52</sup>. Dichos capiteles y arranques todavía existían en el siglo xvii, como revela el dibujo que realizó el pintor Juan Claver en 1606 para ilustrar un pleito sobre sepulturas del interior del presbiterio de San Saturnino y que se conserva en el Archivo General de Navarra<sup>53</sup>.

El tipo de iglesia al que pertenece San Saturnino se generalizaría en el Midi en el siglo xiv, pero allí fue muy frecuente la inclusión de capillas entre los contrafuertes: Notre-Dame du Bon Repos de Montfavet (1343-1347), Saint Didier cerca de Avignon (1356-1359), Saint Vincent de Montréal, etc., comparten también con Artajona la existencia de un óculo sobre la embocadura de la capilla mayor. La solución simple, sin capillas, también se aplicó en templos como Sainte-Cécile de Loupian, la parroquial de Saint-Pargoire, Saint-Étienne de Valros, etc.<sup>54</sup> En algunos casos las proporciones preveían la inclusión de dos capillas laterales paralelas a la mayor, que también se abren en el muro oriental de la nave, como sucede en Saint-Hippolyte de Fontès y Saint-Laurent de Roujan. Creo que esta proliferación del tipo evidencia la existencia de un prototipo antiguo, del siglo xiii, que habría servido de modelo a las demás. Ese modelo, que desconocemos, habría sido copiado en Artajona, en Olite y en las restantes iglesias<sup>55</sup>.

En cuanto a la cronología de la cabecera, por una parte hemos de considerar estos rasgos comunes con Languedoc y, por otro, ciertos detalles de alzado. Rey, Durliat y otros especia-

49 Sobre la variedad del gótico meridional: R. Rey, *L'art gothique du Midi de la France*, París, 1934, especialmente capítulos I a VI.

50 Puede verse la planta en M. A. Dimier, *L'art cistercien*. France, La Pierre-qui-vire, 1982, p. 146.

51 Existen diversas interpretaciones sobre el desarrollo de la cabecera de la catedral de Tarragona, con lo que también varía la cronología a asignar a este óculo elevado. A mi juicio se trata de un elemento incluido en el primer proyecto llevado a cabo en la segunda mitad del siglo XII. Incluye planta del templo y fotografía de la embocadura de la nave con el óculo N. de Dalmasas i A. José i Pitarch, *Història de l'art català*. Volum II. L'època del Cister s. XIII, Barcelona, 1985, pp. 99-108. Sobre las iglesias gallegas: M. Chamoso Lamas, *Galice romane*, La Pierre-qui-vire, 1973, pp. 249-279.

52 J. Sancho Domingo, Artajona. Iglesia de San Saturnino. Restauración del interior, 3ª fase, enero de 2007, memoria mecanografiada conservada en la Sección de Patrimonio Arquitectónico de la Institución Príncipe de Viana, p. 5.

53 El proceso se encuentra en la Sección de Tribunales Reales, n° 2163. El dibujo estuvo en el fol. 180, pero en la actualidad ha sido trasladado a la Sección de Cartografía donde figura con el número 463.

listas admiten que el desarrollo de las grandes iglesias languedocianas de nave única abovedada tiene como punto de referencia la gran nave única de la catedral de Toulouse, la llamada “nave raimondina”, iniciada en los primeros años del siglo XIII y que se habría abovedado en el segundo cuarto de la centuria. Este edificio, con su impresionante anchura que supera los veinte metros, habría marcado una tendencia que sería seguida por cierto número de iglesias en especial a partir de los años setenta del mismo siglo, cuando la prosperidad vuelva al Languedoc una vez incorporado a la corona francesa. Sobre la cabecera que culminaba esta gran nave se ha discutido, de manera que frente a quienes opinan que habría conectado con la cabecera románica triple preexistente (Lambert), otros estudiosos concluyen que tuvo testero recto. Ninguna de esas dos soluciones podría haber supuesto un antecedente para Artajona, salvo en el caso de que la cabecera románica con sus tres ábsides hubiera quedado a menor altura que la gran nave gótica, por lo que se produciría un efecto semejante al que hemos visto en ciertas iglesias meridionales. En conclusión, de tener en cuenta sólo el diseño de la planta, cabría situar la edificación de San Saturnino a partir de 1240-1250 aproximadamente. Sin embargo, dada la unidad que presenta toda la construcción, la cronología de la cabecera ha de ser tan moderna como el más moderno de sus elementos, por lo que hemos de atender a aquellos susceptibles de aproximar una datación: ventanas con su diseño arquitectónico, plintos, basas y capiteles de columnas, moldura y chambranas, nervios, prolongaciones altas de los contrafuertes y, en lo escultórico, además de los capiteles interiores, el friso bajo cornisa.

A primera vista, la composición de la ventana axial, con dos lancetas más óculo y predominio del macizo sobre el vano, nos recuerda a



Ventana axial de la cabecera

construcciones góticas del primer tercio del siglo XIII, pero hemos de fijarnos en el hecho de que el trasdós del cuadrilóbulo del óculo esté calado, lo que resulta indicio de fecha más tardía, en la línea de las tracerías radiantes. La molduración del enmarque de la ventana también parece temprana, porque el baquetón del arco no está aristado. Es preciso señalar que la composición de dos lancetas con mainel de sección octogonal y un óculo calado fue utilizada en la terminación de Santa María de Tudela en la campaña iniciada hacia 1236, si bien con ciertos elementos distintos (capiteles en maineles y jambas, triángulo calado en las enjutas exteriores de las lancetas, ausencia de chambrana decorada)<sup>56</sup>.

La chambrana de crochets, con tratamiento aquí muy esquemático, tiene su antecedente en algunas grandes catedrales, como vemos en

54 Sobre estas iglesias, véase la obra citada de Raymond Rey y más recientemente las de Vivian Paul y también F. Robin, *Midi gothique. De Béziers à Avignon*, París, 1999.

55 Desde luego, me parece esta hipótesis preferible a la que haría de Artajona la cabeza de un grupo que, si bien tuvo repercusión en Navarra (Santa María de Olite también en el siglo XIII, San Zoilo de Cáseda en la primera mitad del XIV), alcanzó mayor difusión y perfección al otro lado del Pirineo.

56 AA.VV., *La catedral de Tudela*, Pamplona, 2006, pp. 178-183.



la fachada meridional del transepto de Burgos, que suele fecharse a partir de la década de 1240, pero las dimensiones que adquieren los tallos y especialmente los remates nos recuerdan a iglesias del sur de Francia relacionadas con el taller de Saint-Paul de Narbonne, como la abadía de Villelongue. Hemos mencionado los antecedentes languedocianos de los capiteles interiores, con esa exageración de los volúmenes faciales, peculiar concepción del rostro que tiene su paralelo en iglesias languedocianas del tercer cuarto del siglo XIII, como Saint-Sauveur de Castelsarrasin, reconstruida a partir de 1254<sup>57</sup>.

La disposición y el perfil de los nervios terminarán de aportar los datos que nos interesan. De cada uno de los seis ángulos de la cabecera parte un nervio de perfil formado por un baquetón central muy grueso, de leve aristamiento, y dos laterales de menor dimensión y volumen. Es un tipo bastante frecuente en el siglo XIII. El aristamiento es claramente visible en los formareles, construidos al mismo tiempo que se alzaban los muros, de manera que sitúan la bóveda en una fecha poco determinada a partir del segundo cuarto del siglo XIII. Mayor importancia reviste la inclusión de la ligadura que conecta la clave con el arco de embocadura. Las ligaduras que recorren el rampante de la bóveda en el sentido de su eje longitudinal y especialmente las situadas en las capillas mayores corresponden a una novedad introducida en pleno período radiante. En España el edificio que marca tendencia con este añadido es la catedral de Burgos, que no sólo lo incluye en las segundas capillas radiales del deambulatorio y en la capilla mayor, sino a lo largo de toda la nave. En cuanto a su datación, la propuesta mejor argumentada fue defendida por Henrik Karge, para quien tanto la nave mayor y la del transepto, así como la capilla mayor estarían terminadas antes de la entrada de los reyes en procesión de 1257 y antes de la consa-

gración de 1260; las capillas de la girola habrían sido alzadas por maestro Enrique hacia 1260-1280<sup>58</sup>. Para lo que nos interesa, puede admitirse como fecha de realización de la bóveda de la capilla mayor burgalesa la década de 1250. En el sur de Francia este nervio suplementario aparece en bóvedas fechadas hacia 1240, como la capilla mayor de la abadía cisterciense de Le Vignogoul (también con clave de guirnalda concéntricas), y será muy frecuente a finales del siglo XIII y durante el XIV, con ejemplos como la cabecera de las catedrales de Narbona o Béziers<sup>59</sup>.

Hemos visto que la prolongación de los contrafuertes es asimismo característica de iglesias meridionales de la segunda mitad del XIII y primera mitad del XIV, y que los antecedentes del friso bajo cornisa con cabecitas monstruosas variadas se situaba a partir de 1248 o, mejor, hacia 1260, fecha que se asigna a la escultura del transepto norte de la catedral de Clermont-Ferrand, por lo que uniendo todos los datos obtenemos para la cabecera de San Saturnino de Artajona una fecha de realización en torno a 1260-1270.

### **Decoración pictórica inicial de la cabecera: el Primer Maestro de Artajona**

La capilla mayor estuvo decorada con pinturas murales parcialmente conservadas tras quedar ocultas por el retablo pintado a comienzos del siglo XVI. El conjunto pictórico fue magníficamente estudiado por M<sup>a</sup> Carmen Lacarra Ducay en su tesis doctoral, cuya publicación constituye obra ineludible para su conocimiento<sup>60</sup>. La existencia de los murales era conocida desde que fueron descritos en las notas remitidas a la Real Academia de la Historia para la confección del Diccionario de 1802, a partir de los apuntes de José de Ororbía. Dichas notas fueron divulgadas por Pedro de Madrazo en 1886<sup>61</sup>. En 1944

57 M. Pradalié-Schlumberger, *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles*, Toulouse, 1998, p. 72.

58 H. Karge, *La Catedral de Burgos y la Arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995, pp. 106-110.

59 Sobre las diferentes cronologías propuestas para Le Vignogoul: F. Robin, *Midi gothique. De Béziers à Avignon*, París, 1999, p. 384. Por cierto, Béziers incluye óculo sobre el arco de embocadura de la capilla mayor. Puede verse una fotografía *ibidem*, p. 261.

60 M. C. Lacarra Ducay, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, pp. 57-74 y 207-218.

61 P. de Madrazo, *Navarra y Logroño*, Barcelona, 1886, vol. III, pp. 29-30.



Montaje que recompone la ordenación de las pinturas murales de la cabecera

fueron arrancados y posteriormente trasladados al Museo de Navarra, donde permanecen desde entonces. En la actualidad se exponen en dos salas distintas: en la 1.ª vemos la decoración del paño central: la imagen divina flanqueada por dos ángeles, el exorno de la ventana y las figuras de San Pedro y San Pablo que la flanqueaban; en la 2.ª se exponen las figuras sedentes que estaban situadas en el paño nororiental, así como una arquería emplazada originalmente junto a ellas. En la actualidad se conservan en la iglesia las capas profundas de la decoración pictórica, gracias a las cuales se ve la ubicación original de todos estos motivos.

El paño central del ábside estaba dedicado a la Majestad de Cristo. Se reconoce la mitad inferior del cuerpo del Señor sedente, identificable no sólo por el lugar que ocupa y su tamaño superior al del resto de las figuras, sino también por las heridas sangrantes de sus pies. Porta indumentaria blanca con orla de pedrería y descansa los pies sobre un escabel. Por delante del eje de la figura vemos una banda vertical de color verde que ha de representar la cruz que llevaría en sus brazos. El fragmento conservado en el Museo se corta justo por encima de las rodillas, sin que se vea otra cosa que unos pliegues esbozados; en cambio, en los restos visibles en la capilla se aprecia que no sólo se representó el palo vertical de la cruz, sino también el travesaño en forma de banda horizontal emplazado justo sobre las rodillas, lo que permite sospechar que el Señor estaría abriendo los brazos hacia abajo, hasta los extremos de la cruz.

La importancia que adquieren en esta imagen la cruz y las heridas de Cristo muy probablemente deriva del deseo de recalcar la Pasión de Cristo negada por los herejes albigenses vencidos en Toulouse y su entorno durante la primera mitad del siglo XIII<sup>62</sup>. Otras obras de la zona como el tímpano de Beaulieu, del siglo

anterior, coinciden en la temprana exaltación de la cruz y las llagas de Jesús.

A ambos lados, colocados a un nivel inferior y de menor tamaño que Jesucristo, aparecen dos ángeles de pie. El situado a la derecha del Salvador (a la izquierda para el espectador) lleva en su mano diestra un astil verde, probablemente el de la lanza con que le atravesaron el costado. En la izquierda, oculta por el manto, porta una corona dorada cuya parte superior esta poco definida y que representa la corona de espinas, aunque carezca de este elemento vegetal. Viste túnica ocre y manto rojo con orla dorada que estuvo decorada con relieves circulares en forma de estrella; donde no se han conservado se ven círculos. El manto se pliega abundantemente; la túnica incorpora igualmente orfres. Sus alas combinan tonos verdes y blancos.

El de la derecha del espectador, a la izquierda de Cristo, también lleva en la mano un astil largo, que se supone corresponde al que sirvió para que el soldado acercara la esponja empapada en vinagre a los labios del Salvador. En la derecha sujeta un objeto que ha perdido su parte superior y que suponemos uno de los clavos con que fue fijado a la cruz. Viste túnica verde y manto rojo, también adornado con orlas enriquecidas por relieves en forma de estrella. Sus alas combinan tonos verdes con rojos y dorados. La inclusión de ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión junto a una imagen de Cristo de las llagas no sólo cuenta con antecedentes románicos como el Pórtico de la Gloria, sino que fue una constante en la iconografía de las portadas de las grandes catedrales góticas francesas de la primera mitad del siglo XIII<sup>63</sup>.

Los dos ángeles presentan rostros juveniles, con cabello partido a ambos lados de un estrecho flequillo. Portan nimbo adornado con círculos que en origen debían ser igualmente re-

62 Los herejes negaban la Encarnación, la Redención y la Ascensión. A su juicio era idolatría todo culto a imágenes de Cristo o de su vida, ya que no era propiamente Dios, sino el más perfecto de los ángeles: la cruz era odiada por los cátaros, que no aceptaban la muerte de Cristo en ella. Sobre el contenido doctrinal del catarismo en Languedoc puede verse C. Thouzellier, *Catharisme et valdésisme en Languedoc*, París, 1966.

63 Lacarra trae a colación un texto de Honorio de Autun basado en San Juan Crisóstomo acerca de los ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión, y otro de Santiago de la Vorágine: M. C. Lacarra Ducay, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, p. 65, n. 56.





Personajes sedentes: el tribunal del Juicio Final

saltes en forma de estrella. Van descalzos y apoyan sus pies en un elemento decorado con bandas alternas rojas y amarillas<sup>64</sup>. La imagen del Señor se situaba justo encima del óculo de la ventana, mientras que los dos ángeles ocupaban las enjutas.

A ambos lados de la ventana se encontraban San Pedro y San Pablo, destacados sobre arcos rojos y enmarcados por dibujos arquitectónicos. A la derecha de Jesucristo (izquierda para el espectador) San Pedro, de rostro barbado, porta túnica verde y manto que envuelve su cuerpo a

manera de una toga clásica, de tonalidad verde, también con orla adornada con estrellas, casi todas perdidas. En su mano derecha sujeta una enorme llave de remate romboidal y en la izquierda un volumen encuadernado con losanjeado. Al otro lado, la figura de San Pablo está mucho más deteriorada. Hoy viste túnica blanca y manto del mismo tono, lo que supone una anomalía dentro del conjunto pictórico, por lo que probablemente responda en parte a pérdida de masa pictórica. Empuña una espada con la derecha y porta otro libro en la iz-

64 El modo como termina en el ángel de la derecha lleva a pensar si no hubo intención de representarlos en el aire sobre formas irregulares verdes y rojas que quisieran figurar montañas terrestres.

quierda, también con encuadernación losangeada y cierre.

Los dos santos están cobijados por sendos arcos de medio punto y flanqueados por representaciones arquitectónicas, van descalzos y llevan nimbos decorados con estrellitas en su mayor parte perdidas. Los flanquean representaciones arquitectónicas: en un lado lo que parece una torre y en el otro una muralla almenada y varias torres, que quizá simbolicen la Jerusalén celeste.

En el paño nororiental inmediato fue figurada una teoría de personajes sedentes que juntan sus manos ante el pecho en gesto de oración o petición de intercesión. Todos portan nimbos rojos con estrellitas semejantes a las descritas en las orlas del paño central. En la actualidad se reconocen ocho individuos y quedan restos de una novena figura. Por su colocación cabe suponer que el conjunto se extendía hasta ocupar todo el paño. Aparecen descalzos, con los pies siempre en la misma dirección, hacia el centro, salvo la tercera figura, que tiene uno hacia cada lado. Con pequeñas diferencias se repiten tres tipos físicos: el primero corresponde a un joven sin barba, el segundo a un personaje mayor de larga barba y el tercero a otro también mayor aunque de barba recortada y en ocasiones con entradas en el cabello. Sistemáticamente se van combinando estos tres tipos, por lo que hay hasta tres personajes jóvenes. Tradicionalmente interpretados como un apostolado, el hecho de que San Pedro y San Pablo tengan ubicación diferenciada y el número de individuos dificulta esta opción. En cambio, la presencia de tres rostros juveniles coincidiría con antecedentes iconográficos de apostolados tanto del Sur de Francia (portada de Carennac) como de Bizancio y Burgos (Sarmetal). También las pinturas murales de Sant'Angelo in Formis incluyen entre los apóstoles sedentes más de un rostro sin barba. Es más, un juicio final no muy pos-

terior, el de Pietro Cavallini en Santa Cecilia in Trastevere, también incluye varios rostros imberbes. No hay que descartar que estemos ante una variante del tribunal del Juicio Final que incluyera junto a los apóstoles a otros santos. Ni vestiduras ni atributos nos sacan de la duda. Sistemáticamente portan túnica y manto de distinta tonalidad: verdes, rojos, ocres y blancos. Es muy lamentable que no se hayan conservado las pinturas del paño situado al otro lado, que con seguridad aclararía esta cuestión. Estimo más probable que allí se encontrara otro grupo de santos sedentes que completarían la imagen del tribunal celestial.

Por encima de ellos se veían los pies y la parte inferior de las vestiduras de otros dos personajes, uno calzado y de ropajes más ricos que parece sentado sobre un banco, y otro de pie, a su derecha. Lacarra los identifica como una Anunciación, opción que sigue siendo la más probable (aunque el supuesto ángel esté situado a la derecha y no a la izquierda, como era más habitual). Los arcos ciegos de los paños laterales incluyen restos de pinturas en muy mal estado que aquí no comentaremos.

En la reciente intervención el equipo restaurador ha conseguido identificar algunos fragmentos de pintura situados en los plementos de la bóveda y en la parte superior del muro bajo los arcos de los paños intermedios. Concretamente, en los plementos centrales se veían restos de ropajes; en el intermedio del norte plumaje de alas en tonos verde, tierra, ocre y rojo; y en el septentrional pliegues de indumentaria en tonos tierra y un individuo con vestimenta roja que toca un instrumento (consiguieron reconocer la mano izquierda, parte del instrumento y las alas rojas, que lo identifican como un ángel). Bajo el arco del paño septentrional aparecieron un rostro barbado y la mitad de otro, realizados con rojos, azules, ocres y trazos negros, y por debajo de los rostros

parte de un palio arzobispal, consistente en una banda blanca perfilada en negro con cruces negras inscritas sobre fondo de color ocre<sup>65</sup>. Esta figura corroboraría la hipótesis de que fueron representados a los lados de Cristo ángeles y un amplio elenco de personajes santos, entre los cuales no sólo estaban los apóstoles sino también prelados, como en murales de Juicios Finales más avanzados.

A la hora de analizar el estilo de las pinturas, nos fijaremos en cuatro elementos: la composición general (que atiende a la distribución de personajes y complementos), la combinación de colores tanto en su reparto sobre las distintas superficies como en el intento o no de figurar la tercera dimensión, las anatomías, o más concretamente las representaciones de los rostros, y el diseño de los vestidos, concretamente sus plegados. Por último haremos una mención a los motivos empleados alrededor y en el interior de la ventana.

En cuanto a la composición general, en lo que nos es posible apreciar dada la pérdida de grandes superficies pintadas, las pinturas siguen una ordenación de tradición románica, con la escena de Majestad dispuesta en el centro. Habitualmente este asunto figuraba en la bóveda de horno del ábside, pero al emplearse una cabecera poligonal gótica cubierta con bóveda de nervios, el abovedamiento no resulta adecuado para una gran escena central, debido a la discontinuidad de los plementos. De modo que bajaron la figura de Cristo para colocarla sobre la ventana<sup>66</sup>. Muy a menudo la Majestad estaba acompañada por ángeles u otras figuras en los laterales. En este caso se mantienen los ángeles pero emplazados por debajo, entre otras cosas porque la superficie a pintar se iba reduciendo en altura hasta dejar sitio exclusivamente para la imagen del Señor. En los ábsides románicos era normal la presencia de figuras enmarcadas a los lados de las ventanas. En este

caso colocaron allí a Pedro y Pablo. A la altura del Cristo sedente se dispuso en el paño inmediato un grupo de figuras sedentes y por encima, dos de mayor tamaño (no sería la primera vez en que una Anunciación ocupa la parte alta de una decoración pictórica mural medieval).

Predominan las tonalidades rojas (combinadas con granates), ocre, verdes y blancos, distribuidas en busca de variedad. Es curioso comprobar que en las capas profundas, las superficies verdes se muestran de un azul celeste muy luminoso (sobre la técnica puede verse el capítulo dedicado a la restauración de las pinturas). No se persigue un tratamiento mediante sombreados graduales que doten a las figuras de sensación de volumen, pero sí se combinan a veces dos tonalidades (rojo y granate especialmente) en zonas de plegados o en adornos vegetales. Varias figuras presentan un oscurecimiento en la parte superior del cuello, por debajo del óvalo de la barbilla, líneas de edad en alguna frente y algunas ondas paralelas en el cuello, herencia de la tradición románica. Destacan en este sentido la tercera y la séptima de las figuras sedentes contando desde el extremo derecho.

Los rostros responden a la reiteración de un número limitado de esquemas, como se advierte nítidamente en el grupo de personajes sentados o en los ángeles. Las caras juveniles tienden a encuadrarse en un suave óvalo. Los más ancianos, con largas barbas y poblado bigote, así como los de mediana edad, incluyen un estrechamiento del rostro por encima de los pómulos. En los cabellos abundan los partidos con flequillo central, aunque no falta alguno con entradas en la frente. Ninguna figura se representa con expresión diferenciada.

Por lo que respecta a los plegados, en general no hay una gran perfección, sino que se resuelven en líneas confluyentes en el torso, mientras que en las piernas se suelen marcar las

65 Las descripciones de todos estos fragmentos están directamente tomadas del estudio realizado por la restauradora B. Sagasti, *Restauración de pinturas murales. Fase II: cabecera. Iglesia de San Saturnino de Artajona*, abril 2007, que se conserva en el archivo de Patrimonio Arquitectónico de la Institución Príncipe de Viana en Pamplona.

66 Lo que por otra parte explicaría el tamaño pequeño de las ventanas si las comparamos con otras de cronología cercana, como ha quedado explicado.



rodillas y señalar pliegues en uve por delante de las espinillas. Ya he comentado la excepcionalidad de las figuras tercera y séptima sedentes, en las que se intentan soluciones atípicas no muy conseguidas. Aunque reiteradamente acuden a remates de orla en forma de rombo hendido (tanto en los pliegues centrales de las caídas de los mantos como en las orlas de las túnicas), combinados con otros zigzagueantes paralelos, ambos de indudable progenie románica languedociana, la aparición de pliegues de cuchara en el ángel situado a la izquierda del espectador (derecha de Cristo) evidencia que estamos ante una obra ejecutada en época plenamente gótica, con una marcada perduración de recursos de tradición románica, lo que resulta perfectamente explicable en un artista procedente de Languedoc.

Las ventanas estuvieron pintadas. La central mostraba en la parte frontal roleos complejos, de modo que de cada sinuosidad brotan no sólo las habituales semipalmetas incurvadas, sino también un segundo grupo de tres hojas. Entre ambas lancetas se despliega en vertical una doble cinta en zigzag. En el abocinamiento de las lancetas se incluyeron una sucesión de hojas pentalobuladas y en el marco nuevas cintas zigzagueantes. La chambrana estaba policromada de forma que los nervios de los crochets se pintaron de rojo, el fondo de azul y los elementos superiores en ocre; una sucesión de círculos azules ocupa el arco interior. Los fustes de las columnas se colorearon de rojo con pintas claras. Las pinturas de la ventana lateral no fueron arrancadas en los años cuarenta, por lo que todavía se encuentra *in situ* la capa superficial, que en su frente presenta el mismo motivo de hojas lobuladas que ocupa el abocinamiento de la central.

En conjunto, la decoración de las ventanas está constituida por motivos derivados del repertorio tardorrománico, en que perduran las

cintas tan habituales en el ámbito languedociano con roleos culminados en hojas comuestas. Se repiten los mismos colores rojos, ocre, verdes y granates. Algunos motivos vegetales incluyen hasta tres tonalidades distintas, produciendo esa leve sensación de relieve que hemos comentado en ciertas figuras.

Los fustes de las columnas que soportan los nervios están pintados de rojo con puntitos blancos o bien con un encintado rojo que sube por el fuste en espiral. Junto a los fustes se ven otros detalles como un entrelazo rojo con línea central blanca. El baquetón en arco de la ventana central asimismo en rojo con pintas claras. Los cimacios se decoraron en ocre con círculos. Los capiteles incluían toques de color. Entre los nervios vemos algunos baquetones centrales de color rojo con detalles blancos y otros ocre con pintas igualmente granates; los baquetoncillos que los flanquean cambian motivo y tonalidad: verdes, cintas negras y blancas en espiral, etc. El paño septentrional también contaba con pinturas pertenecientes a época y motivaciones diferentes. En conjunto, la capilla mayor se presentaba como un conjunto muy colorista, que nos hace replantearnos el sentido de las decoraciones de la ventana central, interpretadas tradicionalmente como reproducciones de vidrieras. A mi entender, la contextualización de la ornamentación del marco de las ventanas con los hallazgos recientes revela que no trataron de reproducir vitrales, sino que intentaron simplemente llenar todas las superficies de motivos variados llenos de color<sup>67</sup>.

Volviendo a la cuestión cronológica, hemos señalado la fuerte impronta de la tradición románica, unida a la aparición discreta de recursos propios del segundo tercio del siglo XIII. Si a ello unimos lo comentado con respecto a la cronología de la capilla mayor y puesto que las pinturas han de ser posteriores a la arquitectura en la que se ubican, parece apropiado situar este

67 Quizá no sea ocioso explicar a quien vea los murales hoy en el Museo que la estrecha franja correspondiente a los vanos de las ventanas viene motivada por el hecho de colocar sobre dos dimensiones una decoración pictórica que se desarrollaba aprovechando los abocinamientos. En consecuencia, entraba luz por toda la superficie del vano y no sólo por dicha estrecha banda. De ahí que recalque la idea de que no estamos ante una vidriera fingida, como en otros casos góticos hispanos, sino ante la decoración del enmarque.

revestimiento mural hacia 1270-1280. Ya he expuesto las razones que llevan a concluir que la cabecera se diseñó para ser pintada, por lo que los murales debieron de ejecutarse inmediatamente después de su terminación, aprovechando quizá los mismos andamios montados para la construcción de la bóveda. Esta propuesta cronológica es deudora de la expuesta en los últimos años por M<sup>a</sup> Carmen Lacarra, quien ha concretado su realización en el último cuarto del siglo XIII<sup>68</sup>.

Tanto las anatomías como el tratamiento de los vestidos ofrecen claras diferencias de ejecución con respecto a las pinturas procedentes de Artaiz y de San Pedro de Olite, que igualmente se exponen en el Museo de Navarra, por lo que no cabe atribuir las al mismo artista<sup>69</sup>. Sin negar cierta familiaridad entre ellas, comentaré ciertos aspectos que caracterizan al Maestro de Artaiz, ya que su identidad con el Primer Maestro de Artajona ha sido defendida por algunos autores. El canon de las figuras de Artaiz es mucho más esbelto; los atuendos carecen de orlas y de plegados finales en rombo o en zigzag paralelo; el pintor utiliza sistemáticamente líneas negras y bandas rojizas en plegados de ángulo agudo; y el repertorio vegetal incluye roleos mucho más ambiciosos.

¿Pintor navarro o venido de Languedoc? Mientras la abundancia de términos de comparación nos ha permitido diferenciar San Saturnino de Artajona con respecto a la arquitectura y la escultura navarras realizadas con anterioridad, hemos de reconocer que un parangón semejante es imposible en lo relativo a la pintura mural. La comunidad de rasgos con la pintura languedociana ya ha sido señalada, pero no podemos saber si este modo de trabajar se había asentado con anterioridad en el reino navarro.

## Segunda decoración pictórica de la cabecera: el Maestro Roque

En los dos paños laterales, bajo los arcos ciegos, fueron pintados en las década de 1340, es decir, sin conexión con la primera decoración<sup>70</sup>, dos frisos de temática completamente distinta de la de los tres paños centrales, ya que están dedicados a la vida de los santos Exuperio y Saturnino. El de San Saturnino, situado en el paño meridional, fue también arrancado en 1944 y posteriormente instalado en el Museo de Navarra donde hoy ocupa la sala 2.2. Del frontero dedicado a San Exuperio sólo conocemos restos muy estropeados todavía *in situ* y una antigua lectura de sus inscripciones. También estas pinturas fueron minuciosamente analizadas por M<sup>a</sup> Carmen Lacarra, a la que debemos el estudio más completo y acertado realizado hasta la fecha<sup>71</sup>.

El friso rectangular (162 x 346 cm) dedicado al traslado del cuerpo de San Saturnino fue compartimentado en seis ámbitos por medio de una arquería utilizada sabiamente y sin limitaciones de simetría para facilitar la distribución de los personajes. Los arcos lobulados adornan su trasdós con florones entre pináculos (todos los arcos tienen siete tréboles, menos el primero de la izquierda, que muestra cuatro tréboles a los lados y un florón central de tres tréboles en el centro). Los fustes de color claro están a la vista o tapados por figuras.

Un letrero recorre toda la parte superior del friso con el siguiente texto<sup>72</sup>:

AQ[U]I : ESTA : EL : REY : EN : SU : CATHEDRA : ASENTADO : ET VIENE : EL : PUEBLO : DE : FFRA[N]CIA : A SUPLICARLLO : Q[UE] : TORNE : ESTE : CUERPO : S[AN]C[T]O : EN : THOLLOSA : AQ[U]I : SAYLLE : EL : OBISPO : CO[N] : SUS : CANO(NIGOS) : ET : CON : EL : PUEBLO : DE : THOLLOS(A)

68 M. C. Lacarra, "Edad Media", Museo de Navarra, Pamplona, 1989, pp. 96 y 106. Anteriormente había fechado las pinturas en el entorno de 1300: M<sup>a</sup> Carmen Lacarra Ducau, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, p. 359. En esa misma obra se lleva a cabo un completo estado de la cuestión acerca de las propuestas de datación (pp. 71-74).

69 La atribución al mismo artista había sido defendida por M. C. Lacarra Ducau, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, p. 359. En publicaciones posteriores las atribuye al mismo taller ("Pintura mural gótica en Navarra y su ámbito de influencia", *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Ondare. Cuadernos de Sección. Artes plásticas y monumentales*, 15 (1996), pp. 169-193) o distingue al Maestro de Artajona del Primer Maestro de Artaiz (M. C. Lacarra, "Edad Media", Museo de Navarra, Pamplona, 1989, pp. 96, 106 y 121).

70 Además, compositivamente resultan muy diferentes, puesto que se trata de frisos horizontales no condicionados por el marco arquitectónico.



Pinturas murales del Maestro Roque: Carlomagno concede el traslado del cuerpo de San Saturnino

Bajo el primer arco se presenta un monarca sentado en su trono en forma de faldistorio, con remates en cabecitas de león. Por detrás de la figura se ve una colgadura a manera de tienda de campaña, de tela losanjeada en tonos rojos y blancos, rematada en cono y bola; la tela está forrada de veros que quieren representar las ricas pieles de marta cibelina. El soberano lleva en su mano una filacteria en la que se lee: EL REI : CARLLOS : MAN(DA) ET: TO (RNE) EL (CUERPO DE SAN CERNI A THOLLOSA). A sus pies un perro fiero de gran tamaño tumbado concentra la mirada agresiva al frente.

El segundo arco cobija tres soldados. El delantero se dirige al monarca mientras señala con su mano derecha hacia atrás, hacia la multitud congregada en petición; descansa su mano izquierda en el pomo de la espada que apoya en el suelo. El segundo soldado mira al rey y alza su espada con la mano izquierda, apoyándola en el hombro izquierdo. El tercero mira hacia

atrás, hacia el pueblo levantando la mano izquierda en gesto de contención y presentándoles la espada con la derecha. Cada milite lleva distinta indumentaria: el primero ropaje corto de tonalidad malva, calzas rojas y cinturón con faltriguera en el que engancha un puñal; el segundo, grebas metálicas y loriga bajo una sobreveste roja, además de protector de brazos y yelmo con visera alzada; el tercero, también ropaje corto ocre y calzas rojas.

Bajo el tercer arco un grupo de personajes se ordena en tres registros: abajo seis jóvenes vestidas con mantos y capuchas malvas, rojos y verdes, algunos con forro de otra tonalidad, que unen sus manos en oración; en medio, cinco figuras muy deterioradas entre las que se reconoce un joven de cabellos rizados y melena, con peinado semejante a uno de los soldados; al fondo, mujeres con tocas o cabellos recogidos.

Conforme a las indicaciones de la inscripción, los tres primeros arcos componen una

71 M. C. Lacarra Ducay, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra, Pamplona, 1974*, pp. 207-218.

72 Pongo dos puntos donde la inscripción incluye tres de separación de palabras; desarrollo las letras que corresponden a abreviaturas entre corchetes y pongo entre paréntesis las lagunas. La principal diferencia entre esta lectura y la hasta ahora propuestas radica en la palabra situada detrás de “asentado”, ya que desde el siglo xviii se ha leído SOLDADOS donde yo transcribo ET VIENE. La lectura tradicional es la que realizó en 1722 el docto canónigo de Pamplona don Fermín Lubián, experto paleógrafo, durante una visita a Artajona. Fue copiada por el beneficiado Joseph de Ororbía: J. Gudiol, “Datos para la historia del arte navarro”, *Príncipe de Viana*, V (1944), pp. 287-288.





Pinturas murales del Maestro Roque: llegada del cuerpo de San Saturnino a Tolosa

única escena: la del pueblo de Francia que pide al rey el retorno del cuerpo de San Saturnino a Tolosa.

El cuarto arco cobija la representación pictórica de una ciudad. Vemos en primer término las murallas, con dos torres cuadradas, con aspilleras (en una, las tres se reparten en dos caras a la misma altura; en la otra, las dos se distribuyen en diagonal a distintas alturas). Una culmina en almenas mientras la otra remata en tejado. Entre ambas se extiende un lienzo almenado con matacán. Por detrás se ve el ábside de un edificio, con contrafuertes escalonados, ventana de doble vano más óculo (curiosamente como la central de San Saturnino), con dos torres de campanas, una de las cuales está volteando con fuerza; la otra torre consta de cuerpos decrecientes con ventanas. Por la puerta de la ciudad asoma un obispo vestido con capa y portador de mitra, con báculo en su mano derecha. Por delante del

obispo se sitúa un grupo de clérigos jóvenes que irrumpen bajo el quinto arco. Se trata de una comitiva religiosa encabezada por la cruz elevada sobre astil que porta el primero de los tonsurados. Detrás se ve el rostro de otro que lleva un cirio. En la segunda fila uno de los otros dos clérigos también lleva un cirio. Todos visten ropas talaras y casullas con ricos cuellos, de tonos verdes, pardos y rojos.

En el centro del quinto arco aparece un arriero vestido con ropaje corto y calzas ocres, que lleva un borriquillo del ronçal, tirando de un carro con grandes llantas radiales. Sobre el carro se intuye el cuerpo tumbado de un obispo del que se ve la cabeza mitrada con nimbo dorado. Parece percibirse la silueta de un segundo animal al fondo. Por detrás del carro y bajo el sexto arco se ven varias cabezas, al menos cuatro reconocibles, una de un personaje calvo, otra sin barba y otra barbada; apenas quedan restos de sus cuerpos.

Los tres últimos arcos corresponden a la segunda escena narrada en el letrero: el obispo y el pueblo de Tolosa salen a recibir el cuerpo santo. Pese a que en la actualidad las inscripciones están muy deterioradas, con ayuda de lecturas antiguas podemos concluir que estamos ante un ciclo dedicado al titular de la iglesia, San Saturnino, en el que interviene un rey Carlos, compuesto por escenas poco frecuentes (tengamos en cuenta, aunque todavía no lo hemos visto, que para 1340 ya se había realizado la puerta con milagros y martirio del santo). La clave para su identificación vino a través del conocimiento de las pinturas murales que decoraban la girola de Saint Sernin de Toulouse, donde figuraba el retorno del cuerpo del titular entregado por el rey Dagoberto, quien previamente lo había hecho transportar a Saint-Denis junto con reliquias de otros lugares de Francia. Como quiera que la ausencia del cuerpo santo fuera seguida de una ola de desgracias en Toulouse, los fieles solicitaron y consiguieron su devolución. Con el tiempo la leyenda cambió de protagonista, de manera que fue atribuido a Carlomagno lo que inicialmente se contaba de Dagoberto<sup>73</sup>.

Un segundo letrero se despliega por debajo de ambas escenas: LO : PINTO : ROQUE : EL ( ) AYN0 : DE : MIL : ET : CCC[OS] : ET : XL : (V)EZINO : DE : PONPLONA

Desde que fue corregida la lectura de la fecha (antes se leía 1311), los estudiosos han situado a Roque en la estela del gran Johan Oliver que pintó el mural del refectorio de la catedral de Pamplona en 1335. De él procede la utilización de arquerías lobuladas de enmarque, la alternancia de colores de fondo (aquí alternan rojos y azules para los fondos bajo los arcos, y verdes y rojos para el espacio sobre los arcos), la contraposición y variedad de gestos y posturas en los grupos de pocos personajes, la reiteración de patrones anatómicos en los colectivos

numerosos, el hecho de rebasar el marco con los pies inclinados de algunas figuras, etc. Pero ciertamente las pinturas de Artajona no alcanzan la perfección de las catedralicias, abusan de repetición de esquemas y resultan menos hábiles y variadas en el tratamiento de rostros, expresiones y atuendos.

Aunque muchas caras están dañadas, las restantes evidencian una repetición de tipos: casi todos los acólitos que acompañan al obispo comparten un mismo patrón de rostro y una misma postura, se copian peinados en figuras de distintos grupos, etc. Aún así, hay que reivindicar para Roque su capacidad de captar en detalle la naturaleza cuando le interesa, como sucede con la cabeza del burro.

Debajo de las escenas corre un friso de grecas complejas combinadas con recuadros que contienen círculos con sombreado a fin de crear una incipiente sensación de volumen, todo en tonos verdes, rojos, ocre y negros. En la parte derecha se advierten los restos de un arco que debió de enmarcar otros personajes u escenas de las que hoy nada reconocemos.

El friso situado enfrente del que acabamos de comentar, en el paño septentrional de la cabecera, se conserva en muy mal estado. Apenas quedan restos de la inscripción, que fue leída igualmente por Lubián y transcrita por Ororbia, aunque aquí damos una segunda lectura más completa realizada al parecer en 1945<sup>74</sup>:

AQUI ESTAN LOS CANONIGOS DE THOLOSSA EN CAPITOL † AQUI LO AYLAN LOS CANONIGOS A SANT EXUPERI : AQUI LO LEVANTAN POR OBISPO DE TOLOSSA A SANT EXUPERI : AQUI PRESENTA SANT EXUPERI EL TRASORO A LOS POBRES

De ella se reconocen algunas palabras completas y letras sueltas, especialmente de la tercera frase (“Aquí lo levantan... Exuperi”), pero lo más interesante es que gracias a esta referencia

73 Publicó la identificación la profesora Lacarra, que contó con la colaboración de Marcel Durliat: M. C. Lacarra Ducay, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra, Pamplona, 1974*, pp. 211-212. En los últimos años se ha avanzado en el conocimiento de las narraciones hagiográficas dedicadas a San Saturnino y en las consecuencias sobre su iconografía: M. Melero Moneo, “Saint Saturnin en Espagne: culte et iconographie en Navarre”, *Saint Jacques et la France. Actes du Colloque des 18 et 19 janvier 2001 à la Fondation Singer-Polignac, París, 2003*, pp. 287-319.

74 Coinciden las transcripciones hasta ahora publicadas en omitir la tercera frase, justamente la mejor conservada en la actualidad, al parecer porque copian directamente la publicación de J. Gudiol, “Datos para la historia del arte navarro”, *Príncipe de Viana, V (1944)*, p. 287. Así lo reconoce José Madoz, “Una contienda medieval sobre la iglesia de Artajona”, *Príncipe de Viana, VIII (1947)*, p. 183, n. 49. De ahí también la tomaría M. C. Lacarra Ducay, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra, Pamplona, 1974*, p. 207, n. 1. La que aquí publicamos se encuentra en un papel mecanografiado conservado en el archivo de la Sección de Patrimonio Arquitectónico de la Institución Príncipe de Viana, legajo 24/31. Agradezco a Charo Lazcano y a Mila Nuin las facilidades para su consulta y la de toda la documentación allí conservada.

es posible identificar algunas escenas. Volvemos a encontrar una teoría de arcos organizando la composición, en este caso ocho. En el primero se ve en la parte alta una cabeza juvenil (¿portadora de mitra?) como si estuviera saliendo de unas nubes. En el segundo apenas se reconoce un rostro y un cuerpo. En el tercero se ven dos figuras de pie en la parte izquierda; la más adelantada levanta la mano como si señalara o sujetara algo; por encima una mano sale de una nube por delante de un nimbo dorado crucífero. En el cuarto se ve con claridad una figura joven de menor tamaño situada en alto. Los arcos quinto y sexto cobijan la única escena razonablemente clara: una figura de obispo sentada en el centro, con vestiduras doradas o verdes y portando un báculo, recibe la mitra que le es colocada en la cabeza por dos personajes que le flanquean (y a quienes acompañan otros dos). Bajo el séptimo arco la figura del obispo mitrado, con nimbo dorado rayado por detrás de la cabeza, entrega algo a dos figuras que tiene delante, una de ellas parece iniciar una genuflexión. En el octavo arco de nuevo vemos un nimbo rayado inclinado en alto, como si se dirigiera a alguien sentado o tumbado ante él (parece entreverse otro nimbo a media altura).

Coinciden por tanto al menos dos de las escenas con lo narrado en la inscripción: la elección de San Exuperio como obispo, figurado en el momento de recibir la mitra, y el reparto del tesoro entre los pobres.

La inclusión de estas pinturas en los paños laterales en la década de 1340 se explica por dos circunstancias vividas en esas fechas: el desarrollo de los ciclos hagiográficos en la pintura mural navarra y su realización en frisos de enmarques arqueados que los independizan de los ámbitos arquitectónicos en que se integran.

El éxito de los ciclos hagiográficos resulta patente a partir del descubrimiento de nuevos

conjuntos pictóricos en los últimos treinta años. En efecto, tras la publicación de la tesis de Lacarra Ducay, que abordó el estudio de los conjuntos murales góticos arrancados en los años cuarenta y cincuenta del siglo xx y trasladados al Museo de Navarra, se han ido produciendo nuevos hallazgos generalmente detrás de retablos de iglesias tanto urbanas como rurales. Varios de ellos tienen el rasgo común de narrar en imágenes vidas de santos, no siempre coincidentes con los titulares de los templos, lo que evidencia la difusión de cultos particulares en la Navarra bajomedieval. Citaremos como muestra relevante los dedicados a Santa Ágata en el muro oriental de San Adrián de Olloqui, formalmente muy cercanos a las maneras del pintor Roque activo en Artajona y que pueden ser fechados con posterioridad a 1328 por la inclusión del emblema heráldico de los Evreux. Igualmente los que narran la vida de San Saturnino en el muro septentrional de San Martín de Azanza (en la bóveda y muros de la capilla mayor se ilustra una Majestad del Señor acompañada de figuras arrodilladas y personajes coronados), de menor calidad e interesantísima iconografía. Otros ejemplos lo constituyen San Martín de Ecay, donde junto a la vida del titular representada en el ábside, en las naves encontramos pinturas dedicadas a San Blas y a San Cristóbal; y San Andrés de Learza, con un ciclo de Santa María Magdalena en la capilla lateral abierta en el muro del evangelio<sup>75</sup>.

En cuanto a su inclusión en frisos articulados por arquerías, ajenos al espacio en que se insertan, el punto de partida parece encontrarse en las pinturas del refectorio de la catedral de Pamplona, donde Juan Oliver compuso en 1335 un amplio panel vertical, situado entre las ventanas del muro meridional, donde desarrolló un ciclo de Pasión y Resurrección<sup>76</sup>. Hasta ese momento en Navarra todas las decoraciones figurativas murales se habían adaptado

75 M. C. Lacarra Ducay, "La iglesia parroquial de Ecay y sus pinturas murales", Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Estudios Medievales III, Zaragoza, 1977, pp. 297-320. L. A. Monreal Jimeno, La iglesia románica de San Andrés de Learza (Navarra), Pamplona, 1996, pp. 69-74.

76 De nuevo hay que citar la obra de M. C. Lacarra Ducay, Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra, Pamplona, 1974, pp. 155-206, con aportaciones posteriores de la misma autora: "Pinturas murales navarras: nueva aproximación a su estudio", Homenaje a José María Lacarra. Príncipe de Viana, 1986, tomo I, pp. 351-386. Sobre la datación de las pinturas: J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, "Precisiones cronológicas y heráldicas sobre el mural del refectorio de la catedral de Pamplona", Príncipe de Viana, LVII (1996), pp. 5-17.





Pinturas murales del Maestro Roque: detalle del borriquillo que tira del carro con el cuerpo de San Saturnino

a la curvatura del ábside o a cualquier otro ámbito arquitectónico, rellenándolo completamente (un buen ejemplo lo tenemos en la decoración de la cabecera de San Saturnino). La obra de Juan Oliver se independiza del entorno, se hace autónoma y da pie a composiciones semejantes, como la desplegada en los frisos laterales artajoneses.

Este panorama contextualiza la creación de los ciclos hagiográficos de Saturnino y Exuperio, de manera que se nos presentan como una muestra más de un movimiento generalizado en que promotores y fieles solicitaban de los artistas capacidad narrativa para contar diversas escenas de las vidas de santos, y no sólo de los titulares de los templos (aunque en nuestro caso el ciclo de San Exuperio conecte con el de San Saturnino). De este modo, las pinturas de Roque entroncan perfectamente con la tradición navarra, o mejor, con las últimas novedades en el arte pictórico desplegado en Navarra. Coincide esta situación con lo que comentaremos acerca de la tracería del óculo del hastial, obra del siglo XIV donde igualmente el referente más cercano no es una obra languedociana sino una creación del propio reino navarro.

El maestro Roque se muestra como un aventajado discípulo de Oliver, del que toma no sólo recursos de composición general ya comentados, incluidas las alternancias de color en los fondos, sino también patrones de figuras y rostros. Delineados con cuidado y soltura, sus cabezas carecen de la intensidad expresiva que encontramos en las mejores figuras del mural del refectorio (aunque no debemos olvidar que los temas representados en Artajona se prestan menos a ello). Casi todas las soluciones de Roque cuentan con antecedentes en Oliver, quien siempre las resuelve mejor. Fijémonos, por ejemplo, en la variedad de la colocación de las piernas en la escena de la Crucifixión del refectorio o en el movimiento de los juglares entre los escudos; en Artajona los dos primeros soldados retoman posturas pamplonesas, mientras que el tercero se vuelve torpemente hacia el pueblo. Lo mismo cabe afirmar con relación a los plegados: frente a la variedad y perfección del grupo en torno a la Virgen en la escena de la Crucifixión de Oliver, las damas arrodilladas de Artajona incluyen unos pliegues angulosos de cierta incoherencia. Y en el tratamiento de los cabellos: la sequedad lineal y el desorden de los rizos del tercer soldado contrastan con los hábiles sombreados del último juglar pamplonés. Aunque todavía no se ha publicado un estudio detallado de los murales de Olloqui, todo apunta a que se puedan atribuir al mismo Roque, lo que reafirmaría su permanencia en el reino deducible de su avecindamiento en Pamplona.

En cuanto a la elección de temas, sin duda la previa ejecución de la portada hizo que los motivos más habituales del ciclo de San Saturnino ya estuvieran a la vista en la iglesia, por lo que los promotores encargaron escenas menos frecuentes que enriquecen nuestro conocimiento de los ciclos hagiográficos del obispo tolosano.

### La nave única y su decoración escultórica

Habíamos dejado las obras arquitectónicas interrumpidas una vez concluido el muro oriental de la nave. El paramento exterior del ángulo nororiental, donde conecta la cara occidental del primer contrafuerte con el muro de la nave, muestra la yuxtaposición de las dos campañas, con dos concepciones del alzado mural diferentes. No sólo se ve una junta perfectamente apreciable en la discontinuidad de las hiladas, sino que además cambia la ubicación de los bateaguas y desaparece el retallo abiselado del zócalo. A partir de este punto deberíamos encontrar el baquetón horizontal que delimita las hiladas inferiores a lo largo de las fachadas norte y sur, pero no lo vemos en el primer tramo, ni en otros septentrionales, porque justamente los sillares en que debía de localizarse han perdido varios centímetros de su superficie externa, pero sí está en los arranques de los contrafuertes, aunque no en los refuerzos que más adelante comentaremos. Las pequeñas diferencias en su talla (especialmente la relación con el retallo abiselado del hastial, que queda a distinta altura con relación a la moldura en uno y otro lado) pueden atribuirse a la intervención de cuadrillas distintas.

Las variantes en talla de sillares, molduras, contrafuertes, ventanas, capiteles, perpiños, nervios y claves prueban la ejecución compleja de la gran nave única, llevada a cabo en varias campañas, aunque no parece haberse dilatado la construcción mucho, a juzgar por la continua aparición de determinadas marcas de cantero. Examinaremos primero todas estas variantes para luego proponer una hipotética secuencia constructiva. En la actualidad, la nave consta de cinco tramos de profundidad parecida, rondando los 5,70 m.

### Fachadas y contrafuertes

El examen de las fachadas revela discontinuidades significativas. La primera consiste en que mientras el bateaguas que marcaba la colocación de las primeras ventanas se extiende a lo largo de toda la iglesia, en cambio carece de continuidad otra moldura del primer tramo septentrional quince hiladas por encima, moldura que no coincide con ninguna otra línea significativa de la construcción (probablemente fue proyectada por el primer arquitecto de la nave, segundo del templo gótico, como la típica moldura de mitad de ventana que hay en Santa María de Olite y otras iglesias de la época). También en el primer tramo septentrional y tres hiladas por encima de dicha moldura superior aparece un recrecimiento escalonado de una sección del muro, junto al contrafuerte oriental, que ha sido explicado en función de una hipotética ubicación de un ámbito defensivo, con el fin de disponer cuatro puntos fuertes en las cuatro esquinas de la nave.

El primero y el último tramo carecen de ventanas en ambas fachadas; la carencia de vano en el lado sur del primer tramo se justifica por la escalera de acceso a cubiertas. En la fachada septentrional las ventanas se ubican a distinta altura. La del segundo tramo arranca de la moldura baja, mientras que la tercera lo hace más arriba, condicionada por la puerta septentrional. La del cuarto tramo toma como referencia la del segundo, en vez de volver a la inicial.

Los contrafuertes C-2N, C-3N y C-4N (contando desde la cabecera; C-1N y C-1S pertenecen a la fábrica inicial) fueron prolongados en una fase avanzada<sup>77</sup>. En origen sobresalían con respecto al muro lo mismo que la portada septentrional y terminaban bajo la cornisa en plano inclinado con vierteaguas (el primero está incompleto). Más adelante fueron ampliados, descuidando la continuidad del baquetón horizontal bajo, pero mantuvieron la moldura bajo

77 La letra N evidentemente hace referencia a su colocación en la fachada norte. Los contrafuertes del lado contrario los numeraremos seguidos de la letra S. Lo mismo haremos con las ventanas y las pilastras.





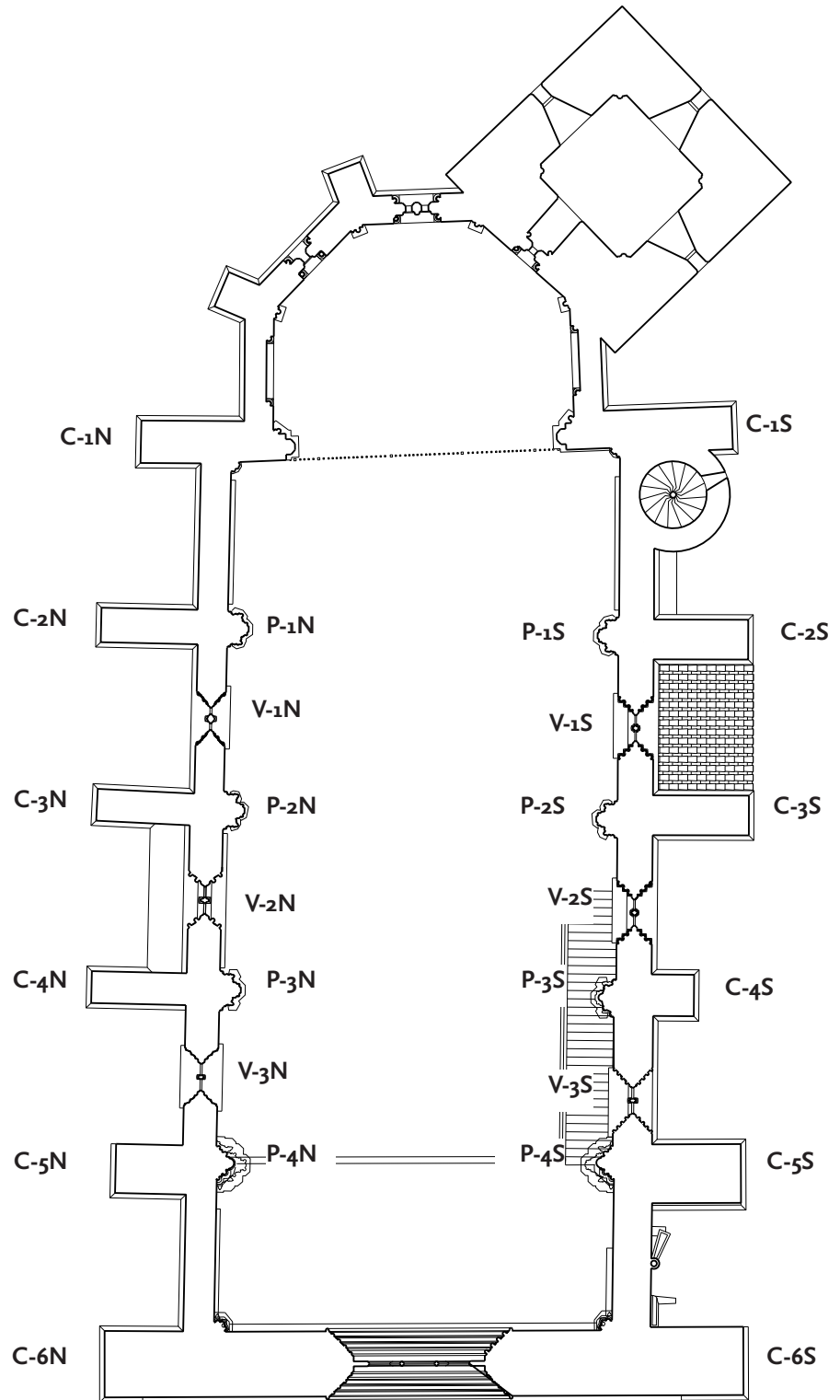


ventanas. El refuerzo introdujo una nueva concepción de su remate, que dispusieron a dos aguas como era habitual en las iglesias del Midi.

Los antiguos contrafuertes contaban con un orificio de desagüe varias hiladas por debajo del plano inclinado de remate. Como el recrecimiento los tapó, colocaron nuevos canales. C-4N lo tiene empotrado en la parte superior del añadido, lo que lleva a suponer que fue una primera solución luego abandonada en los restantes, de lo que quizá podamos deducir que los contrafuertes se reforzaron de oeste a este. Quizá por eso el C-4N carece de las ménsulas que vemos en C-2N y C-3N cuyo destino ignoramos. Los desagües de C-3N y C-4N son divergentes para evitar que el agua caiga encima de la puerta norte.

C-5N y C-6N fueron planificados desde el principio con mayor tamaño tanto en grosor como en altura. C-5N concluye en plano inclinado y C-6N en un ensanchamiento del paseo de ronda con su correspondiente parapeto. C-5N conserva la única gárgola original, en forma de animal fantástico con orejas de vacuno, cabeza muy plana y cuerpo recubierto de retícula incisa.

El hastial fue concebido como un enorme rectángulo en el que destaca la portada flanqueada por doble arquería de seis arcos con sus correspondientes gabletes y un gran rosetón cuya tracería será comentada al tiempo que hablemos de las ventanas. Un retallo viene a coincidir con el baquetón horizontal del perímetro de todo el edificio y un bateaguas coincide con el arranque de los gabletes. Un segundo retallo, dos hiladas por encima de los remates de los gabletes, es absorbido en la parte central, por encima de la puerta. La masa pétreo resulta imponente y carece de antecedentes en el reino navarro<sup>78</sup>. Aunque la fachada de Saint Sernin de Toulouse coincida en su carácter macizo y en la existencia de un gigantesco rosetón sobre el ac-



Plano de San Saturnino con denominación de elementos constructivos

78 Sería copiada más tarde en la iglesia parroquial de Miranda de Arga (remate recto, puerta y óculo, pero todo de menor monumentalidad), donde también encontramos otros detalles inspirados en San Saturnino de Artajona, como la decoración de las basas de las pilastras o el diseño de los contrafuertes.



Detalle de contrafuerte recrecido

ceso, está mucho más articulada e incluye ventanitas laterales, por lo que no puede considerarse modelo directo. Lo mismo acontece con otras iglesias languedocianas relacionadas como la de Rabastens. La adopción de este tipo de fachada de remate recto obligaba a la edificación de una torre para campanas aneja, ya que prescindía de la espadaña o de las torrecillas que podían haber cumplido esa función<sup>79</sup>.

En la fachada meridional la distribución de contrafuertes es parecida a la septentrional, con diferencias como la presencia de un sistema de captación de aguas en el último tramo, dispuesto de modo que dos canales que salen de los contrafuertes desembocan en un conducto pétreo cilíndrico, rematado en pináculo adornado con hileras de crochets muy macizos. Dicho canal llevaba el líquido recogido en el tejado hasta el aljibe subterráneo del que se ha hablado en el capítulo de arqueología.

Los contrafuertes C-5S y C-6S son semejantes a sus parejas septentrionales. C-4S difiere de los norteños en mantener las dimensiones originales; quiero decir que no fue reforzado, por lo que vemos en su frente, dos hiladas por debajo del bateaguas, el orificio de desagüe original. C-3N y C-2N fueron reforzados y disponen de canales añadidos cuando se ampliaron, como C-4N. C-1S y C-1N, edificados con la cabecera, difieren de los demás y tienen los desagües originales (el meridional con canal sobresaliente).

En el paño meridional del quinto tramo se aprecian los añadidos recientes derivados de la supresión de la escalera externa del coro. Muro y contrafuertes cuentan con zarpas, quizá por la existencia del aljibe en sus inmediaciones. En los tramos cuarto y tercero hay ménsulas bajas (las del cuarto probablemente relacionadas con la puerta que queda debajo). El muro meridional del tramo cuarto presenta una extraña junta de fábrica que incluso condicionó la ubicación de la ventana, desplazada del eje hacia el oeste. Debajo y también pegada al contrafuerte hay una puerta apuntada de enmarque lobulado y arco superior de descarga. Los canales de desagüe de C-2S y C-3S divergen para evitar la caída de agua delante de la puerta. En el segundo tramo se abre una puerta pequeña y muy sencilla, con arco apuntado bajo otro de descarga; la cobija hoy un pórtico moderno. En el primer tramo se encuentra la escalera de caracol de

<sup>79</sup> El redoblado grosor de los contrafuertes 5 y 6 puede hacer pensar en una hipotética gran torre a los pies, a la manera de San Pedro de la Rúa en Estella y de templos tardorrománicos rurales, pero no está prevista la escalera.



Fachada occidental





Detalle de la conducción de agua en el tramo occidental de la fachada meridional

acceso a cubiertas y un recrecimiento de muro que aloja el paso desde la puerta a la escalera. Las ventanas de los tramos segundo y tercero son muy grandes, comienzan en el bateaguas inferior y alcanza la misma altura que las más altas septentrionales; la del cuarto en cambio empieza más arriba, quizá para que no fuera fácilmente alcanzable desde la escalera del coro.

#### **Interior. Banqueta y pilastras**

Pasemos a describir el interior de la nave. El primer tramo resulta un tanto extraño, debido a la existencia de semiarcos a ambos lados que van más o menos desde el umbral de la puerta de la escalera hasta la mitad del antiguo fuste de esquina. El semiarco septentrional apenas es reconocible tras el revestimiento pintado, mientras que el meridional todavía está a la vista,

porque sobresale progresivamente al rectificar la dirección del muro. No está clara su finalidad. Como en este lugar el muro gótico se superpone al del transepto románico, cuya cimentación fue identificada por los arqueólogos, como hipótesis cabe pensar en que el maestro gótico aprovechó la cimentación románica sin estar muy convencido de su adecuación a la nueva obra, por lo que pudo haber decidido incluir estas secciones de arco para descargar el muro hacia las pilastras y contrafuertes góticos en cuya estabilidad confiaba, ya que en el lado meridional dicha pilastra asienta casi directamente sobre la roca madre y en el lado norte dispuso una gran losa horizontal de regularización. Así que habría alzado inicialmente el muro gótico en el mismo lugar y con la misma orientación que el románico, corrigiendo su dirección en el paramento meridional. El mantenimiento de los antiguos cimientos e incluso de los muros del transepto, a fin de derribarlos lo más tarde posible y poder así continuar con el culto ordinario, pudo dificultar el replanteo sobre el terreno mediante cordeles, lo que explicaría irregularidades como la diferencia de amplitud hacia el norte y hacia el sur y el leve desvío del eje<sup>80</sup>. A ello hay que añadir una realidad: la roca aflora a mayor altura en la parte meridional que en la septentrional (y también en la parte oriental que en la occidental).

Supongamos por un momento que se dispuso un cierre provisional de los extremos del transepto de la iglesia románica, de manera que se empezaran a edificar los muros perimetrales estando todavía en pie el antiguo templo (igual que pudieron alzar la cabecera gótica sin derribar la románica). Durante un largo período, habrían construido ambos muros sin referencias visuales. En tal caso se habría acentuado la dificultad para igualar el nivel de la construcción entre el norte y el sur, lo que explicaría completamente las diferencias de altura

80 Hay quien ha atribuido un contenido simbólico al desvío del eje de la cabecera: como Cristo inclinó su cabeza en la cruz, así algunos arquitectos medievales (y entre ellos el de Artajona) habrían decidido desviar la cabecera de ciertos templos, a semejanza del Salvador. Se trata de una explicación tan bonita como indemostrable.



Vista del muro septentrional desde el interior

que apreciamos hoy entre los dos lados, especialmente en la banqueta que recorre todo el muro perimetral.

Y es que justamente a partir de la base del semiarco septentrional encontramos una banqueta moldurada que recorre todo el interior de la iglesia, con variantes de detalle. Por ejemplo, falta en el mismo lugar del muro sur y cuando aparece lo hace a mayor altura y con menor resalte en las pilastras. Dicha banqueta está constituida por dos piezas: en la parte central de la inferior se tallo un bisel y un toro, y en lo alto de la superior un cuarto bocel y un bocel.

Aunque las pilastras sean el elemento aparentemente más homogéneo, en cuanto que todas presentan sección semicircular a la que se adosan cinco columnas de tamaño decreciente hacia los extremos (las centrales apean los perpiños, las intermedias los nervios de las bóve-

das de crucería y las extremas los formeros), se dan significativas diferencias en banquetas y basas. Las diferencias son muy claras si comparamos las basas de la pilastra P-2N (P-1N está muy reconstruida) con P-1S, puesto que la septentrional tiene mejor caracterizados el plinto y la basa pseudoótica. Es muy llamativa la inclusión de adornos vegetales y animales en las esquinas en P-2N, P-3N mantiene banqueta muy destacada, como todas las septentrionales, y está tan estropeada que quizá a ello se deban las aparentes divergencias de detalle con respecto a P-2N. Al otro lado, faltan adornos de esquina y aparecen toros desbordantes en P-2S y P-3S (ésta última ha quedado oculta tras la reconstrucción de la escalera del coro). Probablemente P-1S ya tenía ese mismo perfil, pero está muy repicada. P-4N y P-4S ofrecen diseño diferente, por estar integradas en el basamento del coro alto.



Detalle de la basa de P2-S

En cuanto al desarrollo en altura de las pilastras, P-4N y P-4S destacan por la separación entre los baquetones extremos y el muro perimetral, pensado para disponer formeros, nervios y fajones de mayores dimensiones. Concluyendo, hay que diferenciar la construcción del muro norte de la del muro sur, y ambas del coro, ya que fueron empleadas distintas plantillas para tallar los elementos constructivos.

El pasillo que conduce a la escalera que lleva a cubiertas resulta algo extraño, ya que hasta ese momento los maestros de los principales edificios navarros habían preferido disponer el acceso más directo posible desde la nave a las escaleras de caracol, mientras que en Artajona dispusieron varios metros de pasillo en el grueso del muro<sup>81</sup>. Sólo se me ocurre una explicación y es que desde el principio se pensara en la utilización de los muros que en-

marcan el arco triunfal para acoger sendos altares. Lo que es seguro es que hasta la restauración hubo altares a ambos lados, uno dedicado a Santa María y el otro a Juan el Bautista, como vemos en el dibujo de 1606. Hemos de relacionar ambas dedicaciones con el tema desarrollado en las pinturas murales de la cabecera, ya que María y Juan eran los intercesores por excelencia en el Juicio Final y justamente el Juicio es el asunto pintado en la capilla mayor. Resulta en consecuencia muy convincente la idea de que se programaron altares laterales desde el principio.

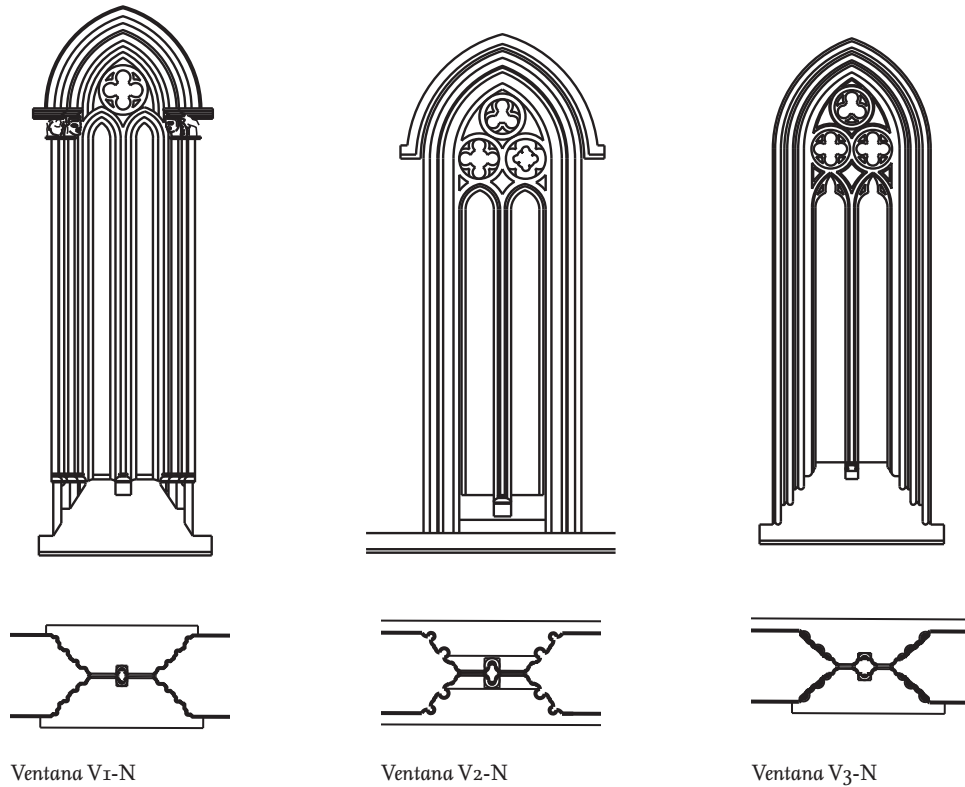
### Ventanas y rosetón

Mayores diferencias se dan en las ventanas, tanto en los dibujos que forman las tracerías como en las secciones de molduras o en el adorno de los derrames. Todas combinan lancetas con óculos que contienen trilóbulos y cuadrilóbulos calados, en la tónica del repertorio radiante, pero cada una es diferente.

Ya hemos dicho que el tramo oriental carece de vanos, por lo que V-1N se sitúa en el segundo tramo. Es probablemente la más antigua, a juzgar por la inclusión de capiteles y el perfil aristado del baquetón exterior. Su mainel tiene sección cruciforme de encuentros cóncavos al que se adosan baquetones en ambos frentes. El derrame consta de dos baquetones (y semibaquetón intermedio) que rematan en capiteles con cabezas humanas flanqueadas por hojas grandes individualizadas en el lado occidental y, enfrente, una especie de dragón de largo cuerpo de cuya boca sale una serpiente que envuelve otra cabezota animal y una moldura curva intermedia de menor desarrollo. Los capiteles interiores presentan cabezas regordetas y adornos vegetales que recuerdan a los laterales de las claves orientales. Las dos arquivoltas exteriores ofrecen sección aristada o en forma de almendra y están flanqueadas por cavetos y

81 Recordemos los casos de La Oliva y Santa María de Tudela, donde las escaleras abren directamente al transepto, el de Iruche, en que dan a las naves laterales, o el de Fitero, abierta a la girola.





Ventana V1-N

Ventana V2-N

Ventana V3-N

semibaquetones. La tracería, rehecha, está formada por dos lancetas y un óculo con cuadrilóbulo en cruz.

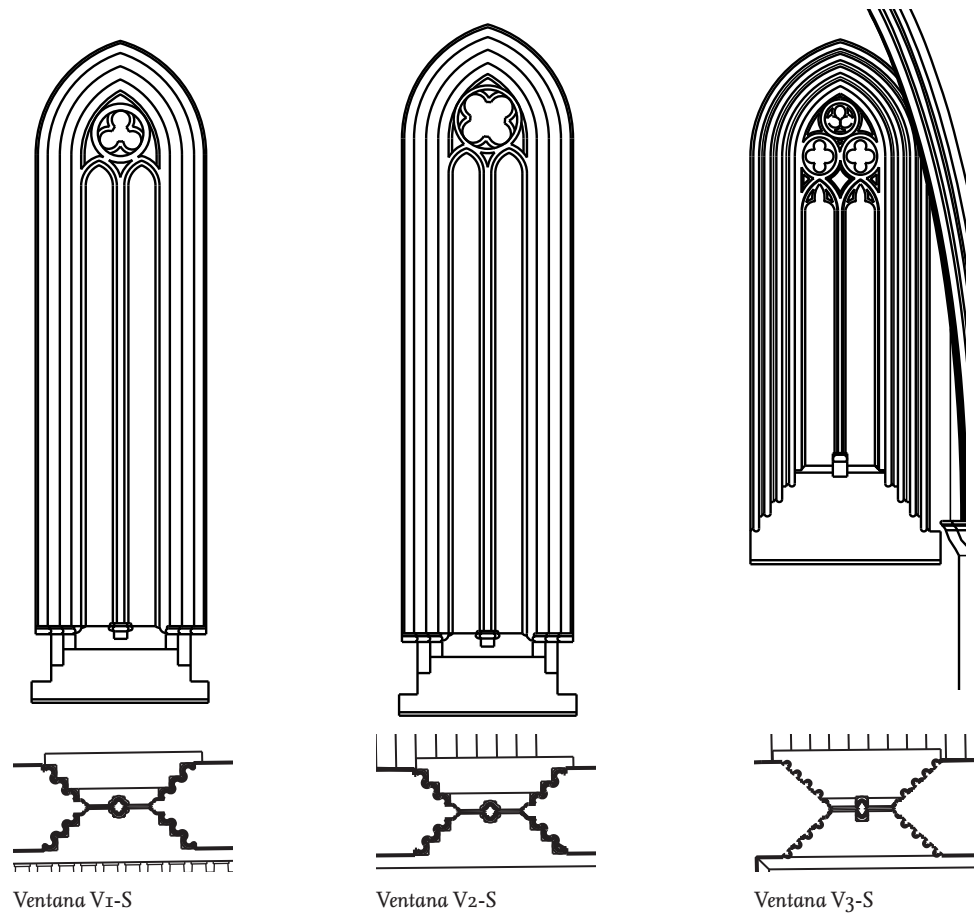
V-2N presenta mainel en la línea de V-1N, con los cavetos más desarrollados. El derrame está formado por dos baquetones flanqueados por cavetos (sin semibaquetón) y sin capiteles. La tracería dibuja dos lancetas y tres óculos, los dos inferiores con cuadrilóbulos en cruz y el superior con trilóbulos. Es la única con chambrana (moldurada) tanto en el interior como en el exterior. El hecho de que ésta y las restantes ventanas carezcan de capiteles aporta un dato de interés cronológico, puesto que la ausencia de este elemento es característica de determinadas iglesias del radiante avanzado, a partir del último tercio del siglo XIII.

V-3N está en la línea de V-2N, con mayor complejidad: tres baquetones en vez de dos en el derrame y lóbulos interiores en las lancetas.

Como hemos dicho, el quinto tramo carece de ventanales.

V-1S y V-2S son muy parecidas entre sí en dimensiones (la segunda un poco mayor) y formas. En ambas el mainel tiene sección cuadrilobulada, dado que está formado por la unión de cuatro baquetones. El derrame incluye tres baquetones, sin capiteles, y la tracería consta de dos lancetas y óculo. Las diferencias son de detalle, no de concepto: la segunda es un poco mayor, su óculo es también más grande y tiene en su interior un cuadrilóbulo en aspa, mientras que V-1S incluye un trilóbulo.

V-3S, más pequeña y descentrada, se parece a V-3N, pero todavía un poquito más complicada, ya que va enmarcada por cuatro baquetones sin capitel y mainel y sus tracerías tienen sección más moldurada. Repite la combinación de dos óculos cuadrilobulados en cruz abajo y óculo trebolado arriba.



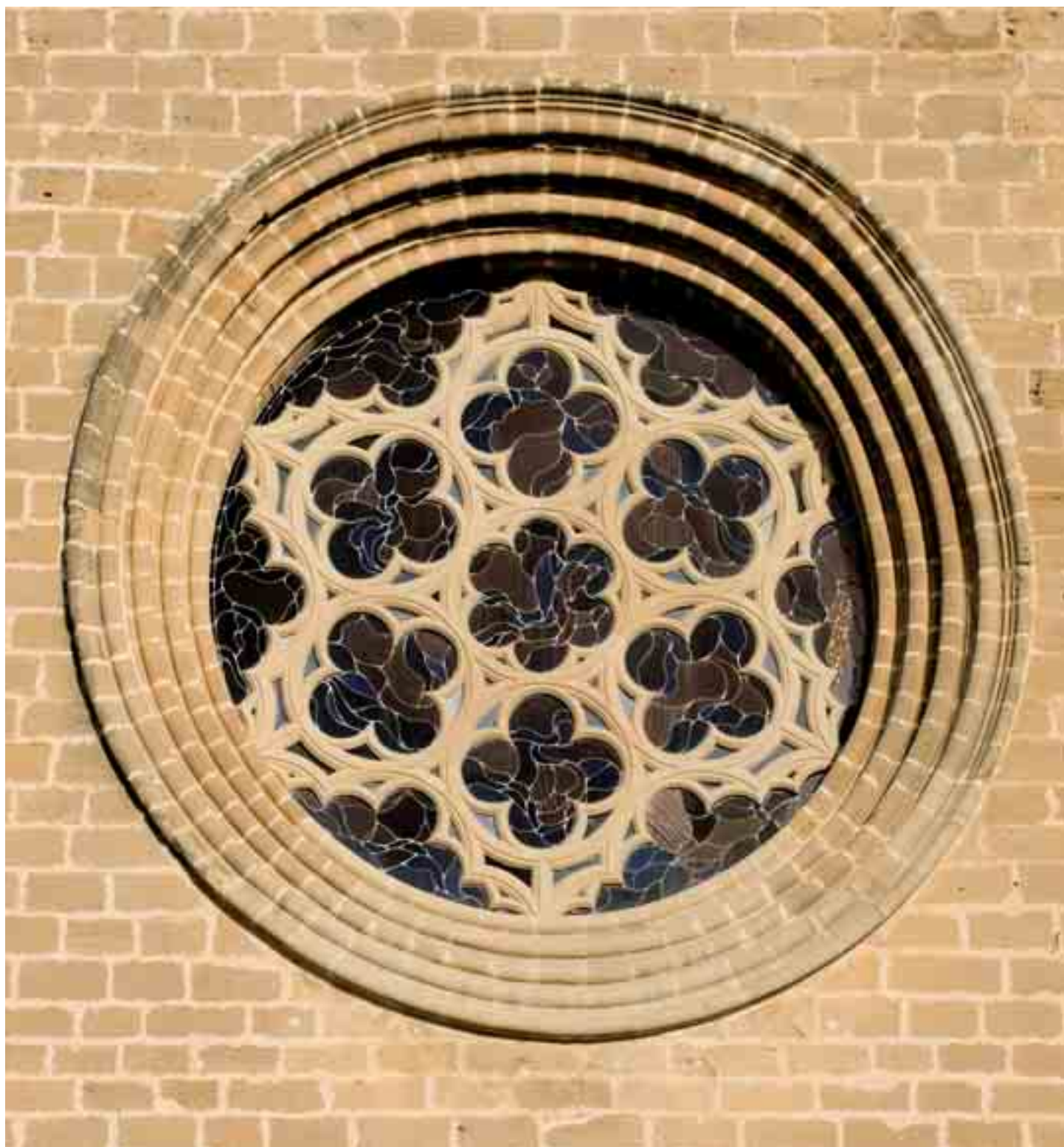
Vistos en conjunto, el diseño más antiguo corresponde a V-1N. V-1S y V-2S se hicieron a la vez, con una pequeña variante lo cual es una constante del diseño gótico. V-2N es algo más complicada, en tanto que V-3S y V-3N también parecen pertenecer a un mismo taller, siendo probablemente V-3S la última en realizarse.

El rosetón del hastial ofrece también sus peculiaridades. Está enmarcado por cuatro baquetones de iguales dimensiones entre cavetos (como V-3S) más una moldura exterior cuyo baquetón se prolonga en suave contracurva. Como en la mayor parte de las ventanas, el despiece del marco está compuesto por tres piezas: en la primera se talló la moldura exterior con el primer baquetón; en la segunda, los dos baquetones intermedios; y en la tercera, el baquetón interior y la platabanda donde se inserta

la tracería (y continúa al otro lado con el correspondiente baquetón). Dicha tracería está formada por dos niveles: las formas básicas (trilóbulos exteriores y grandes círculos interiores), conseguidas con medio baquetón, y el festoneado (lobulado interior de los trilóbulos, cuadrilóbulos dentro de los círculos) obtenido con superficies planas y abiseladas.

El diseño es centrípeto y a mi juicio deriva de uno de los dos utilizados en la galería septentrional del claustro de la catedral de Pamplona, que es el primer edificio navarro en que se introduce esta novedad en el entorno de 1300, lo que nos aporta una pista preciosa a la hora de dar cronología a una parte del edificio (sin olvidar que en algunos casos la tracería se añadía mucho más tarde a un gran óculo previamente preparado)<sup>82</sup>.

82 Las razones a favor de esta cronología para la galería septentrional del claustro pamplonés pueden verse en J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Pamplona, 1996, pp. 261-262.



Rosetón del hastial





Vista de conjunto de las bóvedas



Sotacoro

Encima del arco de embocadura de la cabecera se abrió un óculo sin tracería enmarcado por doble rosca achaflanada.

#### **Arcos fajones y bóvedas. Coro alto**

Todas las bóvedas son de crucería sencilla. Los tres primeros perpiaños y los tres primeros tramos de bóveda se resuelven con soluciones comunes. Los perpiaños adoptan uno de los diseños más habituales en el gótico de la primera mitad del siglo XIII, empleado, entre otras muchas iglesias, en Notre Dame de París. Como es bien sabido, los arcos fajones solían ser doblados desde el románico. En época gótica fue frecuente moldurarlos y una solución muy repetida consistió en labrar las cuatro aristas con baquetones entre cavetos. Este fue el diseño seguido en Artajona. Visto de lado, el fajón presenta una sucesión de platabanda de resalte,

caveto, baquetón, caveto, nuevo resalte, caveto, baquetón y caveto, quedando en el centro una superficie lisa amplia.

El cuarto perpiaño complica la fórmula con el añadido de una segunda dobladura, donde además se introduce una nueva moldura (una estrecha mediacaña en el resalte más cercano a los plementos); al mismo tiempo se simplifica una de las molduras intermedias al evitar el segundo caveto en el baquetón intermedio y se dimensionan los baquetones en dos tamaños, siendo los centrales de menor diámetro. Como en muchos elementos arquitectónicos, es más sencillo verlo que describirlo. En resumen, se trata de un cambio que evidencia no sólo un deseo de ganar mayor sección, sino también de introducir mayor complejidad en la línea en la que fue evolucionando el gótico radiante (y en la línea de lo que hemos visto en las ventanas).

Los cinco tramos se cubren con bóvedas de crucería sencilla, pero otra vez encontramos distintas maneras de moldurar los nervios. Los tres orientales ofrecen resalte ancho, caveto, baquetoncillo y baquetón aristado. Los dos occidentales son más complejos y destacados, puesto que siguen al resalte dos baquetoncillos separados por cavetos y el baquetón central incluye listel longitudinal, característico del episodio del gótico radiante desarrollado en Navarra a partir del claustro de la catedral de Pamplona hacia 1300. Los arcos formeros ofrecen perfil más sencillo, con baquetón central aristado.

En el tramo de los pies fue elevado un coro abovedado con crucería sencilla. Para ello y sobre una cimentación que no traba con la del muro perimetral, como hemos leído en el capítulo de arqueología, se elevaron dos muretes a la altura de las cuartas pilastras, con la banqueta habitual (aunque realizada con plantillas ligeramente distintas, como se aprecia en el encuentro septentrional). Los plintos de los muretes se adornan con lengüetas y filete de esquinitas, que parecen imitar los de la cabecera; el plinto del hastial incluye las lengüetas, un poco distintas, pero prescinde de las esquinitas, lo que evidencia el trabajo de al menos dos canteros distintos. Curiosamente, en las inmediaciones de la esquina noroccidental se produjo el encuentro entre los dos niveles de banqueta, que como hemos comentado se habían iniciado a distinta altura en el primer tramo de la iglesia y fueron prolongando esta diferencia hasta el encuentro. Por el interior los muretes terminan en un conjunto de cuatro columnas: dos pareadas sostienen un gran arco rebajado con baquetones en las esquinas; la tercera da paso a un baquetón interior complementario del arco; y la cuarta a uno de los nervios. Al otro lado, en el interior del hastial y en idéntica posición existen dos grupos de tres

fustes que soportan los nervios y el formarel. Y además, en los muros norte y sur otros fustes de esquina soportan los correspondientes formales. Los nervios repiten el perfil de los de los tres primeros tramos de bóveda, con mayor desarrollo de la platabanda de resalte, y añaden un listel al baquetón central, prueba de su cronología más tardía. Los arquillos yuxtapuestos a los muros constan de baquetón central con listel muy fino y dos baquetoncillos laterales, lo que los relaciona con los nervios de los dos tramos occidentales. En el muro norte existe un hueco abierto en época posmedieval para guardar el ajuar necesario para las ceremonias de bautismo, ya que allí se encontraba la pila bautismal, elevada sobre una grada y con su desagüe propio perfectamente identificado en la excavación.

Al coro se accede por una escalera en ángulo recto paralela al muro meridional que parte del tercer tramo. Se ha reconstruido a partir del hallazgo de la huella de su asentamiento durante las excavaciones. Otras señales en el muro indicaban su desarrollo. Por debajo de la escalera queda la puerta descrita al hablar de la fachada meridional.

### **Escultura ornamental: capiteles y claves.**

#### **Pintura figurativa**

Aunque el interior de la nave fue sistemáticamente repicado en el siglo XVIII, en el marco de una redecoración clasicista, se salvaron de la destrucción varias claves y los capiteles ocultos por sillería y órgano. El capitel más antiguo de los conservados corresponde a la pilastra P-3N. Se decora con cabeza monstruosa que enseña los dientes junto a un animal también monstruoso de orejas aguzadas y cola enroscada, terminada en cabeza de serpiente que parece morder otra cabezota teriomórfica. Recuerda intensamente a cabezas de la puerta septentrional, por lo que cabe atribuirlo al mismo ta-



ller. A su lado, el capitel del formero se decora con una sucesión de palmetas pentalobuladas talladas a bisel. El perfil de capiteles y cimacios (con bocel horizontal característico) se repite en las primeras y segundas pilastras, pero la falta de la escultura nos priva de un elemento de juicio muy valioso.

El capitel de P-4N es más grande, como lo son toda la pilastra, el fajón y los nervios. Por cinco veces repite un mismo motivo: dos dragones que unen sus hocicos con expresiones amenazadoras que deja ver todos sus dientes. Los cuerpos están descompensados con relación a la cabeza, las colas se vuelven hacia abajo entrecruzadas con las de los colindantes y apoyan sus patas en grandes hojas pentalobuladas de nervios centrales incisos. El arco formero del cuarto tramo descansa en ménsula con decoración vegetal a la altura del cimacio. P-4S está repicado.

El capitel de la esquina noroccidental incluye un tema frecuente en el gótico y derivado del románico: la mujer cuyos pechos son mordidos por dos dragoncillos. Vestida con ropa talar de muy escasos y sencillos pliegues, parece sonreír. Se peina con melena corta partida que enmarca un rostro regordete, de ojos saltones y frente protuberante. Es obra de limitada calidad. Bajo los dragones, de cabezas estiradas y plumaje tallado a bisel, la cesta se puebla con hojas lobuladas de mejor factura que las del capitel anterior. Este motivo figurativo ya había aparecido en una de las primeras iglesias que desplegaron en Navarra el repertorio ornamental gótico: Santa María de Tudela, a comienzos del segundo tercio del siglo XIII<sup>83</sup>.

Al otro lado, el de la esquina suroccidental repite el mismo motivo de P-4N: dos dragones de cuerpos alargados, alas paralelas al lomo y colas enroscadas, que apoyan sus patas en sendas hojas pentalobuladas, unen sus hocicos en gesto amenazador y dejan ver todos sus dientes. Son



Capitel de la esquina suroccidental



Capitel de la pilastra P-4-N



Capitel de la esquina noroccidental

83 AA.VV., La catedral de Tudela, Pamplona, 2006, p. 37.



Capitel de la pilastra P3-N

figuras macizas, de superficie plana, cuyo tratamiento difiere de P-4N en el tamaño de los animales y las hojas, y en detalles como las alas, pero sin duda fueron trabajados por el mismo taller.

La clave del primer tramo incluye el tema más frecuente en las claves góticas: el *agnus Dei* crucífero, enmarcado en un anillo del que parece brotar una corona de hojas lobuladas inclinadas. La utilización de este tema ha de ponerse en relación con un texto del Apocalipsis (21, 23) que describe la Jerusalén celestial: “La ciudad no necesita ni de sol ni de luna que la alumbren, porque la ilumina la gloria de Dios y su lámpara es el Cordero”, de modo que la inclusión de esta figura en lo más alto asociaba el templo con el prototipo celestial al que toda iglesia tiende. En ambos laterales de la clave fueron representadas sendas cabezas femeninas de rasgos llenos y largos cabellos partidos enmarcando el rostro. El modo como está tallado, con mofletes y barbilla gruesos rodeando de modo uniforme la boca, recuerda a los capiteles interiores de la ventana V-rN.

La del segundo tramo incluye una roseta en forma de estrella de seis puntas rodeada por

otros tantos arcos, igualmente enmarcado por un anillo del que brotan hojas lobuladas más simples que las anteriores. En un lateral se ve una cabeza de rasgos parecidos aunque con cabello más corto y en el otro tres hojillas. La tercera está decorada imitando un rosetón con círculo central del que parten ocho columnillas que soportan ocho arcos apuntados. Lo enmarca el consabido anillo decorado con hojas. En el lateral se despliega una cenefa vegetal con hojas treboladas al oeste y dos grifos que parecen beber de un esbelto cáliz en el otro<sup>84</sup>. La clave del cuarto tramo tiene un motivo vegetal radial enmarcado por anillo del que brotan hojas; el lateral está liso. La del quinto es más compleja y recuerda a la de la cabecera, porque un motivo vegetal central semejante a la del cuarto tramo pero más pequeño está enmarcado en tres anillos concéntricos. Del interior brotan hojas de cuatro lóbulos; del intermedio hojitas lobuladas inclinadas; y del exterior hojas pentalobuladas de remate dentado. En varios casos se destacan los nervios. En los laterales vemos grandes hojas individualizadas que recuerdan a las de los capiteles del coro. Por último, la clave del sotacoro incluye un motivo floral centralizado rodeado por una banda circular de la que brotan hojas trilobuladas que recuerdan al lateral de la clave del tercer tramo. En el lateral vemos un anillo sogueado y un adorno arquitectónico con doble arquería que contiene sendas hojas.

La decoración pictórica a base de despiece es analizada en otro capítulo. Aquí comentaré brevemente otros motivos figurativos. En el segundo tramo, por encima de las ventanas, se fingieron mediante pintura dos óculos con cuadrilóbulos en cruz. El fingimiento de elementos arquitectónicos debió de ser más frecuente de lo que pensamos en época gótica, pero generalmente ha desaparecido con el repicado de los revestimientos murales. En algún caso estos

84 Se trata de un tema muy habitual desde el románico, pero he de advertir que lo describo a partir de fotografías tomadas con teleobjetivo, por lo que quizá se me escape algún detalle de interés.





Claves de bóveda: tramos primero a quinto y sotacoro





Clave de bóveda de la capilla mayor

óculos pintados sustituyen a otros reales existentes en edificios principales empleados como modelo<sup>85</sup>. A este respecto considero conveniente recordar que la combinación de ventana estrecha y óculo aparece en el gótico meridional, como vemos en la catedral de Béziers o en la abadía de Notre-Dame-Saint-Martin de Le Vignogoul (con la que también hemos relacionado la presencia de la ligadura en la bóveda de la cabecera). En el muro septentrional del segundo tramo fue pintado un enorme San Cristóbal del que hoy sólo conservamos el cuerpo, ya que la cabeza estaba en la parte inferior de la ventana, previamente cegada. No he podido estudiarlo con detenimiento por estar oculto por andamios en el período en que se redactó este texto.

En la parte alta del muro septentrional del tercer tramo, por encima de la puerta y al oeste de la ventana vemos el dibujo de un león y cuatro escudos con motivos heráldicos en negro. Composición y emblemas son atípicos en el arte navarro. La forma de los escudos es triangular curvilínea, lo que aporta ciertas pistas acerca de su cronología y del probable autor,

que probablemente no sería navarro ni castellano. El situado en alto, delante del león, es un escudo palado. Los tres restantes están debajo, en una misma hilera. En el occidental apenas se reconocen unas líneas en la parte baja, insuficientes como para identificar con seguridad el emblema. El central incluye una cruz latina cada uno de cuyos brazos remata en tres círculos, lo que podría corresponder a una representación un tanto tosca de la cruz de Toulouse. En el tercero vemos un monte rematado en un círculo, cargado de tres ondas. Este tipo de monte no aparece en armerías navarras medievales conocidas, como tampoco lo hace la cruz latina terminada en círculos. En el corpus de sellos medievales sólo aparece un monte floronado, de Juan de Flotas vecino de Tudela en 1363<sup>86</sup>. Ya que la identificación positiva del grupo es difícil, cabe mencionar algunas conclusiones negativas: no están las armas del reino (ni Navarra, ni Champaña, ni Francia), ni tampoco el olivo que era el emblema de Artajona por esas fechas. Lo más probable es que estemos ante armerías languedocianas.

85 Véase al respecto la inclusión de óculos pintados en los riñones de los plementos de la cabecera de Larrínzar, inspirada en los óculos perforados de la cabecera de la catedral de Burgos: J. Martínez de Aguirre, "Hallazgo de pinturas murales góticas en la iglesia de San Juan Bautista de Larrínzar (Álava)", en *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 18 (1999), págs. 171-182.

86 F. Menéndez Pidal de Navascués, M. Ramos Aguirre y Esperanza Ochoa de Olza Eguiraun, *Sellos medievales de Navarra. Estudio y corpus descriptivo*, Pamplona, 1995, n° 2/1036.

### Cubiertas, parapeto y su friso de relieves

Queda por comentar el sistema de cubiertas. Optaron por colocar lajas directamente sobre el trasdós de las bóvedas, lo que es frecuente en el gótico meridional, pero no remataron los muros laterales en la habitual sucesión de piñones (como en Notre-Dame de Bon Repos en Montfavet, Saint-Maurice de Congéniès, Catedral de Carpentras, etc.), sino que los elevaron hasta alcanzar las cumbres y a esa altura desarrollaron un paso de ronda con parapeto que llegó en mal estado a las últimas décadas del siglo XX, cuando fue restaurado y uniformado (actualmente se ve todo de sillaría homogénea; antes combinaba tramos de sillar con otros de mampostería y con huecos).

El examen de la parte alta de los muros, para averiguar si la elevación de los muros perimetrales corresponde a una segunda fase que sustituyera a la sucesión de piñones, permite concluir que no hay vestigios ni en contrafuertes ni en muros que avalen un hipotético cambio de planes, por lo que la decisión de alzarlos hasta las cumbres hubo de tomarse a la vez que la del recrecimiento de la nave.

A fin de conseguir que el paso tuviera mayor anchura, dispusieron ménsulas hacia el interior o incluyeron piezas con relieves. La intención defensiva está clara, especialmente en el centro del parapeto septentrional, donde las fotografías antiguas revelan la existencia de dos aspilleras en un murete de sillaría, que fueron reproducidas en la restauración. Es posible que el nombre que recibe en Artajona la cubierta, “beráchico”, derive del término francés *bretèche*, que significa muralla almenada. Las distintas soluciones arbitradas para el desagüe han sido comentadas en el apartado dedicado a los contrafuertes.

Los relieves bajo cornisa aparecen a partir de la mitad del segundo tramo del muro norte y se extienden hasta el hastial. El sistema decorativo



Pintura del muro septentrional que representa a San Cristóbal

es semejante al empleado en la cabecera, pero han cambiado los escultores y los motivos. Perduran las cabezas humanas y los elementos vegetales. A partir del tercer tramo se conservan en mejor estado y pueden reconocerse un pez, hojas de higuera y otras de grandes lóbulos, o



Vista de conjunto de la cubierta y el parapeto defensivo

bien en lanceta, hojas lobuladas en espiral, guirnaldas de rosetas en distintas composiciones, un hombre con vestido corto que abre las manos hacia los lados (¿de rodillas?), un barril, hojas compuestas, una jarra, hojas flordelisadas, arbolillo con frutos, tres peces en espiral que juntan sus cabezas, un cáliz, un animalillo que parece un mustélido, la cabeza de un personaje que parece tocar un cuerno, un joven cetrero con un ave en el brazo, dos cabecitas con orejas puntiagudas y dos cuadrúpedos que divergen y vuelven las cabezas. Temas semejantes aparecen en los relieves que se aprovecharon para sostener el paso de ronda por la parte norte, entre las cumbreras del segundo y cuarto tramo. Esta culminación con paso de ronda corresponde, por tanto, a la fase final de las obras, resultando posterior a la edificación de las bóvedas cuarta y quinta. Estilísticamente

estos relieves son deudores de las formas desplegadas en la portada occidental, especialmente en lo que se refiere a los motivos vegetales, por lo que cabe considerar que fueron algunos miembros del taller quienes culminaron esta última ornamentación escultórica de la iglesia en los primeros años del siglo XIV.

### **Recapitulación: fases constructivas de la nave**

Se mire por donde se mire la nave manifiesta su ejecución a lo largo de distintas campañas que han ido modificando las propuestas previas. Los contrafuertes cambiaron de dimensiones y culminación, las ventanas son distintas según tramos y orientación, las cornisas, las molduras exteriores e interiores, todos los elementos atestiguan una edificación compleja y dilatada en el tiempo. Sin embargo, las diferencias parecen





Fotografía del parapeto previa a su restauración



Relieves bajo la cornisa



Fachada meridional

más atribuibles a la intervención de distintos jefes de taller que a la sucesión de diferentes períodos de la arquitectura gótica. Además, se advierte una continuidad en ciertos motivos ornamentales, como las lengüetas de las basas, las cabezas humanas, ciertos temas vegetales, etc., que revela un respeto por las fases más antiguas.

El orden de ejecución puede resumirse del siguiente modo: primero se hizo la cabecera; luego se inició el muro norte pensando en una bóveda más baja, luego se sobreelevó dicho muro a la vez que se comenzaba el muro sur y se terminaba la decoración de la puerta septentrional; a continuación se abovedaron los tres primeros tramos de nave; vino más tarde el refuerzo de los contrafuertes, la ejecución de los muros de los dos tramos occidentales, la realización de la puerta occidental, el nuevo aljibe

(véase capítulo de arqueología), el coro bajo y las dos últimas bóvedas, para concluir con el paso de ronda y la torre de la que hablaremos al final. Si la cabecera se inició hacia 1260-1270 y el rosetón del hastial estaría en obra hacia 1300-1310, las obras se habrían extendido a lo largo de unos cuarenta años, con breves interrupciones causadas más por el trasiego de maestros que por abandonos duraderos debidos a problemas económicos. La continuidad en las marcas de cantero vendría a confirmar que las obras avanzaron sin cortes dilatados, salvo el que se dio antes de principiar los trabajos de la torre.

He deducido el inicio de las obras hacia 1260-1270 mediante la comparación de elementos constructivos y decorativos con templos languedocianos o de la Francia meridional. No sería descartable que las investigaciones llevadas a cabo por el obispo de Pamplona acerca del

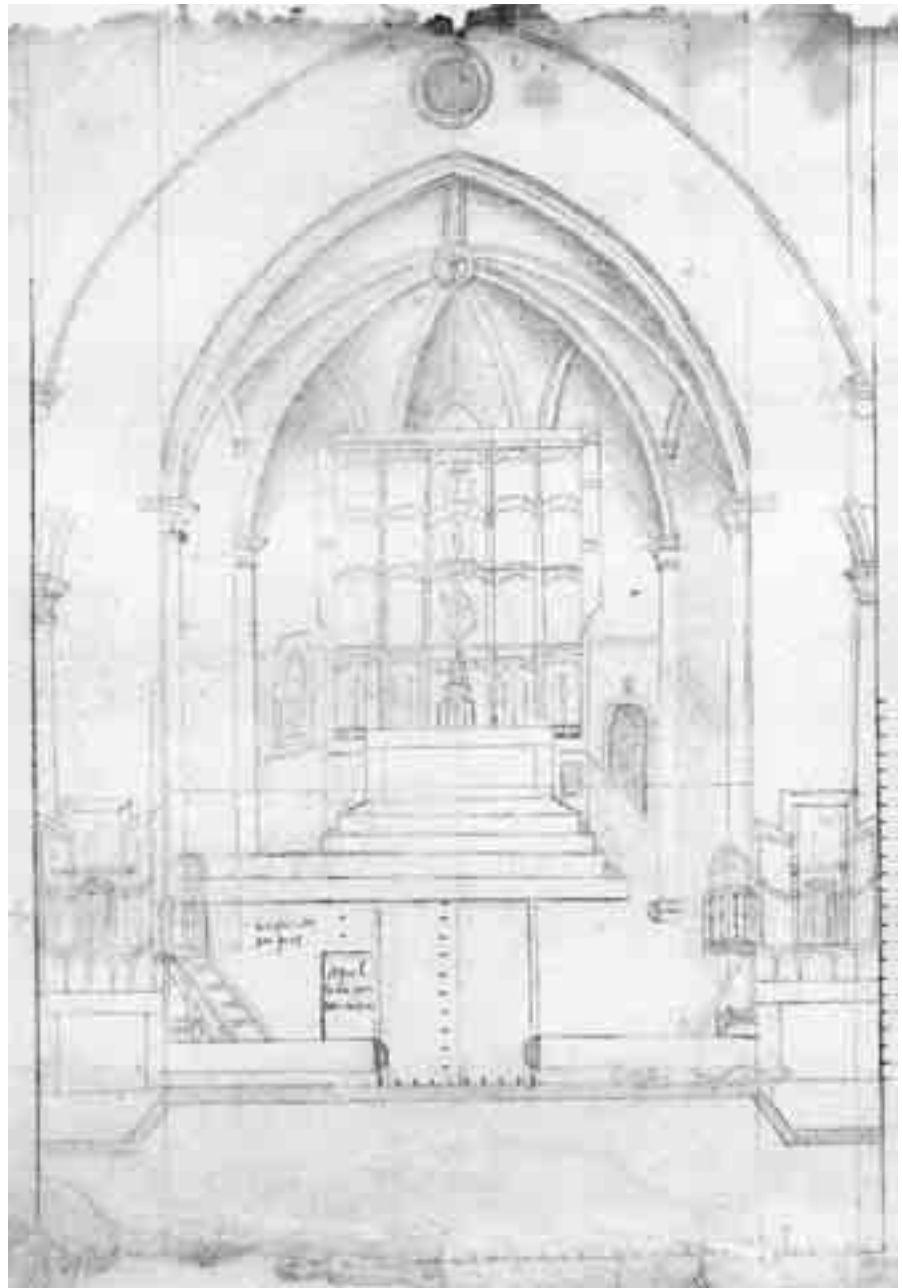


estado, los bienes y las posibilidades de la iglesia de Artajona en 1276, así como la decisión relativa al número de porcionarios tengan algo que ver con las obras que se iban a emprender, aunque ciertamente la documentación no alude a trabajos constructivos<sup>87</sup>. Igualmente, se puede concluir que el edificio estaría terminado antes de la peste de 1348 que afectó de manera dramática a la población<sup>88</sup>. Además, en los años que proponemos no hubo graves conflictos que pudieran afectar al desarrollo de las obras.

Considero además que hay suficiente número de indicios como para avanzar una hipótesis que explicaría la complejidad del proceso constructivo en función del deseo de ir reaprovechando en lo posible la fábrica románica mientras se alzaba la gótica, a fin de interrumpir el culto el menor tiempo posible.

Una vez ejecutada la cabecera y conectada con la antigua nave en cruz, el derribo de ésta hubiera dejado inutilizable el templo hasta la terminación de la nave, lo que significaría años de espera. Una alternativa pudo venir de la utilización de cerramientos provisionales. Resulta verosímil imaginar que clausuraran los brazos del transepto y limitaran el espacio cultural a la cabecera poligonal gótica y la nave longitudinal románica, en tanto no se concluyera la nave gótica con sus bóvedas. Esa es la hipótesis que aquí vamos a desarrollar, puesto que describe un proceso razonable en el que hallan justificación casi todas las peculiaridades del templo.

Un arquitecto diferente del de la cabecera habría emprendido la construcción de los muros perimetrales de la nave empezando por el lado norte. Mantuvo la cimentación románica del transepto y dispuso dos semiarcos para transmitir el mayor peso del nuevo muro a las primeras pilastras, cuya cimentación cuidó. Ese segundo arquitecto proyectó una nave más baja que la actual, con los soportes que todavía se veían a comienzos del siglo XVII, como prueba



Dibujo de Juan Claver (1606) en que se aprecian los arranques del abovedamiento inicialmente previsto

el dibujo de Juan Claver (1606). La inició edificando los dos primeros tramos de muro septentrional y la ventana V-1N, cuya altura está proporcionada para las bóvedas bajas. En dicha ventana intervino un segundo taller de escultura (el primero es el de la cabecera), que tam-

87 J. M. Jimeno Jurío, *Documentos medievales artajoneses (1070-1312)*, Pamplona, 1968, docs. 160-172.

88 En 1350 se contabilizaban 340 fuegos, mientras que en 1366 sólo llegaban a 201: J. Carrasco Pérez, *La Población de Navarra en el siglo XIV*, Pamplona, 1973, pp. 170 y 194.



bién habría preparado las claves para las primeras bóvedas. Este segundo taller escultórico difiere del primero pero está en la misma línea de rostros de rasgos acusados, aunque en vez de adelgazar la parte inferior de los pómulos esculpe rostros rellenos y redondeados. No está claro a qué altura quedó interrumpida la obra, para la que desde luego hizo las basas de las pilastras septentrionales.

Cabe atribuir a un tercer maestro la construcción del muro meridional a partir del semiarco, porque se emplean distintas plantillas para las basas de las pilastras. Ahora bien, no está claro si hubo un lapso temporal entre el segundo y el tercero, o bien se dio un reparto de trabajo a destajo, de manera que mientras el segundo maestro proseguía en el muro norte, el tercero iniciaba el sur. Creo más factible que el segundo hubiera abandonado la obra antes de la llegada del tercero, a quien probablemente corresponde la decisión de elevar la nave considerablemente por encima del primer proyecto (que no contemplaba la inclusión de un óculo sobre el arco de embocadura de la cabecera), ya que las dos primeras ventanas meridionales (V-1S y V-2S) están dimensionadas para las bóvedas a la altura actual. Las bóvedas no se realizaron con la calidad apropiada. La del primer tramo está desviada del eje y la construcción de las otras dos probablemente causó el ligero desplome de los muros laterales. Con este tercer maestro trabajó un taller escultórico que hizo los capiteles interiores de los tres primeros tramos y decoró la puerta septentrional.

En este momento pudo procederse al derribo de la iglesia románica. La puerta meridional abierta en el segundo tramo habría permitido acceder al edificio desde el exterior mientras no quedara terminado el hastial, de modo que en la fase en que estuvieron edificadas los tres primeros tramos se podía entrar tanto por la puerta norte (¿reservada a los ca-

nónigos?) como por esta meridional, más pequeña y quizá destinada a los fieles.

Hubo de intervenir entonces un nuevo maestro, que decidió en primera instancia reforzar cinco de los seis contrafuertes entonces en pie. También afrontó la edificación de los tramos cuarto y quinto, incluyendo el hastial. Los escultores a su servicio vuelven los ojos hacia las realizaciones del primero y recuperan tanto las lengüetas de los plintos del sotacoro como los capiteles de palmetas bajas en las arquerías de la portada occidental.

Resulta difícil explicar lo sucedido en el muro meridional del cuarto tramo, el de la ventana descentrada y más alta. Cabría pensar en un proyecto inicial de nave de cuatro tramos, no de cinco, con lo que el cuarto también carecería de ventanas. También en una conexión provisional con el hipotético hastial de la nave románica, que luego no sería desmontado completamente. Pero la verdad es que estas explicaciones son tan peregrinas como la solución que tenemos ante nuestros ojos.

La construcción de los tramos cuarto y quinto se habría realizado mientras existía un cierre provisional de los tres primeros tramos de la nave, lo que habría permitido la utilización segura del resto del templo. Las obras habrían concluido con la edificación del camino de ronda y, posteriormente, de la torre.

### **Las portadas esculpidas y otros relieves exteriores**

La iglesia cuenta con cuatro puertas. La principal se sitúa en el eje del hastial y está ornamentada con una portada esculpida de notable ambición. La ubicada en el tramo central del lado norte, también tuvo decoración escultórica, más sencilla. Ha sido recientemente recompuesta con fragmentos que habían sido reutilizados para la construcción de la capilla del Cristo. Quedaban vestigios suficientes como para de-

ducir que había constado de seis arquivoltas, de las que estaban en pie las dos interiores, con sus capiteles decorados. Dos de ellos, los externos, ofrecen a la vista hojarasca de grandes hojas naturalistas individualizadas, típicas del segundo tercio del XIII. El capitel interior de la derecha del espectador incluye una figura central humana atacada por dos dragoncillos cuyos cuellos sujeta; otras cabecitas juveniles ocupan los ángulos superiores extremos. La composición del motivo nos recuerda al capitel de la esquina noroccidental del coro. Al otro lado, una figura humana con capucha parece alejarse de dragoncillos sobre un fondo de entrelazos. Los capiteles exteriores están rotos; en uno se ve la parte trasera de lo que parece un león con tallo por delante del lomo rematado en hoja, tema habitual del repertorio languedociano. Las cabecitas con las que se han recompuesto las arquivoltas son juveniles, un tanto toscas, con melena y flequillo central trabajados mediante incisiones paralelas, de rostros hinchados y ojitos pequeños y saltones. Una tiene el cabello rizado y entreabre la boca en gesto expresivo, dos ensanchan la boca con las manos, en otro caso vemos el torso de un clérigo con capucha, de vez en cuando figuran animales como perros y serpientes. Se distinguen al menos dos escultores con distinta concepción de los rostros. Estas cabezas recuerdan fuertemente a las empleadas en la decoración de la nave de la iglesia abacial cisterciense y languedociana de Villelongue, que ha sido puesta en relación con la decoración de San Pablo de Narbona<sup>89</sup>.

La portada principal está constituida por la puerta propiamente dicha y dos arquerías ciegas de seis arcos cada una, rematados en gablete, que se extienden a ambos lados, a la altura de las enjutas de la puerta, composición que comparte de nuevo con Santa María de Olite. El origen lejano de este diseño está en la fachadas del transepto de Notre Dame de París, donde la ha-



Portada septentrional

bitual serie de estatuas situadas en las jambas bajo doseles se extendía a tres arcos con nichos bajo gabletes individualizados, cobijados a su vez bajo un gran gablete común. Un paso intermedio hacia la solución de Artajona aparece en la fachada septentrional del transepto de

89 M. Pradalier-Schlumberger, *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique XIIIe-XIVe siècles*, Toulouse, 1998, pp. 62-69.



Elementos de la portada septentrional integrados en la capilla del Cristo antes de su restauración



Detalle de la portada septentrional

la catedral de Clermont-Ferrand, con estatuas bajo gabletes emplazadas por encima de los nichos de las jambas de la puerta principal. Se distingue por ello de la expansión de nichos que rebasan el derrame de la puerta, como vemos en el Sur de Francia (Saint-Seurin de Burdeos) o en el Norte de la Península (Coronería de Burgos), ambas de mediados del siglo XIII. Evidentemente el modelo francés se ha modificado en Artajona, al prescindir de nichos en el derrame y ubicar las arquerías todavía más elevadas. Es posible que en este cambio jugaran algún papel antecedentes hispanos de apostolados bajo arquerías situados en frisos altos como los que en la segunda mitad del siglo XII se habían hecho para Sangüesa, Carrión de los Condes o Moarves.

El conjunto escultórico de mayor calidad y más rico contenido se localiza en el tímpano, distribuido en dos registros. En la parte superior vemos casi en el centro la figura de un obispo reconocible por llevar báculo (se ve el as-

til y la parte superior de la voluta, pegada al arco) y mitra. Se alza sobre un toro recostado al que le falta la cabeza. El prelado levanta su mano en gesto de bendición hacia una joven de cabellos sueltos que se arrodilla a sus pies y de cuya cara ha salido un dragoncillo. A la izquierda del espectador, es decir, a la derecha del santo, vemos un rey coronado arrodillado juntando sus manos; detrás de él, un escudo presenta en su campo una cruz de Tolosa de trazado torpe (perfectamente identificable por las bolas que rematan las esquinas). Al otro lado, una reina también alza la cabeza hacia el obispo y junta sus manos en oración.

Aunque todos los historiadores coinciden en que el tímpano está dedicado al titular del templo en el momento en que realiza el milagro de expulsar un demonio de la joven, la identificación concreta de los personajes ha sido objeto de diferentes propuestas. Ha contado con gran predicamento la explicación alegórica expuesta por Jimeno Jurío. En su opi-





Portada occidental

nión, los reyes son los monarcas que gobernaban Navarra a finales del siglo XIII, en la supuesta época de ejecución de la portada: Felipe IV el Hermoso de Francia y Juana I de Navarra. La joven personificaría la “hija común” de ambos, es decir, las tierras del Languedoc y Navarra. Y el dragón figuraría “el demonio de la paganía”. Los reyes, por tanto estarían dando gracias al santo por la merced de haber expulsado el paganismo con su predicación. En cuanto al escudo, identifica en él la cruz del condado de Toulouse<sup>90</sup>. La explicación resulta rebuscada, voluntarista y anacrónica, en la medida en que en estas fechas no resulta fácil admitir que en una portada aparezca una joven como personificación de un territorio que, además, carecía de identidad diferenciada (Languedoc y Navarra no formaban ninguna unidad), ni tampoco que la cristianización de una región pudiera haber sido figurada adecuadamente en el siglo XIII mediante la expulsión de un dragón del cuerpo de una joven<sup>91</sup>.

Más acertados estuvieron Uranga, Íñiguez e Ibarburu cuando plantearon relacionar esta representación con algún milagro atribuido a San Saturnino en las narraciones hagiográficas medievales. Los primeros pensaron que se trataba de la expulsión del demonio de una posesa, concretamente de Artemia, hija de Diocleciano, que habría sido liberada por otro obispo de nombre Saturnino, quien repitió el milagro con la hija del rey de Persia (y según otros textos con la del rey de Francia). Consideran que “el cantero de Artajona o los canónigos de San Agustín, si estos le asesoraban, sumaron las historias de los dos obispos mártires”. Identifican al personaje arrodillado con el “donante o protector de la obra. Dicho escudo fijaría la fecha con mayor precisión, si supiéramos a cuál familia perteneció; hasta el momento es mudo. Es el de S. Cernin de Toulouse deformado y con añadidos”<sup>92</sup>.

Por su parte, Ibarburu relacionó la escena con el tema que, según Mâle, se podía contemplar en una portada románica de Saint-Sernin de Toulouse, donde el titular, de pie sobre un toro, bautizaba a la joven Austris, hija de Antonino, antiguo gobernador de Toulouse “que en la leyenda nueva –nos cuenta Mâle– se ha convertido en rey. Austris era leprosa: San Saturnino la cura sumergiéndola en la piscina bautismal. Se veía pues, en el portal de la iglesia, un grupo que representaba a la joven princesa bautizada por San Saturnino”<sup>93</sup>. Ibarburu no se detiene a justificar por qué en Artajona no se representa una escena de bautismo, sino un exorcismo consistente en la expulsión de un demonio en forma de dragón (una de las preferidas a la hora de dar cuerpo al demonio durante la Edad Media conforme al texto apocalíptico: “Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra y sus Ángeles fueron arrojados con él”, Ap 12, 9). Aún así, en vez de optar por la solución más sencilla, es decir, que los reyes de ambos lados tuvieran relación directa con la escena central (circunstancia que sí tuvo en cuenta Jimeno Jurío), Ibarburu mantuvo la creencia de que los reyes de los lados habrían de ser Felipe el Hermoso y Juan de Navarra, “bajo cuyo reinado se debió decorar la fachada de la iglesia”. Y para justificar esta interpretación acudió a la misma explicación que Jimeno Jurío, ya que estarían agradeciendo al monarca la evangelización de sus reinos (“en cierto modo se muestran a sí mismos como depositarios de su legado y continuadores de su misión cristianizadora”). Y por lo que hace al escudo con la cruz de Tolosa, a su juicio seguiría “la norma, frecuente a partir del primer tercio del siglo XIII, de decorar los edificios religiosos con los emblemas de sus fundadores y protectores”<sup>94</sup>.

90 J. M. Jimeno Jurío, Artajona, TCP 46, p. 15.

91 Sobre las dificultades para admitir esta hipótesis: J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Pamplona, 1996, pp. 120-122.

92 J. E. Uranga Galdiano y F. Íñiguez Almech, *Arte medieval navarro. Volumen Cuarto. Arte gótico*, Pamplona, 1973, pp. 222-223.

93 E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du moyen âge*, París, 1922, p. 189.

94 M. E. Ibarburu Asurmendi, “La portada de la iglesia de San Saturnino del Cerco de Artajona”, *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología*, 6 (1976), pp. 101-102.



Tímpano de la portada occidental: milagro de la expulsión del demonio de la hija de Antonino

Esta interpretación fue asumida por los autores del Catálogo Monumental de Navarra, quienes en cambio evitaron dar una justificación al escudo, en el que simplemente señalaron la presencia de aves y de la cruz del condado de Toulouse<sup>95</sup>.

Se advierte claramente que la explicación de Ibarburu implica más de una dificultad. Por una parte, dos reyes contemporáneos de la ejecución de la portada y que carecen de especial relación tanto con Artajona como con Saint-Sernin de Toulouse estarían presentes en la escena que representa un milagro sucedido en tiempos de San Saturnino, que a ellos no les afectó de ningún modo; tampoco la intercesión del santo les reportaría ningún beneficio concreto, ya que ni le tenían devoción conocida ni se le rezaba en petición de beneficios específicos (curaciones, pestes, etc.). Por otra, el escudo

con la cruz del condado de Toulouse difícilmente podría aludir a los fundadores o protectores del templo, ya que los propietarios eran los canónigos tolosanos de San Saturnino, no los condes. Ni canónigos ni condes incluyeron aves en su escudo junto a la cruz de Tolosa. En tercer lugar, al aparecer el escudo junto al rey lo normal sería que llevara sus armas, y Felipe IV como rey de Navarra partía sus armas de Francia con las de Navarra, como vemos en su contrasello utilizado al menos entre 1286 y 1288 (anteriormente, siendo primogénito del rey de Francia en su contrasello había partido Navarra con Champaña)<sup>96</sup>. Tenemos multitud de ejemplos de los siglos XIII y XIV en que dentro de las portadas aparecen las armas de los promotores o de personajes directamente vinculados con los templos y nunca lo hacen en medio de una escena figurada, sino en lugares

95 M. C. García Gainza (Dir.), M. C. Heredia Moreno, J. Rivas Carmona y M. Orbe Sivatte, *Catálogo Monumental de Navarra*. III. Merindad de Olite, Pamplona, 1985, p. 6.

96 F. Menéndez Pidal de Navascués, M. Ramos Aguirre y E. Ochoa de Olza Eguiraun, *Sellos medievales de Navarra*. Estudio y corpus descriptivo, Pamplona, 1995, n° 1/29 y 1/26.



apropiados como los capiteles, las claves, las arquivoltas, la parte superior de la fachada, la parte inferior del dintel, los zócalos, etc.<sup>97</sup>. Un escudo colocado junto a un monarca siempre lo identifica y es muy habitual la presentación de grupos de personajes acompañados de sus escudos como medio de identificación<sup>98</sup>. Recordemos, además, que el condado de Toulouse a partir de 1256 y como consecuencia del tratado de París de 1229 había pasado a manos de Alfonso de Poitiers, hermano de San Luis casado con Juana de Tolosa, en cuyo escudo se veían partidas las armas de Francia y de Castilla.

Ante todas estas dificultades, hace años Faustino Menéndez Pidal y yo mismo, en el marco de un estudio sobre la presencia de emblemas heráldicos en el arte medieval navarro, propusimos una hipótesis diferente, que partía de la misma idea consistente en que lo que se representaba era un milagro del titular del templo<sup>99</sup>. Pero dado que, como acabamos de ver, un escudo situado en una escena figurada siempre identificaba en esa época al personaje situado a su lado, era preciso encontrar un protagonista al que convinieran tales armas. El elemento más significativo del escudo que nos ocupa es sin duda la cruz de Tolosa, pero ésta no aparece sola, como sí la encontramos en las armas de los condes en las obras que ellos patrocinaron (y el ejemplo más conocido es la gran nave de la catedral tolosana que por ello suele denominarse “raimondina”), sino acompañada de aves, lo que no coincide con ninguna armería tolosana que conozcamos. Aún así, resulta evidente que el escudo quiere mostrar una cierta relación con Tolosa. Por eso, el rey situado junto al pavés ha de estar relacionado con la capital languedociana, sin ser ninguno de los condes de época heráldica (a partir de mediados del siglo XII). Lo más probable, en consecuencia, es que nos encontremos ante unas armerías imaginarias, es decir, aquellas que se atribuyeron en época he-

ráldica, especialmente a partir del siglo XIII, a quienes nunca las habían llevado en la vida real, bien por ser personajes literarios (el rey Arturo y sus caballeros, por ejemplo), bien por haber vivido antes de la creación del sistema heráldico. Y pudimos localizar una historia en la que surgía un personaje con estas características, concretamente una variante de la leyenda del santo representada en una tapicería de 1649 en uno de cuyos episodios, en palabras de Réau, “cuando regresa a Toulouse [a su regreso de Pamplona] libera del demonio a la hija del rey, pero éste quiere obligarle a ofrecer sacrificios a los dioses paganos”<sup>100</sup>.

Como se ha estudiado recientemente, los textos hagiográficos dedicados a San Saturnino fueron enriqueciéndose con el paso del tiempo, de modo que le atribuyeron cada vez más milagros<sup>101</sup>. La llamada “Pasión interpolada” del santo, probablemente compuesta en la segunda mitad del siglo IX, le asigna milagros de San Potito, el más famoso de los cuales habría consistido en la liberación de una posesa hija del emperador Antonino Pío. Es fácil comprender cómo se produjo la contaminación temática: el antiguo Antonino gobernador de Toulouse fue asociado a las referencias al emperador Antonino y pasó a ser rey (como hemos visto en el texto de Émile Mâle). Según la pasión interpolada, tras el exorcismo Antonino acusó al santo de emplear la magia y le ordenó sacrificar a los dioses, a lo que el mártir se negó, lo que causó su desgracia. De este modo, vemos el origen medieval de los temas representados en la tapicería del siglo XVII y entendemos que la narración representada en Artajona se habría forjado en la ciudad languedociana en plena Edad Media. Habrían sido los canónigos tolosanos quienes trajeron a Navarra estos pasajes legendarios, que no hallaron eco en los textos hagiográficos locales medievales ni posteriores<sup>102</sup>.

97 Pueden verse numerosos ejemplos esculpidos o pintados de la época en Navarra en Santo Domingo y el Santo Sepulcro de Estella, San Zoilo de Cáseda, San Pedro de Olite, Santa María de Ujué, etc.

98 Véanse al efecto distintos ejemplos recogidos en la obra de M. Serrano Coll, *Jaime I el Conquistador. Imágenes medievales de un reinado*, Zaragoza, 2008, figs. 28, 29 y 30 a. Muy cercano en el tiempo a Artajona es el relieve procedente de los franciscanos de París donde figura Blanca de Francia arrodillada ante San Luis, junto al cual se ve un gran escudo que ha perdido sus armerías pintadas: *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328*, París, 1998, pp. 100-101. También figuraban un escudo con sus armas a los pies de la estatua regia de Juana I de Navarra del Colegio de Navarra en París (ibídem, p. 56) y vemos otro escudo junto al rey en el espejo de marfil llamado “L'assemblée” realizado en París hacia 1300 (ibídem, pp. 157-158). En el caso de la placa funeraria de Guy de Mellos, el donante está representado arrodillado e identificado por el escudo que hay a su lado, mientras que el santo igualmente es singularizado por las lises que lo identifican como San Luis (ibídem, p. 219-220).

99 J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Pamplona, 1996, pp. 120-123.

100 L. Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos P-Z*, tomo 2 / vol. 5, Barcelona, 1998, p. 190.

¿De dónde vienen los pájaros que complementan la cruz de Tolosa? No es posible determinarlo, pero conviene saber que en sellos concejiles del entorno tolosano de esas mismas fechas ya aparece esta combinación, como sucede en el de Ménerbes, que añade gerifaltes a la cruz<sup>103</sup>. Por otra parte, la forma del escudo nos proporcionó otro dato de interés: su terminación apuntada no fue frecuente en Navarra hasta el segundo cuarto del siglo XIV, por lo que si el tímpano es anterior, lo más probable es que el escultor que lo talló no fuera navarro.

El registro inferior del tímpano acoge cuatro escenas que describen el martirio del titular. Aunque se ha propuesto que siguen la narración de la *Leyenda Dorada*, en realidad se acomodan más a pasajes incluidos en la pasión interpolada anteriormente comentada. Los cuatro asuntos se despliegan uno detrás de otro, con personajes agrupados sin otra separación que discretos vacíos, lo que nos recuerda al modo como se realizaban los relatos hagiográficos en las portadas de grandes catedrales del Norte, como la Puerta de San Calixto en el transepto de Reims o la leyenda de Teófilo en el transepto de Notre Dame de París.

La composición nos recuerda a otros tímpanos de la época, en los que la escena principal se complementa con un friso de carácter narrativo. Como ejemplos navarros cercanos en el tiempo pueden citarse San Pedro de Olite (dedicado a San Pedro y a su vida), San Salvador de Sangüesa (Cristo de las Llagas con intercesores y Juicio Final) y San Saturnino de Pamplona (Cristo de las Llagas con intercesores y Juicio Final).

En el primer grupo figura un personaje sentado, al parecer cruzando la pierna (postura de autoridad), tocado con un sombrero bajo, que acerca su mano derecha a la parte baja de una estatuilla sedente, hoy sin cabeza, que a su vez apoya los pies en dos cabecitas monstruosas. La estatuilla tiene las manos sobre las rodillas y está

sostenida por una delgada columna, a los pies de la cual vemos a dos personajes medio sentados en el suelo que juntan sus palmas en gesto de petición dirigido a la estatua, aunque vuelven su mirada a Saturnino; otra cabecita junto a ellos da idea de que había un grupo de personajes bajo el ídolo. Una quinta figura de pie, detrás del sedente, participa de la escena. Ante ellos está San Saturnino, también sin cabeza, vestido con ropaje talar y portando el báculo con su mano izquierda mientras alza la derecha rota. Es presentado por un soldado que le sujeta por un brazo y cuya gran daga sujeta en el cinto. Detrás del personaje sentado se alza una torre de tres pisos adornada con multitud de arcos, que sitúa la escena en Toulouse. Estamos por tanto ante los prolegómenos del martirio, cuando Saturnino, conforme a las narraciones hagiográficas antes comentadas, se niega a adorar una estatua de los dioses paganos, lo que motiva su condena.

En la segunda escena el santo es arrojado al suelo y golpeado por un grupo de cinco personajes. Uno de ellos alza una espada, otro le atiza con un bastón en la espalda, otro le asesta un golpe en la nuca, mientras otros dos detrás participan de la paliza. A todos les falta la cabeza y otras partes del cuerpo. El mártir está caído en tierra pero conserva la cabeza, tocada con mitra. Viste largo atuendo (sus verdugos llevan vestimentas hasta la rodilla o las pantorrillas).

En la tercera escena el santo ha sido despojado de la mitra y deja ver su tonsura. Ha sido atado mediante una gruesa soga que envuelve su cintura al cuello de un toro que emprende un galope hacia abajo, dando la sensación de descender unas gradas como cuenta la narración hagiográfica. Por detrás aparece una figura que parece femenina, que sería una de las discípulas que cuidarán de su cuerpo, mientras que detrás del toro un joven se lleva las manos a la cabeza y otro sujeta en la mano un objeto indeterminado.

103 Las referencias a la evolución de las narraciones hagiográficas relativas a San Saturnino pueden encontrarse en M. Melero Moneo, "Saint Saturnin en Espagne: culte et iconographie en Navarre", *Saint Jacques et la France. Actes du Colloque des 18 et 19 janvier 2001 à la Fondation Singer-Polignac, Paris, 2003*, pp. 287-319. Esta autora no acepta nuestra propuesta de identificación del escudo y prefiere la tradicional que lo relaciona con los canónigos tolosanos, sin aportar otro argumento que su reiteración en la portada neogótica (siglo XIX) de la parroquia de San Pedro de Artajona, que según ella también había pertenecido a San Saturnino de Tolosa. Desde luego, el que hizo el escudo que se ve en la portada de San Pedro no tenía ni idea de cómo era ni qué significaba la cruz de Tolosa, porque reinterpreta sus formas a su manera. Lo más probable es que copiara libremente el escudo del tímpano de San Saturnino de Artajona sin entenderlo, como ha sucedido en otros casos de portadas neomedievales inspiradas en obras cercanas (la cruz se ha convertido en una estrella de remates radiales redondeados). Por otra parte, Melero acude al argumento de autoridad de Uranga e Iñiguez ("avaient signalé que les armes étaient celles de Saint-Sernin de Toulouse, quoique déformées et avec des ajouts"), quienes a lo largo de su valiosa obra sobre arte medieval navarro demuestran un evidente desconocimiento de la heráldica medieval, por lo que sus afirmaciones en este campo carecen de valor.



Detalle de la portada occidental: condena de San Saturnino

En la última, personajes piadosos descabezados depositan el cuerpo del santo, de nuevo tocado con mitra, sobre un lecho y lo cubren con un lienzo. Aparece en el extremo un edificio caracterizado por la sucesión en altura de pisos con arquerías, que representa una de las grandes construcciones que diferenciaban a Toulouse del entorno.

En conjunto este friso nos está contando los principales pasajes de la Pasión de San Saturnino, tal y como ha sido narrada en sus textos hagiográficos: la negativa a adorar a los ídolos, el martirio y el entierro del santo.

Desde un punto de vista formal la obra muestra una calidad mediana, en la que se reconocen rasgos habituales en la escultura gótica más clásica, como puedan ser los plegados en uve de cierta plasticidad, aunque realmente prefieren marcar pliegues que recorren la tota-

lidad del cuerpo desde los hombros hasta abajo, incluso en personajes arrodillados o sentados (en muchos casos combinados con otros menos coherentes). Cuando hay pliegues superpuestos de remates sinuosos, tienden a evitar las formas muy volumétricas, lo que nos acerca a los modos propios del Norte y centro de Francia en la segunda mitad del siglo XIII. Los rostros resultan un tanto idealizados, o mejor repetitivos, con barbillas redondeadas y facciones aplanadas, sin la elegancia y el refinamiento de los mejores talleres de la época. Es éste un rasgo a señalar, porque no se juega con el carácter plástico que suelen conseguir en el tratamiento de barbillas, pómulos y ojos, sino que las caras resultan inexpresivas y lisas, con ojos grandes, ligeramente hundidos, de párpados marcados por incisiones paralelas, narices poco pronunciadas y bocas rectas. Barbas y cabellos se ven un tanto

102 Son los más importantes J.J. Berdún y Guenduláin, *Libro de las milagrosas vidas y gloriosos triunfos de ... Saturnino y San Fermín*, Puente la Reina, 1693, y sobre todo M.J. de Maceda, *Actas sinceras ... de los santos Saturnino, Honesto y Fermín...*, Madrid, 1798.

103 L. Blancard, *Iconographie des sceaux et bulles conservés dans la partie antérieure à 1790 des Archives Départementales des Bouches-du-Rhône*, Marseille et Paris, 1860, p. 81, lám. 26 b, nº 10 (sello datado en 1242). En nuestro anterior estudio sobre el tema citábamos la abundancia de palomas en armerías toledanas del siglo XIII y las semejanzas en la raíz de ambos topónimos (tol), sólo como pista a partir de la cual empezar una investigación: J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Pamplona, 1996, pp. 122.





Detalle de la portada occidental: martirio y entierro de San Saturnino

artificiosos en el modo como se apartan del cráneo. El canon en general tiende a la esbeltez. Es de destacar la capacidad narrativa y cierta gracia en las figuras principales, con el habitual peinado de mediados del siglo XIII consistente en melena corta acompañada de un flequillo sobre la frente. No he podido identificar antecedentes claros de esta obra en el arte navarro, ni tampoco en lo que conozco del francés, cosa que no extraña tratándose de una obra de nivel medio<sup>104</sup>.

El tímpano está enmarcado nada menos que por catorce arquivoltas, de variada decoración con motivos que a veces se extienden por parejas. De dentro hacia fuera, las dos primeras están unificadas por decoración vegetal común de hojas rizadas y complejas; la tercera está formada por un tallo del que van brotando hojas compuestas; de la cuarta a la sép-

tima simplemente están molduradas con remate en baquetón aristado; a continuación viene el motivo que decora las arquivoltas novena y décima, de forma que, alternadas con frondas y frutos, unas cabecitas juveniles centrales están flanqueadas por hojarasca variada; las cabezas muestran el peinado partido con flequillo central, tan reiterado en el segundo tercio del siglo XIII, y resultan un tanto toscas, algunas regordetas, otras diferenciadas por la inclusión de una mitra o por estar tonsurada, por mostrar los dientes, por tener cabello en sortijado y en un caso por aparecer tres cabecitas juntas; la undécima arquivolta fue adornada con ajedrezado; la duodécima con hojas y frutos que parecen vides; la decimotercera por frisos de tres hojas lobuladas de incisiones centrales alternas; y la decimocuarta por un entrelazo que en la distancia parece sucesión de

104 Algunas de las soluciones formales recuerdan a la tumba de Algayette (†1273) en Narbona, la hija del conde de Rodez casada con el señor Amaury de Narbona, tanto en la concepción del rostro como en el tratamiento de los pliegues, pero ciertamente al ser trabajos de factura muy distinta el parecido puede ser circunstancial: M. Pradalier-Schlumberger, *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique XIIIe-XIVe siècles*, Toulouse, 1998, pp. 118-119. Además, difiere claramente en el canon, ya que en Artajona las cabezas siempre son más grandes con relación al resto del cuerpo.



Detalle de las arquivoltas de la portada occidental

eslabones. Podría pensarse que éste último es un motivo emblemático mediante el cual quisieran representar las “cadenas” de Navarra, pero en esa época el motivo principal del escudo de Navarra no se representaba mediante sucesión de eslabones, sino por medio de esferillas unidas por junquillos o listeles; el motivo aquí presente es una variante de los habituales entrelazos tan frecuentes en el repertorio románico languedociano<sup>105</sup>. En la cúspide de la arquivolta central hubo una cruz muy deteriorada en los últimos años.

Las arquivoltas descansan sobre un friso de catorce capiteles muy esbeltos en que se desarrollan dos niveles de hojas preferentemente caladas; los interiores a la izquierda del espectador incluyen animales variados muy estropeados; por detrás asoman crochets igualmente deteriorados. Los catorce fustes son

iguales, con baquetón rematado en aristas protuberantes, y descansan en basas con lengüetas inspiradas en las de la cabecera.

Otro elemento muy decorado son los montantes que sostienen el dintel, ya que su superficie se divide en recuadros a la manera de la puerta occidental norte de Notre Dame de París. Vemos animales reales o fantásticos por parejas o cuartetos, junto a parejas humanas en distintas actitudes (frontales, o bien peleando a pie, o bien un jinete contra un soldado, también lo que parece un demonio ante un personaje vestido con pieles, en otro caso un jinete caído bajo el caballo). A veces se identifican con facilidad, como la pareja de sirenas con cola de pez. Hasta el momento nadie ha realizado un estudio detallado de las mismas que encuentre las pautas o el programa que las rige, si es que existe. Las más conseguidas son los dos perso-

najes de mayor tamaño, uno masculino y otro femenino, que se extienden en las ménsulas, en postura muy dinámica que recuerda a las de los atlantes, tema nada raro en soportes de este tipo. Los acompañan grandes hojas. Por encima vemos unas complejas flores de lis rodeadas de otros motivos vegetales, que también se extienden por el umbral del tímpano (flanqueadas en los extremos por dos animales como pequeños saurios).

Las arquerías laterales estuvieron indudablemente pensadas para alojar un apostolado, como demuestran las analogías con la gran portada de Santa María de Olite, analogías que se extienden a otros elementos de la portada. Desconocemos si el apostolado fue ejecutado o no; por el momento no se han identificado imágenes de tamaño apropiado para ese lugar<sup>106</sup>.

Las arquerías culminan en una sucesión de gabletes, de trasdoses adornados con hileras de volutas, que arrancan de sendas flores de lis a cada lado. Al menos cuatro de los gabletes rematan en flores de lis de considerable tamaño (es posible que alguno de los remates hoy perdidos también la incluyeran). Hace años estuvimos valorando la posibilidad de que estos elementos tuvieran contenido emblemático y por falta de argumentos concluyentes decidimos no incluirlas en una publicación monográfica sobre el tema<sup>107</sup>. No obstante, creo conveniente en una monografía como la presente exponer los indicios que podrían llevar a una conclusión favorable a este significado. Es bien sabido que la flor de lis constituye motivo ornamental de gran difusión en el arte gótico y que al mismo tiempo se corresponde con el emblema de la casa de Francia y de muchos otros personajes. La presencia de flores de lis en obras sin sentido heráldico relacionadas con Navarra parece probarse en piezas como las tapas del evangelario de Roncesvalles, donde la



Detalle de los montantes de la portada occidental

imagen de Jesucristo apoya sus pies en una de ellas. En Francia, los gabletes del transepto de Notre Dame de París se adornan con flores de lis cuyo sentido heráldico resulta dudoso. En la misma línea, las flores de lis aparecen como elemento ornamental en los famosos dibujos de la fachada de la catedral de Estrasburgo<sup>108</sup>. Pero en otros casos, lo que a primera vista podría con-

106 En el catálogo Monumental de Navarra se apuntaba la hipótesis de que dos estatuas procedentes de San Pedro y en la actualidad expuestas en el Museo Diocesano de Pamplona, realizadas en piedra podrían haber sido concebidas para la portada de San Saturnino. Sin embargo, las dimensiones de las mismas resultan demasiado pequeñas para un marco tan monumental. Santa María de Olite también nos demuestra que la ejecución de apostolados de este tipo podía dilatarse en el tiempo y encargarse a maestros de tradiciones artísticas muy distintas.

107 J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Pamplona, 1996.

108 R. Branner, *St Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, Londres, 1965, fig. 128.





Detalle de los gables de la portada occidental

siderarse mero ornamento, en realidad incorpora un contenido emblemático, como sucede con los esmaltes que decoran los fondos del relicario de Lignum Crucis de la catedral de Pamplona. En este caso, creo haber conseguido demostrar que las lises aludían al encargo de la pieza por el rey Carlos II el Malo<sup>109</sup>. Muy probablemente se trata del pie de la gran cruz que regaló el monarca, quien mandó que la adornaran con su flor heráldica, como atestigua la Crónica del Príncipe de Viana. El caso de Artajona puede compararse con un sepulcro de San Francisco de Olite, de comienzos del siglo xv, donde vemos lises adornando los remates de la tracería interior. Quizá se trate de la tumba de un miembro de la familia real navarra, aunque tampoco extrañaría que el motivo hubiera sido empleado como simple ornato.

En el caso de la portada de Artajona habría dos razones para suponer que las lises incorporan un significado heráldico. La primera, los acontecimientos de 1271 cuando, como conse-

cuencia de los acuerdos de 1229, a la muerte de Alfonso de Poitiers (casado con Juan de Tolosa, hija de Raymond VII) el Condado de Toulouse quedó definitivamente vinculado al reino de Francia. En este sentido, las lises aludirían a la nueva situación de Toulouse donde radicaba la institución propietaria de San Saturnino. La segunda, que personalmente me parece mucho más remota, tendría que ver con el acceso de Felipe III el Hermoso al trono navarro como rey consorte, tras su matrimonio con la heredera de Navarra Juana I en 1284. Ninguna de las iglesias más directamente vinculadas con la monarquía (los reyes eran patronos de varias) incluyen lises u otras referencias que quieran señalar esta nueva situación en su portada, por lo que no veo la motivación para que sí las incluya una iglesia que carece –por lo conocido hasta el momento– de relación directa con los soberanos.

A favor de un significado emblemático hay que mencionar la existencia de dos representaciones arquitectónicas torreadas en los re-

109 J. Martínez de Aguirre, "Platería medieval en la catedral de Pamplona según un inventario de 1511", *Anales de Historia del Arte*, 17 (2007), pp. 71-84.

mates de los gabletes artajoneses. Concretamente en los dos remates centrales (las otras incluyen motivos vegetales en los que no faltan las lises) de la derecha del espectador. Uno muestra una torre cilíndrica de dos pisos adornados con arquerías sobre un cuerpo bajo rectangular con arco central. El otro figura un castillo con tres torres poligonales con arquerías, la central de dos pisos. En su parte inferior vemos la puerta central. No sólo acabamos de comprobar que edificaciones semejantes, de tres alturas y arquerías, simbolizan la ciudad de Toulouse en el friso que cuenta el martirio de San Saturnino, sino que el sello del concejo de Toulouse de la primera mitad del siglo XIII presentaba en el reverso dos edificaciones semejantes: un castillo con tres torres y otro con una gran torre central formada por la sucesión de cuerpos arqueados. Es muy probable, por tanto, que estos remates quisieran aludir a la ciudad de Tolosa, patria de los canónigos propietarios de San Saturnino de Artajona. Por otra parte, hemos visto lises en otros lugares de la portada: toda la parte inferior del dintel se adorna con ocho magníficas flores de lis muy conseguidas y también las ménsulas que soportan el tímpano muestran el mismo motivo.

De tener sentido heráldico, la abundancia de lises llevaría a pensar que la portada se ejecutó a partir de 1271, si querían conmemorar la incorporación de Toulouse a la corona francesa, o a partir de 1284, en caso de que hicieran alusión a Felipe el IV Hermoso, quien casó ese año con Juana I de Navarra.

El despiece de los arcos cobijados por los gabletes resulta cercano al de la puerta meridional del cuarto tramo, que está desviada del eje del paño por exigencias de la escalera de acceso al coro, luego cuando se emprendió la puerta ya se había calculado dónde iba a estar dicho coro, de lo que se deduce que hay que atribuir la edificación del cuerpo alto al arquitecto del hastial.

En la portada intervino un maestro de mayor calidad, que asumió la labra del tímpano y las ménsulas, acompañado por canteros realmente limitados. Éstos últimos habrían quedado a cargo de los motivos ornamentales de arquivoltas, gabletes, etc., en los que se aprecia una clara inspiración en temas previamente utilizados para adornar la iglesia, tanto en los capiteles de la cabecera como en la puerta septentrional. La decoración de hojas nos recuerda a la del friso bajo cornisa del muro septentrional, por lo que situaríamos la ejecución de la puerta inmediatamente después de la conclusión de los muros laterales y en la época de elevación de los tramos finales. En resumen, la puerta habría sido ejecutada hacia 1290-1300.

### La torre

El último elemento edificado en época gótica fue la torre. Ya hemos comentado que no había sido proyectada desde el principio, puesto que ciega una ventana de la cabecera, y que se hizo imprescindible en el momento en que se culminó el hastial sin ubicar espadaña alguna. Una vez más se da cierto paralelismo con Santa María de Olite, cuya torre se emplaza en un lateral de la nave, pero en el caso olitense lo que se hizo fue aprovechar una torre preexistente del recinto fortificado para elevarla a mayor altura para disponer el cuerpo de campanas. En Artajona parece que aprovecharon para mejorar la capacidad defensiva derivada de la terminación del camino de ronda en la cubierta.

La torre es sencilla, de planta cuadrangular. Por el exterior consta de un retallo abiselado a la altura del existente en la cabecera, un cuerpo inferior que llega hasta el bateaguas y en cuyo centro se abre una aspillera en el eje de cada cara, y un cuerpo alto con ventana en cada cara (y puerta a la altura de la cubierta de la cabecera) bajo las parejas de grandes vanos en que colo-



Bóveda de la cámara superior de la torre

caron las campanas. Remata en parapeto a nivel de la terraza.

Al interior se accede, como ya se ha explicado, mediante una escalera cuya puerta se encuentra en el primer tramo de la nave. En origen el piso inferior carecía de acceso a nivel, por lo que fue utilizado como prisión del priorato (lo fue también en períodos de conflicto guerrero). Se ilumina mediante cuatro aspilleras abiertas una en cada cara, ligeramente separadas del eje, adinteladas, de interior abocinado y sobrio molduraje exterior en el derrame. El cuarto vano era la antigua ventana del paño suroriental de la cabecera. Se cubre mediante bóveda de crucería sencilla cuyos nervios y formales, todos achaflanados, arrancan de

ménsulas sencillas. A media altura hileras de ménsulas indican la existencia de un antiguo forjado.

El piso intermedio tiene la puerta a la altura de la cubierta de la capilla mayor, a la que se llega por la escalera de acceso a cubiertas. Presenta un banco de piedra y tres ventanas desviadas del eje de cada cara. Se cubre con bóveda de crucería sencilla semejante a la del nivel bajo.

El piso alto se abre a los cuatro vientos mediante parejas de amplias ventanas de arco apuntado, adornadas con sencilla chambrana de perfil anguloso semejante al empleado para marcar la línea de impostas. Están separadas por pilares achaflanados, cuya molduración recuerda al óculo oriental. Su destino evidente es servir de campanario. Se accede en la actualidad mediante un paso elevado nuevo que resulta muy semejante al que había en origen, ya que apoya en el mismo elemento volado proyectado desde el principio y al que se llega desde la escalera aneja al primer tramo de la nave. Se cubre con bóveda semejante a la del piso inferior, pero en vez de tener clave lisa vemos en ella adornos vegetales que cantonan una estrella central de cuatro puntas.

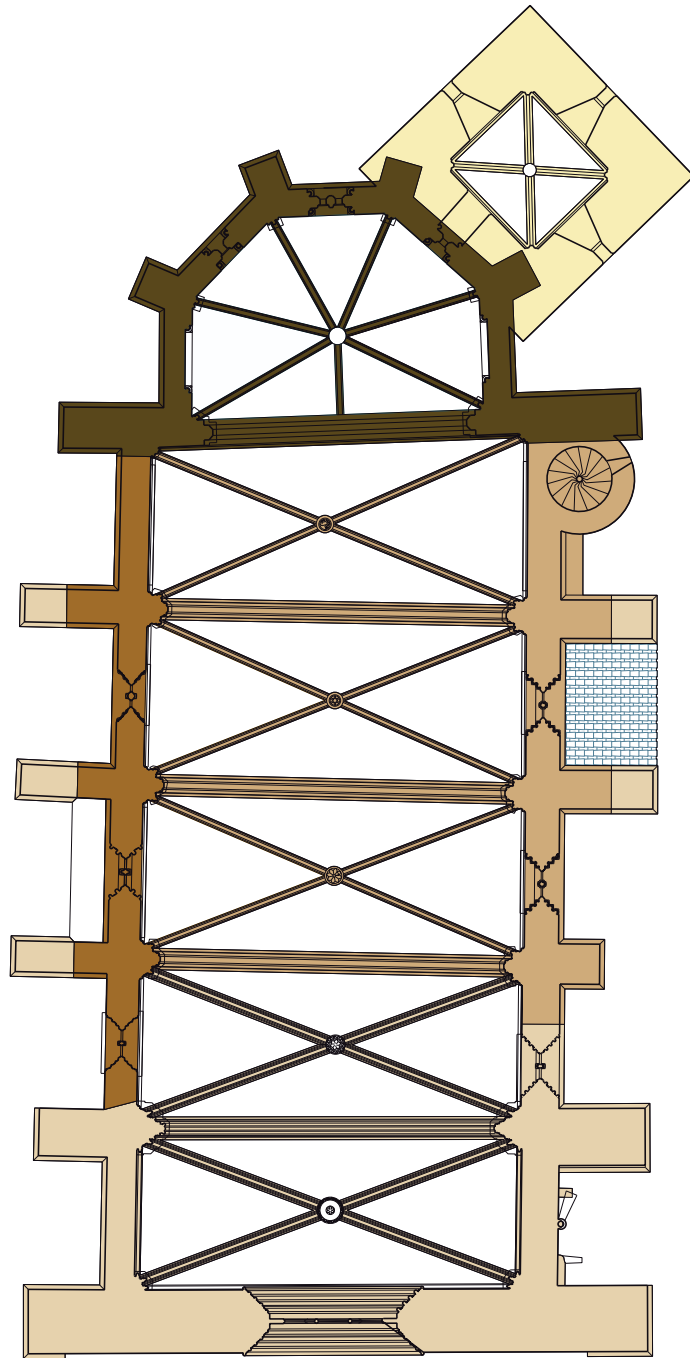
La torre culmina en una terraza con parapeto rehecho en el proceso restaurador. Jimeno Jurío se hace eco de la creencia en una altura inicial mucho más elevada, que habría sido cercenada en la época de destrucción de los castillos navarros poco después de la conquista de 1512. Como en otros casos, aquí la leyenda y la imaginación ha ido más lejos de la realidad. Las destrucciones de torres, castillos y recintos fortificados fueron acontecimientos documentados, pero no afectaron a la totalidad de los puntos fuertes diseminados por toda Navarra, sino a los que tenían especial valor estratégico o estaban vinculados a los opositores a los castellanos. En San Saturnino pudieron localizarse durante la restauración de la torre vestigios de



los antiguos canales de desagüe de la terraza, en piezas que se prolongaban por debajo del parapeto, lo que evidenciaba que el pavimento de la terraza está hoy en el nivel proyectado en origen. No se hallaron restos de almenado, aspilleras, matacanes u otros elementos defensivos. Las cuatro ménsulas de esquina carecen de continuidad a lo largo de los muros, por lo que el remate difiere de torres típicamente militares como la de Ayanz.

La torre carece de elementos estilísticos que permitan aproximar su cronología. La talla de la piedra es distinta de la generalizada en la nave y recuerda más a la empleada en la ampliación de los contrafuertes. Los nervios achaflanados fueron utilizados sobre todo en el siglo XIII, pero aquí su empleo obedece a la función del edificio, para el que no habría parecido apropiada una molduración más fina. La clave decorada en la bóveda alta lo mismo pudo hacerse en el siglo XIV que en el XV, ya que se distingue de los repertorios empleados en otros lugares del templo. Lo más probable es que se ejecutara inmediatamente después del hastial, por lo comentado acerca de la necesidad de campanas, con lo que tendríamos una cronología probable en la primera mitad del siglo XIV.

FASES CONSTRUCTIVAS DE SAN SATURNINO DE ARTAJONA



- Fase 1 (h. 1260-1270)
- Fase 2 (parte baja)
- Fase 3
- Fase 4 (h. 1300)
- Fase 5