

La portada de San Miguel de Estella

Estudio Iconológico*

JAVIER MIGUEL MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ

1. La iglesia de San Miguel y su portada septentrional:

Dentro del arte románico español, Navarra ocupa un lugar destacado tanto por la cantidad como por la calidad de sus monumentos. Concretamente, la segunda mitad del siglo XII se caracteriza por el desarrollo de una brillante actividad escultórica, no sólo en las ricas portadas de Santa María la Real de Sangüesa y la catedral de Tudela, o en los claustros de San Pedro de la Rúa en Estella y de la catedral tudelana, sino también en numerosas edificaciones de carácter rural que muestran un fino trabajo escultórico.

La portada septentrional de San Miguel de Estella por su calidad y riqueza pertenece a ese grupo de obras señeras. Su importancia ha sido puesta de manifiesto en varias obras de tipo general. René Crozet, que le dedicó un artículo junto a las otras iglesias estellesas, había dicho de San Miguel que era «página importante en la escultura y estatuaria de Navarra, interesante tanto en el plano local como en uno más general».

*Este trabajo forma parte de la Memoria de Licenciatura presentada en julio de 1982 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla con el título «La Portada de San Miguel de Estella» y realizada bajo la dirección de Don Emilio Gómez Piñol. El autor quiere agradecer a todas las personas que hicieron posible esta investigación, y en especial a la Dra. María Concepción García Gaínza, la ayuda recibida.

1. CROZET, R., *Recherches sur la sculpture romane en Aragon et en Navarre. V. Estella*, en «cahiers de Civilisation Médiévale», n.º 3 (1964), pág. 323. Crozet dedica a la iglesia, fundamentalmente a la portada septentrional, las páginas 323 a 328. También lo han tratado: AZCARATE, J. M., *Sincretismo de la escultura románica navarra*, en «Príncipe de Viana», n.º 142-143 (1976) págs. 149-150; BIURRUN, T. *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 1936, págs. 200-223; DURLIAT, M., *El arte románico en España*, Barcelona, 1964, pág. 73; GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J. A., *Arquitectura y escultura románicas*, vol. V de la col. «Ars Hispaniae», Madrid, 1948, págs. 169 y 173; KINGSLEY PORTER, A., *La escultura románica en España*, Barcelona, 1929, pág. 46; LOJENDIO, L. M. de, *Navarre romane*, La Pierre-qui-Vire, 1967, págs. 306-307 y 317-321 (hay traducción española, Madrid, 1978); y URANGA, J. E. e INIGUEZ, F., *Arte medieval navarro*, Pamplona, 1973, vol. II págs. 206-207; vol. III, págs. 155-158; y vol. IV, págs. 65-66, 132 y 173. Todos ellos estudios artísticos generales que dedican páginas a San Miguel. Entre las guías que lo tratan señalaremos: CIRLOT, J. E., *Navarra*, en «Guías artísticas de España Aries», Barcelona, s. d., págs. 120-122; y GUTIÉRREZ ERASO, P., *Estella Monumental*, en «Temas de cultura popular», n.º 68, Pamplona, 1981, págs. 24-28.

Los orígenes de la iglesia hay que buscarlos a comienzos del siglo XII, cuando la población estellesa, fundada por Sancho Ramírez en el año 1090, adquiere un espectacular desarrollo vinculado al auge de las peregrinaciones a Santiago. Según Goñi Gaztambide San Miguel se instituyó como segunda parroquia de la localidad y ya aparece mencionada expresamente en 1145². El reciente estudio de Jacques Lacoste relaciona su arquitectura con edificaciones cistercienses y, en concreto, con lo que Lamben definió como escuela hispano-languedociana, sin poder concretar su cronología más allá de finales del siglo XII³.

Pese a que la cantera estuvo abierta desde la segunda mitad del siglo XII, podemos reconocer diversas obras datables entre el siglo XIII y el XVIII que han conformado la realidad actual del templo. De sus dos portadas, la meridional es muy sencilla (finos arcos apuntados que descansan sobre tres columnas a cada lado, cuyos capiteles contrastan por su sobriedad con los de la septentrional) y puede fecharse en el siglo XIII. La septentrional que nos ocupa constituye un conjunto verdaderamente monumental y, sobre todo, problemático. En efecto, a primera vista se advierte que las claves aparecen descentradas, el despiece de las dovelas no es simétrico, el orden de las escenas no se mantiene de modo siempre lógico y hay elementos sueltos incrustados en el muro sin seguir un programa general. El desorden en las portadas románicas no es algo que nos sorprenda si recordamos casos como las Platerías en Santiago o Santa María de Sangüesa, también en Navarra, por no citar ejemplos franceses. Se han aducido diversas explicaciones: Iniguez aboga por una remodelación hacia el año 1200 (él fecha la portada hacia 1170) por traslado de la portada desde su primitivo emplazamiento en el muro sur a causa de una ruina⁴. Nos inclinamos a pensar con Lacoste⁵ que la portada ocupa el lugar para el que había sido planeada, si bien el montaje final fue efectuado sin haberse completado el programa.

Otro factor a considerar es el número de artistas que trabajaron. No conocemos con certeza el modo de trabajo de los tallistas de imágenes durante el románico, pero sí podemos diferenciar en nuestra portada dos corrientes. Una es más avanzada, de composiciones sueltas y mayor esbeltez, dentro de una estética que anuncia el gótico cercano. La otra, arcaizante, compone figuras macizas ceñidas al bloque y rasgos menos detallados. A la primera pertenecen las figuras del tímpano, los capiteles y los relieves laterales de las tres Marías y San Miguel, que son las más importantes del conjunto. A la segunda, el apostolado y gran parte de las arquivoltas. En resumen, el maestro principal, de estética más avanzada, dentro del protogótico, se veía ayudado por varios colaboradores, algunos de los cuales se aferraban a un estilo arcaizante que continuaba la tradición románica.

En cuanto a la estructura del conjunto, la disposición con cinco arquivoltas en derrame y relieves laterales es habitual dentro del románico. La presencia de los apóstoles-columna y la composición del tímpano lo rela-

2. GOÑI GAZTAMBIDE, J., VOZ «Estella» en el *Dictionnaire d'Histoire et Géographie Ecclesiastique*, Paris, 1963.

3. LACOSTE, J., *San Miguel de Estella*, en «Homenaje a José María Lacarra», Zaragoza, 1982, vol. V, págs. 101-132.

4. URANGA, J. E. e INIGUEZ, F., *op. cit.* vol. III, pág. 155.

5. LACOSTE, J., *op. cit.*, pág. 113.

cionan con toda una serie de portadas francesas y españolas que derivan del portal occidental de Chartres (1140-1150). Algunas escenas como San Miguel y el dragón o la lapidación de San Esteban lo acercan al románico provenzal (San Trófimo de Arles), mientras otras, especialmente la de la Anunciación, derivan en directo de Silos. En definitiva, la portada de San Miguel cuadra bien con el carácter de bisagra entre ambos lados del Pirineo representado por todo el reino navarro en época medieval, y asimismo con el peculiar papel que juega el camino de Santiago en el desarrollo del románico.

El hecho de que tan variadas influencias sean reconocibles no se opone a la innegable originalidad de San Miguel. Es cierto que el esquema es habitual, pero el programa resulta único. No hay otra portada dentro del grupo de las derivadas de Chartres tan variada y completa: La segunda Parusía, profetas, vida de Cristo, santos, apostolado, etc. configuran un conjunto sin duda muy meditado y en modo alguno mera copia de otros precedentes. Esta originalidad nos incita a buscar su clave particular, su intencionalidad que lo diferencia del resto de las portadas románicas.

Por lo que respecta a su fecha, la derivación de la escuela originada en Chartres (1150) y las influencias provenzales (San Trófimo de Arles hacia 1180) permiten situarla en el último cuarto del siglo XII. El tema de la Anunciación procedente de Silos confirma estas fechas⁶. De igual modo, la similitud del crismón con el tímpano del cordero de Armentia, realizado bajo el episcopado en Calahorra de Rodrigo de Cascante, quien se titulaba en 1181 «episcopus armentiensis», quizá nos permita concretar más: Armentia perteneció a Sancho el Sabio de Navarra (1150-1194), fundador del barrio estellés de San Miguel, entre 1179 y 1194⁷. Su sucesor Sancho el Fuerte perdería la localidad en 1199. 1187 marca la fundación del barrio, muestra del interés del monarca por la ciudad estellesa. En 1196, castellanos y aragoneses atacan a Navarra y lo mismo sucederá en 1199⁸. No eran estos años propicios a empresas artísticas: hasta después de las Navas de Tolosa (1212) no iniciará Sancho el Fuerte sus grandes empresas constructivas, especialmente Roncesvalles. Creemos por tanto que la talla de la portada pudo realizarse entre 1187 y 1196, aunque quizá su montaje se retrasara algunos años.

2. Posibilidad del estudio iconológico de la portada

La distinción que hace Panofsky entre iconografía e iconología es válida como método de investigación para todos los períodos de la historia del Arte⁹.

6. Sobre la fecha del relieve de la Anunciación de Silos puede verse: PÉREZ DE URBEL, J., *El claustro de Silos*, Burgos, 1975, pág. 151-169.

7. AZCÁRATE, J. M. y otros, *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria. IV. La llanada alavesa occidental*, Vitoria, 1975, págs. 99-115.

8. LACARRA, J. M., *Historia política del reino de Navarra*, Pamplona, 1972, vol. II, págs. 94-98.

9. PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972; son muy interesantes sobre este tema la Introducción (cap. 1) y la Introducción a Panofsky del profesor IAFUENTE FERRARI, E., págs. IX-XL. PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1980, cap. 1: Iconografía e Iconología. Introducción al estudio del arte del Renacimiento.

El estudio iconológico va más allá de la descripción y examen de cada uno de los motivos representados. El interés reside en la explicación de todo el programa, integrando cada uno de los elementos en la idea general que guía el conjunto.

El románico por su carácter simbólico y su vinculación a los «siglos oscuros» en los que el alma europea se va configurando, ha recibido un tratamiento privilegiado en estos campos. Desde la segunda mitad del siglo pasado se suceden estudios parciales y más generales acerca de los programas ornamentales románicos, culminando en nuestra centuria con la monumental obra de Male y las múltiples de sus seguidores¹⁰. Se trata ahora de establecer la realización de cada obra en su marco histórico, intentando comprenderla en su totalidad, buscando los motivos que llevaron a plasmar sus características individualizadoras. Para ello es necesario conocer la situación política, social y económica del territorio en concreto, trazar las líneas de influencia cultural y artística y, en los casos de obras religiosas que son mayoría, obtener una clara visión de la problemática teológica del momento y del lugar. En fin, determinar el porqué y el para qué de la obra.

Como era de esperar, las dificultades son numerosas. En primer lugar, la escasez de textos hace que nos tengamos que conformar con las corrientes difundidas por los grandes centros culturales, sin poder afinar en particularidades locales. La falta de documentación sobre las obras colabora a la inseguridad a la hora de precisar cronologías. La carencia de estudios de historia social y económica, consecuencia también de las escasas noticias documentales y del interés concentrado en la historia política, dificulta de manera primordial este empeño. Ante ello, el historiador del Arte debe concentrarse en la realidad de la obra, de modo que los datos con los que cuenta puedan articularse en una explicación rigurosa. El método más fructífero y seguro se basa en la comparación con las obras señeras, más documentadas y mejor estudiadas, a fin de diferenciar aquéllo particular e individualizador de cada caso. Y eso es justamente lo que pretende este estudio: situar el caso concreto de la portada de San Miguel de Estella en el marco de las preocupaciones religiosas de los últimos años del siglo XII, teniendo en cuenta el interés doctrinal propio de una iglesia situada en un barrio de población francesa dentro del camino de Santiago.

3. La portada estellesa: su doble finalidad

Las iglesias, como todo templo, tienen una realidad simbólica que va más allá de lo puramente constructivo. En la cultura medieval este contenido supera con mucho lo que percibimos a primera vista, incluso ese segundo grado que descifra cada figura y constituye lo que Panofsky llama nivel iconográfico. Dentro de la construcción, la puerta juega un importante papel y es a menudo comparada con las puertas de la Jerusalén celestial, puertas del cielo y de la vida eterna, lugar de contacto entre el mundo material y el espiritual. La puerta ha de ser manifestación de la doctrina religiosa, lugar de predicación de la verdad y bastión defensivo contra la herejía y las maquinaciones diabólicas. Es un

10. MALE, E., *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1931.

púlpito hecho imagen para enseñar a los fieles y, a la vez, un lugar donde plasmar la verdadera teología cuyas claves más profundas sólo son asequibles a una élite¹¹.

Mucho se ha escrito sobre a quiénes iban dirigidos los mensajes artísticos del románico. La célebre frase de San Gregorio a Sereno de Marsella siempre sale a relucir al tratar esta cuestión: «Quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, ut hi qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent» (PL 77, col. 1027-1028)¹². Como muy acertadamente comenta Christe: «es evidente que las imágenes tenían un papel educativo, pero todas no eran tan simples como para ser comprendidas por fieles sin formación intelectual. La composición de un tímpano permite a menudo reconocer preocupaciones teológicas de las que ningún texto hace mención¹³». Las representaciones no son por tanto el estricto desarrollo de un dogma o el reflejo exacto de un pasaje de las Escrituras, sino una elaboración individualizada de un programa adecuado a un lugar y un momento, a una situación histórica y religiosa determinadas.

¿Por qué esa clave simbólica? Para el hombre medieval, el mundo era símbolo de otro superior, toda la naturaleza rezumaba presencias sobrenaturales. Era necesario y a la vez corriente recurrir al símbolo para la transmisión de mensajes, y más en un caso como el que abordamos en que se trataba de manifestar la divinidad. Ahora bien, no siempre se captaba todo lo que el símbolo ofrecía. Los fieles necesitaban de los sacerdotes quienes les introducían en la explicación, pero los mismos sacerdotes precisaban también de explicaciones previas, por lo que ciertos mensajes quedaban irremediablemente restringidos a una minoría. Estas minorías se localizaban en los grandes centros intelectuales, que eran los encargados de elaborar los modelos que más tarde se difundirían por toda la cristiandad. En nuestro caso, sabemos que el tímpano y otros detalles de la portada proceden del gran foco de Chartres, con el que además le ligan otros factores que iremos examinando. No creemos que sea éste el momento de plantear si todo en una portada románica tiene valor simbólico. No podemos dar una respuesta generalizada: en muchos casos no se ha descifrado la clave del programa, pero en otros, como ha sucedido siempre en la historia del Arte, el escultor se limitaba a copiar fórmulas y soluciones empleadas en otras obras o en tejidos, manuscritos, etc., sin intentar transmitir un significado oculto.

El estudio de la portada de San Miguel nos ha llevado a la conclusión de que en ella existía una doble finalidad. Por una parte, una intencionalidad concreta y adecuada a la realidad histórica: el rechazo de las herejías que en ese momento ponían en duda la doble naturaleza de Cristo. Por otra, la manifestación más universal de la jerarquía divina y el camino que el hombre ha de recorrer para obtener su salvación. Ambos aspectos están interconectados y se desprenden de todo el conjunto, pero para facilitar su exposición, los trataremos por separado.

11. Sobre el tema, ver: DAVY, M., *Initiation a la symbolique romane. S. XII*. Paris, 1964, pág. 204; CHRISTE, Y., *Les grands portails romans*, Ginebra, 1969, pág. 11; DUBY, G., *La Europa de las catedrales*, Ginebra, 1966, pág. 9.

12. CHRISTE, Y., *op. cit.*, pág. 16.

13. *Ibidem*.

4. El rechazo de la herejía

El tímpano de la portada muestra un motivo habitual: la imagen triunfal de Cristo en la Segunda Parusía, rodeado por el Tetramorfos, la Virgen y San Juan. La figura del Salvador se ve envuelta en una mandorla cuadrilobulada, elemento muy interesante. La encontramos en algunos manuscritos ilustrados (Biblioteca Municipal de Metz, Biblia de Burgos), mientras que en tímpanos también se repite en otras obras contemporáneas navarras (la Magdalena de Tudela). Pero sobre todo es de destacar la leyenda que la recorre, compuesta a base de letras unciales y capitales, con el siguiente distico¹⁴:

NEC DEUS EST NEC HOMO PRESENS QUAM CERNÍS IMAGO
SED DEUS EST ET HOMO QUEM SACRÁ FIGURAT IMAGO.

Robert Favreau ha dedicado un artículo completo al estudio de la inscripción¹⁵. En él se recogen versos similares y más o menos contemporáneos en Saint-Denis y Ferrara. El origen común hay que buscarlo en un texto de Baudri, abad de Bourgueil, muerto en 1130. «Uno de los manuscritos que han conservado estos versos los presenta como dirigidos contra Judeos et ereticos et saracenos qui dicunt non adorare idolas'». Y en otro caso se mencionan estos versos, a finales del siglo XIII, para expresar la forma correcta de entender el culto de las imágenes. Ambas afirmaciones nos confirman en el doble camino que podemos derivar de su lectura:

- La presencia de la palabra «imago» y el sentido general de la frase nos hace pensar de inmediato en la querrela de los iconoclastas, vivida en Bizancio en el siglo VIII pero de la que hubo conocimiento y discusión en Occidente («Libri Carolini»).
- La insistencia en repetir «Deus» y «homo» tanto en la primera negación como en la afirmación posterior, nos hace pensar que se buscaba no tanto la refutación de una posible idolatría, sino más bien una reafirmación del carácter divino y humano de Cristo.

Ya Biurrun hizo un estudio sobre ambos puntos, si bien se remontaba a antecedentes demasiado antiguos en la negación de la persona divina en Cristo y presentaba la portada como un rechazo de la iconoclastia bizantina¹⁶. Iñiguez no estaba de acuerdo, y aparentemente con razón, cuando afirmaba se trataba de un «pretencioso letrado impropio de un lugar donde no había un iconoclasta ni para muestra en la segunda mitad del siglo XII, al cual fuese pertinente la

14. IÑIGUEZ da la siguiente traducción: «No es Dios ni hombre la imagen presente que contemplas, pero es Dios y hombre aquél que representa la imagen», URANGA, J. E. e IÑIGUEZ, F., *op. cit.*, pág. 156. Lojendio da una lectura equivocada: «Esta figura que tú contemplas no es Dios ni hombre, pero esta figura que contemplas es Dios y hombre», como se ve, una traducción totalmente confusa (LOJENDIO, L. M., *op. cit.*, pág. 319). Biurrun dice: «No es Dios ni hombre la presente imagen que tienes a la vista: pero el figurado o representado por la sagrada imagen es Hombre y es Dios» y se extiende en un largo comentario sobre «Refutación de diversas herejías y la afirmación de dogmas fundamentales», BIURRUN, T., *op. cit.*, pág. 212. Respecto a la iconografía de la mandorla, además de VAN DER MEER, F., *Maiestas Domini. Théophanes de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Vaticano, 1938, pág. 368; puede consultarse el capítulo «The iconography of the Globe-Mandorla» en el artículo de COOK, W., *The earliest painted panels of Cataonia (II)* en «The Art Bulletin», 1929, págs. 38-60.

15. FAVREAU, R., *L'inscription du tympan nord de San Miguel de Estella*, en «Bibliothèque de l'école des Chartes», CXXXIII (1975), págs. 237-246.

16. BIURRUN, T., *op. cit.*, págs. 208-215.

diferencia entre la escultura material y el asunto representado. Pudiera ser traída de Bizancio, donde siempre quedaron rescoldos y sabihondos encargados de atizarlos¹⁷».

Sin embargo, no creemos que haya que acudir tan lejos, ni en el tiempo ni en el espacio, para encontrar la causa de la inscripción.

El siglo XII, como toda la Edad Media, ofrece en su desarrollo una serie de herejías, propiciadas por la falta de formación, no sólo de los fieles, sino muchas veces del propio clero. Las posturas heréticas se ven reforzadas por la situación de la Iglesia, totalmente mezclada en asuntos materiales e incapaz de predicar con el ejemplo. Tres son las herejías que nos van a interesar: los petrobrusianos, los valdenses y los cátaros y albigenses.

Si bien es la que menos nos afecta por ser menor su difusión, Pedro de Bruys fue condenado por la iglesia, siendo sus errores reducidos a cinco por Pedro el Venerable (abad de Cluny hacia 1140): negar el bautismo a los párvulos y la eficacia de la Eucaristía, ser iconoclastas y enemigos de la cruz, y condenar los sufragios por los difuntos. Por su parte, «Alano de l'Isle les atribuye formalmente la creencia en dos principios: el docetismo (negación de la realidad carnal del cuerpo de Cristo) y el desprecio a la Ley de Moisés¹⁸». Esta herejía tuvo su desarrollo en Languedoc y Provenza en la primera mitad del siglo XII.

Los valdenses, que surgen hacia 1170 en el sur de Francia, no mantienen unos principios doctrinales tan heréticos como las otras dos. Sin embargo, alcanzan gran difusión y fue su predicación, rozando la herejía por falta de conocimientos, la que condujo a su condena formal por parte del Papa en 1184. Quizá lo que más nos interese de su doctrina sea la negación de la jerarquía eclesiástica, intocable para la Iglesia romana por tratarse de una institución divina y por reflejar en la tierra la jerarquía celeste creada por Dios.

Y por último, la que mayor alcance obtuvo y la de mayores consecuencias en todos los terrenos, fue la herejía albigense, rama de los cátaros que domine el Languedoc en la segunda mitad del siglo XII y primeros años del XIII. No nos detendremos en los orígenes del error ni en sus puntos doctrinales. Nos basta saber que desde comienzos del siglo XII se nota en toda Europa la presencia de herejes maniqueos, y concretamente en la zona de Toulouse el peligro es mayor. El propio San Bernardo fracasará en la predicación en su contra, manifestándose la alarma en concilios provinciales (Toulouse, 1119; Reims, 1157; Montpellier, 1163)¹⁹. A finales del siglo XII la Iglesia romana toma conciencia del problema y condena en los Concilios Generales de Letrán (1179) y Verona (1184) las diversas tendencias cátaras. Pero el problema no se resolverá definitivamente hasta la predicación de Santo Domingo, con la creación de la nueva orden de Dominicos, y la brutal «cruzada» que enfrenta a caballeros del norte de Francia contra los señores del sur, culminando en la batalla de Muret (1213) y la sangrienta represión (Languedoc se incorpora a la corona de Francia en 1229)²⁰.

17. URANGA, J. E. e INIGUEZ, F., *op. at.*, pág. 156.

18. MENENDEZ PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1956, vol. I, pág. 506.

19. DUBY, G., *op. at.*, pág. 71.

20. Sobre el contenido doctrinal del catarismo en Languedoc puede verse: THOUZELLIER, C., *Cathansme et valdésisme en Languedoc*, Paris, 1966. Sobre el desarrollo inicial, sin entrar en

Nos interesa sobre todo la cuestión cristológica y la difusión de la herejía en España.

Para los albigenses, dualistas absolutos especialmente tras la venida del búlgaro Nicetas, existían dos principios eternos: uno totalmente bueno, Dios, que ha creado los espíritus incorruptibles, y otro completamente malo, Satán, productor de la materia y el mundo visible. Para salvar las almas humanas, almas celestes que Satán había encarcelado en cuerpos, Dios envía a un eón inmaterial, Cristo, que entra en el hijo de María para enseñar a los hombres el camino de la salvación (la liberación de la materia). Cristo, por tanto, no era verdadero Dios, si bien era el más perfecto de los ángeles. Del mismo modo, el Espíritu Santo sería una criatura inferior al Hijo, situado a la cabeza de los espíritus celestes, ángeles guardianes de las almas. Incluso según alguna rama de herejes, el mismo cuerpo de Jesús era aparente, ya que la Virgen María era también un ángel. Como consecuencia de todo ello, los herejes quitan toda realidad a la Encarnación, a la Redención y a la Ascensión. Y yendo más allá, sería idolatría cualquier culto a imágenes de Cristo o de su vida, ya que no era Dios; la misma cruz, al no tener sentido la muerte de Cristo en ella, es odiada por los cátaros.

Un segundo aspecto consiste en la influencia que pudieron tener los herejes en España. Thouzellier concreta al hablar del Albigeois, sede de los heterodoxos, que bajo ese nombre se englobaban Toulouse, Foix, Carcassonne, Lavaur, Béziers, Narbonne, Agenais, Querzy, Rouergue, Comminges y Bigorre, todos ellos territorios situados al otro lado del Pirineo y atravesados por el camino de Santiago, en concreto por las vías tolosana (de Arles a Somport por Toulouse) y podense (de Le Puy a Ostabat por Conques y Moissac)²¹. No puede extrañarnos que un hecho de la trascendencia de la herejía albigense, fuera conocido y temido también a este lado del Pirineo gracias al Camino, medio de transmisión de todo tipo de influencias. Concretamente en 1216 Lucas de Tuy, natural de León, es cronista de las vicisitudes de los herejes en la sede castellana. Dentro del catálogo de errores que recoge Lucas, en el número doce los acusa de iconoclastas²². Por todo lo dicho, creemos con suficiente consistencia la hipótesis de que la inscripción de la mandorla y otros detalles de la portada (el crismón de la Majestad, por ejemplo) tienen su origen en la refutación de una herejía que, si no era inmediata, podía ofrecer peligro.

Aparte de las corrientes heterodoxas nacidas en el seno de la Iglesia cristiana, no hay que olvidar que en la propia Navarra vivían comunidades judías y moras que se oponían activamente a cualquier representación artística de la divinidad. En concreto, Estella alojaba en la falda de la peña de los castillos una de las juderías más florecientes del reino hasta su destrucción en 1328.

Todo el programa, como veremos a continuación, tiende a manifestar la doble naturaleza humana y divina de Cristo, principio negado por los herejes y fundamento de la licitud en las representaciones artísticas de Cristo.

problemas teológicos: GRIFFE, E , *Les debuts de l'aventure cathare en Languedoc, 114—1190*, París, 1969. Sobre el fenómeno de la cruzada, un buen resumen en: HAMILTON, B , «The Albigensian Crusade» en *Monastic reform, catharism and the crusades, (900-1300)*, Londres, 1979

21. Sigo los itinerarios expuestos por GoICOECHEA, E , *Rutas Jacobeanas*, León, 1971.

22. MENENDEZ PELAYO, M., *op at*, vol I, pág 528.

5. Dos lecturas simultáneas: Manifestación de la jerarquía divina-Muestra del camino de salvación

La portada muestra a través de sus elementos la posibilidad de una doble lectura, según la dirección a tomar. Si la analizamos de dentro hacia fuera, es decir, del tímpano a las arquivoltas y capiteles, nos lleva a una imagen del mundo de acuerdo con una jerarquía evidente que empieza en Cristo y termina en los hombres y el mundo material en que se mueven. Si por el contrario la enfocamos de fuera hacia dentro nos va señalando paso a paso el camino que el hombre ha de seguir para obtener la salvación eterna. Cada uno de los elementos de la portada tiene su función. Vamos a ir analizándola de modo que veamos cómo dichos elementos se manifiestan en esta doble dimensión.

a) El tímpano y las arquivoltas:

La historia de los tímpanos románicos es la historia de la representación de la Majestad en torno de la cual se mueve el mundo. Toda la portada girará alrededor del tímpano y en el propio tímpano será Cristo el centro. «El simbolismo arquitectónico era evidente y nada podía servir mejor como decoración de las puertas del edificio cristiano que una anticipación de la Segunda Parusía²³». La imagen triunfal, sea la Ascensión, la Transfiguración, el Juicio Final o La Segunda Parusía, según las visiones bíblicas, llena las portadas y evoca la Gloria divina.

Cristo, alfa y omega, principio y fin, es la figura fundamental en la portada y en la creación. El crismón (nos referimos al que figura en el frente del libro) así lo reconoce: Cristo en Majestad es el principio y origen de toda la jerarquía de la creación y es el fin al que todo cristiano debe tender. Pero el crismón hace referencia asimismo al carácter trinitario de la figura de Cristo: Dios hecho hombre, Dios Uno con el Padre (P) y con el Espíritu Santo (S)²⁴, resaltándose su carácter divino, puesto en duda según hemos visto por las herejías del siglo XII. Y aquí hemos de recordar lo que se ha concluido al hablar de la inscripción de la mandorla.

La Parusía que vemos en las portadas románicas representa el punto de encuentro entre la manifestación de Dios a los hombres y la vuelta de las criaturas hacia Dios²⁵. Analicemos el primero de estos factores, la manifestación de Dios a los hombres: qué es lo que se manifiesta (la jerarquía celeste) y cómo lo manifiesta.

En el siglo XII asistimos a un desarrollo de la teología derivada del Pseudo-Dionisio, mediante las obras de Escoto Eriúgena. «A través de las traducciones latinas de Juan Escoto, Suger y sus contemporáneos han renovado los lazos con Bizancio y la estética contemplativa, de inspiración dionisiana, de Teodoro Studita y de los Padres griegos. La extraña fascinación que ejercen ahora las obras del Areopagita marca una renovación en el arte sagrado²⁶». De las obras de Dionisio fue «La Jerarquía Celeste» la más comentada, aunque no se olvidó «La Jerarquía Eclesiástica». Acerquémonos a su pensamiento²⁷.

23. CRISTE, Y., *op. cit.*, pág. 15.

24. CAAMAÑO MARTÍNEZ, L., *En torno al tímpano de Jaca*, en «Goya», 1978, pág. 200.

25. CRISTE, Y., *op. cit.*, pág. 143.

26. CRISTE, Y., *op. cit.*, págs. 21 y 160.

27. La mayor parte de las afirmaciones que siguen están tomadas de la introducción de

Según el Pseudo-Dionisio Dios ha creado el universo, y nosotros lo conocemos en forma jerárquica. La jerarquía no es una simple organización sino «un orden sagrado, una ciencia, una actividad que se asimila, en la manera de lo posible, a la deiformidad, y que se eleva conforme a sus fuerzas hacia la imitación de Dios, según las iluminaciones de las que Dios le ha hecho don» (P.H. 164D). Así, todos los temas y todas las funciones del conocimiento divinizador se encuentran incluidos en la noción de jerarquía. El ideal de la jerarquía terrestre es realizar una imagen tan perfecta como sea posible de la jerarquía celeste.

Los órdenes jerárquicos aparecen como una continuación de imágenes progresivamente degradadas, de las cuales cada una une a sus deficiencias propias todas aquellas de las imágenes que le preceden; y que, al contrario, vistas desde el último rango jerárquico, la serie ascendente de los órdenes corresponde a espejos siempre más perfectos y más puros; el brillo de cada orden jerárquico es, en efecto, directamente proporcional a su proximidad respecto a la fuente teárquica que la ilumina. El Creador es único, única su Providencia, y los órdenes jerárquicos son tan sólo sus reveladores y mensajeros.

Siguiendo a Proclo y a Jámblico, dentro del neoplatonismo en que siempre se mueve, Dionisio agrupa estos órdenes en formaciones ternarias. En la «Jerarquía Eclesiástica» afirma: «la división ternaria de toda jerarquía comprende primero: los sacramentos muy divinos; segundo: los seres divinos que conocen estos sacramentos y son sus iniciadores; tercero: aquéllos que son santamente iniciados por éstos últimos» (E.H. 501 A).

En la organización jerárquica se da a la vez, constituyendo un único proceso, la impulsión y la atracción: «se puede considerar la institución jerárquica como una institución gradual de lo divino, generadora por sí misma de ciencia y santidad, o bien como un inmenso movimiento anagógico que hace tornar las inteligencias hacia la unidad, confiriéndoles forma divina. Todo ello unido por el amor divino²⁸».

En la portada, dicha jerarquía se manifiesta en el tímpano y las arquivoltas. Aunque resulta muy atractiva la hipótesis de una aplicación en directo de las tríadas areopagíticas, no creemos que este pensamiento entrara en la mente del iconógrafo trazador del programa en el siglo XII²⁹.

En el tímpano, los tres elementos que lo constituyen están perfectamente escalonados. En el centro, Cristo en Majestad, Dios en su aparición apocalíptica, sede de la unidad, perfección y ciencia. Rodeándolo, el Tetramorfos, las cuatro formas que están en contacto directo con la divinidad y que representan, a la vez, la palabra mediante la cual se manifiesta Dios a los hombres. A ambos lados, la Virgen y San Juan. María es la «primera dignataria de la corte divina y el Señor escucha con gran atención sus consejos. Vela por todos los hombres,

René ROQUES y del propio texto del Pseudo-Dionisio, siguiendo la edición francesa: DENYS L'AREOPAGITE, *La Hiérarchie Céleste*, Paris, 1958.

28. *Ibidem*.

29. Apurando las comparaciones, se puede aplicar el sistema ternario a la portada que nos ocupa y el intento quedó de manifiesto en la Memoria de Licenciatura. No obstante, creemos que es forzar demasiado la simbología de la portada y esperamos a estudios similares de especialistas para poder juzgar acerca de la validez del método. Por ello hemos preferido no incluirla en la presente publicación.

intercede por ellos y los espera. Rodeada de ángeles, entró en la Gloria triunfalmente, para colocarse en la cúspide de las jerarquías celestes, junto al foco de donde irradian todas las gracias³⁰. San Juan está colocado tanto por razones compositivas como por ser, en palabras evangélicas, el discípulo predilecto.

Las tres primeras arquivoltas representan a los ángeles, a los ancianos y a los profetas. Conforme a su estado de espíritus puros (ángeles) y cuerpos glorificados (ancianos y profetas a quienes se supone ya en la Gloria) les corresponden las actividades areopagíticas de contemplación e iluminación. Contemplación, por asistir en directo a la Segunda Parusía: todas sus miradas convergen en la Majestad; iluminación, porque son término medio en la difusión de la Gloria. Los ángeles turiferarios ocupan el primer término puesto que se trata de espíritus puros. A continuación, los ancianos, continuamente dando gloria a Dios según el relato apocalíptico. Y les siguen los profetas, que fueron la voz de Dios durante la antigua Ley. Todos ellos están, por tanto, a nivel inferior al Tetramorfos porque el Antiguo Testamento fue superado por los Evangelios y porque los evangelistas no aparecen como personas (cuerpo y alma) sino como «vivientes», de acuerdo otra vez con la descripción apocalíptica. Estas serían razones teológicas; no obstante, existen razones compositivas y de tradición iconográfica que avalan esta misma disposición y que no necesitarían de explicaciones tan profundas. De todos modos, es innegable que la gradación existe y resulta muy estricta, como significando una intencionalidad teológica.

Las arquivoltas cuarta y quinta presentan escenas de la vida de Cristo y de los santos. La vida de Cristo nos ha permitido acceder a los niveles superiores de la Gloria gracias a la Redención y los santos son nuestros intercesores y ejemplo de vida. Cristo, por estar encarnado, es decir, en contacto con la materia, con lo corporal, es justo que figure a nivel inferior a los espíritus glorificados que acabamos de señalar. Los santos aparecen o en su martirio o en la obra que les permitió alcanzar la santidad (San Martín partiendo la capa), momento en que acceden del nivel corporal al espiritual, dentro de los grados de ascensión que más adelante estudiaremos; al haber alcanzado ese nivel, ya les es permitida la contemplación espiritual de Dios, pero no la visión «cara a cara» de los ángeles a los ancianos, para la cual tendrán que esperar a ser espíritus glorificados. En este lugar es donde entrarían los fieles que contemplan la portada: ellos son el siguiente paso, están en la tierra para glorificar a Dios y para alcanzar un lugar entre los elegidos que accederán a la Gloria, como penúltimo elemento de la organización jerárquica.

La moldura exterior va a constituir un apartado diferente no sólo por las figuras representadas (bestiario y alegorías de los vicios), sino también por articularse en un plano distinto y de menores dimensiones. Según las teorías neoplatónicas en las que se inspira el Pseudo-Dionisio, cuando cesa la influencia del Uno, es decir, del espíritu divino, aparece el mundo material que es, justamente, el dominio del maligno.

Volviendo a lo dicho anteriormente, la Parusía que vemos en las portadas románicas representa el punto de encuentro entre la manifestación de Dios a los hombres y la vuelta de las criaturas hacia Dios. Vamos a analizar ahora el segundo término, la vuelta de las criaturas, que si bien se halla implícita en la

30. DUBY, G., *op. cit.*, pág. 154. Todo esto se encuadra en el movimiento de glorificación de la Virgen y su culto que desembocará en las grandes catedrales góticas.

jerarquía dionisiana, es compartida por las teorías del siglo XII respecto de los grados de ascensión del hombre hacia la divinidad.

Dice Davy: «el hombre del siglo XII posee un exacto conocimiento de su situación: es peregrino de la Jerusalén celeste, y por ello encomendado a una marcha ascendente, ligado al mundo visible en que se mueve, sabe de dónde viene y a dónde va. Su certeza proviene de su fe³¹». El hombre, formado de alma y cuerpo, mantiene en sí mismo una dualidad que le lleva a poder situarse en un «estado animal» o «estado espiritual» de modo que se hace a sí mismo «hombre carnal» o bien «hombre espiritual», de acuerdo con la terminología utilizada por San Juan y San Pablo y que recogen San Bernardo y Guillermo de Saint-Thierry. De ello se deduce que «los hombres son diversos en razón de los niveles en que se encuentren», dentro del camino de ascensión hacia Dios³². Antes de seguir debemos señalar que para ellos la carne, lo corporal, no es en sí malo, ya que tal afirmación les llevaría al dualismo de las herejías que condenan (cátaros especialmente) sino que presenta una finitud, unos límites que constriñen al espíritu mientras está en la tierra, pero que les servirá de vehículo de gloria cuando el hombre, tras el Juicio Final pase a ser espíritu glorificado. «Dios es espíritu, escribe Bernardo de Claravál, y los que lo buscan deben andar y vivir según el espíritu³³».

El hombre carnal pertenece al tiempo, está limitado por las minucias de la vida; el hombre espiritual se dedica a la Eternidad y por ello comparte en la tierra un cierto modo de gloria. Aunque pertenece a la historia, todo su ser está dedicado y abocado a la transformación del mundo, a la llegada del reino de Dios.

La intención de la Parusía en esta portada es llamar a los hombres carnales para que asciendan en los grados del ser y pasen a ser hombres espirituales. Partiendo del mundo material representado por la moldura exterior ha de ir ascendiendo, primero en la vida, en la iglesia militante, para llegar a ser hombres espirituales, y luego en los grados superiores, para culminar en la visión «cara a cara», en la Gloria de Dios.

La idea de Ascensión está muy clara en el siglo XII: San Bernardo propone cuatro grados de amor en el corazón del hombre, donde Dios no aparece sino a partir del segundo grado. El hombre se ama primero a sí mismo, como los animales de la moldura exterior; luego ama a Dios para sí mismo, en el mundo, hasta que Dios se da a conocer, llegando entonces al tercer grado. El cuarto no acaecerá hasta que el alma humana sea similar a Dios, siendo distinta de El, en la beatitud. Este es el camino del hombre para llegar a la perfección³⁴.

Pero el hombre por sí mismo no podría ascender. La unión del hombre con Dios, tanto para San Bernardo como en el Evangelio, necesita de un intermediario. El total del hombre no puede comunicarse con el total de Dios. Existe un plan para esta comunicación que reside en la mediación de Dios encarnado: Cristo, quien une a la divinidad el hecho de poseer cuerpo como los demás hombres³⁵. Por ello en la portada de San Miguel Cristo aparece antes que los

31. DAVY, M. M., *op. cit.*, pág. 90.

32. DAVY, M. M., *op. cit.*, pág. 63. El capítulo entero gira en torno a los grados de ascensión; en él nos basamos.

33. DAVY, M. M., *op. cit.*, pág. 63, nota (1).

34. DAVY, M. M., *op. cit.*, pág. 99.

35. DAVY, M. M., *op. cit.*, pág. 74.

espíritus glorificados, más cercano al hombre, en la arquivolta inmediatamente contigua a la de los santos.

Para ir ascendiendo, el hombre ha de entrar en la vía espiritual, que es la que le dará la libertad, aparte de la finitud del cuerpo. «El alma -según Guillermo de Saint-Thierry- separándose de lo sensible, pasa de las imaginaciones corporales a desvelar los secretos divinos; hay pues movimiento de lo corporal a lo espiritual y de lo espiritual a lo divino (...) Todo empieza por la carne y debe acceder a lo espiritual. El Verbo se ha hecho carne para llevar a los hombres a la vía del espíritu³⁶». Sólo los espíritus puros pueden unirse a Dios sin mediador, por ello ocupan la primera de las arquivoltas. Respecto de los hombres, tampoco pueden unirse directamente al Verbo encarnado, el espíritu humano debe sufrir una modificación pasajera, rápida, una salida de sí mismo: el «excessus mentis», que podríamos identificar con los momentos de martirio o santidad que se reflejan en la quinta arquivolta.

Ahora bien, ¿cómo puede el hombre ir ascendiendo por los niveles carnal y espiritual? Aquí es donde entra en juego el símbolo, y más concretamente el papel de las representaciones artísticas. «El símbolo se encuentra en el plan de los diferentes grados, estos grados pueden ser considerados como los peldaños de una escala que une lo carnal a lo espiritual, lo terrestre a lo celeste, lo visible a lo invisible. Cada peldaño posee sus símbolos, del mismo modo que el hombre no se realiza más que en el nivel espiritual, el símbolo responde a su función en la medida en que se expresa en el orden espiritual (...) El alma se dirige de lo visible a lo invisible -como dirá Hugo de San Víctor- sabiendo que sus propias imágenes son los espejos de los 'invisibilia Dei'³⁷». Por tanto, compete al hombre buscar en este mundo los símbolos divinos. ¿Y qué símbolo más claro que un programa esculpido en una portada? Ese programa habla por sí mismo y narra los diversos grados en la ascensión: la santidad, la perfección de un espíritu-cuerpo como Cristo, la realidad de los cuerpos glorificados (profetas y ancianos), el nivel de espíritus puros (los ángeles) y, por fin, la Gloria divina de la Majestad. Y además de hablar por sí mismo, es símbolo de lo que debe ser la vida del cristiano, la ascensión de cada uno de lo carnal a lo espiritual y de lo espiritual a lo divino. No es simplemente la plasmación de una Teofanía, sino una invitación a cada uno de los fieles a realizar el camino de vuelta, camino de amor hacia el Creador, principio y fin de la jerarquía. Todos los elementos de la portada contribuyen a definir estos principios.

b) Los capiteles: la Encarnación, fundamento del programa.

Todos los capiteles, excepto los dos últimos, narran el ciclo de la Infancia de Jesús, manera de simbolizar el hecho de la Encarnación.

No es novedosa la presencia de un ciclo de la Infancia en los capiteles de la portada, ya que encontramos numerosos ejemplos tanto en el románico español como en el francés (por poner un precedente podemos recordar el de la fachada occidental de Chartres). El que nos ocupa es muy completo. En edificios románicos estos temas también suelen decorar el claustro o los capiteles interiores de las cabeceras de las iglesias.

Los capiteles vienen a ser, en algunas portadas de rico programa iconográfico, el fundamento de toda la idea. Muy cerca de Estella, en Tudela, el programa

36. DAVY, M. M., *op. cit.*, págs. 72-72.

37. DAVY, M. M., *op. cit.*, pág. 85.

de la portada del Juicio descansa sobre capiteles con escenas del Génesis, delimitando así la narración del principio y fin del hombre sobre la tierra, el origen del pecado y sus fatales consecuencias. En el mencionado caso de Chartres, dentro de un programa general dedicado a la gloria de Cristo y de la Virgen, los capiteles ofrecen temas de la infancia de María y de la Infancia y vida pública de Jesús.

¿Por qué se eligió el tema de la Infancia y no la Pasión o los momentos de glorificación sobre la tierra? Al estudiar el tímpano hemos concluido que su composición, junto con el resto de la portada, puede ir dirigida contra la herejía albigense, uno de cuyos principios fundamentales era la negación de la divinidad de Cristo. Como veremos, el ciclo de la Infancia se plantea como una serie de Teofanías. Hay otra razón todavía: hemos visto cómo Cristo, al hacerse hombre, se convertía en punto de enlace del hombre cristiano para ascender de lo corporal a lo espiritual. El ciclo de la Infancia viene a recalcar ambas ideas.

En primer lugar, veamos el rechazo de la herejía. Dice Yarza: «el ciclo iconográfico desarrollado, dentro de su carácter de Infancia, es un ciclo de testimonios. San Ambrosio, en el «Tratado sobre el Evangeo de San Lucas» al comentar la Presentación en el templo dice: 'no sólo los ángeles y los profetas, los pastores y los parientes, sino también los ancianos y los justos aportan su testimonio en el Nacimiento del Señor (...) Los acontecimientos religiosos dan fe: una Virgen engendra, el Mago adora, una viuda da gracias y un justo espera'. En definitiva, la virginidad de María testimoniada por la partera Salomé presente, el anuncio del ángel a los pastores, la alegría de Simeón, y el canto de la profetisa viuda, el homenaje de los Magos, son otras tantas pruebas del carácter divino del recién nacido. Presente al tiempo el estamento aristocrático en los Magos, el sacerdotal en el anciano Simeón y el pueblo en los pastores y la partera». Y más adelante: «la muerte de los inocentes es tanto una prueba de que se aceptó como válido el testimonio concreto de los Magos como de que la impiedad convencida de los judíos intentó hacer desaparecer la señal³⁸». Esta larga cita, pese a referirse a esculturas de Silos, puede ayudarnos a poner en claro el carácter de Teofanía, de manifestación de Dios al mundo, desde su nacimiento, que tienen determinados ciclos completos de la Infancia esculpidos en nuestras iglesias románicas. La evidente intención de los capiteles era demostrar, que si Jesús había sido reconocido como Dios por todos los estamentos de su época, no era admisible rechazar mil años después este acuerdo unánime.

El rechazo de la herejía no se limita a la manifestación de la divinidad de Cristo. La Encarnación en sí es, además, un punto de apoyo contra los iconoclastas como advirtieron los Padres defensores de las imágenes. Si bien no es posible representar a Dios Padre, por ser su esencia inabordable para los

38. Respecto a la valoración de la teofanía, recordemos el texto de Escoto Eriúgena: «Theophanias autem dico visibilium et invisibilium species quorum ordine et pulchritudine cognoscitur Deus». Nuestro espíritu es incapaz de elevarse al nivel de conocimiento de los ángeles si no usa previamente de un guía material que le lleve de la mano. Y este guía lo constituyen las formas visibles, que no son sino signos de la Belleza invisible, por medio de las cuales la Providencia llama al espíritu del hombre a la pura e invisible belleza de su verdad. CHRISTE, Y., *op. cit.*, pág. 26, nota (6). Y sobre el carácter teofánico de la portada, los temas de la vida de Cristo de la cuarta arquivolta se refieren todos a milagro's o a teofanías de Jesús en el mundo. YARZA, J., *Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos*, en «Goya», 1976, pág. 344.

humanos desde el pecado original, a partir del momento en que el Hijo se hace hombre, comparte la naturaleza temporal y limitada de la humanidad, con la consecuencia de que puede ser conocido y representado. La Encarnación «había cambiado también la naturaleza del hombre. Su campo visual se ha extendido; se ha acercado al de los ángeles y los profetas» -es significativa esta comparación de los profetas con los ángeles en cuanto a su contemplación directa de la divinidad, que viene a reforzar lo dicho en la explicación de la jerarquía de las arquivoltas- «permitiéndole contemplar lo divino, en tanto que su cuerpo material, rehabilitado por la victoria sobre la muerte, ha sido considerado digno de nuevo de servir como imagen de Dios³⁹». Y podemos, como refleja también Grabar, dar la vuelta al argumento iconoclasta, aunque aquí no nos convendría en cuanto a la primera negación, ya rechazada, de la divinidad de Cristo, afirmando que la realidad de la Encarnación fue, en cierto modo, confirmada por los iconos de Cristo.

En segundo lugar, la Encarnación es condición indispensable para la vuelta del hombre hacia Dios. Odilon, abad de Cluny, sitúa el retorno del hombre hacia Dios en el justo día del nacimiento de Jesús: «el prólogo al sermón de la Natividad aparece como una exposición que podríamos titular 'De egressu et regressu hominis ad Deum' ya que la Encarnación del Verbo abre la vía a este movimiento de regeneración⁴⁰». Con la Encarnación, Dios habría abierto de nuevo el camino de los hombres para iniciar la vuelta hacia Su inmovilidad, según describen Juan Escoto, Raul Glaber, el Pseudo-Dionisio y Máximo el Confesor,⁴¹ y conforme plasman portadas románicas como Moissac y Charlieu⁴².

Tras la Encarnación, los hombres se igualan a los ángeles, en cuanto que les es dado contemplar la divinidad directamente, si bien en Cristo, divinidad sí, pero encarnada y limitada a un cuerpo.

Volviendo a la primera idea expresada respecto al papel de los capiteles como fundamento de un programa iconográfico, terminaremos con una cita de Christe: «si la Encarnación es de alguna manera la fuente y el fundamento de todo conocimiento de Dios, y por consecuencia, de toda especulación sobre la idea de belleza, la Segunda Parusía constituye la conclusión, ya que la aparición de Cristo revelará de un solo golpe, «facie ad faciem», todos los misterios de Dios⁴²».

Los dos últimos capiteles poco tienen que ver con los anteriores. Es sin duda una lucha entre jóvenes atenazados por la maraña y atacados por grifos malignos. Pudieran referirse a alguna leyenda o pensamiento difundido durante la época y que hoy no somos capaces de interpretar. Quizá sea una representación «sui generis» de la lucha entre virtudes y vicios. Quizá representen el estado del hombre antes de la llegada de Cristo. Nos inclinamos a pensar que, conforme al resto de la portada, plasma las dificultades del hombre espiritual (los jóvenes) para desasirse de los lazos del mundo (entrelazo vegetal que los aprisiona) y luchar contra las tentaciones del maligno (grifos que les muerden

39. GRABAR, A., *L'Iconoclasme Byzantin*, París, 1957, págs. 246-247. Tomado de CHRISTE, Y., *op. at.* pág. 31.

40. CHRISTE, Y., *op. at.*, pág. 53.

41. CHRISTE, Y., *op. at.*, pág. 54.

42. CHRISTE, Y., *op. at.*, pág. 41.

las piernas). De todos modos, resulta algo violenta su conexión con el resto del programa.

c) Los relieves laterales: el culto a San Miguel en el siglo XII; la Resurrección de Cristo.

El culto a San Miguel: Desde el siglo VIII, con la aparición del arcángel en el monte Gargano en Italia, el culto a San Miguel se intensifica en Occidente y se diferencia iconográficamente del San Miguel bizantino, príncipe de la milicia celeste. Se le dedican iglesias en toda Europa con la paradoja de ser venerado tanto en los montes destacados como en grutas y cuevas. Las razones de culto son evidentes: San Miguel es un arcángel, pertenece al mundo celeste del que bajó para arrojar a Satán a los infiernos, por ello se le deben dedicar los lugares altos. También por su carácter psicopompo, de conductor de almas, reemplazando al Mercurio de la antigüedad, recibe culto en aquellos puntos elevados que ponen en contacto la tierra, morada de los muertos, y el cielo, destino de las almas. Pero por su vinculación a la muerte le corresponden asimismo las grutas, dentro de la tierra, de donde han de salir las almas para ascender a los cielos o descender a los infiernos. Es en la tierra donde tiene lugar el primer enfrentamiento (antes del Juicio Final) con los demonios que quieren arrebatar las almas para el infierno⁴³.

Y en un lugar alto está situado en Estella, como lo hace en el Mont Saint-Michel (tanto en el normando como en el de Cornualles) o en el famoso de Le Puy⁴⁴, aparte de los santuarios navarros de San Miguel de Excelsis en la Sierra de Aralar y San Miguel de Izaga, ambos románicos o con obras de ampliación del siglo XII. Es más, los propios documentos de dicho siglo nos hablan de la «roca de San Miguel» en Estella, demostrando así que era un accidente destacado en el entorno de la ciudad.

El hecho de encontrarnos dos relieves dedicados al titular del templo en la portada no es de extrañar. Por supuesto, no aparece en el lugar principal, que por lo general se reservaba a la Majestad, pero sí destacado, tanto en el tamaño como en el cuidado de la composición, que nos hace concluir su realización por manos de maestro cabeza del taller.

Las dos escenas representadas son las tradicionales en la iconografía del arcángel: como vencedor del demonio en forma de dragón, siguiendo el modelo del monte Gargano, y como encargado de la Psicostasis o peso de las almas⁴⁵. Es interesante el valor de esta última ya que introduce en el programa el tema del Juicio Final, aunque a distinto nivel que otros aspectos ya señalados. Es frecuente encontrar la Psicostasis en tímpanos dedicados al Juicio Final (en la cercana y monumental portada de Santa María de Sangüesa). La portada que estamos examinando es de Gloria, no de Juicio, y sin embargo vemos una alusión marginal al Juicio, como se hace en Moissac mediante la parábola del

43. Sobre el culto a San Miguel en los territorios de Sancho El Sabio de Navarra e inmediatos, puede verse: APRAIZ, J., *El culto a San Miguel como posible origen del nombre de Vitoria*, en «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid», XXI págs. 15-27. Y, en general, el valor de San Miguel en el románico: GUERRA, M., *Simbología románica*, Madrid, 1978.

44. Sobre la relación entre Le Puy y Estella puede verse: GUTIÉRREZ ERASO, P., *LOS orígenes de la población de Estella y su posible relación con la ciudad de Le-Puy-en-Velay* en el 94 «Congrés des Sociétés Savantes», Pau, 1969.

45. Sobre la Psicostasia, tradición y simbolismo: GUERRA, M., *op. cit.*, págs. 293-296.

pobre Lázaro, también en un relieve lateral. Un cristiano no puede olvidar que la Gloria existe, pero como contraposición puede encontrar el infierno, la boca de Leviatán que se tragará a quienes no sigan el camino de ascensión hacia Dios. San Miguel está allí, enviando las almas buenas al seno de Abraham (en Moissac aparece de modo similar) y evitando las trampas de los diablejos.

Las tres Marías en el sepulcro: en el período románico se empleaba este pasaje evangélico para simbolizar el hecho de la Resurrección de Cristo. Creemos que se eligió este tema por su innegable carácter de teofanía. Si todos los milagros que realizó en su vida pública son prueba evidente de divinidad, la Resurrección, el triunfo sobre la muerte, es el fundamento de la fe cristiana. Cristo murió, fue enterrado y resucitó al tercer día, por sí mismo, venciendo a la muerte, consecuencia del pecado. No fue robado su cadáver: ahí está la guardia a sus pies para atestiguarlo. Las santas mujeres, que iban a renovar los perfumes, se vieron sorprendidas con la buena nueva transmitida por el ángel.

En resumen: esta escena se introduce para completar el ciclo de las teofanías de Cristo durante su Encarnación, de modo que concluye el testimonio de su perfecta divinidad. Por otra parte, la presencia de ambos ángeles pone esta escena en contacto con los relieves de San Miguel, por su común condición de criaturas celestiales.

d) El apostolado: necesario complemento del programa:

Después de todo lo estudiado, nos damos cuenta de que falta un elemento fundamental en cualquier programa iconográfico relacionado con Cristo y la Encarnación: los apóstoles. En las portadas románicas cristológicas suele figurar un apostolado, llegando a repetirse como en Sangüesa (San Pedro y San Pablo aparecen tres veces). Los derivados de la escuela de Chartres lo representan en el dintel, bajo el tímpano, enmarcando a los discípulos entre columnas. En España son habituales en las estatuas-columna y es bajo esta forma como los encontramos en Estella. Su presencia es necesaria: ellos fueron los testigos directos de la Encarnación, de la teofanía de Cristo sobre la tierra, y ellos la transmitieron por todo el mundo. Sin los apóstoles, la vida pública no sería sino una leyenda, puesto que carecería del contacto directo a través de las generaciones que proporciona la tradición. Pero como lo que importa en esta portada es la propia Gloria de Cristo, el pensador del programa no ha tenido inconveniente en desplazarlos a un lateral, donde otra vez son testigos de esa nueva teofanía que se produce ante el hombre del siglo XII.

e) Elementos sueltos:

Las ménsulas: dice Moralejo: «concebida la basílica medieval a modo de ciudad de Dios, los accesos cobran especial relieve como puntos de contacto entre el espacio sagrado y el profano». En este lugar es donde se colocan las ménsulas con cabezas de leones andrógagos. Su función parece ser «prohibir» la entrada; Beigbeder se remonta a «los leones que en los antiguos templos-montaña mesopotámicos aparecen en el umbral a uno y otro lado de la entrada, reemplazados en época asiria por los 'kerubs', prototipos del Tetramorfos por su naturaleza múltiple. Citaremos las esfinges egipcias que formaban filas,

46. MORALEJO, S., *La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago*, en «Compostellanum», 1969, pág. 649.

dobles también, a la entrada de los santuarios»⁴⁷. Sin olvidarse del andrógamo céltico que de hecho era un lobo. Réau cita los siguientes versos a propósito de los leones en las entradas: «est leo custos oculis quia dormit apertis/ templorum idcirco positus ante fores»⁴⁸. Y Ferreiro recoge la inscripción del monasterio de Moreaux: «UT FUIT INTROITOS TEMPLISANCTISALOMONIS SIC EST ISTIUS IN MEDIO BOVIS ATQUE LEONIS», de modo que, como ve Moralejo, «se asimila -una vez más- la iglesia al templo por excelencia: el templo de Jerusalén»⁴⁹.

Iñiguez acude a fuentes musulmanas y describe, siguiendo el «Tratado del Perdón» de Abulalá, cómo el león y el lobo fueron domesticados y enseñados por Mahoma para defender la entrada del Paraíso, siendo inofensivos para el justo y, en cambio, temidos por los pecadores⁵⁰.

Guerra los relaciona con los animales guardianes, tanto en las casas como en los templos, aunque también señale la existencia de animales andrógamos de carácter psicopompo, que permiten al hombre desaparecido en sus entrañas, reaparecer en una vida nueva (tradición celta) y que en el cristianismo pudieran asimilarse en cementerios si recordamos la identificación de Cristo con «leo fortis»⁵¹. Pero esta explicación es contraria a la doctrina de la Iglesia.

Podemos concluir que los leones se sitúan a la puerta de las iglesias para defenderlas del mal y también, cómo no, para recordar a los hombres lo que les espera si siguen el camino del pecado. No tendrían otro valor en esta portada de San Miguel que el que ofrecen conforme a esta simbología en la mayor parte de las portadas románicas.

6. Valoración del conjunto: el papel del creador del programa

Hemos intentado determinar cómo todo el conjunto responde a un mismo programa, si bien dicho programa es tan rico que se dirige a varios niveles de entendimiento: rechazo de la herejía, presentación doctrinal del camino de perfección, anuncio de la Gloria divina y una alusión final al titular de la iglesia.

Un programa así, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de uno de los más complejos de todo el románico español, necesitó estar respaldado por un destacado planificador. No podemos pensar en el anónimo artista de las visiones románticas, preocupado por disquisiciones teológicas. Pensamos que al escultor se le dieron unas pautas muy concretas sobre la composición del conjunto y la disposición de los detalles, manteniendo cierta flexibilidad en las creaciones iconográficas de cada escena (unas copian esquemas conocidos en tanto que otras resultan originales). Male señala la necesidad del creador individualizado en las grandes composiciones del siglo XII⁵². En Estella el creador se apoya en conocimientos teológicos de la época (difusión de las teorías areopagíticas, influencia de San Bernardo, etc.) y en textos bíblicos,

47. BEIGBEDER, O., *Lexique des symboles*, La-Pierre-qui-vire, 1969, pág. 229.

48. MORALEJO, S., *op. cit.*, pág. 649.

49. *Ibidem*.

50. IÑIGUEZ, F., *Capiteles del primer románico español inspirados en la escatología musulmana*, en «Boletín de la Sociedad Española de Orientalistas», 1965, pág. 41.

51. GUERRA, M., *op. cit.*, pág. 74.

52. MALE, E., *op. cit.*, pág. 151.

PORTADA DE SAN MIGUEL DE ESTELLA. ESTUDIO ICONOLÓGICO

pero sin seguirlos al pie de la letra⁵³. El llevó a cabo la composición que le interesaba predicar, reuniendo de aquí y de allí verdades de la fe para concluir en un conjunto perfectamente coherente y que, a pesar de los destrozos y alteraciones sufridos desde su origen, todavía hoy transmite su mensaje.

53. CHRISTE, Y., *op. cit.*, pág. 155.

JAVIER MIGUEL MARTÍNEZ DE AGUIRRE

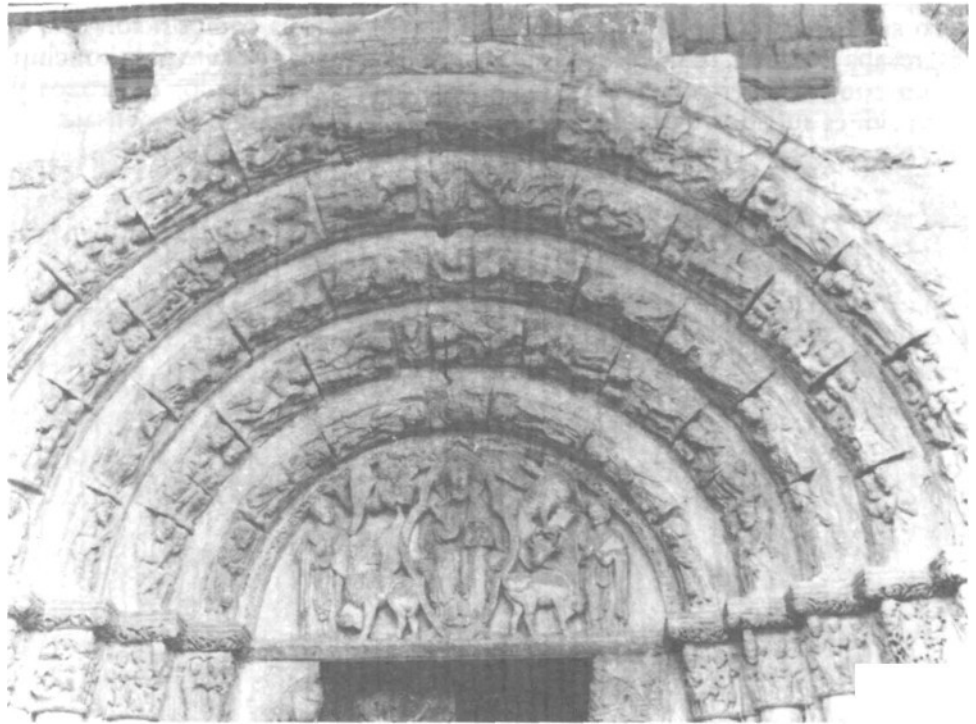


Fig. 1.: Tímpano y arquivoltas: la Majestad rodeada por el Tetramorfos y flanqueada por la Virgen y San Juan; en las arquivoltas, ángeles, ancianos, profetas, vida de Cristo y vidas de santos.

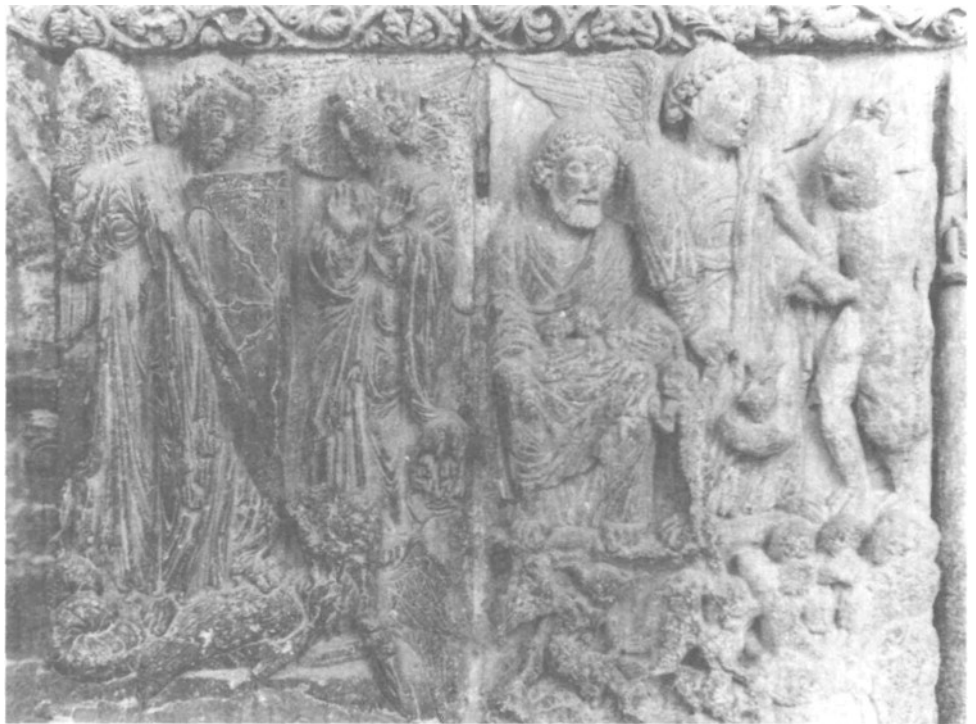


Fig. 2: En honor del titular, San Miguel alanceando al dragón y el peso de las almas. Los justos son recibidos en el regazo de Abraham y los condenados conducidos por diablos terminan engullidos por la cabeza de Leviatán.

PORTADA DE SAN MIGUEL DE ESTELLA. ESTUDIO ICONOLOGICO

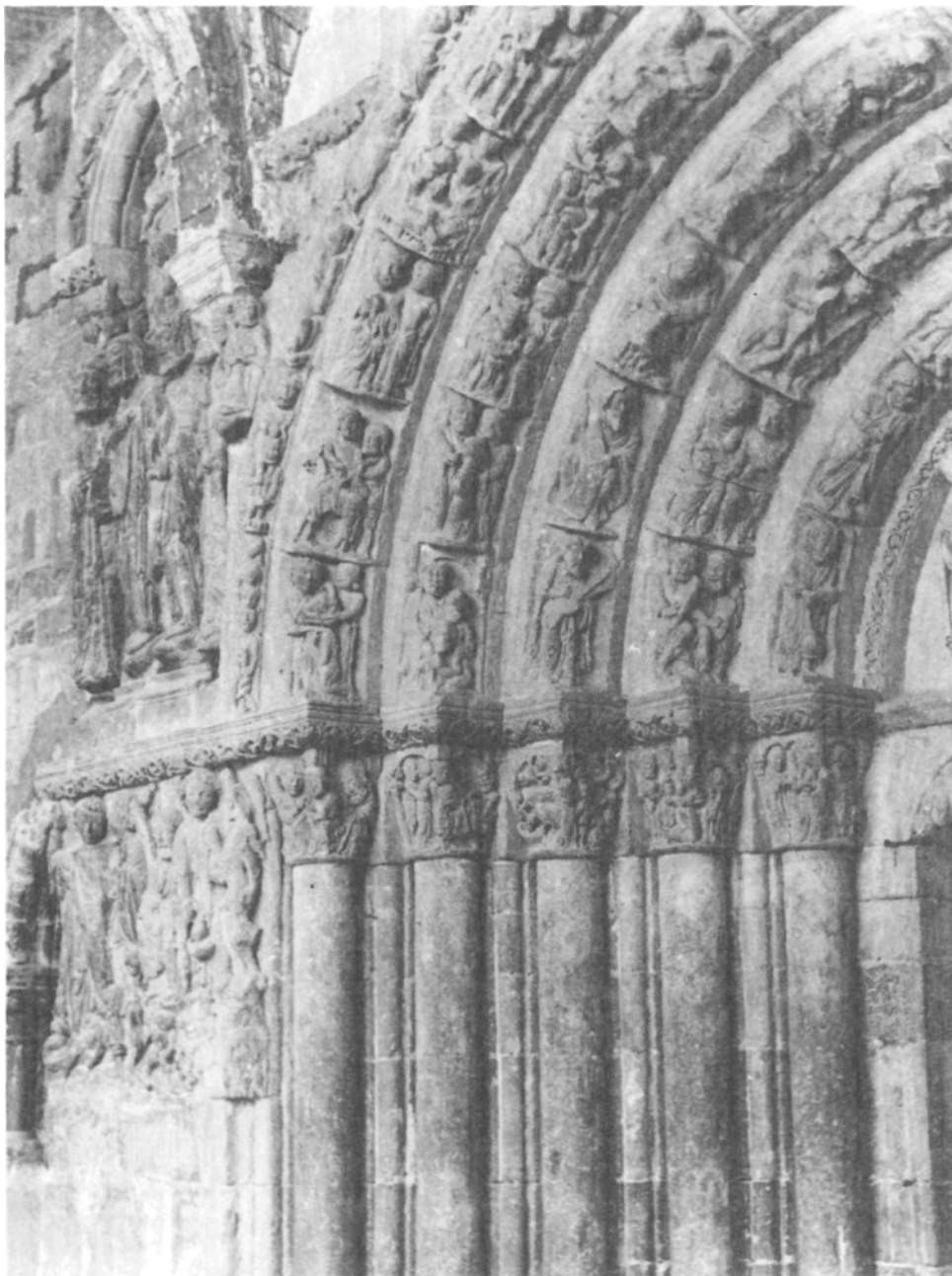


Fig. 3: Vista del lateral oriental: capiteles con temas de la Infancia, archivoltas, relieves dedicados a San Miguel, cuatro apóstoles y diversas figuras empotradas en el muro.

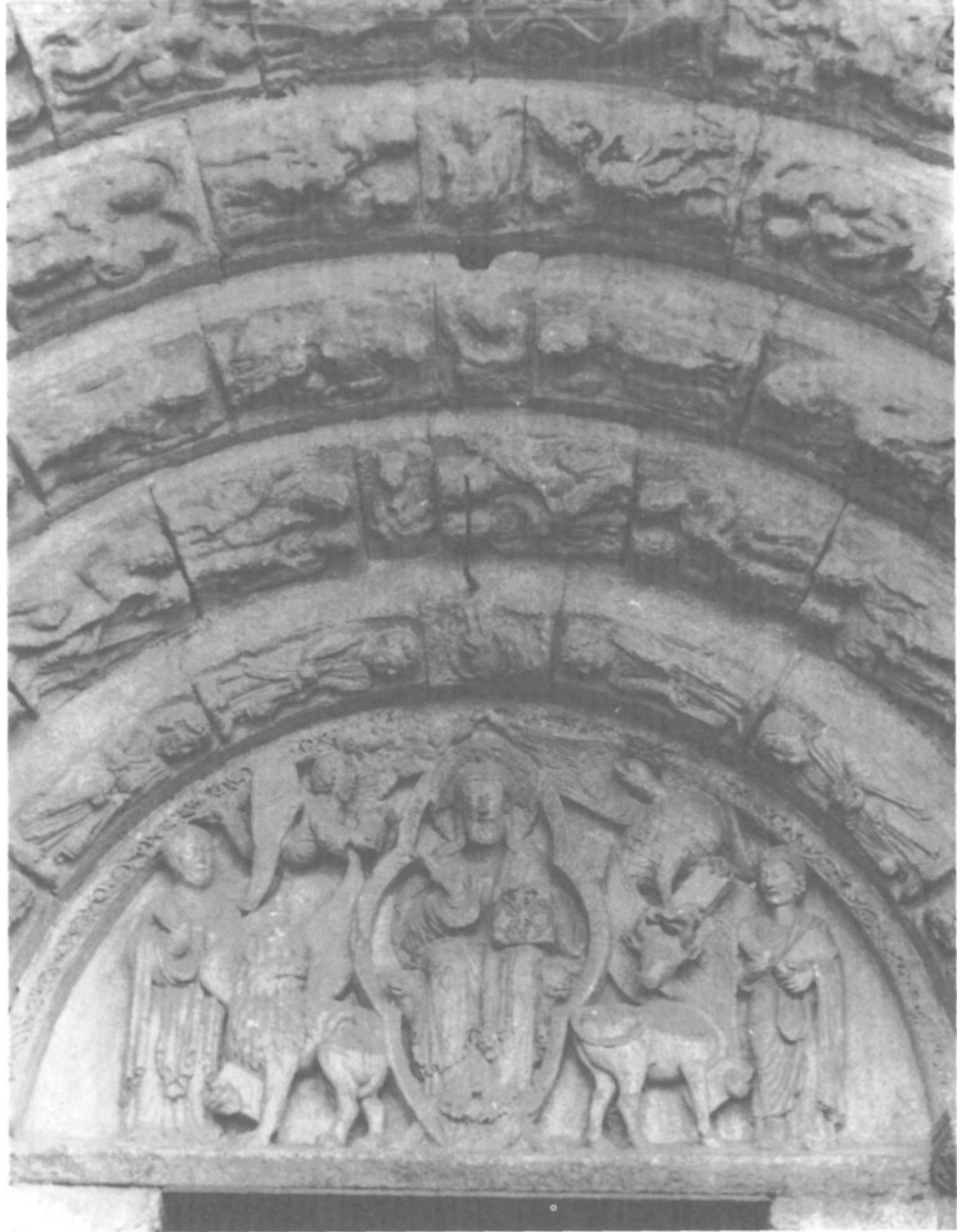


Fig. 5: Detalle del tímpano y arquivoltas. Son de destacar la mandorla lobulada con inscripción y los dos crismones, uno en manos de Cristo y otro en la quinta arquivolta. Las claves descentradas denotan la alteración del plan original.

PORTADA DE SAN MIGUEL DE ESTELLA. ESTUDIO ICONOLOGICO

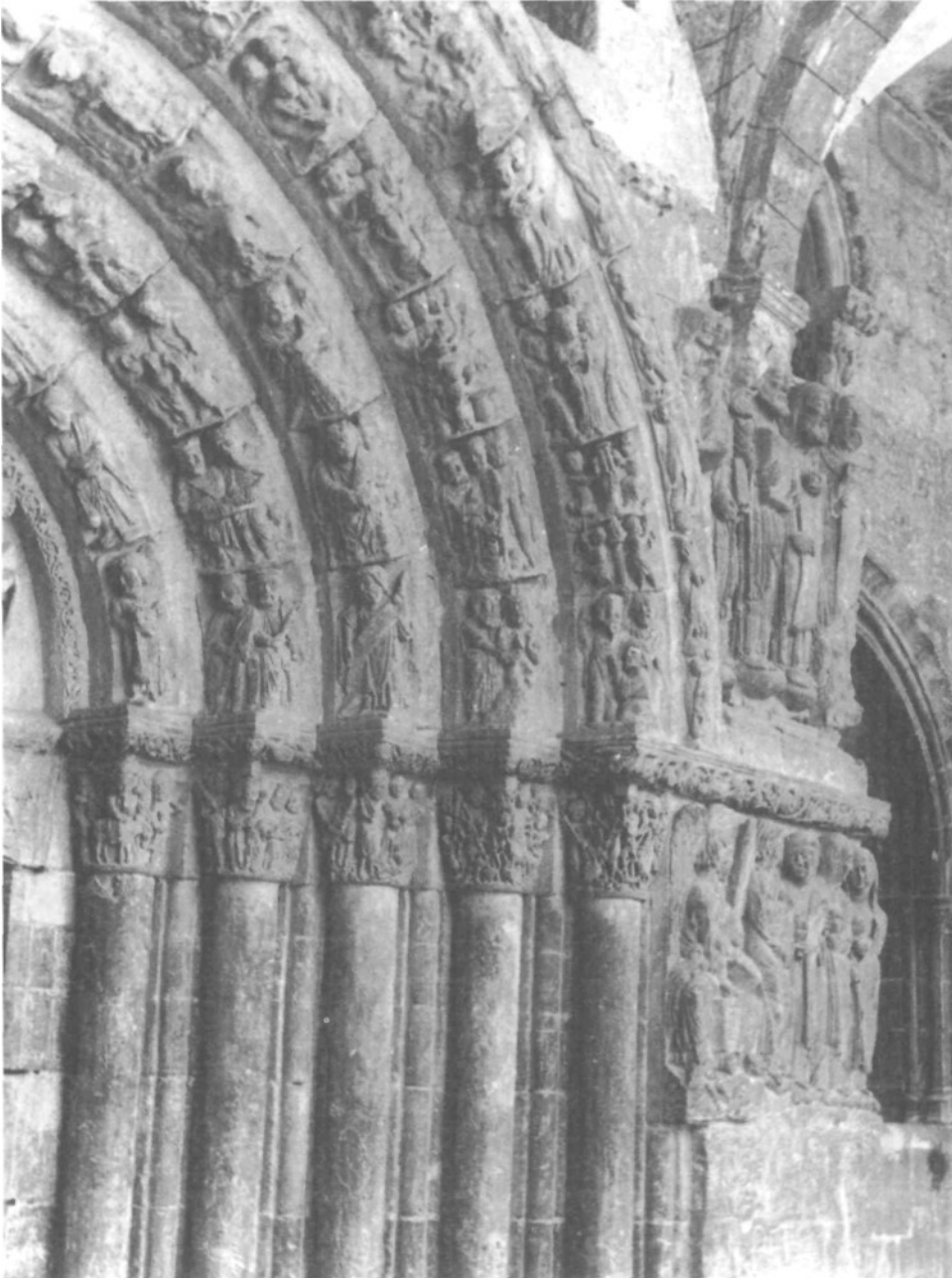


Fig. 4: Vista lateral occidental: capiteles (ciclo de los santos inocentes y luchas entre jóvenes y arpías), arquivoltas, relieve lateral de las tres Marías, apostolado y figuras empotradas.