

Pamplona y San Cernin 1611-2011

IV centenario del voto de la ciudad



Ayuntamiento de
Pamplona
Iruñeko Udala

EXPOSICIÓN

Civiox Condestable
Pamplona
28 de noviembre de 2011 a 3 de marzo de 2012

Comisario
Ricardo Fernández Gracia

Coordinación
Arántzazu Zozaya Lascuráin
Area de Educación y Cultura

Dirección técnica
MURARIA. Gestión de Recursos Culturales, S.L.

Diseño del espacio
Ana García Díez

Imagen y comunicación gráfica
José Miguel Parra Torres

Transporte y montaje
Moreno Vallés Tarnsportaarte, S.L.

Seguros
Yaben Seguros (Ag. Seguros Bilbao)

Soporte de impresión y rotulación
Render Process

CATÁLOGO

Edita
© Ayuntamiento de Pamplona

Coordinación editorial
Ricardo Fernández Gracia

Coordinación
Arántzazu Zozaya Lascuráin

Diseño y maquetación
José Miguel Parra Torres

Fotografía
© AMP. Colección Arazuri
(pp. 35, 145b, 153)
© AMP. Fondo Ayuntamiento
(pp. 145a, 147, 149b)
© Carlos J. Martínez Álava
(p. 45)
© Colección Azcárate
(pp. 149a, 151)
© Larrión&Pimoulier

Textos
© Los autores

Impresión
Castuera Industrias Gráficas, S.A.

ISBN
978-84-95930-56-9

Depósito Legal
NA3409/2011

Autores de los textos

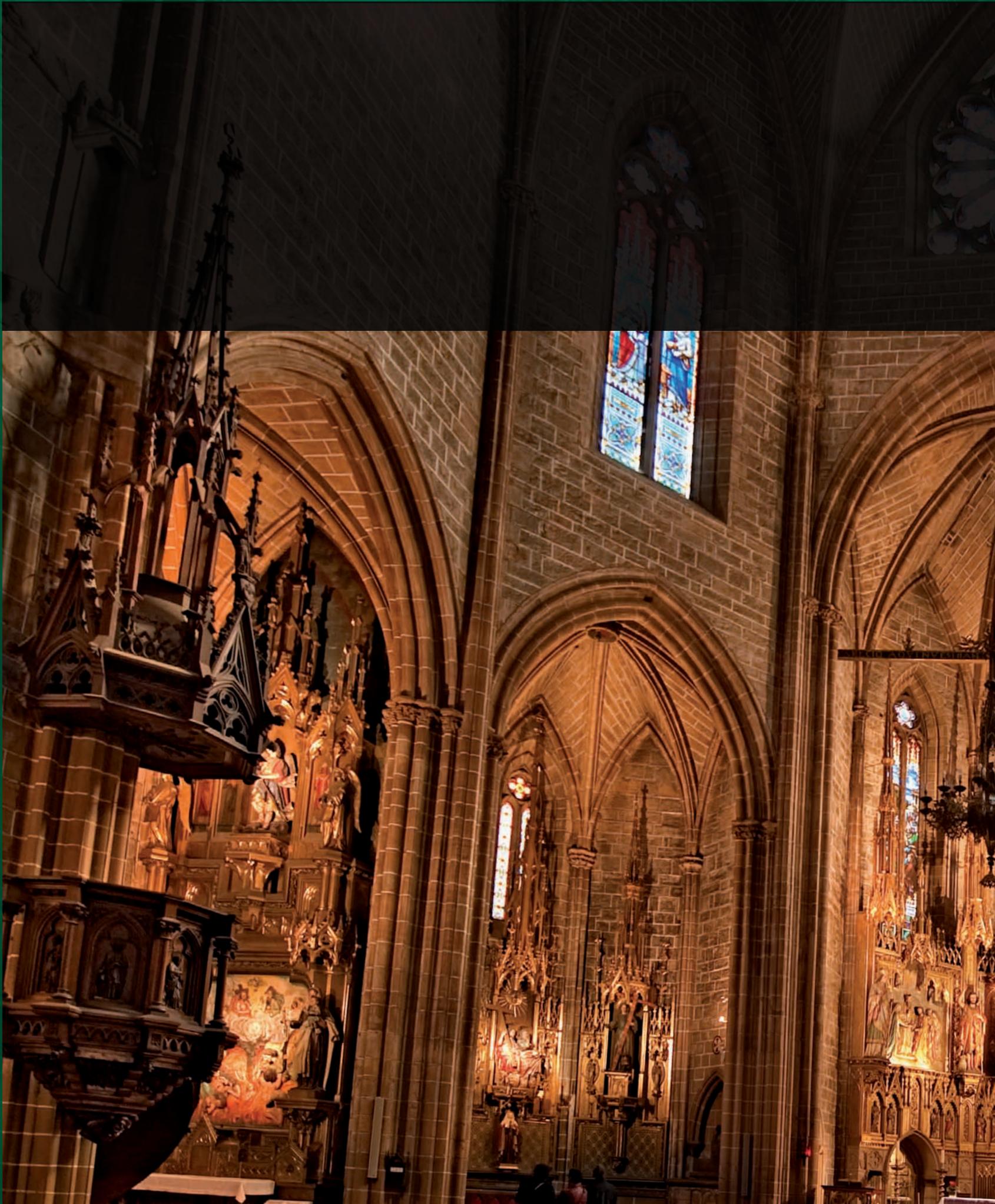
Clara Fernández-Ladreda Aguadé
Ricardo Fernández Gracia
Roldán Jimeno Aranguren
Carlos J. Martínez Álava
José Luis Molins Mugueta

Autores de las fichas catalográficas

Alicia Andueza Pérez [A.A.P.]
Pilar Andueza Unanua [P.A.U.]
Javier Azanza López [J.A.L.]
Miguel Bañales Leoz [M.B.L.]
Asunción Domeño Martínez de Morentin [A.D.M.M.]
Pedro Echeverría Goñi [P.E.G.]
Clara Fernández-Ladreda Aguadé [C.F.L.A.]
Ricardo Fernández Gracia [R.F.G.]
Luis Javier Fortún Pérez de Ciriza [L.J.F.P.C.]
María Concepción García Gainza [M.C.G.G.]
Carmen Heredia Moreno [C.H.M.]
Ana Dolores Hueso Pérez [A.D.H.P.]
Roldán Jimeno Aranguren [R.J.A.]
Carmen Jusué Simonena [C.J.S.]
Pedro Luis Lozano Úriz [P.L.L.U.]
Juan José Martinena Ruiz [J.J.M.R.]
Faustino Menéndez-Pidal de Navascués [F.M.P.N.]
Ignacio Miguéliz Valcarlos [I.M.V.]
José Luis Molins Mugueta [J.L.M.M.]
Eduardo Morales Solchaga [E.M.S.]
Roberto San Martín Casi [R.S.M.C.]
María Josefa Tarifa Castilla [M.J.T.C.]
María Gabriela Torres Olleta [M.G.T.O.]

AGRADECIMIENTOS

El Ayuntamiento de Pamplona agradece a cuantas personas e instituciones de la ciudad han colaborado generosamente con la cesión de sus piezas para esta exposición, de modo muy especial a la Parroquia de San Saturnino, la Catedral, el Museo Diocesano y catedralicio, el Archivo Diocesano, el Archivo Real y General de Navarra, la Parroquia de San Lorenzo, la Biblioteca General de Navarra, la Biblioteca Central de los Padres Capuchinos y los Conventos de Carmelitas Descalzos, Agustinas de San Pedro, Agustinas Recoletas y Carmelitas Descalzas. Asimismo, a los distintos coleccionistas particulares de diferentes localidades, a las Concepcionistas de Ágreda, la Parroquia de Artajona y el Monasterio de Tulebras. Por último, a la Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra y a Muraria S.L, que han prestado desinteresadamente mobiliario expositivo.



El templo gótico de San Saturnino de Pamplona: arquitectura y escultura

Carlos J. Martínez Álava y Clara Fdz-Ladreda Agudé



Desde el punto de vista arquitectónico, la fábrica gótica de San Saturnino ha sido muy valorada ya de antiguo. En los primeros años de la segunda mitad del siglo XIX, Street fue el primero en destacar la originalidad de la composición general de su planta¹. En palabras de Madrazo, San Saturnino se definía como *una espaciosa, bella y majestuosa nave de arquitectura ojival*². Los historiadores y eruditos locales también se ocuparon pronto de la historia y características del templo. Tal es así que en 1930 Juan Albizu publicó una amplia monografía que se ocupaba especialmente de la historia y las tradiciones litúrgicas de la parroquia³.

Ciertamente, San Saturnino es un edificio singular. Su volumetría medieval era tan imponente que también muy pronto, en los primeros años del siglo XX, vivió un profundo *embellecimiento* dirigido por el arquitecto diocesano Florencio Ansoleaga. Entonces se uniformizó el mobiliario del templo con nuevos retablos neogóticos, se liberaron los huecos de los vanos, se añadieron vidrieras, se cubrieron los paramentos con una capa de lechada uniforme... Por el exterior se rediseñó el encuentro de la cabecera con el atrio de la calle Mayor. Tras diez años de trabajos, el altar mayor fue de nuevo consagrado un 18 de diciembre de 1907. Este replanteamiento historicista del interior fue subrayado en 1941 con el picado de todos los revestimientos murales⁴, hasta mostrar los sillares desnudos de paramentos, soportes y bóvedas. De entonces datan los reales de juntas en cemento, tan de moda por aquellos años. Es difícil valorar hoy la pérdida que para nuestro patrimonio supuso esta intervención.

No es fácil observar el edificio gótico desde fuera. Quizá el punto de vista más favorable se obtenga paseando por la calle Ansoleaga. Desde aquí, el ábside central, con sus poderosos estribos, se sobrepone vertical a la angostura de la calle. Si bajamos por la calle Campana veremos el murellón que cierra el hastial de los pies, informe y de aspecto rudo. A la calle Mayor da la fachada principal, con su atrio tardogótico. Pero no es posible obtener una visión de conjunto. Las dos torres de San Saturnino dibujan el perfil de nuestro Casco Viejo; sin embargo, su propio entramado urbano oculta la imagen del edificio. Y es que alcanzan los 55 metros de altura, otorgando al templo un aire fortificado que las cubiertas y chapiteles modernos no han conseguido atenuar.

Si en lugar de contemplar el edificio desde el nivel del suelo, lo observamos desde la terraza de la torre sur, comprendemos mejor tanto las características del templo gótico como su inserción en la compleja red viaria del antiguo *Burgo de San Çernin*. Realmente la parroquia se sitúa en el centro neurálgico del burgo medieval, y sus calles contornean una parcela delimitada por la calle San Saturnino (continuación de la Mayor, o rúa de los Cambios) al norte, por Ansoleaga (antigua Tecenderías) al este, y por la calle Campana al oeste. Hacia el sur el terreno de la parroquia forma un polígono irregular que acogió sucesivamente el cementerio parroquial, el claustro gótico erigido a partir de los primeros años del siglo XV y, finalmente, la monumental capilla de la Virgen del Camino que vino a colmar todo el solar. En definitiva, da la impresión que la parcela que cobijó desde el principio a la parroquia medieval fue siempre la misma. Probablemente, la presión urbana del vecindario no permitió procesos de compra que ampliaran el área constructiva.

La primera estructura arquitectónica que nos encontramos cuando accedemos al conjunto desde la calle Mayor es el atrio tardogótico. Su fachada está definida por cinco arcos apuntados que al interior se traducen en otros tantos tramos de bóveda. Muestran la complejidad compositiva característica del siglo XVI: la central es estrellada con nervios mixtilíneos; las otras cuatro se montan con arcos cruzados y terceletes. Tras cruzar la portada principal y el juicio final de su tímpano accedemos por fin a su interior. Un instante basta para que el bullicio de la calle Mayor mute en silencio y asombro. Lo prolijo y menudo de la red urbana subrayan la contundencia de un espacio interior fuera de canon y tiempo.

Si nos situamos en el centro de la nave, con el coro a nuestra espalda, ante nuestros ojos se presenta un edificio que supera ligeramente los 25 metros de altura y los 15 de anchura. Son unas dimensiones magníficas. De hecho, es el templo navarro de nave única más alto y ancho de todos los construidos durante el periodo gótico. Sin embargo, sus 33 metros de longitud son escaso bagaje para un edificio del empeño del que nos ocupa. Sorprendentemente, estas dimensiones generales son algo menores que las de San Nicolás (40 de longitud por 22 de anchura en sus tres naves), *alter ego* de San Saturnino en el barrio vecino de la *Población*. Como ya se ha avanzado, las dimensiones generales de San Saturnino vienen determinadas por el tamaño de la iglesia a la que sustituyó y, en consecuencia, por las dimensiones y posición de la parcela que esta primera dotación parroquial fosilizó. Y es que antes que el templo gótico que hoy contemplamos hubo otro, que definió, desde el punto de vista urbano, el entramado del callejero circundante y en consecuencia también la parcela constructiva que ocupará el templo gótico. Quizá el hastial occidental, con sus sillares alargados de caras irregulares, similares a los de la torre de los pies de San Nicolás, muestre elementos reutilizados del edificio primitivo. Es muy probable también, que, al menos en parte, el edificio gótico reutilizara como cimentación la silueta del anterior, tal y como se hará, por ejemplo, en la construcción de la catedral gótica. Si fuera así, el San Saturnino románico o tardorrománico sería un templo de tres naves, con batería de tres ábsides semicirculares en la cabecera. Sus dimensiones estarían a medio camino, por ejemplo, de San Pedro de la Rúa y San Miguel, ambas estelosas e iniciadas durante el siglo XII.

1 STREET, G.E., *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1926 (primera edición inglesa, 1865), p. 425-426.

2 MADRAZO, P., *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Navarra y Logroño, vol. II, Barcelona, 1886, p. 229.

3 ALBIZU Y SAINZ DE MURIETA, J., *San Cernin. Reseña histórico-artística de la iglesia parroquial de San Saturnino de Pamplona*, Pamplona, 1930.

4 GARCÍA GAINZA, M.C., ORBE SIVATTE, M., DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., & AZANZA LÓPEZ, J.J., *Catálogo Monumental de Navarra. V*** Merindad de Pamplona*. Pamplona. Pamplona, 1997, p. 111.

Pero centrémonos de nuevo en lo que vemos. Sin duda la perspectiva más espectacular de templo viene de la cabecera y su elegante composición de huecos y ventanas. Todo es orden, equilibrio y jerarquización compositiva. Caracteriza una idea proyectual muy refinada. El interior que vamos a describir es efectivamente original y enormemente innovador. Y logra además monumentalizar una parcela que, como acabamos de constatar, tenía unas dimensiones muy contenidas.

La cabecera se organiza mediante una corona de 5 capillas que se abren a un semioctógono irregular. Las tres centrales son también semioctogonales, mientras que las dos más extremas son cuadradas, ya que ocupan el hueco de los cubos de las torres. Además, entre la torre norte y la portada, se habilitó con posterioridad una sexta capilla, igualmente cuadrangular, que, en perfecta simetría, se correspondía primitivamente con otra gemela que desapareció al construirse, por el lado sur, la ampliación barroca. La notable superficie del paño central de la cabecera parte del superior rango monumental que disfruta la capilla mayor. Efectivamente, si esta alcanza los 17 metros de altura, las otras se quedan en 13; si en anchura supera los 8, las laterales se sitúan en torno a 4,5 metros. La conjunción de capillas radiales con una central de mayor volumen parece conciliar dos tipos constructivos diferentes. Y esa es la clave de la originalidad de la propuesta. Si todas las capillas fueran iguales nos encontraríamos ante un modo de hacer especialmente frecuente en Languedoc, Cataluña, Aragón y Mallorca⁵. También podríamos conectarlo con la cabecera de San Pedro de Viana⁶. Capillas mayores más estrechas que las naves, ya habían sido propuestas en el ámbito navarro, al menos en Santa María de Olite y en San Saturnino de Artajona. Sin embargo, lo novedoso de San Saturnino es la elaborada jerarquización de los volúmenes, creando una propuesta tipológica innovadora y original. El maestro constructor consigue el milagro de disponer en poco más de treinta metros de longitud de una amplia y capaz nave diáfana, de cinco capillas radiales con sus correspondientes altares (luego llegarán a ser 7) y de un presbiterio de rango y monumentalidad catedralicia.

Curiosamente, aunque no contamos con ningún antecedente conservado de este tipo de planteamiento, sí que ha llegado hasta nosotros otro templo posterior que reproduce fielmente el modelo creado en San Saturnino. La similitud es tal, que parece difícil asociarla a influencias comunes indirectas. Efectivamente, si observamos la cabecera de la Arciprestal de San Mateu, podemos comprobar que reproduce, casi al pie de la letra, la composición pamplonesa⁷. La cronología del templo castellonense es claramente posterior al pamplonés, por lo que podemos valorar como posible una relación tipológica entre ambos. La documentación conservada no da ninguna pista histórica. ¿Conocía el maestro de San Mateu San Saturnino de Pamplona? Las realidades artísticas de los monumentos parecen confirmarlo⁸.

Las ventanas muestran otra vez un notable esmero compositivo. En el centro, sobre la capilla mayor, se abre un gran vano, con un remate en piñón, paralelo a los formateles de los plementos de la bóveda. Todo el hueco se articula mediante una bella tracería en forma de rosetón, con rosas en los ángulos. Sobre las capillas laterales inmediatas, dos amplias ventanas de perfil apuntado muestran estilizadas tracerías radiantes, con mainel central, sendos arcos lobulados y, sobre ellos, dos rosas tetralobuladas con una tercera en la punta. Estas tracerías se repiten en los tres vanos que horadan los paños de la capilla mayor, así como en la ventana única de las capillas menores. Son tipos compositivos que se difunden por doquier durante la segunda mitad del siglo XIII. En la vecina catedral los veremos, un poco más tarde, en las ventanas del refectorio catedralicio.

Si observamos los encuentros de las cinco capillas radiales, comprobamos de nuevo que todos los detalles están trabados con esmero. Cada emboadura está integrada por un haz de baquetones de perfiles semicirculares poco resaltados y numerosas tangencias que avanzan hacia una sección genérica romboidal. Muestran un listel o filete en los centros, que continúa, con las mismas secciones y complejos juegos de curvas y contracurvas, en los arcos superiores. Igual sucede dentro de cada una de las capillas, aunque allí los baquetones pierden el listel, se tienden a agrupar de tres en tres con secciones cilíndricas más definidas y muestran un peor acomodo con los arcos de las bóvedas. Este tipo de soportes, tan complejos y moldurados, sólo los vamos a encontrar en el gótico navarro dentro del claustro de la catedral de Pamplona. La capilla de San Jorge y, podemos suponer también, la desaparecida de Santa Ana se habilitaron con posterioridad, entre el muro de la torre y el contrafuerte de la portada. Sus características son más simplificadas, sin articulación de emboadura y con ménsulas como soportes.

A excepción de la capilla de San Jorge, cada una de las bóvedas radiales remata en una clave figurada. Todas siguen un patrón similar; en la rosca llevan una cenefa de hojitas que enmarca el disco con una escena alusiva probablemente a la dedicación primitiva de cada capilla. Si comenzamos por el lado norte, la de la torre lleva a San Jorge rezando sobre un dragón, mientras recibe la bendición divina⁹. La capilla de la Santísima Trinidad lleva a Cristo coronado y bendiciendo sobre su trono. Ya en la central nos encontramos con la más interesante del conjunto: muestra el martirio de San Saturnino arrastrado por un toro. Por el lado sur, sigue la secuencia con la capilla de la Purísima, primitivamente dedicada a Santo Tomás; en el

5 TORRES BALBÁS, L., *Arquitectura gótica, Ars Hispaniae*, vol. VII, Madrid, 1953, p. 221.

6 URANGA, J. E., & ÍÑIGUEZ, F., *Arte medieval navarro*, vol. IV, Pamplona, 1973, p. 134-135. También la relacionan con San Pedro de la Rúa, si bien desde el punto de vista estilístico y cronológico la lejanía respecto a San Saturnino es notable.

7 Hace ya bastantes años que Joaquín Lorda me facilitó esta información. Ha costado pero tengo ahora la ocasión de agradecerérselo. Tanto en anchura como en altura sus dimensiones son ligeramente inferiores.

8 Al maestro constructor, Bernat Dalguaire, el libro de fábrica de la catedral de Tortosa lo sitúa en la vecina San Mateu al menos durante tres días de 1347. Poco antes, cuando firma las capitulaciones para realizar la obra de la catedral de Tortosa, viaja a Provenza para ver obras que le ayuden a definir el proyecto. ALMUNI BALADA, V., "La construcción medieval de la catedral de Tortosa según los libros de fábrica. La obra del presbiterio (1346-1441)", en *Una arquitectura gótica mediterránea*, vol. II, Valencia, 2003, p. 88.

9 Quizá luego, cuando se construyó el altar adyacente por el oeste, se trasladó allí su culto.

disco de su clave se representa la duda del santo ante Cristo resucitado. Termina la serie en la capilla de San Antonio, antiguamente dedicada a Santa Catalina; a ella alude también la clave.

Si desde el centro de la nave nos volvemos hacia el coro, el panorama cambia notablemente. En primer lugar, el muro se impone a los vanos y el espacio aparece menos articulado: se simplifican los soportes de la nave y se pierde la simetría en las ventanas. En lo alto destaca el amplio hueco del vano del hastial, similar al que por la cabecera comparte eje compositivo. El esmero de las capillas radiales y, en general, de la parte oriental del templo, sólo es reconocible en el sotacoro, a pesar de que los soportes son ya más simplificados, sin baquetones ni listeles. De hecho, su arco de embocadura, muy rebajado, reproduce la sección de los de la capillita de San Jorge. Su bóveda conserva una clave especialmente importante para la concreción de la cronología del edificio. En la corona lleva la inscripción: *DOMNUS BERNARDUS DEÇA IUDEX BURGI SANTI SATURNINI PAMPLONENSIS ME FECIT*. Sobre el disco aparecen las armas de los Deza o de Eza. La documentación sitúa a Bernardo de Eza como alcalde del burgo de San Saturnino en 1297¹⁰. Esta referencia cronológica, aceptada por toda la historiografía, sirve para fechar el coro del edificio y, siguiendo la lógica constructiva de la época, da un término *ante quem* para la cabecera.

Y vamos a terminar la visita al interior de San Saturnino fijándonos en la definición de las bóvedas de la nave. Como ya se ha señalado, los soportes de la cabecera, en continuidad coherente, recibían el apeo de los arcos que en la parte superior definían los plementos de tramo semigotogonal. El resto se cubre mediante dos tramos de bóvedas sexpartitas, tan sorprendentes como irregulares. Sus soportes, a excepción de los cuatro más orientales, ya no recorren todo el paramento. El apeo se visualiza a través de ménsulas facetadas, dispuestas a media altura. Soportes parecidos se pueden ver, por ejemplo, en la parroquial de Ororbia, erigida durante el primer tercio del siglo XIV. Por encima de las ménsulas, pilastras prismáticas repiten su sección. Como en el sotacoro, también aquí se han simplificado las formas hasta eliminar los baquetones del primer proyecto. Sin embargo, las secciones de los arcos superiores se mantienen homogéneas, con doble baquetón en los fajones, disposición esta muy característica otra vez del claustro catedralicio. Los plementos componen ángulos muy agudos e irregulares y las claves combinan la figuración del Cordero o Santiago, con un *green-man* y dos escudos, el último otra vez de los de Eza¹¹.

Si se analizan estos dos tramos con detenimiento se constatan numerosas irregularidades difíciles de justificar en un proyecto tan elaborado y perfecto como el que hemos descrito para la cabecera. Los croquis y plantas que han acompañado los análisis historiográficos tampoco ayudan en esta tarea, ya que desde Street tienden a regularizar lo que en modo alguno lo es. Si nos remitimos a la planta publicada por el *Catálogo Monumental de Navarra*¹², vemos que los dos tramos tienen longitud diferente y que los arcos no son ni simétricos ni paralelos. Esto es especialmente visible en el arco perpendicular del tramo más oriental. De hecho, se deben adaptar a la disposición de los estribos exteriores, ordenados no en función de las bóvedas sino más bien por determinaciones como una mayor anchura para el tramo en el que iban las dos puertas (la actual principal al norte, y la desaparecida que comunicaba templo y claustro gótico). Además estos estribos están muy juntos, incluso demasiado juntos para una bóveda de la anchura de la que nos ocupa. Los plementos marcan pronunciadísimos picos, espectaculares si observamos las bóvedas bajo el armazón de las cubiertas.

¿Cómo justificar la presencia de bóvedas sexpartitas en un edificio formalmente radiante? Algunos vieron un rasgo estilístico que necesitaba de una cronología antigua para ser contextualizado en el panorama gótico navarro. Su datación debía ser bastante anterior a la comúnmente aceptada¹³. Otros observaron que quizá las cubiertas de las naves fueran más tardías que el resto del templo¹⁴. Quizá podamos encontrar una explicación técnica que concilie la necesidad de construir dos tramos de bóvedas sexpartitas, con la peculiar evolución constructiva del edificio, más allá de cuestiones estilísticas o de gusto.

Da la impresión de que el primer proyecto constructivo de San Saturnino concebía un edificio sin articulación de soportes complejos para la nave. Incluso se erige el coro contando con que los soportes de esta parte del templo iban a ir volados, tal y como hoy efectivamente los vemos. Los tramos que señalan los contrafuertes exteriores son siempre estrechos y de dimensiones desiguales, por lo que parece que no estaban pensados para soportar una serie de cuatro tramos de crucería. Efectivamente, estribos tan juntos para un templo de tanta anchura, con soportes ligeros y volados, parecen sugerir una cubierta de madera a dos aguas sobre arcos diafragma. El resultado sería una cubierta funcional, rápida de ejecutar y ligera. Seguiría además un modo de hacer que había tenido gran desarrollo en el viejo reino y en todo el occidente meridional durante el siglo XIII.

10 PAMPLONA, G. de, "La fecha de la construcción de la iglesia de San Cernin de Pamplona, su pseudo coro y el relieve del caballero", en *Príncipe de Viana*, XVI (1955), p. 455-465.

11 Algunas de estas claves han sido reconstruidas. La del cordero se desprendió a fines del siglo XIX y fue rehecha. Otro tanto sucedió con la penúltima, con extraño disco cuartelado al modo de escudo circular. Ver MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Pamplona, 1996, p. 302-305.

12 GARCÍA GAINZA, M.C., ORVE SIVATTE, M., DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., & AZANZA LÓPEZ, J.J., *Op. cit.*, p. 111.

13 URANGA, J. E., & ÍÑIGUEZ, F., *Op. cit.*, p. 133.

14 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "El arte gótico en Navarra en el panorama europeo. Reflexiones sobre la recepción y asimilación de fórmulas novedosas", en *Tercer congreso general de Historia de Navarra*, Pamplona, 20-23 septiembre de 1994, p. 31. También, MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., *Op. cit.*, p. 303.



Bóvedas de la nave de San Cernin

Si estamos en lo cierto, en un momento dado de la historia del templo, lógicamente después de 1300, se decidiría cambiar el proyecto inicial y cerrar las bóvedas con piedra. Ya estaban erigidos los muros perimetrales y sus estribos. Su irregularidad y proximidad no facilitaba la adaptación de tramos de crucería simple. En otros edificios como San Zoilo de Cáseda o San Salvador de Gallipienzo la regularidad y distancia de los arcos diafragma permitió con facilidad realizar esta transformación. No fue ese el caso de San Saturnino. Frente a la crucería simple, se adopta la solución de cubrir la nave con dos tramos de bóvedas sexpartitas. Su peculiar definición permite conciliar la disimetría de los arcos, con la proximidad de los soportes. Pero no todo son ventajas. La presión horizontal sobre los ángulos de este tipo de soluciones es casi el doble que sus equivalentes cuatrimpartitos¹⁵. Quizá por esa razón se deben reforzar los ángulos del hastial occidental con un juego de dobles contrafuertes, rectos y diagonales. Si nuestra hipótesis fuera correcta, los dos tramos de bóveda sexpartita no serían una cuestión de estilo sino la resolución de un problema práctico. Son una excepcionalidad, una solución necesaria y una excentricidad. Se van a convertir en dos de las bóvedas sexpartitas más amplias nunca construidas, a medio camino de las de Bourges o Beauvais. Y como estas últimas, muestran una solución no prevista en el primer proyecto de obra.

Es hora ya de reconstruir el proceso cronoconstructivo que consiguió hacer del templo de San Saturnino la realidad arquitectónica que hoy contemplamos. La clave de la bóveda del sotacoro, con la adscripción del tramo a Bernardo de Eza, supone una data concreta de notable importancia: el sotacoro se erigió en torno a 1297. Si seguimos la lógica constructiva habitual en este tipo de edificios, las obras se iniciarían por la cabecera, avanzando de este a oeste, primero con las capillas radiales, después por la parte baja de los muros perimetrales y sus estribos, y quizá en este mismo momento por el sotacoro. Después la obra continuaría por el tramo más oriental de nave, y una vez utilizada la cimbra del primer fajón, seguiría tramo a tramo hacia occidente, conforme avanzaba el siglo XIV. En ese contexto quizá se pueda situar el testamento Flandina Cruzat, que dejó en 1346 a la obra de la dita iglesia de Sant Cernin, trenta libras de Sanchetz. No obstante, la donación a la obra u obrería no supone necesariamente que el templo esté entonces en construcción¹⁶. Lógicamente podemos suponer que la iglesia estaba completamente terminada cuando se inician las obras del claustro en torno a 1400.

Para el inicio de las obras se ha propuesto también un término *post quem*. Germán de Pamplona observó que las torres de San Saturnino no aparecen citadas en el poema de Anelier sobre la guerra de la Navarrería. Como las referencias urbanas de la narración son verdaderamente detalladas, se puede concluir que si las torres de la parroquia no aparecen citadas, es porque todavía no existían¹⁷. Los testamentos de los Cruzat nos muestran otra realidad del edificio de la que no se ha conservado constancia heráldica. El linaje se enterraba en el presbiterio de la parroquia. Esta formidable distinción sólo se puede justificar por el prestigio social de la familia y por su protagonismo en la financiación del templo gótico. De hecho, los Cruzat conformarían a partir del último tercio del siglo XIII uno de los linajes más poderoso del Burgo. Los testamentos se refieren a la sepultura familiar inaugurada por Belenguer Cruzat (1º), contendiente en la Guerra de la Navarrería, y utilizada también por su hijo en los primeros años del siglo XIV¹⁸. En consecuencia, las obras de la nueva parroquia se iniciarían después de 1276. Esta cronología enlaza perfectamente con el inicio del nuevo claustro gótico de la catedral de Pamplona, edificio con el que San Saturnino guarda vínculos indiscutibles, tanto en el diseño de sus soportes, como en las secciones de los arcos, o en las decoraciones vegetales de los capiteles.

Y verdaderamente el contexto es entonces muy favorable para San Saturnino. El *Burgo de San Çernin* acaba de salir vencedor de la guerra civil, con todo lo que eso conlleva. La Navarrería ha sido destruida, lo mismo que su bando de partidarios. En este panorama histórico, la construcción de un nuevo templo parroquial tiene un indudable valor simbólico. Recordemos un detalle: a pesar de lo exiguo de la parcela, el nuevo edificio va a llevar las claves de sus bóvedas hasta más de 25 metros de altura. La catedral de Tudela, la construcción medieval navarra más alta hasta entonces, alcanzaba en su nave mayor los 23,5 metros. La parroquia de San Saturnino va a ser el edificio de nave interior más alta y diáfana hasta entonces construido en el viejo reino. Y sobre esta estructura singular se elevan dos torreones defensivos de más de 50 metros de altura, que se posicionan amenazantes y poderosos ante sus enemigos de la catedral. Toda una declaración de intenciones, toda una demostración de fuerza tan real como simbólica.

En lo que respecta a la decoración escultórica, el elemento más destacado es la portada, abierta en el costado septentrional y protegida por un pórtico. Su temática gira en torno al Juicio Final, asunto frecuente en el gótico y empleado en portadas navarras algo anteriores, como las de Santa María de Legarda y el Salvador de Sangüesa. Comparada con ellas, ofrece mayor riqueza iconográfica¹⁹.

La narración se inicia en la ménsula del lado izquierdo con un Anunciación muy compleja, que inaugura un ciclo de la Infancia de Cristo. A los imprescindibles protagonistas, el arcángel Gabriel y María, se une otra figura menos usual: el Padre Eterno, inscrito en un disco sostenido por ángeles, surgiendo de una nube y sujetando en sus manos el Sol y la Luna, que nos recuerda que la voluntad divina está detrás del anuncio angélico. Supone una innovación temática muy precoz, dadas las fechas. La historia continúa en el capitel inmediato con la Visitación. Sigue el Nacimiento: la Vir-

15 MARK, R., *Experiments in gothic structure*, Cambridge, 1984, p. 117, nota 16.

16 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., *Op. cit.*, p. 31.

17 PAMPLONA, G. de, *Op. cit.*, p. 455-465.

18 LEROY, B., "Una familia de buergueses de Pamplona en la primera mitad del siglo XIV: los Crozat", en Príncipe de Viana, 136-137 (1974), pp. 429-448. GARCÍA LARRAGUETA, S., *Colección diplomática de San Cernin*, Pamplona, 1976, docs. 20 y 23.

19 El análisis iconográfico está basado fundamentalmente en ARAGONÉS ESTELLA, E., "Portadas parroquiales", FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C. (directora), ARAGONÉS ESTELLA, A., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C., *El Arte gótico en Navarra*, en prensa. Agradecemos a la autora habernos permitido su utilización.



Ménsula de la Anunciación. Ciclo de la Infancia de Cristo

gen, recostada en el lecho y arropada por una partera con San José a los pies, y el Niño, escoltado por la mula y buey, colocado no sobre un pesebre sino sobre un altar, prefigurando así el sacrificio de la cruz. Tras él, el Anuncio a los pastores, cuyo mal estado dificulta la identificación²⁰. Viene luego la Presentación en el Templo. A continuación la historia de los Reyes Magos, en un orden algo alterado. Primero la dramática escena de la Matanza de los Inocentes —con una atribulada madre de rodillas implorando en vano la clemencia del verdugo, que se dispone a ejecutar a un niño que lleva en brazos mientras pisotea el cadáver de otro—, a su derecha los Magos ante Herodes —escena que debía preceder al anterior pues fue el desencadenante de la Matanza— y a la derecha de ésta la Huida a Egipto. Finaliza la historia en la ménsula que sustenta el dintel, con una Epifanía —que lógicamente debía anteceder a la Huida, pero que se ha colocado aquí para darle mayor énfasis— muy tradicional: la Virgen y el Niño entronizados, Melchor arrodillado ante ellos y detrás los otros dos reyes en conversación, pero las figuras están descabezadas, lo que dificulta su identificación.

48

En el lado opuesto se expone el ciclo de la Pasión, culminando con la Glorificación. Se abre con la Entrada en Jerusalén, excepcionalmente desarrollada, ya que ocupa la ménsula que sostiene el dintel y los dos capiteles inmediatos. El siguiente capitel se dedica a la Última Cena con detalles tipificados ya en el convite, como la figura del Evangelista recostado junto a Cristo, o la identificación del traidor, situando a Judas al otro lado de la mesa y cogiendo una pieza de la comida. Al lado, un episodio muy dañado, que parece ser el Prendimiento con el beso de Judas. Prescindiendo de la Crucifixión —que ocupa un lugar protagonista en el remate del arco— se pasa al Descendimiento, en el que de acuerdo con lo usual tenemos a la derecha a la Virgen cogiendo el brazo de su Hijo y a José de Arimatea sosteniendo su cuerpo, y a la izquierda a Nicodemo y San Juan evangelista. Tras esta escena, vienen la Visita de las tres Marías al Sepulcro y la Aparición a la Magdalena, episodios alusivos a la Resurrección, con los que se inicia el ciclo de la Glorificación. Se termina con el Descenso de Cristo al Limbo, que ocupa la ménsula que pone punto final al conjunto, integrado por una monumental figura de Cristo resucitado, que saca de la boca infernal a los justos del Antiguo Testamento sintetizados por Adán y Eva. Algunas de estas composiciones, como la Entrada en Jerusalén, la Cena, la Visita al sepulcro, la Aparición a la Magdalena y el Descenso al Limbo, parecen influidas por sus equivalentes de las puertas del refectorio y arcedianato del claustro catedralicio²¹.

De los capiteles pasamos al remate del arco, presidido por una Crucifixión muy compleja y cuajada de símbolos. La centra un Cristo de tres clavos con un cuerpo en forzada torsión —muy propio de la época—, sobre cuya cabeza campea el pelícano con sus crías —aludiendo al sacrificio redentor— y a sus pies se halla la calavera de Adán —que nos remite al pecado original—. Encima de los travesaños de la cruz dos ángeles sostienen los discos con el Sol y la Luna, que hacen referencia a la doble naturaleza de Jesús. A la derecha de Cristo, su madre con la diestra alzada en actitud orante y un libro en la izquierda, emplazada sobre una peana esculpida con un dragón —símbolo de su victoria sobre el diablo y el pecado—. A la izquierda San Juan, que repite gesto y atributo, esta ubicado sobre una peana decorada con un águila que lleva en sus garras el libro —emblemático del apóstol como evangelista—.

Bajo la Crucifixión, tres esculturas jalonan las claves de los arcos, recalcando la idea de la Trinidad. De arriba abajo, Cristo resucitado, la Trinidad y Dios Padre. La más interesante es la Trinidad interpretada como Trono de Gracia²²: Dios Padre —coronado— sostiene en sus brazos la figura de Cristo crucificado —muy similar a la del Calvario— y de las bocas de ambos brota la paloma, símbolo del Espíritu Santo, uniéndose las tres figuras para sostener la forma consagrada²³, cuya presencia constituiría la culminación de la idea de la antigua relación del Trono de Gracia con la Eucaristía²⁴.

Algunos detalles iconográficos remiten al mural del Árbol de la Cruz del claustro de la catedral de Pamplona —hoy en el Museo de Navarra—²⁵. En él aparece también la Déesis, es decir, Cristo en la cruz acompañado de la Virgen y San Juan Evangelista, y en la parte superior la fábula del pelícano²⁶. Pero resulta más significativa, por su relativa rareza, la coincidencia en la interpretación de la Trinidad como Trono de Gracia, sosteniendo la forma consagrada entre las tres figuras²⁷.

20 De hecho, hasta el momento, ha pasado inadvertida.

21 Esta influencia no se había señalado hasta el momento.

22 PAMPLONA, G. de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte medieval español*, Madrid, 1970, pp. 89-143, concretamente sobre esta obra p. 99. Una aproximación más moderna al Trono de Gracia en BOESPFLUG, F. y ZALUSKA, Y., "Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV Concile du Latran (1215)", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXVII (1994), pp. 202-207 y 238-239, y BOESPFLUG, F., *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460)*, Estrasburgo, 2000, pp. 25-26.

23 Según PAMPLONA, G. de, *Iconografía...*, pp. 95 y 99 se trataría del aro o disco simbólico. alusivo a la *individua Sustancia divina común a las tres Personas*. Pero BOESPFLUG, F. y ZALUSKA, Y., *Op. cit.*, p. 204, nota 130 cuestionan esta interpretación.

24 BOESPFLUG, F. y ZALUSKA, Y., *Op. cit.*, p. 203 citan como muestras de esta relación la presencia del Trono de Gracia en el inicio del *Te igitur* del canon romano de la misa, en altares portátiles y en utensilios litúrgicos.

25 LACARRA DUCAY, M^o C., *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, pp. 136-154, en concreto, pp. 138-141; IDEM, "Pintura", JUSUÉ SIMOMENA, C., (coord.), *La catedral de Pamplona*, Pamplona, 1974, pp. 357-358; IDEM, "Pintura mural gótica en Navarra y sus relaciones con las corrientes europeas. Siglos XIII y XIV", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, n^o 3. Presencia e influencias exteriores en el arte navarro, Pamplona, 2008, pp. 137-141.

26 Incluso aparecen los ángeles portadores de astros, pero no escoltando la Crucifixión, sino algo más arriba, acompañando a la Trinidad.

27 Solo aparece en los tres ejemplos navarros citados y en una pintura sobre tabla de la misma procedencia, ya del XV —PAMPLONA, G. de, *Iconografía...* p. 117-, y más dudosamente en la Trinidad de Llerena —*Ibidem*, p. 100 la considera bola del mundo—.

En el tímpano se despliega el Juicio Final, presidido por un Cristo Juez, mostrando las llagas, entronizado y acompañado por las figuras orantes de los intercesores, María y San Juan, en un tamaño menor. Sobre sus cabezas revolotea una pareja de ángeles, más pequeños aún, que surgen de nubes: el de la izquierda sostiene la corona y el flagelo, y el de la derecha la lanza y los clavos. En los extremos del tímpano, cerrando la composición, a la izquierda, un ángel trompetero en forzada postura, que lleva la cruz, y, en el lado opuesto, una figura masculina orante, que sería el donante. Posiblemente, debemos identificarlo con un miembro de la familia Eza –quizás Artal de Eza–, que desempeñó un papel crucial en la construcción del templo y cuya tumba ocupaba un puesto de honor en el presbiterio. La presencia de donantes en tímpanos no es corriente, por lo que llama la atención que en Navarra se localicen dos ejemplos, éste y el de la portada meridional de Ujué, posiblemente inspirado en el pamplonés²⁸.

El juicio prosigue en el dintel, que alberga tres grupos de escenas bajo arcos apuntados pareados. En la primera pareja de arcos encontramos la resurrección de los muertos. En las dos siguientes, los elegidos, en los que se observa un intento de individualización social –como en San Salvador de Sangüesa–, con la inclusión de tiaras, mitras y coronas. Finalmente, los dos arcos últimos están ocupados por el infierno, con un diablo armado de garfio que empuja a tres condenados desnudos a una caldera puesta al fuego, de la que sobresalen varias cabezas y a la que un diablillo arroja otro condenado.

Estilísticamente, puede atribuirse al artífice que realizó las claves de los profetas de la bóveda de la capilla barbazana de la catedral de Pamplona²⁹, aunque quizás contó con colaboradores, como indican las diferencias de calidad, mejor en las figuras de mayor tamaño –ménsulas, arco y tímpano– que en el resto –capiteles y dintel–.

A la hora de datarla hay que tener en cuenta la cronología de las obras que, presuntamente, han influido sobre ella, como las puertas del refectorio y arcedianato del claustro catedralicio pamplonés (h. 1320-1325)³⁰ o el mural del Himno de la Cruz de la galería meridional del citado claustro (h. 1320-1330)³¹, pues, necesariamente, ha de ser posterior. Ello nos daría un término *post quem* h. 1330, que no se contradice con las fechas atribuidas a la bóveda de la barbazana y a sus claves (1320-1325)³², adjudicadas al mismo maestro, que cabe suponer anteriores. Una datación en torno a la década de 1330-1340 parece plausible.

Posiblemente se completara con las estatuas de san Saturnino y Santiago con sus correspondientes doseles, que en tiempos flanquearon el acceso al pórtico que precede a la portada y que, inicialmente, podrían haber enmarcado la propia portada³³.

Se trata de dos figuras erguidas, en actitud serena. La del obispo, ataviado con la indumentaria propia de su cargo y peinado con melena corta y rizada, descansa sobre una peana decorada con un toro –alusivo a su martirio– y sujeta un libro con la izquierda, en tanto que con la derecha –hoy perdida– impartiría la bendición. El apóstol, a quien acompaña un peregrino arrodillado a sus pies, viste el atuendo típico de la peregrinación –túnica, manto, escarcela con la simbólica concha y sombrero³⁴– y con la mano izquierda sostenía el bastón, aunque actualmente faltan las dos manos.

De excelente calidad, pueden atribuirse a Guillermo Inglés³⁵, destacado artista que procedía de Inglaterra –como su nombre indica– y debió llegar a nuestro país pasando por Burdeos y Ruan, lugares cuya huella se advierte en su obra. Trabajó en la catedral iruñesa, en la segunda fase del claustro catedralicio que incluye la bóveda de la barbazana. Como escultor intervino en las puertas del Amparo –con excepción del tímpano–, Arcedianato y Refectorio –parcialmente–. Posteriormente, pasaría como maestro de obras a la seo oscense, donde se le adjudica el tímpano.

Conjugando la cronología de los trabajos catedralicios (1320-1325)³⁶ con la datación atribuida a la portada parroquial (1330-1340), cabría pensar que ambas estatuas son algo posteriores a aquellos, pudiendo fecharse h. 1325-1330 o algo después.

Finalmente, cabe resaltar que –como en el caso de la arquitectura– también la plástica de la iglesia de San Saturnino se muestra estrechamente relacionada con las obras del conjunto claustral y avanza paralela a ellas, compartiendo los mismos artistas.

28 FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., "La escultura gótica en Euskal Herria", *Cuadernos de la Sección de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 15 (1996), pp. 125-168.

29 FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., "El claustro y dependencias de la catedral de Pamplona", FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C. (directora), ARAGONÉS ESTELLA, A., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C., *El Arte gótico en Navarra*, en prensa.

30 FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., "El claustro ...", en prensa.

31 LACARRA DUCAY, M^a C., *Aportación...*, p. 154 lo data entre 1290 y 1315. Posteriormente, IDEM, "Pintura" ..., p. 358 lo retrasa al periodo entre 1305 y 1328. En su última publicación, IDEM, "Pintura mural gótica en Navarra..." , pp. 137-141, no da fechas, pero parece deducirse que se inclina por la década de 1320-1330.

32 FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., "El claustro ...", en prensa.

33 Han sido trasladados a una capilla del interior y sustituidos por copias.

34 En origen debía ser el típico sombrero de pico, similar al que lleva su homólogo de la clave del arco triunfal, pero fue alterado en algún momento, dándole forma de boina.

35 Sobre este artista FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., "El claustro ...", en prensa.

36 *Ibidem*.