

La Virgen de Roncesvalles e imágenes derivadas

CLARA FERNANDEZ LADREDA

El campo de la imaginería es uno de los más descuidados dentro de la Historia del Arte medieval hispánico y, sin embargo, resulta francamente interesante: en efecto, desde el punto de vista cuantitativo constituye un sector de la escultura medieval tan rico como otro cualquiera y si lo consideramos cualitativamente encontramos en él piezas de excelente calidad, equiparables a las mejores muestras de la escultura monumental o funeraria. Por todo ello decidimos emprender su estudio. Desde luego por razones prácticas, de abarcabilidad, tuvimos que limitar el marco geográfico y optamos por ceñirnos a Navarra.

En el curso de este estudio de la imaginería medieval navarra llegamos a la conclusión de que uno de sus aspectos más notables era el relativo a la difusión de las formas, de los tipos: normalmente el proceso comenzaba con la realización de la talla titular de alguna institución eclesiástica destacada –catedral, monasterio, iglesia de encomienda u hospital importante, santuario célebre– y luego ésta era utilizada como modelo para la ejecución de ejemplares destinados a instituciones de menor categoría –iglesias parroquiales, ermitas–.

Ahora bien durante la época medieval las instituciones eclesiásticas de Navarra realmente importantes solían tener como titular a Santa María –la única excepción notable es el monasterio de Leire colocado bajo la advocación del Salvador– y por lo tanto es a nivel de la imaginería mariana donde mejor puede seguirse esta teoría. De hecho hemos constatado que durante el período románico la mayoría de las tallas marianas navarras tomaron como modelo a las titulares de la catedral de Pamplona y monasterio de Irache, en tanto que en la etapa gótica las fuentes de inspiración de las imágenes marianas serán las titulares de la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa –antigua encomienda de la Orden de San Juan–, del Hospital de Roncesvalles y del santuario de Musquilda de Ochagavía.

Dada la brevedad de tiempo y espacio resulta imposible analizar aquí todos estos casos, por lo que nos limitaremos a elegir uno, que nos permite a la vez ejemplificar nuestra teoría y mostrar con cierto detalle el desarrollo del proceso. El más adecuado parece el de Nuestra Señora de Roncesvalles, pues, por un lado, esta obra ha tenido bastantes derivadas y, por otro, considerada en sí misma, es una pieza digna de atención y resulta, de hecho, una de las más interesantes muestras de la imaginería mariana de nuestra región.

Comenzaremos con el estudio de la propia Virgen de Roncesvalles para pasar luego a examinar una serie de tallas que se inspiraron en ella, demostrando de modo evidente, a través de sus similitudes con el ejemplar de Roncesvalles, que efectivamente lo tuvieron como modelo.

Nuestra Señora de Roncesvalles es una de las piezas más conocidas de la imaginería medieval mariana existente en Navarra, conocida además no sólo a nivel español sino

también europeo, francés concretamente. Por lo que respecta a España ya para los siglos XVII y XVIII contamos con detalladas descripciones suyas debidas al licenciado Huarte y al P. Villafañe, lo que no ocurre con ningún otro ejemplar navarro; posteriormente, en el siglo XIX, será estudiada por Fuentes y Ponte, y Madrazo y ya en nuestro siglo figurará en las publicaciones de Ibarra, Clavería, Durán, Uranga e Iñiguez y Yarza¹. En Francia el primero en ocuparse de ella fue Marquet de Vasselot, siguiéndole Bousquet, Bertaux y recientemente Erlande-Brandenburg²; este interés francés se explica porque, como veremos más adelante, aunque se encuentre en Navarra, fue realizada en el vecino país.

Es interesante señalar que no se trata de una simple obra de imaginería sino de una pieza mixta en la que interviene también la orfebrería, pues la talla de madera, excepto en las zonas correspondientes a la cara y manos, se halla cubierta con una chapa de plata. Esto resulta excepcional en una obra francesa como es ésta, pues en Francia la moda de las imágenes líneas recubiertas con metal se extingue con el románico³; creemos que tal excepción podría deberse a que cuando fue ejecutada se sabía cual era su destino —es decir que fue una pieza de encargo— y se tuvieron más en cuenta los gustos y modas del país destinatario que los del productor. Mide 90 cms. de altura.

Pasando ya al análisis de las figuras vemos que María se encuentra sentada en una banqueta moldurada, con la cabeza girada ligeramente hacia la izquierda e inclinada hacia el Niño al que mira, el brazo derecho caído a lo largo del cuerpo con la mano sujetando un canutillo destinado a contener un atributo vegetal, y el izquierdo rodeando el cuerpo del Niño; en cuanto a las piernas la izquierda se mantiene vertical, pero la derecha sigue una línea diagonal divergente. De todo este esquema hay que resaltar sobre todo los dos elementos que suponen una innovación con respecto a las tallas marianas navarras anteriores, la posición de la cabeza y la de las piernas; en efecto, en éstas la cabeza se mantenía siempre frontal y erguida con la mirada fija ante ella y las piernas paralelas o convergentes. Esta posición de la cabeza y de las piernas conlleva además una ruptura de la frontalidad y simetría de la figura de María, no vista en la imaginería mariana navarra hasta esta obra.

1. J. HUARTE, *Historia de Roncesvalles* (manuscrito inédito conservado en el Archivo de Roncesvalles, datado en el siglo XVII), fol. 38 R.º (descripción recogida por J. IBARRA, *Historia de Roncesvalles*, Pamplona 1936, pp. 211-212); *Manuscrito anónimo atribuido al propio Huarte o a Burges de Elizondo, sin título*, fechado también en el siglo XVII (conservado asimismo en el Archivo colegial), fols. 60 y 70 R.º (su descripción es reproducida por J. VILLAFANE, *Compendio histórico-descriptivo de las milagrosas y devotas imágenes de la Reina de Cielos y Tierra, María Santísima, que se veneran en los más celebres santuarios de España*, Salamanca 1726, texto incluido a su vez en J. FUENTES Y PONTE, *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de Roncesvalles* en Certamen público celebrado con motivo del concurso de premios abierto por la academia para solemnizar el aniversario XVIII de su instalación, Lérida 1880, pp. 240-241 y J. IBARRA, *Historia...*, pp. 209-210); J. de VILLAFANE, *Compendio...*, (copiado por J. FUENTES Y PONTE, *Memoria...*, pp. 240-241 y J. IBARRA, *Historia...*, pp. 209-210); J. FUENTES Y PONTE, *Memoria...*, pp. 197-199; P. de MADRAZO, *Navarra y Logroño*, Barcelona 1886, pp. 459-460; J. IBARRA, *Historia...*, pp. 209-212; J. CLAVERÍA, *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*, Pamplona sin fecha (el prólogo del tomo I está fechado en 1941 y el del tomo II en 1944), t. I, pp. 419-421; A. DURÁN y J. AINAUD, *Escultura gótica en Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid 1956, p. 147; J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte medieval navarro*, Pamplona 1973, vol. IV, pp. 105-107; J. YARZA, *La Edad Media*, Madrid 1983, p. 110.

2. J. J. MARQUET DE VASELOT, *Le trésor de l'abbaye de Roncesvaux*, *Gazette des Beaux Arts* (1897), pp. 212-216 y 319-322; J. BOUSQUET, *Reflexions sur l'iconographie de la Vierge dans la sculpture meridional au XIV éme siècle*, *Proces verbaux des seances de la Société des Lettres, Sciences et Art de l'Aveyron*, t. XXXVII (1954-58), p. 240, nota 56; E. BERTEAUX, *Formation, expansion et evolution de l'art gothique*, Paris 1906, t. II, 1, p. 286; A. ERLANDE-BRANDENBURG, *L'art gothique*, Paris 1983, p. 110.

3. Sobre las imágenes francesas con cubierta metálica I. H. FORSYTH, *The Throne of the Wisdom. Wood sculptures in the romanesque France* Princeton 1972, pp. 10-15.

En cuanto a la figura del Niño, aparece de perfil al espectador en una postura mixta entre erguido y arrodillado, con la pierna derecha flexionada y adelantada y la izquierda caída hacia atrás en diagonal, su brazo derecho se apoya en el pecho materno y el izquierdo sostiene una esfera. Si la consideramos con respecto a las realizaciones anteriores de la imaginería mariana navarra, en las que Jesús estaba siempre sedente, semejante posición supone un notable cambio⁴. En cambio en Francia, país de origen de esta talla, se conocen ejemplos más antiguos de tal postura, localizados sobre todo en la zona oriental y en los alrededores de París, aunque se tratará siempre de un esquema dispositivo minoritario⁵.

El rostro de esta Virgen ha llamado la atención desde antiguo, con toda justicia⁶. Desde el punto de vista formal se encuentra a la altura de las más bellas producciones de época gótica no ya navarras o españolas sino de la propia Francia. En el aspecto expresivo el artífice ha sabido fundir con total acierto dos extremos opuestos: la majestad, el distanciamiento de quien está por encima de todas las demás criaturas, de quien es reina y señora de todo lo creado, y la humanidad y ternura propias de una madre.

Por lo que respecta a la indumentaria María viste una túnica larga y amplia, adornada en el cuello con orla de filigrana y pedrería y ajustada a la cintura por un ceñidor del mismo material; encima lleva un manto, que arranca de los hombros y cae sobre la espalda dejando al descubierto el brazo izquierdo y ocultando por completo el derecho, y cuya extremidad derecha se terna en horizontal de derecha a izquierda cubriendo totalmente la mitad inferior de la túnica; por último, la cabeza se toca con un velo corto, con los laterales cayendo primero en diagonal para seguir luego la dirección vertical al tiempo que se vuelven sobre sí mismos dejando ver el forro, que se distingue bien gracias a su coloración dorada. Las vestiduras del Niño se limitan a una túnica larga y suelta.

Pero más que las prendas o su esquema dispositivo interesa el tratamiento de las telas, las formas de plegado, pues es aquí donde radica la innovación con relación a lo visto en Navarra hasta el momento. En efecto, hasta entonces en las imágenes hechas en Navarra las vestiduras parecían ejecutadas con telas de una consistencia acartonada, lo que se traducía en una rígida caída de las prendas y en la presencia de unos pliegues muy acusados, de formas angulosas; en cambio en el ejemplar de Roncesvalles las telas están tratadas como una materia totalmente flexible, y consiguientemente las prendas caen sueltas y los pliegues resultan mucho menos acusados y adoptan formas curvadas.

Curiosamente en esta talla es importante incluso el sitial, ordinariamente un elemento anodino. Está cubierto con una lámina de plata –al igual que las figuras– y en ella se han cincelado una serie de relieves figurativos con enmarques arquitectónicos: en los costados aparecen sendos ángeles portadores de candelabros y en el dorso San Miguel alanceando al dragón entre San Pedro y San Pablo; ahora bien, la decoración de los tronos marianos con temas figurativos en relieve resulta bastante

4. De hecho la rareza de semejante postura llamó ya la atención a autores anteriores: J. HUARTE, *Historia...*, fol. 38 R.º, *Manuscrito anónimo...*, fol. 70 R.º, J. de VILLAFANE, *Compendio...*, (citado por J. FUENTES Y PONTE, *Memoria...*, p. 241 y J. IBARRA, *Historia...*, pp. 209-210); P. de MADRAZO, *Navarra...*, t. I, p. 460 y J. J. MARQUET DE VASSELLOT, *Le Tresor...*, p. 214.

5. M. AUBERT y M. BEAULIEU, *Musée du Louvre. Description raisonnée des sculptures du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris 1950, t. I, n.º 214; W. H. FORSYTH., The Virgin and Child in french fourteenth century sculpture. A method of classification en *The Art Bulletin* t. XXXIX (1957), p. 180; *Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, Paris 1981, n.º 41.

6. J. HUARTE, *Historia...*, fol. 37 R.º (recogido por J. IBARRA, *Historia...*, p. 211); *Manuscrito anónimo...*, fol. 60 R.º; J. de VILLAFANE, *Compendio...*, (recogido por J. FUENTES Y PONTE, *Memoria...*, p. 240 y por J. IBARRA, *Historia...*, p. 209); P. de MADRAZO, *Navarra...*, t. I, p. 460 y J. CLAVERÍA, *Iconografía...*, t. I, p. 419.

excepcional, aún llegamos a encontrarla alguna vez en obras mixtas de imaginería y orfebrería como la propia Virgen de Roncesvalles, notariamente en el desaparecido ejemplar de Villatuerta, pero nunca en las producciones puras, en las que la ornamentación del trono, en los casos en que se ha conservado, se reduce a motivos arquitectónicos pintados. Otro detalle relativamente insólito de este sitial es la concavidad que alberga, provista de puerta con su correspondiente cerradura, situada en el centro de la parte posterior; Huarte y Marquet de Vasselot sostuvieron que se trataba de un relicario mientras que Uranga e Iñiguez hablaron de un sagrario; la primera teoría parece la más verosímil, pues se conocen imágenes con dispositivos similares en las que éstos eran efectivamente relicarios, entre las que podríamos citar sin salir de Navarra la de Jerusalén de Artajona⁷.

Pero sin duda su elemento más relevante es una inscripción emplazada en la parte inferior del dorso del sitial y que es la que ha permitido conocer con seguridad su procedencia francesa⁸. Actualmente está mutilada y sólo conserva la zona central que dice así: «...it fieri Thole ad ho...»; parece que las palabras inicial y final parcialmente perdidas sería fecit y honorem quedando entonces la inscripción como sigue: «...fecit fieri Thole ad honorem...», que debe traducirse como «...mandó se hiciese en Toulouse en honor...», con lo que tenemos ya el lugar de origen de esta obra. Sin embargo, basándonos en el texto que ha llegado a nosotros, resulta posible reconstruir más o menos el resto; parece probable que en la parte inicial de la inscripción figurara el nombre del comitente, de la persona que «mandó se hiciese», y en la final la mención de aquella en cuyo honor se hizo, Santa María, y quizás la fecha. Ello quiere decir que en su estado genuino la inscripción proporcionaba una información de lo más completa sobre esta imagen, aportando los tres datos básicos: comitente, lugar de procedencia y fecha de ejecución; desgraciadamente sólo nos ha quedado la parte de la inscripción relativa al segundo.

Por lo demás el origen tolosano de esta obra se debe posiblemente a la existencia de posesiones del Hospital de Roncesvalles en las cercanías de esta ciudad, como la importante encomienda de Sanmatan y la propiedad de Marmonde. Sería más o menos el mismo caso del famoso ajedrez de Carlomagno, cuya procedencia de Montpellier se ha relacionado con la presencia de una encomienda de Roncesvalles en esta zona⁹.

Sobre su cronología se han emitido distintas teorías aunque no demasiado contradictorias: para unos autores sería del siglo XIII, para otros estaría a caballo entre esta centuria y la siguiente y, finalmente, otros la colocan en el siglo XIV¹⁰.

Personalmente y teniendo en cuenta su origen tolosano, creemos que, en principio, habría que situarla entre mediados del siglo XIII, momento en que se liquidan definitivamente las secuelas de la Cruzada albigense con la consiguiente rehabili-

7. J. HUARTE, *Silva da varia lición de servicios y demostraciones de fidelidad con prompta y uniforme voluntad del Reino de Navarra española en servicio del Rey Católico su señor* (Manuscrito inédito conservado en el Archivo colegial de Roncesvalles) fol 135 V.º; J. J. MARQUET DE VASSELLOT, *Le Tresor...*, p. 215, nota 3 y J. E. URANGA Y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, pp. 105-106.

8. Recogida por primera vez por J. FUENTES Y PONTE, *Memoria...*, p. 198, pero su lectura correcta no se dará hasta J. J. MARQUET DE VASSELLOT, *Le Tresor...*, p. 215.

9. Sobre la encomienda de Sanmatan: J. IBARRA, *Historia...*, pp. 545 y 578-580 e I. OSTOLAZA, *Colección diplomática de Santa María de Roncesvalles*, Pamplona 1978, pp. 31-33. Sobre Marmonde: J. IBARRA, *Historia...*, p. 545.

Sobre el ajedrez de Carlomagno: M. GAUTHIER y C. HEREDIA, *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros*, Pamplona 1982, pp. 62-65.

10. Se inclinan por el XIII: P. de MADRAZO, *Navarra...*, t. I, p. 459 y J. E. URANGA Y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, p. 107. La colocan a fines del XIII o a fines del XIII-comienzos del XIV: E. BERTEAUX, *Formation...*, t. II, 1. p. 286, J. CLAVERÍA, *Iconografía...*, t. I, p. 420; J. J. MARQUET DE VASSELLOT, *Le Tresor...*, p. 214, J. YARZA, *La Edad...*, p. 243 y A. ERLANDE-BRANDENBURG, *L'art...*, p. 110.

tación de las actividades artísticas hasta entonces paralizadas y que se corresponde además con la llegada del gótico al territorio tolosano, y mediados del XIV, instante en que con la irrupción de la Peste Negra se abre otro período calamitoso y desfavorable para el arte. De otro lado los años centrales de esta centuria coinciden con el advenimiento al trono de Navarra de Carlos II, bajo cuyo gobierno el reino atravesará por toda una serie de conflictos bélicos, buena parte de ellos precisamente con Francia, lo que hace que a partir de ese momento no se den coyunturas muy propicias para la importación de obras de arte, y menos del vecino país.

El análisis de la propia imagen y más concretamente la peculiar forma de representar al Niño, erguido sobre la rodilla de su Madre, nos permite precisar más; en efecto, esta iconografía no hace su aparición en la imaginería francesa hasta comienzos del siglo XIV y sólo alcanzará cierta difusión en el segundo cuarto de este siglo¹¹.

Conjugando ambos factores habría que colocar la talla de Roncesvalles entre principios y mediados del siglo XIV, más bien hacia el segundo cuarto de dicho siglo, momento en que el tipo iconográfico ha adquirido cierta difusión. Por otra parte sabemos que por esa época, quizás un poco después, en el tercer cuarto del siglo, se hicieron importantes obras en Roncesvalles, lo que no deja de ser significativo¹².

Pasando de la imagen modelo a las tallas derivadas mencionaremos en primer lugar la que perteneció a la parroquia de *Janáriz* en Lizoáin –actualmente en la iglesia de Santiago de Pamplona– que es en la que más claramente se percibe tal derivación, debido a su parecido particularmente estrecho con el modelo¹³.

Ciertamente se ha eliminado la cubierta de plata que aparecía en el ejemplar de Roncesvalles, posiblemente por razones económicas. Pero sus dimensiones se acercan a las de la imagen de Roncesvalles, ya que mide 83 cms. de altura, sólo siete menos que aquella.

También la disposición de las figuras resulta muy similar a la de la titular del Hospital pirenaico. En el caso de la Virgen sólo difiere la actitud de la cabeza, que se mantiene frontal y erguida, abandonando el giro hacia la izquierda y la inclinación que presentaba en el ejemplar de Roncesvalles; pero la postura del cuerpo es idéntica: sedente, con el brazo derecho en ángulo obtuso y la mano caída hacia el suelo, el izquierdo sujetando al Niño por debajo de la cintura, y las piernas la izquierda vertical y la derecha diagonal. La semejanza con la talla de Roncesvalles se acentúa más, si cabe, en el caso de la figura de Jesús; éste aparece semi-erguido sobre la pierna izquierda de su Madre, de perfil al espectador, con el brazo derecho apoyado en el pecho materno, el izquierdo flexionado sosteniendo la esfera del mundo, y las piernas una flexionada y adelantada y la otra proyectada hacia atrás, exactamente igual que en Roncesvalles; la única diferencia con respecto a esta imagen es que en ella la pierna flexionada y adelantada era la derecha y la proyectada hacia atrás la izquierda, y aquí

11. Los ejemplares más tempranos que hemos podido localizar son los de Saint-Cheron fechados en el primer cuarto del siglo XIV (W. H. FORSYTH, *The Virgin...*, p. 180), Sens, datada hacia 1310 (C. SCHAEFER, *La sculpture en ronde-bosse au XIV siècle dans le duché de Bourgogne*, Paris 1954, R. 30) y una talla perteneciente al Museo de Louvre (M. AUBERT, *Musée...*, n.º 211).

Por otra parte el número de ejemplares fechados en el segundo tercio del siglo XIV ha aumentado considerablemente, pudiendo citarse los de Vatry, Coulommès-la-Montagne, Ville-Dommange, Bis-seuil, Pogny, Presnes y Sacy, todos ellos ligeramente posteriores al segundo cuarto del siglo XIV (W. H. FORSYTH, *The Virgin...*, p. 180), Dixmont y Sens –diferente del anterior– fechados hacia 1340 (C. SCHAEFER, *La sculpture...*, R. 28 y 69) y tres tallas pertenecientes al Museo de Louvre las dos primeras de hacia 1330 y la tercera de hacia 1350-1360 (M. AUBERT, *Musée...*, n.º 212, 214 y 215).

12. Concretamente la sala capitular, llamada también capilla de San Agustín: L. GIL, J. MARTÍNEZ y M. ORBE, *Estudio histórico-artístico de la Real Colegiata de Roncesvalles*, Pamplona 1982 (inédito).

13. Inédita.

ocurre al revés. Particularmente interesante resulta la coincidencia de esta obra con el ejemplar de Roncesvalles en el detalle de la posición semierguida del Niño, a causa de lo excepcional de esta postura dentro de la imaginería mariana de época medieval.

Como en Roncesvalles la indumentaria de María se compone de túnica adornada al cuello con una orla y ajustada a la cintura mediante un ceñidor de correa –aunque en el caso de Janáriz, al ser la talla exclusivamente de madera, sin revestimiento metálico, ambos elementos serán simplemente pintados y no de filigrana–, manto y velo, y la de Jesús de túnica. Además el esquema dispositivo de la mitad inferior del manto de esta Virgen es idéntico al empleado en la titular de Roncesvalles: terciado en horizontal de derecha a izquierda, llegando hasta el costado opuesto y cubriendo enteramente el halda de la túnica; incluso se repite el detalle de la prolongación de su extremo derecho en esa misma dirección para cubrir el sitial. Pero también el velo está tratado de modo muy similar al de la imagen de Roncesvalles: la misma caída primero en diagonal y luego en vertical de los laterales, la misma vuelta de la parte inferior de estos sobre sí mismos formando una a modo de onda que nos muestra el forro, los mismos pliegues tubulares inmediatos al borde en ambos lados; si acaso habría que señalar que la caída en diagonal de los laterales resulta mucho más breve que en Roncesvalles, pasando enseguida a la vertical.

A la vista de todas estas semejanzas con el ejemplar de Roncesvalles creemos que queda suficientemente demostrada la afirmación de su derivación del mismo.

También es evidente que se inspiró en Nuestra Señora de Roncesvalles la *Virgen de Turrillas* (Izagaondua), que actualmente se conserva en el Museo Diocesano de Pamplona. En efecto presenta gran cantidad de puntos de coincidencia con ella: exactamente los mismos que encontramos en el caso de la talla de Janáriz. En realidad resulta idéntica a ésta –de ahí que prescindamos de su descripción y cotejo con la titular de Roncesvalles, remitiéndonos a lo dicho a propósito de la imagen de Janáriz–, hasta tal grado que consideramos muy probable que sea obra del mismo artífice, hipótesis reforzada por la cercanía entre ambos pueblos¹⁴.

El tercer ejemplar de la imaginería mariana navarra derivado de la Virgen de Roncesvalles es la pequeña talla perteneciente a la propia Colegiata, a la que para distinguirla de la titular se le denomina *Virgen del Tesoro*¹⁵.

En lo relativo a la disposición de las figuras e indumentaria no resulta esta obra tan semejante a su modelo como las dos anteriores, aunque desde luego conserva los rasgos más significativos del mismo, de tal modo que incluso en estos aspectos se puede ver su derivación de él. Así en las actitudes de las figuras constatamos que en el caso de María la postura de los brazos ha variado con relación a la titular de Roncesvalles, pero se mantiene en cambio la inclinación de la cabeza hacia la izquierda y la posición diagonal de la pierna derecha. Por su parte el Niño coincide con el modelo en su postura semierguida, de perfil al espectador, y en el ademán del brazo izquierdo doblado con la mano sosteniendo la esfera, pero no en el del derecho, pues está en actitud de bendecir¹⁶ y no apoyado en el pecho materno como ocurría en la titular; en cuanto a las extremidades inferiores parece evidente que su disposición se inspiró también en el juego de piernas de ésta, aunque no se supo interpretar correctamente y de ahí la introducción de diferencias: en lugar de flexionar

14. La única bibliografía sobre esta imagen es la breve descripción con fotografía adjunta de J. CLAVERÍA, *Iconografía...*, t. II, p. 539.

15. Bibliografía: J. J. MARQUET DE VASSELOT, *Le Tresor...*, p. 322; J. IBARRA, *Historia...*, pp. 281-282; J. CLAVERÍA, *Iconografía...*, t. I, pp. 433-434; J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, p. 248 y lám. 29 color.

16. Actualmente está en una postura de los más atípica, como señalando a la esfera, pero no hay duda que esto se debe a una alteración y que su ademán primitivo era el de bendición.

la pierna derecha y proyectar la izquierda hacia atrás como en la titular, se flexionan ambas.

Por lo que respecta a la indumentaria las prendas que la integran resultan ser las mismas que en el modelo: túnica, manto y velo para la Virgen, y simplemente túnica para Jesús; además en la túnica de María se conserva incluso la orla del cuello y el ceñidor que la ajusta a la cintura, ornamentándolos con un motivo de cuentas esféricas, imitación patente de la filigrana empleada en la titular. Sin embargo en materia de disposición sólo el velo mantiene el esquema del modelo con los laterales cayendo primero en diagonal y luego en vertical, volviéndose sobre sí mismos para dejar ver el forro y presentando pliegues tubulares en la zona inmediata al borde; pero en cualquier caso hay que reconocer que éste es realmente muy semejante al de la titular de Roncesvalles, casi idéntico.

En cambio en otros aspectos se acerca más a su modelo que los dos ejemplares precedentes. Por de pronto es, como aquél, una producción mixta de imaginería y orfebrería, o sea que la talla de madera aparece cubierta con una chapa metálica, siendo por otra parte la única de las imágenes derivadas en la que ha perdurado este rasgo del modelo. Además –y también como caso único entre las derivadas– su trono se encuentra decorado con una serie de temas figurativos en relieve, cincelados en la chapa de plata, exactamente igual que ocurría en la titular de Roncesvalles, aunque los temas no sean los mismos ya que aquí se trata de las escenas de la Anunciación, Visitación, Natividad y Epifanía.

Por último, antes de pasar al ejemplar siguiente, la Virgen de Olaz-Subiza, aludiremos a un problema interesante planteado por esta obra, el de la función que pudo tener dada la existencia en la propia colegiata de otra imagen mariana, la titular, a la que evidentemente se dirigía la devoción popular, y sus reducidas dimensiones –27 cms. incluida la peana–, que la hacía escasamente apta para figurar en un altar recibiendo culto ordinario. Algún autor moderno ha sugerido una función procesional¹⁷, pero parece poco probable precisamente por esta razón de su pequeño tamaño, que si bien la hace muy transportable dificulta considerablemente su visión, de otro lado no se comprende porque en caso de querer efectuar procesiones no se hubiera podido recurrir a la propia titular, igual que se hacía en la catedral de Pamplona con Santa María la Real. También en un tiempo se destinó a ser besada por los peregrinos en sustitución de la titular colocada fuera de su alcance en un nicho del retablo romanista que presidía la iglesia¹⁸, pero tal función parece relativamente moderna y muy posterior al momento de su realización, ya que su aparición debe conectarse con el instante en que se situó a la titular en dicho lugar, lo que no pudo ocurrir hasta comienzos del XVII, fecha del retablo. Por nuestra parte creemos muy posible que la Virgencita del Tesoro de Roncesvalles fuera encargada para satisfacer la devoción privada de algún prior o miembro del Cabildo y sobre todo para acompañarle en sus desplazamientos, lo que explicaría el que se hubiera hecho una pieza tan pequeña.

Otra de las tallas derivadas de Nuestra Señora de Roncesvalles es la de la localidad de *Olaz-Subiza* muy cercana a Pamplona¹⁹. Se trata de una obra de gran tamaño, pues mide 146 cms, siendo de hecho uno de los mayores ejemplares sedentes dentro de la imaginería medieval mariana navarra.

En cuanto a la disposición de las figuras la de María coincide bastante con el modelo, más de hecho que en la Virgen del Tesoro: repite no sólo la inclinación de la cabeza hacia la izquierda y la posición diagonal divergente de la pierna derecha

17. J. IBARRA, *Historia...*, p. 281.

18. J. CLAVERÍA, *Iconografía...*, t. I, p. 434.

19. Bibliografía: J. E. URANGA, *Notas de Arte navarro*, P. V. t. IV (1943), p. 14, J. CLAVERÍA, *Iconografía...*, t. II, p. 547, A. DURÁN y J. AINAUD, *Escultura...*, p. 147.

sino incluso la postura del brazo izquierdo abierto en ángulo obtuso con la mano cogiendo al Niño por debajo de la cintura; únicamente la posición del brazo derecho, en ángulo recto y con la mano proyectada hacia arriba, difiere del ejemplar de Roncesvalles; en cualquier caso, y a pesar de este detalle, su relación con la figura de María de la imagen de Roncesvalles resulta evidente. En cambio en la figura de Jesús se han introducido alteraciones bastantes sustanciales con respecto al modelo: por lo pronto no aparece de perfil y en esa postura semi erguida tan peculiar que veíamos en la talla de Roncesvalles sino frontal y sedente, tampoco su brazo derecho se encuentra apoyado en el pecho materno sino levantado impartiendo la bendición; tan solo el ademán del brazo izquierdo, doblado ostentando una esfera en la mano, coincide con la titular de Roncesvalles, si bien el ligero desnivel existente entre ambas piernas –detalle pequeño, pero curioso y trascendente como se verá– parece asimismo un recuerdo del peculiar juego de piernas del Niño del ejemplar de Roncesvalles.

Las prendas que integran su indumentaria vuelven a ser las mismas que en la imagen de Roncesvalles: túnica complementada con ceñidor, velo y manto para la Virgen, y túnica sólo para Jesús. Pero más interesantes y significativas resultan las coincidencias de esta talla con la titular de Roncesvalles en lo relativo a la disposición del manto y velo de María. Efectivamente en el caso del manto vemos que cae suelto sobre el brazo derecho y pasa luego por debajo de él formando una gran curva floja que deja ver el forro, se desliza por detrás del brazo izquierdo dejándolo libre, y se tuerce en horizontal de derecha a izquierda llegando hasta el lado opuesto y ocultando enteramente el halda de la túnica; es exactamente el mismo esquema empleado en la talla de Roncesvalles. Igual ocurría con el velo, la forma que adopta es idéntica a la usada en el ejemplar de Roncesvalles: caída primero en diagonal y luego en vertical de los laterales, vuelta de los bordes sobre sí mismos y pliegues tubulares. A la vista de unas coincidencias tan absolutas parece innegable la derivación de esta imagen de Nuestra Señora de Roncesvalles.

Aún podríamos mencionar otras dos vírgenes inspiradas en la titular de Roncesvalles, las pertenecientes a las parroquiales de Eparoz en Urraul Alto, localidad próxima a las de Janáriz y Turrillas, y Urroz de Santesteban en Baztán. Se trata en ambos casos de producciones de carácter popular, mucho menos interesantes que las anteriores y de ahí que no las analicemos, limitándonos a citarlas²⁰.

Pero además de estos ejemplares directamente derivados de Nuestra Señora de Roncesvalles, existen algunos que derivan de ella indirectamente a través de otras tallas. Concretamente este es el caso de la *titular de la ermita de Arrigorriá en Arraiza y de la imagen que procede de la iglesia de Enériz* se conserva hoy en el Museo de Navarra²¹. Las dos se inspiraron –como veremos– en la Virgende Olaz-Subiza y, por tanto, a través de ella se vinculan a Nuestra Señora de Roncesvalles.

El que estos ejemplares tuvieran como modelo la talla de Olaz-Subiza resulta patente, dadas las estrechas similitudes entre una y otras, tanto a nivel de disposición de las figuras como de la indumentaria.

En cuanto al primer aspecto, la disposición de las figuras, en ambas imágenes María aparece sedente, con el brazo derecho en ángulo recto y la mano proyectada hacia arriba sosteniendo el atributo, el izquierdo en ángulo obtuso sosteniendo al Niño por debajo de la cintura y la pierna derecha en diagonal divergente, en tanto que Jesús se encuentra sentado sobre la rodilla izquierda de su Madre, en actitud

20. Bibliografía: sobre la imagen de Eparoz J. CLAVERÍA, *Iconografía...*, t. I, p. 501, sobre la de Urroz de Santesteban: Idem, t. II, pp. 552-553.

21. Bibliografía: sobre la de Enériz J. CLAVERÍA, *Iconografía...*, t. I, p. 177, sobre la de Arrigorriá Idem, t. I, pp. 142-146 y S. LAVIÑETA, *La Virgen de Arrigorriá*, Pamplona 1949.

frontal, con el brazo derecho levantado bendiciendo, el izquierdo sosteniendo un atributo por la parte inferior y las piernas colgando en el aire, estando la derecha ligeramente más baja que la izquierda; ahora bien éstas eran exactamente sus posturas en la talla de Olaz-Subiza, siendo particularmente significativa, por lo mínimo del detalle, la repetición del desnivel de las piernas de Jesús. Tan sólo hay un rasgo en el que estas vírgenes no coinciden con la de Olaz-Subiza: la actitud de la cabeza de María que en ellas está frontal y en Olaz-Subiza aparecía un poco inclinada hacia la izquierda.

Por lo que se refiere a la indumentaria constatamos desde luego que las prendas empleadas en estos dos ejemplares son las mismas que se usaban en Olaz-Subiza: túnica ajustada a la cintura con un ceñidor, manto y velo para la Virgen y túnica sólo para el Niño; pero las concordancias realmente válidas son las relativas a la disposición de tales prendas. Así en el caso del manto vemos que cae sobre el brazo derecho hasta medio antebrazo formando bajo este una gran curva que deja ver el forro y se tuerce luego en horizontal de derecha a izquierda llegando hasta el lado opuesto y cubriendo casi enteramente el halda de la túnica, esquema que coincide con el adoptado en Olaz-Subiza; se repiten incluso detalles insignificantes como la curva convexa del borde inferior del manto sobre la pierna izquierda –particularmente acentuada en Enériz– o la prolongación triangular al término del terciado –más enfatizada en Arrigorriá–. En cuanto al velo, el de la imagen de Arrigorriá sigue punto por punto la fórmula del de Olaz-Subiza: laterales cayendo primero en diagonal y luego en vertical, vuelta de estos sobre sí mismos formando una onda que permite apreciar el forro y bordes inferiores sinuosos a base de curvas y contracurvas; mientras que en la talla de Enériz se mantienen sólo los dos primeros elementos.

De las ocho obras citadas sólo cinco han sido anteriormente datadas: los ejemplares de Turrillas, el Tesoro de Roncesvalles, Olaz-Subiza, Enériz y Arrigorriá. El primero de ellos, el de Turrillas, fue atribuido por Clavería al siglo XV²²; el del Tesoro, por su parte, ha sido adjudicado por los autores que más a fondo lo estudiaron, Marquet de Vasselot, Bertaux, Ibarra y Uranga e Iniguez, al XIV –Bertaux incluso precisa más y lo coloca a comienzos de este siglo–²³; la imagen de Olaz-Subiza fue asimismo considerada por los dos autores que se ocuparon de ella, Uranga y Clavería, como perteneciente a la decimocuarta centuria²⁴; la de Enériz es colocada por Clavería en los últimos años del XIII o ya en el XIV, y, finalmente la talla de Arrigorriá es atribuida por Laviñeta al período final del siglo XII o al inicial del XIII, y por Clavería, más acertadamente, a los últimos años del XIII o ya al XIV²⁵.

Por nuestra parte aportamos un dato sólido para fijar la cronología de estas obras: la existencia de un término «post quem», dado por la fecha del prototipo. Así los ejemplares de Janáriz, Turrillas, el Tesoro de Roncesvalles, Olaz-Subiza, Epároz y Urroz de Santesteban que tienen como modelo a la propia Virgen de Roncesvalles habrán de considerarse posteriores a los años centrales del siglo XIV, probable momento de la realización de ésta; en tanto que los de Enériz y Arrigorriá que tienen como modelo directo la imagen de Olaz-Subiza y que sólo indirectamente se vinculan a la titular de Roncesvalles deben juzgarse más tardíos.

22. J. CLAVERÍA, *Iconografía...*, t. II, p. 539.

23. J. J. MARQUET DE VASSELLOT, *Le Tresor...*, p. 322; E. BERTAUX cit. por J. IBARRA, *Historia...*, p. 282 y J. CLAVERÍA, *Iconografía...*, t. I, p. 433; J. E. URANGA y F. INIGUEZ, *Arte...*, vol. IV, lám. 29 color.

24. J. E. URANGA, *Notas...*, p. 14.

25. Enériz: J. CLAVERÍA, *Iconografía...*, t. I, p. 178.

Arrigorriá: S. LAVIÑETA, *La Virgen...*, pp. 50-53 y J. CLAVERÍA, *Iconografía...*, t. I, p. 39.



Roncesvalles. Titular.



Roncesvalles. Tesoro.



Janariz. Hoy en la parroquia de Santiago de la Chantrea en Pamplona.



Olaz-Subiza.