

El Maestro Esteban en Pamplona: ¿arquitecto y urbanista?

Javier Martínez de Aguirre
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Como sucede con otros artistas románicos, la personalidad del Maestro Esteban, artífice al servicio del obispo Pedro de Roda en la catedral de Pamplona a comienzos del siglo XII, ha sido objeto de interpretaciones encontradas y en ocasiones abusivas. El artículo aborda algunos aspectos de su labor como arquitecto. En primer lugar, lleva a cabo una revisión de la documentación relativa al maestro y sus circunstancias. A continuación, examina ciertos restos arquitectónicos románicos (en su mayor parte hasta ahora totalmente ignorados) que, integrados en la actual fábrica catedralicia gótica, probablemente formaron parte de la construcción proyectada y dirigida por Esteban. Por último, explora su hipotético papel como urbanista en el trazado del burgo de San Saturnino de Pamplona, lo que constituye una faceta verosímil de su trayectoria profesional que nunca ha sido considerada.

Palabras clave: Mestre Esteban, Pedro de Roda, catedral románica de Pamplona, catedral de Santiago de Compostela, urbanismo románico, burgo de San Saturnino, San Fermín, reforma gregoriana.

Master Esteban in Pamplona: architect and urban planner?

Abstract: As with other Romanesque artists, the figure of Master Esteban, artisan in the service of Bishop Pedro de Roda at Pamplona Cathedral in the early 12th century, has been the subject of conflicting, and sometimes even disparaging, interpretations. This article covers certain aspects of his work as an architect. It begins with a review of the documentary sources relating to the master and his circumstances. It then examines certain Romanesque architectural remains (for the most part utterly ignored) within the current Gothic structure of the cathedral, which were probably part of the construction planned and directed by Esteban. Lastly, it explores his hypothetical role as urban planner in designing Pamplona's ancient borough of San Saturnino, which constitutes one likely aspect of his professional career that has never been considered.

Key words: Master Esteban, Pedro de Roda, Romanesque Pamplona Cathedral, Santiago de Compostela Cathedral, Romanesque urban development, borough of San Saturnino, Saint Fermin, Gregorian Reform.

O Mestre Esteban en Pamplona: arquitecto e urbanista?

Resumo: Como acontece con outros artistas románicos, a personalidade do Mestre Esteban, artífice ao servizo do bispo Pedro de Roda na catedral de Pamplona a comezos do século XII, foi obxecto de interpretacións opostas e ás veces abusivas. O artigo aborda algúns aspectos do seu labor como arquitecto. En primeiro lugar, leva a cabo unha revisión da documentación relativa ao mestre e ás súas circunstancias. Deseguido, examina certos restos arquitectónicos románicos (na meirande parte ata agora totalmente ignorados) que, integrados na actual fábrica catedralicia gótica, probablemente formaron parte da construción proxectada e dirixida por Esteban. Por último, explora o seu hipotético papel como urbanista no trazado do pamplonés burgo de San Saturnino, o que constitúe unha faceta verosímil da súa traxectoria profesional que nunca fora considerada.

Palabras clave: Maestro Esteban, Pedro de Roda, catedral románica de Pamplona, catedral de Santiago de Compostela, urbanismo románico, burgo de San Saturnino, San Fermín, reforma gregoriana.

De igual manera que la luz del amanecer proyecta sombras agigantadas, así la noticia cierta de un tal Esteban, “maestro de la obra de Santiago” que trabajó en la catedral de Pamplona hacia 1101, fue magnificada por los pioneros de la historiografía sobre arte románico hispano, confiriéndole los perfiles colosales de un arquitecto y escultor omnipresente en el norte peninsular¹. Sin embargo, no es posible verificar que los escasos vestigios escultóricos de la portada occidental de la seo pamplonesa hayan salido de sus manos, por lo que cualquier atribución de piezas en no importa qué otro lugar resulta meramente especulativa.

Las excavaciones efectuadas en dicha catedral hace poco más de veinte años sacaron a la luz la planta del edificio que suponemos proyectó Esteban. La traza de la cabecera confirmó su filiación compostelana, la misma que evidencia la portada representada en el plano de Ventura Rodríguez (fig. 1)². En consecuencia, parecen quedar pocas dudas acerca de la labor arquitectónica del maestro, que habría diseñado y dirigido al menos la primera fase de la construcción.

1 El presente artículo está relacionado con mi participación en el *I Coloquio del Camino de Santiago y el Románico. La catedral de Santiago de Compostela y Francia (1075-1122): Intercambio, Memoria y Confluencia Artística*, celebrado en la Universitat Autònoma de Barcelona el 29 de abril de 2015 y financiado por la S.A. de Xestión do Plan Xacobeo y la Xunta de Galicia. Agradezco a Manuel Castiñeiras su amable invitación a intervenir en dicho coloquio. Quiero igualmente expresar mi agradecimiento a los revisores del texto por sus atinadas observaciones, que han sido tomadas en consideración en la redacción final (notas 10, 14, 19, 23 y 30). La investigación que sustenta el artículo se ha desarrollado en el marco del proyecto “Arte y reformas religiosas en la España medieval” (HAR2012-38037), del VI Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2008-2011, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

2 En el plano, el proyecto de la nueva fachada se superpone al antiguo frontis entonces todavía en pie, que fue representado con suficiente detalle. Dicho plano ha sido publicado en diversas ocasiones. La reproducción incluida en Redón Huici, Fernando (Dir.), *Navarra. Historia y Arte. Tierras y Gentes*, Pamplona, 1984, p. 51, facilita la visión de la portada románica mediante la intensificación de las tintas.

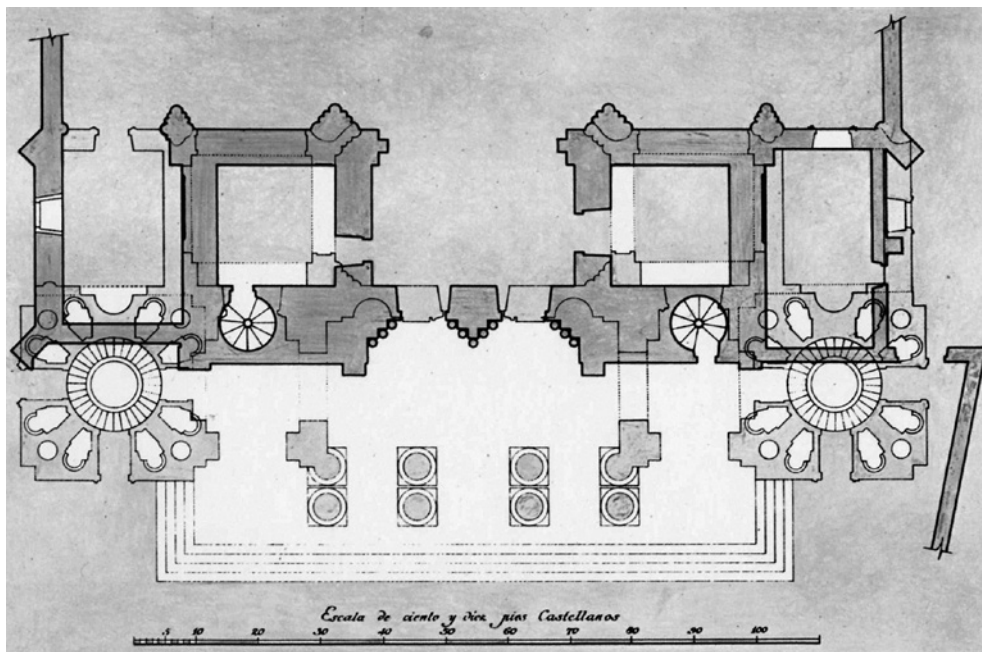


Fig. 1. Planta de la fachada románica de la catedral de Pamplona dibujada por Ventura Rodríguez (Redón Huici, F. (Dir.), *Navarra. Historia y Arte. Tierras y Gentes*, Pamplona, 1984, p. 51).

La intención de este artículo es doble: por una parte, una vez revisadas las referencias documentales y valorada la significación histórica del maestro, dar a conocer que quedan todavía in situ cierto número de restos arquitectónicos de la catedral románica navarra, algunos de ellos hasta ahora totalmente ignorados; por otra, explorar el hipotético papel de Esteban como urbanista al servicio del obispo Pedro de Roda, lo que constituye una faceta verosímil de su trayectoria profesional que nunca ha sido considerada.

Esteban en la documentación de la catedral de Pamplona

Empezaremos por un breve estado de la cuestión. En 1928 Onofre Larumbe transcribió la donación del año 1101 que atestigua la intervención de Esteban en el edificio de la catedral de Pamplona por encargo del obispo Pedro de Roda (también conocido como Pedro de Anduque, por su linaje, o de Rodez, por su lugar de nacimiento)³. La aportación fundamental era el nombre del maestro, ya que la edificación de una

3 Larumbe, J. Onofre, "La catedral de Pamplona. El templo", *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 3ª ép. II, 1928, pp. 91-120.

catedral románica en la capital navarra, anterior a la gótica todavía hoy en pie, era conocida gracias a la transcripción que Prudencio de Sandoval había hecho de la inscripción de la portada, en la que se daba el año 1100 como data de inicio de la obra⁴.

Publicada en un medio local, la noticia pasó casi desapercibida hasta que tres años más tarde el más importante medievalista navarro, José María Lacarra, la dio de nuevo a la imprenta en una revista de mayor difusión, junto con otros ocho documentos relativos a la construcción del templo⁵. Además, Lacarra contextualizó la referencia cotejándola con lo entonces conocido acerca de los constructores de la catedral de Santiago de Compostela. Dado que ni López Ferreiro ni otros autores mencionaban a Esteban, afirmó: “Los documentos de Pamplona nos dan el nombre de un nuevo maestro de la Catedral de Santiago, comprendido entre ambos Bernardos, y precisamente cuando sus obras entraban en mayor actividad con el pontificado de Diego Gelmírez”⁶.

Manuel Gómez Moreno, en su obra fundamental sobre el arte románico español (1934), advirtió semejanzas entre algunos capiteles de la catedral pamplonesa y cierto número de piezas escultóricas santiagouesas. Fue el primero en atribuir a Esteban un elenco de labras localizadas en la cabecera, el transepto y la portada de Platerías, en vista de lo cual lo identificó con el denominado “maestro de las Platerías”, al que previamente había atribuido participación fundamental en la decoración de San Isidoro de León⁷. Ignorando la crítica a la propuesta de Gómez Moreno expuesta por Georges Gaillard en 1938, los discípulos de don Manuel, con Camps Cazorla a la cabeza, acrecentaron la personalidad artística del artífice, al descubrir “la coexistencia en el «maestro Esteban» o «maestro de la Puerta de las Platerías», del organizador definitivo de las estructuras más complejas románicas y del genio escultórico románico más completo, cuya influencia domina a lo largo de los dos primeros tercios del siglo XII”⁸.

4 Sandoval, Prudencio de, *Catálogo de los obispos, que ha tenido la Santa Iglesia de Pamplona, desde el año de ochenta, que fue el primer della en Santo Martyr Fermín, su natural Ciudadan*, Pamplona, 1614, f. 73v; el dato fue recogido por Madrazo, Pedro de, *Navarra y Logroño*, Barcelona, 1986, II, p. 214; Brutails, Jean-Auguste, “La cathédrale de Pampelune”, *Congrès archéologique de France, LVe session*, 1889, pp. 292-320; y T.B. (Torres Balbás, Leopoldo), “La Catedral Románica de Pamplona”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II, 1926, pp. 153-155.

5 Lacarra, José M^a., “La Catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII (1931), pp. 73-86. Incluye en primer lugar la bula de Urbano II de 1097 dirigida a Pedro I instándole a construir una nueva basílica en Pamplona. Añade la versión más detallada de la misma donación de 1101 y un documento en que se menciona ese mismo año a un tal Esteban casado con Mancia, hija de Urraca Sendoa, del que deducía que Esteban “parece que afincó en Pamplona”

6 Ibid. p. 75.

7 Gómez Moreno, Manuel, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934: sobre el “maestro de las Platerías” en San Isidoro de León: pp. 106-111; sobre su intervención en Santiago: p. 129: “parecen suyos un capitel y los modillones del alero de la capilla de S. Bartolomé, así como los graciosos remates de ésta misma y de la de S. Juan, que representan un león montado por un muchacho, y una esfinge (...) Los capiteles del crucero delatan su mano igualmente”; sobre su trabajo en Pamplona: pp. 134-136.

8 Gaillard, Georges, *Les débuts de la sculpture romane espagnole Leon – Jaca – Compostelle*, París, 1938, p. 222. Camps Cazorla, Emilio, *El arte románico en España*, Barcelona, 1945, p. 121.

Con relación a su actividad como arquitecto en Compostela, Gómez Moreno, tras cruzar las referencias navarras con las gallegas, pensó que “Esteban sería padre de Bernardo, el Joven, e hijo quizá del otro Bernardo, el Viejo, iniciador del edificio, sucediéndose todos tres en la dirección de las obras”⁹. A partir de ahí todas las posibles combinaciones han sido puestas sobre la mesa. Se le ha supuesto arquitecto del obispo Diego Peláez (1070-1088), o bien director de la fábrica después de que éste fuera obligado a abandonar Santiago, en los últimos años del siglo XI o incluso en los primeros del XII, llegando a sugerirse la posibilidad de que simultaneara la dirección de las canterías navarra y gallega¹⁰. Para unos, habría contado con el favor de Diego Gelmírez; para otros, la avenencia entre Esteban y Gelmírez resulta muy poco probable. Ni las referencias documentales pamplonesas ni los vestigios de la catedral navarra pueden aclarar por sí solas esta cuestión, de manera que no la trataremos aquí.

Tras décadas de aceptación mayoritaria entre los historiadores españoles, distintos estudiosos advirtieron la debilidad de la teoría que hacía de Esteban el máximo protagonista del románico hispano durante la primera mitad del siglo XII y se sumaron a la visión crítica iniciada por Gaillard. Cuestionaron no solo el catálogo de obras atribuibles al “maestro de Platerías”, sino muy especialmente la identificación de éste con el artífice que trabajó en Pamplona, al ponerse en tela de juicio su intervención

9 Gómez Moreno, Manuel, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, p. 117.

10 Para Ramón Otero, Esteban fue el “nuevo arquitecto” vinculado a la “reanudación de la empresa” arquitectónica decidida por Ramón de Borgoña, conde de Galicia desde 1092, y Diego Gelmírez, vicario y administrador de la diócesis desde 1093. Habría dirigido la obra durante ocho años. Su labor quedaría entre las de Bernardo el Viejo y Bernardo el Joven; habría trazado los ábsides poligonales, la terminación de la girola y el “gigantesco y monumental crucero con sus cuatro capillas semicirculares”: Otero Túniz, Ramón, “Problemas de la catedral románica de Santiago”, *Compostellanum*, X, 1965, p. 963. La ubicación de Esteban entre los dos Bernardos, que Otero había heredado de Gómez Moreno, fue totalmente trastocada por la hipótesis de Williams, John, “La arquitectura del Camino de Santiago”, *Compostellanum*, XXIX, 1984, p. 282, quien defendió a Esteban como “el maestro de obras de Diego Peláez” (en su opinión, Bernardo habría sido el arquitecto de Gelmírez y Roberto su capataz; el autor insistiría en su hipótesis en “¿Arquitectura del Camino de Santiago?”, *Quintana*, 7, 2008, p. 160). La identificación de Esteban como el arquitecto de Peláez fue estimada como “muy probable, casi segura” por Valle Pérez, José Carlos, “Maestro Esteban”, *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago de Compostela, 1974, XX, p. 37. Frente a ellos, Serafín Moralejo advirtió la dificultad para identificar a Esteban como arquitecto de Peláez, debido al “aval” que suponía la confirmación del documento pamplonés por Diego Gelmírez; de ahí que atribuyera a la década en que supuestamente Esteban habría dirigido la fábrica compostelana (años noventa) la realización de las capillas de Santa Fe y San Andrés: Moralejo, Serafín, “Notas para unha revisión da obra de K.J. Conant”, en Conant, K.J., *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1983, pp. 105-108. Años más tarde el mismo autor retomó la cuestión, deslizándola a la posibilidad de que Esteban volviera “después de 1101, y más de una vez, a Santiago”. Llega a sugerir la “cesión temporal [por Gelmírez] de un hombre de su confianza e incluso la posibilidad de que este simultaneara por un tiempo la dirección de los dos obradores”: Id., “Santiago de Compostela: la instauración de un taller románico”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Santiago de Compostela, 2004, II, pp. 307-308. A juicio de Manuel Castiñeiras, Esteban fue un maestro llegado a Santiago desde los reinos de Aragón y Pamplona que intervino en los muros perimetrales del deambulatorio y en gran parte de los del transepto. Su labor entre 1093-1095 y 1101 representó una marcada renovación con relación a la fábrica iniciada por Peláez. Tras haber sido contratado en Pamplona no regresó a Compostela: Castiñeiras, Manuel, “Verso Santiago? La scultura románica da Jaca a Compostella”, *Medioevo: l'Europa delle Cattedrali: atti del IX Convegno Internazionale di Studi, Parma, 19-23 settembre 2006* (A.C. Quintavalle, ed.), Milán-Parma, 2007, pp. 387-388 (el autor se decanta por un “origen galo” y un inicio temprano de su trabajo en Compostela en “*Didacus Gelmirus*, patrón de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico”, *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez* (M. Castiñeiras, dir.), Milán, 2010, pp. 43-46).

como escultor en los capiteles procedentes de la portada navarra¹¹. En la actualidad ningún investigador bien informado sostiene la identificación entre Esteban y la personalidad artística antiguamente conocida como “maestro de Platerías”. No es objetivo de este artículo aportar novedades con respecto a Santiago o a León, sino centrar la cuestión en la actividad de Esteban en Pamplona al servicio de Pedro de Roda.

Veamos qué dicen los documentos pamploneses. El *Libro redondo* de la catedral contiene tres cartas con referencias al maestro. La primera, de junio de 1101, registra la concesión a Esteban, identificado como *magister operis Sancti Jacobi*, de diversos bienes por parte del obispo Pedro de Roda¹². En la donación se añaden como beneficiarios su mujer y su hijo, lo que evidencia la condición laica del maestro. Los términos especifican que las casas que el obispo le había mostrado previamente permanecerían como propiedad del artífice mientras viviera y luego pasarían a su mujer y a su hijo. Lo mismo sucedería con un horno que en ellas habría de construir el propio Esteban, para el servicio de la catedral. Es posible que se estén refiriendo a un horno de cal, de lo que cabría inferir que la fábrica como tal todavía no estaba a pleno rendimiento. Igualmente le donó unas viñas que le había enseñado personalmente y otras que le había hecho mostrar, así como sesenta medidas de trigo, cebada (posiblemente Esteban era propietario de una caballería) y vino por cada año.

Merecen atención los términos empleados para describir el motivo de la donación: *propter servitium tuum bonum, quod fecisti in hedifitio supradicte ecclesie et, Deo uolente, factururus es*, es decir, por el buen servicio que ya había hecho en el edificio de Santa María de Pamplona y lo que habría de hacer en adelante. La antigua inscripción de la portada occidental de la iglesia registraba el inicio de obras en el año 1100, de modo que Esteban dirigió la construcción efectiva del templo, tras haber acordado con el obispo el proyecto a realizar. No sería descabellado pensar que el maestro llegó a Pamplona antes de 1100. La decisión de edificar un gran templo ya se había tomado en 1097, año

11 Además de lo citado en otras notas, como aportaciones recientes a la problemática de Esteban escultor dentro y fuera de Pamplona: Ocaña Eiroa, Francisco Javier, “La controvertida personalidad del Maestro Esteban en las catedrales románicas de Pamplona y Santiago”, *Príncipe de Viana*, LXIV, 2003, pp. 7-58; y Etcheberry, Maritchu, “Le portail occidental de la cathédrale de Pampelune et Maître Esteban. Relecture d’un mythe historiographique”, *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 45, 2014, pp. 83-92.

12 Reproduzco la transcripción más reciente: Goñi Gaztambide, José, *Colección diplomática de la Catedral de Pamplona*. Tomo I (829-1243), Pamplona, 1997, doc. 94, p. 112: *In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Ego Petrus, Sancte Marie Pampilonensis ecclesie episcopus, dono tibi Stephano, magistro operis Sancti Jacobi et uxori tue et filio tuo, in Pampilonia ciuitate illas domus quas tibi hostendi, ut habeas et teneas in uita tua, tu et uxor tua et filius tuus post obitum tuum, et clibanum quod factururus es in eis libere et ingenue, ad seruitium Sancte Marie de Pampilona. Similiter dono tibi illas vineas quas tibi hostendi et hostendere feci. Hec omnia tibi et uxori tue et posteritati tue dono propter seruicium tuum bonum, quod fecisti in hedifitio supradicte ecclesie et, Deo uolente, factururus es. Insuper dono tibi et uxori tue tantummodo in uita tua LX^a mensuras frumenti, ordeï et uini per unumquemque annum. Si aliqua uero persona huiuscemodi donationis kartam in aliqua re inquietare, infringere uel contraire temptauerit, non habeat licentiam, sed iram omnipotentis Dei incurrat, donec ad emendationem ueniat et quod iniuste temptare uoluerit, irritum sciat.*
Scripta est hec donatio in mense iunio in Pampilonibus, cum teneret dominus Petrus, Aragonensium seu Pampilonensium rex, Cesaraugustam cum multitudine militum obsesam. [Scribente] episcopus Petrus et laudantibus clericis eius suis presentibus. Barbastrensis episcopus era M^o.C^o.XXXIX^a...

en que Urbano II exhortaba al rey Pedro I y a sus súbditos a que ayudaran en la magna labor *ad construendam nouam ibi basilicam*¹³. El pontífice otorgó beneficios espirituales a los que se inscribieran en la cofradía (*confraternitate eiusdem ecclesie*). Si ya entonces estaba Esteban en Pamplona o bien vino después, cuando el prelado estuvo seguro de contar con medios económicos para afrontar la edificación, no es posible averiguarlo a partir de las fuentes conocidas.

Ciertos vocablos de la carta desvelan una relación de tipo feudovasallático: el obispo concede bienes raíces a cambio de un servicio. Se trata de un vínculo muy distinto, por poner dos ejemplos sobradamente conocidos, de la donación en metálico que Fernando II otorgará en 1168 a Mateo en Santiago de Compostela, o del contrato en términos estrictamente económicos que acordarán en 1175 el obispo Arnau de Preixens con Raimundo Lambard para la conclusión de la catedral de la Seo de Urgel¹⁴. Es posible que, al igual que desde finales del siglo XI al último tercio del XII se produjo un vertiginoso progreso en las técnicas constructivas, en los discursos figurativos y en las formas empleadas en el románico, también hubiera tenido lugar una drástica transformación en lo que afectaba a la condición de los artífices y a sus relaciones con los grandes promotores. En la fase inicial, coetánea de Esteban, quizá predominaron vínculos un tanto difusos de connotaciones feudales, mientras que las nuevas formas sociales y económicas, desarrolladas en paralelo al incremento del comercio, el crecimiento de las ciudades y el reconocimiento de derechos individuales y colectivos, generarían más tarde relaciones mejor definidas en cuanto al alcance de obligaciones y remuneraciones. La casuística no es tan abundante como para alcanzar conclusiones firmes al respecto.

El segundo documento se presenta como una versión más formal de la misma donación. Incluye una fecha concreta (11 de junio de 1101), nombra a la esposa de Esteban, Marina, y amplía la donación a los hijos e hijas del maestro (sin concretar su número)¹⁵. Otras especificaciones aportan pistas. Por una parte aclara la condición

13 Goñi Gaztambide, José, *Colección diplomática de la Catedral de Pamplona. Tomo I (829-1243)*, Pamplona, 1997, doc. 66, pp. 87-88: *Urbanus episcopus, seruus seruorum Dei. Dilecto in Christo filio Petro, regi Aragonensium et Pampilonensium, salutem et apostolicam benedictionem. Notificatum est nobis, qualiter Pampilonensis sedes per instantiam karissimi filii nostri Petri, eiusdem sedis episcopi tam tuo quam auxilio bone memorie patris tui Sancii regis siue Ildefonsi regis et uxoris eius Urrache aliorumque bonorum uirorum restituta sit in melius tum religione clericorum regulariter uiuencium tum edificiis congruentibus ad Dei seruicium, multisque aliis ecclesiasticis bonis. Proinde quia magnus instat labor ad construendam nouam ibi basilicam, pie exhortando bone deuotionis tue rogamus caritatem, ceterorumque bonorum christianorum illius regionis, ut pro salute animarum uestrarum adiutorium ad edificandam ipsam ecclesiam impendere satagatis, quatenus tam uos quam quicumque in confraternitate eiusdem ecclesie adscripti fuerint, meritis beate Dei genitricis Marie arque apostolorum Petri et Pauli, nostraque absolutione et benedictione omnium uestrorum mereamini percipere ueniam delictorum.*

14 Sobre la personalidad de Mateo y Raimundo Lambard, así como el alcance de su actividad: Castiñeiras González, Manuel, "El Maestro Mateo o la unidad de las artes", *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo, 2010, pp. 187-239; y Duran-Porta, Joan, "Sobre l'origen de Raimon Lambard, obrer de la catedral d'Urgell", *Locus Amoenus*, 8, 2005-2006, pp. 19-28.

15 Goñi Gaztambide, José, *Colección diplomática de la Catedral de Pamplona. Tomo I (829-1243)*, Pamplona, 1997, doc. 95, p. 113: *Sub Christi nomine, Petrus, Pampilonensis ecclesie episcopus, cum conuentu canonicorum etiam et monachorum michi subditorum, tibi opifici Stephano, uxoriue tue Marine, filiis et filiabus tuis, perpetuam salutem. Nemine me cogente, nec etiam inuidente nec aliquo modo inferente, rege nostro domino Petro fauente, omni propulso alicuius imperio...mentibus... uobis prefatis donationis cartam facere de domibus, quibus tibi hostendi in*

laboral de Esteban, que figura como *opifex*, artífice o responsable de una concreta obra, su creador material (no simple administrador, aclaración conveniente debido a la polisemia de la expresión *magister operis*). Por otra, expone que la donación contaba con la aprobación del cabildo y con el respaldo del rey, y carecía de cualquier oposición, lo que garantizaba que las obras se llevarían adelante. Confirmaron el documento el obispo Ponce de Barbastro, el abad de San Ponce de Tomeras (nada menos que el legado papal Frotardo), el abad de Leire y, lo que es especialmente interesante, el obispo de Compostela Diego II, es decir, Diego Gelmírez. Hay indicación expresa de que los cuatro estaban presentes en el acto (*qui presentes erant*) aunque muchos estudiosos ponen en duda la efectiva suscripción de Gelmírez, empezando por el primer editor del documento, puesto que no hay mención a este viaje en la *Historia Compostelana*¹⁶.

El tercer documento, de 1107, acredita la donación a Esteban y a su mujer aquí llamada María Renaldis, así como a un tal Pedro y su mujer Sancha Fortiz, de la mitad de los molinos de Maurumilio, con la condición de que diesen la mitad de la molinenda al limosnero de la alberguería de la catedral¹⁷. Las partes acordaron el reparto de gastos de las futuras reparaciones y otros detalles acerca de la propiedad. Testificaron personajes de menor categoría, canónigos y laicos. El nombre del segundo receptor, Pedro, era demasiado común en Occidente como para proporcionar pista fiable. El de su mujer, Sancha Fortiz, aporta una clave difícil de confirmar. La documentación relativa a San Saturnino de Artajona (iglesia que no por casualidad había sido donada

Pampilona, etiam et vineas, quas tibi hostendi et ostendere mandaui. Similiter dono tibi clibanum quod tu facturum es in eis. Hec omnia tibi do ut habeas et possideas in uita tua et post obitum uero tuum relinquo cui tu uolueris et uxor tua. Ideo dono tibi LX^a mensuras frumenti et uini et orde et huiusmodi, ut tibi deferant donum tuum ipsi (agricultores) huius terre qui eas lavoraverint in uita tua per unumquemque annum, pro seruitio bono quod michi fecisti et ecclesie Sancte Marie, necnon facturum es. Ita tibi do, ut nullus successor (noster) ausus sit uiolare usque in perpetuum, et si fuerit uel aliqua persona qui hanc cartam in aliqua re inquietare uel infringere uenerit, in primis sit excommunicatus et insuper parti tue uel tue uoci, solidos duo milia pariet et hanc hereditatem duplatam.

Facta carta donationis die tertio idus iunii sub era M^a.C^a.XXX^a.IX^a, cum tenebat Petrus rex milites suos seu aliosque multos. P., Pampilonensis ecclesie episcopus, confirmo (signo). Pontius Barbastrensis confirmat. Abbas Sancti Pontii confirmat. Abbas de Legia confirmat. D., Compostellane ecclesie episcopus secundus, confirmat. Qui presentes erant, Discardus, Petrus, Duran. Pontius clericus notuit et confirmat.

- 16 Lacarra, José M^a, "La Catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII (1931), p. 76. El beneplácito del prelado compostelano es un factor a valorar a la hora de dirimir si estamos ante el arquitecto de Peláez, el de Gelmírez o ninguno de ambos.

- 17 Goñi Gaztambide, José, *Colección diplomática de la Catedral de Pamplona. Tomo I (829-1243)*, Pamplona, 1997, doc. 114, pp. 125-126: (*Crismón*) *In Dei nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti, amen. Ego Petrus, Dei gratia sancte Pampilonensis ecclesie episcopus, consilio canonicorum meorum, dono uobis Stephano magistro et uxori tue Marie Renaldis, tibi Petro et uxori tue Sanchie Fortiz, medietatem de illos molinos de Maurumilio, ut habeatis et possideatis eam uos et filii uestri, tali conveniencia, ut redatis medietatem de molendura semper ad elemosinarium de albergaria et mittatis uestrum molinarium fidelem qui custodiat eum et, quando opus fuerit, nos ponemus medietatem precii et vos aliam medietatem de maioribus lignis, uos abscedetis et nos aducemus et alias omnes causas uos facietis et, si disrupta fuerit sclusa, no[s] adiuuabimus uos medietatem et si uolueritis uendere uel pignorarre partem uestram, numquam facietis sine consilio nostro, et si illam partem de albergaria ascensatam debemus dare alicui, uobis dabimus si nos dederitis, quantum alius dare uoluerit. Ego Petrus, Dei gratia Pampilonensis episcopus, confirmo (signo).*
Facta est ista carta II nonas iunii era M^a.C^a.XL.V., regnante Andefonso Santii rege in Pampilona et Osca, comite Sancio in Erro et Tafalia. Testis Alamandus canonicus. Testis Arnaldus elemosinarius. Testis Andreus alcaldus. Testis Orti Alindoytz. Ego Guillelmus scripsi (signo).

por el mismo Pedro de Roda a Saint-Sernin de Toulouse en 1084) incluye referencias a un “Fort mazoner” ya citado por Gómez Moreno¹⁸. Sancha Fortiz podría ser su hija, teniendo en cuenta la endogamia corriente entre familias de constructores medievales¹⁹.

Lacarra identificó también con nuestro maestro a un tal Esteban, casado con Mancia, hija de Urraca Sendoa, citado en una compra de 1101 que fue copiada en el *Libro redondo* pamplonés²⁰. El apellido navarro de la supuesta suegra le llevó a pensar que Esteban “se afincó en Pamplona”. Sin embargo, las donaciones de 1101 y 1107 nombran a la mujer de Esteban como Marina y María Renaldis (posiblemente como hija de un Renald o Rainalt, nombre de presumible origen francés). Es poco verosímil que en el plazo de meses (del 12 de febrero al 11 de junio de 1101) Esteban casara dos veces, una con Mancia, hija de Urraca Sendoa, y otra con Marina/María Renaldis. Y todavía menos creíble que las referencias correspondan a la misma persona: Mancia/María/Marina, hija de un tal Rainalt, a su vez casado con Urraca Sendoa. Posiblemente este Esteban casado con Mancia era otra persona; pese a que el nombre de Esteban era poco oído entre los naturales del reino de Pamplona, aparece de vez en cuando en la documentación navarra de la época²¹.

La identificación de Urraca Sendoa como suegra de Esteban (hipótesis de Lacarra) ha seguido alimentando la creencia de que en 1101 nuestro maestro se encontraba perfectamente integrado en la sociedad pamplonesa, hasta el punto de haber casado con una aborígen con la que habría tenido al menos un hijo antes de junio de ese año. A mi juicio, resulta mucho más verosímil el enlace entre Esteban y María/Marina Renaldis, de presumible origen francés. Esto no quita para que Esteban se afincara en Pamplona a partir de 1100. En cuanto a su formación navarra o aragonesa, en el reino de Pamplona propiamente dicho durante las dos últimas décadas del siglo XI

18 Gómez Moreno, Manuel, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, p. 134, nota 2. Excavaciones recientes de San Saturnino de Artajona han encontrado las cimentaciones de la iglesia románica, de nave única cruciforme, con testero recto que no exige grandes capacidades constructivas: Sesma Sesma, Jesús, Tabar Sarriás, M^a Inés, Laborda Martínez, Amparo y Sánchez Delgado, Ana Carmen, “La intervención arqueológica”, *San Saturnino de Artajona*, Pamplona, 2009, p. 24. Pero las habilidades del supuesto suegro podían ser muy inferiores a las del yerno compañero de Esteban.

19 ¿La equiparación entre Esteban y Pedro podría ser indicativa de una responsabilidad similar en las obras? Como hipótesis remota cabría especular acerca de un reparto del trabajo en Pamplona: sería posible imaginar a Esteban como el arquitecto que proyectó la obra y la dirigió en sus comienzos, y a Pedro como el maestro aparejador permanentemente al frente de la misma, pasando a ocupar un papel secundario cuando Esteban se personaba en la fábrica. Una distribución del trabajo de este tipo, frecuente siglos después en muchas obras góticas, apoyaría la hipótesis expuesta por Serafín Moralejo (véase nota 14) relativa a una posible simultaneidad en la dirección de las catedrales compostelana y pamplonesa por parte de Esteban después de 1101. No obstante, es preciso reconocer que está basada en un indicio muy endeble (no consta que el reparto de tareas fuera exactamente así, ni que Pedro fuese constructor, ni siquiera que Sancha fuese hija del “mazoner” Fort; y desde luego el documento no se refiere a Pedro como *magister*). Compartir la dirección de dos obras tan exigentes por sus dimensiones como las catedrales de Santiago y Pamplona, separadas por setecientos kilómetros, no era tarea fácilmente asumible.

20 Lacarra, José M^a, “La Catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII (1931), p. 75 y doc. 4.

21 La colección diplomática de la catedral menciona en el siglo XII un Esteuen Gilibert cambiador, otro Esteuen cambiador carente de apellido y un Esteuen Lorens peletero: Goñi Gaztambide, José, *Colección diplomática de la Catedral de Pamplona. Tomo I (829-1243)*, Pamplona, 1997, docs. 427 y 428, pp. 368-370.

no constan edificaciones donde pudiera haberse formado un arquitecto tan creativo (a juzgar por el diseño de la catedral navarra), puesto que la iglesita de Santa María de Ujué es realmente modesta (y con seguridad inspirada en Jaca). La seo de Jaca y el castillo de Loarre son las únicas grandes fábricas del entorno (en el reino de Aragón por entonces bajo la misma corona que el de Pamplona) donde encontramos arquitectura creativa y de calidad a finales del siglo XI, pero comparten pocos rasgos con lo que conocemos de la catedral románica pamplonesa. Como hemos dicho, la planta de la seo pamplonesa remite a Compostela, donde por otra parte también eran novedad las capillas de planta poligonal; de ahí la fortaleza de la hipótesis de Esteban como arquitecto formado en canterías ultrapirenaicas.

Esteban no es citado en documentos posteriores a 1107, entre los que se cuentan los relativos a la consagración del templo pamplonés en 1127²². De este silencio no cabe deducir el fallecimiento del maestro, ni tampoco su sustitución por otro arquitecto, ya que es totalmente normal la ausencia de documentos en torno a la actividad de los constructores en esas fechas. Tampoco podemos concluir la permanencia del artífice a la cabeza de las obras hasta su terminación. Más bien hemos de considerarnos afortunados por tener hasta tres referencias del maestro que dirigió la construcción navarra en los primeros años del siglo XII, hecho excepcional en el panorama de la arquitectura románica hispana solo superado por las noticias relativas a Santiago de Compostela suministradas por el *Liber Sancti Iacobi*.

¿Esteban escultor?

Aunque las referencias documentales nos presentan a un Esteban constructor, capaz de edificar una gran iglesia (y un horno), dado que no se conocían restos arquitectónicos de la catedral románica pamplonesa, durante décadas los historiadores prefirieron especular acerca de Esteban como escultor. Nada impide suponer que compartiera ambos oficios²³. Manuel Gómez Moreno, insinuando el carácter conjetural de su propuesta, empleó un condicional antes de identificarlo con el “gran escultor” que

22 Goñi Gaztambide, José, “La fecha de construcción y consagración de la Catedral de Pamplona (1100-1127)”, *Príncipe de Viana*, X (1949), pp. 385-395.

23 Constan ejemplos bien documentados de maestros de época gótica que alcanzaron la máxima responsabilidad tanto en fábricas arquitectónicas complejas como en encargos escultóricos de primer nivel. Ya que estamos hablando de la catedral de Pamplona, el escultor Johan Lome (†1449), contratado para llevar a cabo el sepulcro de Carlos III el Noble, llegó a ser maestro mayor de las obras reales de mazonería y maestro mayor de la seo en los años en los que se llevaba a cabo su peculiar girola: Janke, R. Steven, *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, 1977, pp. 235-237. Aunque poco frecuentes, también hay testimonios concluyentes de maestros románicos que fueron a la vez arquitectos y escultores. Destaca por contar con prueba figurativa y epigráfica Arnau Cadell de Sant Cugat del Vallès, quien aparece tallando un capitel junto a la inscripción que lo describe como escultor y constructor: HEC EST ARNALLI : SCULPTORIS FORMA CATELLI : QUI CLAUSTRUM TALE : CONSTRUXIT PERPETUALE.

bautizó como “maestro de las Platerías”²⁴. Le asignó con cautelas (“parecen suyos”) obras en la cabecera (capillas de San Bartolomé y San Juan) y en el crucero, así como parte de la portada de las Platerías y de la decoración de San Isidoro de León. Dio cuenta de otras “piezas decorativas que recuerdan al mismo maestro” en el entorno geográfico navarro-aragonés: un capitel en la Cámara de Comptos de Pamplona (que procede de San Nicolás de Sangüesa) y, especialmente, dos capiteles en Sos del Rey Católico “que pueden ser del mismo artista”, además de la gran portada del monasterio de Leire, que asignó a un “discípulo rutinario”.

Los capiteles a él atribuidos en la catedral de Pamplona formaban parte de un conjunto de piezas románicas encontradas en 1846 por un acompañante del pintor Jenaro Pérez Villaamil en la sobrebóveda de la conocida como Capilla Barbazana, edificación contigua a la galería oriental del claustro gótico pamplonés, que ocupa la ubicación habitual de las salas capitulares²⁵. Algún canónigo habría decidido su conservación en ese lugar tras la sustitución de la fachada románica por la que había diseñado Ventura Rodríguez a finales del siglo XVIII²⁶. Los capiteles fueron sucesivamente acomodados en distintas dependencias catedralicias, hasta su definitivo traslado al Museo de Navarra, donde actualmente se exponen los mejor conservados. El grupo de piezas románicas estaba compuesto por capiteles de mayor formato, asociados a tres relieves y dos ménsulas, que fueron identificados como restos de la portada occidental de la catedral; y otros capiteles con sus cimacios más pequeños y uniformes, que se supone proceden del claustro²⁷.

Entre los de la portada había uno especialmente vistoso, con aves de impactante volumetría que se picotean las patas (fig. 2), y otro con entrelazo de triple tallo en cuyos senos asoman flores, adornado además con cabecitas animales en las esquinas (fig. 3).

24 Gómez Moreno, Manuel, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, p. 129: “Si nos atuviésemos a la teoría de que, en tiempos pasados y generalmente, los maestros de obras eran a su vez artífices de la parte decorativa, cabría identificar a este gran escultor con el maestro Esteban de 1101, tan honrado en Pamplona”.

25 Sobre el hallazgo: Baleztena, Ignacio, “Curiosidades de nuestra Catedral”, *Pregón*, 14, IV, 1947.

26 Sobre la nueva fachada: Goñi Gaztambide, José, “La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, XXXI (1970), pp. 5-63; Fernández Gracia, Ricardo, “Documentación del Archivo Diocesano de Pamplona para el estudio de la Historia del Arte navarro. A modo de ejemplo: la fachada de la catedral de Pamplona y los epígonos del Barroco en Navarra”, *Príncipe de Viana*, LXV (2004), pp. 87-134; y Larumbe Martín, María, “Ventura Rodríguez y la nueva fachada de la catedral de Pamplona”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 108-109, 2009, pp. 9-52.

27 En los últimos años se ha procedido a una revisión completa de los fondos escultóricos románicos del Museo de Navarra y del Museo Diocesano de Pamplona, a partir de la cual se ha propuesto una catalogación de piezas en las que no hay consenso total. Con respecto a los capiteles de la portada: Martínez de Aguirre, Javier, “Portada occidental de la catedral románica de Pamplona”, *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, 2006, II, 875-893; Martínez de Aguirre, Javier, “[Museo de Navarra] Piezas procedentes de la portada de la catedral románica de Pamplona”, *Enciclopedia del románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, 2008, II, pp. 1082-1093; y la reciente tesis de Etcheberry, Maritxu, “La cathédrale romane de Pampelune et la sculpture en Navarre dans la première moitié du XIIe siècle” defendida en la Université Jean Jaurés de Toulouse el 8 de diciembre de 2014. La bibliografía sobre los capiteles del claustro es muy amplia; una revisión reciente con bibliografía: Simon, David L., “[Museo de Navarra] Capiteles del claustro de la catedral de Pamplona”, *Enciclopedia del románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, 2008, II, pp. 1093-1112.



Fig. 2. Capitel con aves que se picotean las patas procedente de la catedral de Pamplona (Museo de Navarra).

En ambos se basó Gómez Moreno para establecer los nexos estilísticos con obras compostelanas. Las excavaciones de los años noventa del pasado siglo aportaron alguna pieza nueva y cierta decepción, al no haber sido hallados capiteles de la calidad de los ya conocidos²⁸.

Como hemos visto, no es posible verificar la presencia de Esteban en los años en los que previsiblemente se habría llevado a cabo la portada de la catedral pamplonesa, puesto que la última noticia documental de su presencia data de 1107²⁹. Puede considerarse un hecho probado que el diseño arquitectónico deriva de la portada de Platerías (cuya cronología mayoritariamente se sitúa en una horquilla que va de 1103 a 1117), porque comparten una atípica composición con once columnas (fig. 1), en vez de las doce que cabe esperar de puertas dobles con triple arquivolta. Es posible

²⁸ No se descartan hallazgos futuros de nuevos elementos, en caso de que se llegara a realizar una excavación de la fachada y el atrio catedralicios. La reciente intervención en la fachada no incluyó excavación sistemática. Agradezco la información que al respecto me ha facilitado Verónica Quintanilla Crespo, redactora y directora junto con Joaquín Torres Ramo del proyecto de restauración, cuya obra civil dirigieron ambos.

²⁹ No es posible confirmar que la portada pamplonesa se hubiera iniciado antes de ese año. La datación de la puerta solo puede establecerse en un lapso que va desde 1100 hasta la consagración de la iglesia en 1127 (no hay razones para pensar que la portada estuviera sin finalizar en esa fecha, aunque teóricamente sería posible). Ya Gaillard puso de manifiesto la incompatibilidad de fechas entre las menciones de Esteban en Pamplona y las piezas procedentes de la portada catedralicia que le fueron atribuidas y que sirvieron de base para establecer la comparación con obras compostelanas: Gaillard, Georges, *Les debuts de la sculpture romane espagnole Leon – Jaca – Compostelle*, París, 1938, p. 222.



Fig. 3. Capitel con entrelazos, cabezas de animales y motivos vegetales procedente de la catedral de Pamplona (Museo de Navarra).

especular con la existencia de razones programáticas que justifican la elección del número impar de soportes en la seo gallega. Manuel Castiñeiras ha llamado la atención acerca de la referencia a las “tres columnas de la iglesia” en sermones copiados en el *Liber Sancti Iacobi* (I, 1 y 15) y ciertamente resulta significativa la coincidencia del número tres con el de las columnas marmóreas de Platerías³⁰. Por otra parte, merece la pena tomar en consideración el hecho de que la columna central posiblemente represente a las “doce tribus de la dispersión”, a las que se dirige la epístola de Santiago cuya versión en imágenes constituye, en mi opinión, la base del programa figurativo de Platerías³¹. Por tanto, no solo la ejecución por parte de los escultores, sino también

30 Castiñeiras González, Manuel Antonio, “Topographie sacrée, liturgie pascalle et reliques dans les grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques de Compostelle, Saint-Isidore de Léon et Saint-Étienne de Ribas de Sil”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 34, 2003, p. 32. Moralejo, A., Torres, C. y Feo, J., *Liber Sancti Jacobi “Codex Calixtinus”*, Santiago de Compostela, 1951, p. 169.

31 Las doce figuras masculinas bajo arcos esculpidas en la columna central han sido identificadas como representación de las doce tribus de Israel: Castiñeiras González, Manuel Antonio, “La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual”, *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, 2000, p. 64. En mi opinión (expuesta en la conferencia “Voices and Echoes: Saint James, Gregory the Great and Diego Gelmírez in Santiago de Compostela’s Puerta de Platerías, pronunciada en The Courtauld Institute of Art de Londres el 11 de marzo de 2015), su presencia allí formaría parte de un ambicioso programa figurativo que versiona en imágenes la epístola de Santiago “a las tribus de la dispersión”, lo que justificaría el papel estelar de la representación de dichas tribus en un lugar tan destacado. La hermosa columna central de mármol vendría a ser la *salutatio* de la portada a quienes se aproximan, al igual que las tribus de la dispersión son las receptoras de la *salutatio* de la epístola jacobea.

el propio diseño de la portada pamplonesa han de ser necesariamente posteriores a los de la compostelana. El marco cronológico probable para la labra de los relieves navarros se sitúa en la segunda década del siglo XII, período en el que no está probada la permanencia de Esteban.

Incluso aunque Esteban todavía estuviera al frente de las obras, lo que tampoco niega la documentación, es poco probable la eventualidad de que se hiciera cargo justamente él del capitel de las aves (fig. 2), que atrajo la atención de los estudiosos del siglo XX en función de sus semejanzas con otras obras tanto navarras (Leire) como aragonesas (Sos del Rey Católico), dado lo azaroso de su conservación.

Uranga e Íñiguez incluyeron bajo el paraguas genérico de “taller de Pamplona” dos maneras de hacer escultura. En primer lugar, una “escuela (...) fecunda y potente” que, iniciada por Esteban –afirman– influye en el románico navarro hasta mediado el siglo XII (sus temas serían copiados hasta 1200)³². Y en segundo lugar, “otro taller coetáneo”, el del desaparecido claustro catedralicio, con “pocas analogías con los pocos fragmentos conservados de su portada y demás obras del maestro Esteban por León y Compostela”. Al estar ambos talleres relacionados con Pamplona, para evitar la confusión en los últimos años se ha propuesto que la denominación de “taller de Esteban” agrupe la producción escultórica vinculada a la portada de la iglesia catedralicia y diferente de la generada a partir del claustro³³. La palabra ‘taller’ es polisémica. En su primera acepción, según el *Diccionario de la Real Academia*, se refiere al “lugar en que se trabaja una obra de manos” y en su tercera al “conjunto de colaboradores de un maestro”. En cualquiera de estos sentidos la expresión “taller de Esteban” resulta perfectamente adecuada: sus miembros son los canteros y escultores que colaboraron en la fábrica catedralicia que él dirigió; como pronto veremos, las marcas de cantero localizadas en los vestigios subsistentes de dicha fábrica atestiguan la permanencia en la obra de varios artífices al menos desde la cimentación de la cabecera hasta la conclusión de las partes altas del transepto.

El inconveniente es que existe una expresión castellana, ‘obra de taller’, usada para hablar de la “obra realizada en un taller de artes plásticas, bajo la dirección del maestro, por los colaboradores y discípulos”. Sería impropio hablar de “taller de Esteban” en este último sentido, porque no es seguro que él dirigiera personalmente el taller de escultura que elaboró la portada occidental. Antes habría que demostrar que dicho artífice fue escultor, lo que no es factible (pero tampoco se puede negar tajantemente). La documentación no constata (ni rechaza) que Esteban siguiera dirigiendo la fábrica pamplonesa en el plazo temporal en que se ejecutó dicha portada,

32 Uranga Galdiano, José Esteban e Íñiguez Almech, Francisco, *Arte medieval navarro. Volumen Segundo. Arte románico*, Pamplona, 1973, p. 263.

33 Así la emplean Fernández-Ladreda Aguadé (dir.), Clara, Martínez de Aguirre, Javier y Martínez Álava, Carlos J., *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 2002; y Martínez de Aguirre, Javier, “Catedral románica de Pamplona: el templo”, *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, 2006, II, pp. 873-901.

ni que la portada fuese producto de un taller escultórico homogéneo perfectamente jerarquizado bajo la batuta de Esteban. Todavía es más improbable que el artífice de este nombre labrara con sus propias manos las piezas que el azar ha preservado. La diversidad de maneras de esculpir presentes en Platerías induce a pensar más bien en lo contrario.

Es innegable que esta variante del repertorio ornamental hispanolanguedociano alcanzó amplia difusión en Navarra y su entorno (por ejemplo, en la Valdonsella, actual provincia de Zaragoza, entonces perteneciente a la diócesis de Pamplona) a partir de la fábrica de la catedral. Capiteles como los de Sos muestran gran proximidad formal con relación a los pamploneses; otras obras, como la portada de Leire, coinciden en los motivos, pero no tanto en el modo de tratarlos (parece atinado el veredicto de Gómez Moreno, que veía en ella la labor de un seguidor). Todo este conjunto de obras podrían ser calificadas como “derivación del taller de Esteban” con las salvedades antes expuestas.

Vestigios arquitectónicos de la catedral de Esteban

¿Cómo era la catedral románica de Pamplona? La pregunta preocupó a historiadores locales, que formularon hipótesis especulativas basadas en noticias arqueológicas poco fiables y representaciones sigilares³⁴. A comienzos de los años noventa del siglo XX se llevó a cabo una intervención en la catedral gótica que incluyó la excavación en área abierta del subsuelo de la iglesia (a excepción de la parcela sobre la que se asienta el sepulcro de Carlos III el Noble y Leonor de Castilla, y del interior del presbiterio, excavado parcialmente pocos años antes). De enorme interés fue el descubrimiento de la cimentación casi completa de la catedral románica (fig. 4). No se localizaron, en contra de lo previsto, vestigios de edificaciones romanas de grandes dimensiones. Aunque la memoria de la excavación sigue sin ser publicada, los primeros informes y las plantas dadas a conocer a través de una exposición celebrada en el Museo de Navarra en 1994 proporcionaron información suficiente como para saber que la seo románica fue un edificio de considerable monumentalidad, con medidas cercanas a las del actual edificio gótico³⁵. Tenía planta de cruz latina, con tres naves longitudinales y destacado transepto de nave única. La capilla mayor presentaba exterior poligonal

34 Entre otras: V.G., “¿Cómo era la primitiva fachada de la catedral?”, *Pregón. Revista gráfica trimestral*, nº 15, 1948, s.p.; y Galbete Martincorena, Vicente, “Ensayo de reconstrucción de planta de la Catedral románica de Pamplona (1100-1127)”, *Príncipe de Viana*, XXXVII (1976), pp. 381-398.

35 Mezquíriz, María Ángeles y Tabar, María Inés, *Los niveles del tiempo. Arqueología en la Catedral de Pamplona*, Pamplona, 1993-1994; Id., “Excavaciones arqueológicas en la catedral de Pamplona”, *Trabajos de arqueología navarra*, 11 (1993-1994), pp. 310-311; Mezquíriz Irujo, María Ángeles, “La catedral románica de Pamplona”, *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M^a Omeñaca*, Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 1, Pamplona, 2006, pp. 25-28.

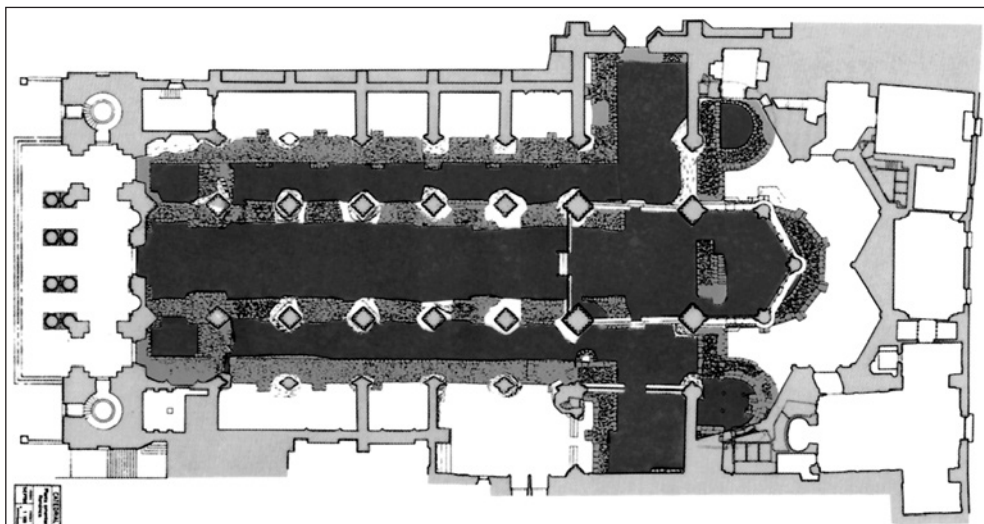


Fig. 4. Planta de la catedral románica de Pamplona descubierta en las excavaciones de 1990-1992 (según Mezquiriz y Tabar).

(con siete entrepaños) e interior semicircular. Promediadas en los brazos del transepto se abrían dos capillas laterales, ambas de interior y exterior semicirculares. Bajo la capilla meridional se localizó una cripta, conservada parcialmente, cuya accesibilidad quedó garantizada. En la fachada occidental fue confirmada la presencia de las dos torres dibujadas en el plano de Ventura Rodríguez. Los muros perimetrales estaban secuenciados mediante contrafuertes, que igualmente se localizaban en los brazos del transepto. La nave colateral norte disponía de pilastras, que no aparecen representadas en la nave meridional, lo que ha dado pie a pensar en una sucesión de fases o modificaciones del proyecto inicial. Es de esperar que la publicación definitiva de los resultados de la excavación permita aclarar dudas todavía existentes.

El descubrimiento de la planta de la catedral románica (fig. 4) dio pie a una revisión completa del románico pleno en Navarra³⁶. La relativa abundancia de edificios cuya capilla mayor presenta exterior poligonal e interior semicircular pudo explicarse a partir del modelo catedralicio. Es el caso de construcciones de tres naves, como la abadía benedictina de Irache, pero también de templos parroquiales o de encomiendas de las órdenes de Tierra Santa, como San Martín de Unx o San Miguel de Cizur Menor.

El examen de estas construcciones detectó combinaciones de alzado que comparten elementos con Santiago de Compostela, de lo que se dedujo que posiblemente

³⁶ El primer estudio histórico-artístico de la catedral cuyos cimientos fueron descubiertos por la excavación fue obra de Aragonés Estella, Esperanza, "Época prerrománica y románica", *La catedral de Pamplona 1394-1994*, Pamplona, 1994, t. I, pp. 133-161. La revisión del impacto en la arquitectura del reino fue formulada por Martínez de Aguirre, Javier, "El primer tercio del siglo XII" y "El segundo tercio del siglo XIII", *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 2002, pp. 83-164.

llegaron al reino navarro a través de la catedral. Es el caso de la combinación de ventanas y óculos que caracteriza las capillas mayores de Irache y Santa María de Sangüesa (distintas entre sí). También la alternancia de arcos ciegos y ventanas en los interiores absidales fue atribuida a la hipotética solución aplicada en la seo pamplonesa, aunque ciertamente es rasgo compartido con iglesias aragonesas (Santa María de Iguácel, por ejemplo, lo que lleva a sospechar que también estuvo presente en la capilla mayor de la catedral de Jaca). La inclusión de un arco ciego en el anteábside de edificios de gran monumentalidad, como Irache y San Miguel de Estella, o de dimensiones mucho más modestas, como Santa María de Zamarce y Santa María de Arce, hace sospechar que tal elemento formaba parte del anteábside de la catedral de Pamplona³⁷.

No es exagerado afirmar que la seo proyectada y construida por Maestro Esteban fue la obra más influyente en el devenir de la arquitectura románica navarra y que su condición de ‘canon’ perduró a lo largo del siglo XII. En este aspecto, la repercusión en el reino es incomparablemente superior a la que tuvieron otros edificios innovadores en el siglo XI, como la particular apuesta por la monumentalidad de San Salvador de Leire o la introducción de las fórmulas jacetanas a través de Santa María de Ujué.

La catedral románica sufrió un hundimiento parcial a finales del siglo XIV, que determinó la reconstrucción progresiva de la iglesia y la modificación sustancial de su planta³⁸. Aunque el nuevo edificio gótico mantuvo la ordenación de tres naves longitudinales y nave del transepto, todo se realizó con mayores dimensiones. Desde el proyecto previeron la elevación de capillas entre contrafuertes, cuyos accesos coinciden aproximadamente con el paramento exterior de los muros perimetrales románicos. Aplicando un principio proporcional, también el transepto fue dotado de mayor anchura. De este modo, todas las naves resultaron considerablemente agrandadas, lo que permitió iniciar la fábrica con cimentación nueva por el exterior del antiguo templo. Los mayores cambios se produjeron en la cabecera, que perdió las capillas laterales e incorporó girola con capillas integradas bajo bóvedas comunes al tramo del deambulatorio.

El examen al que ha sido sometida la fábrica de la catedral con motivo de la realización del plan director ha permitido identificar fragmentos de muros y estructuras del edificio románico que han permanecido integrados en la edificación gótica, circunstancia hasta ahora desconocida. Corresponden a paramentos del brazo meridional del transepto, así como de buena parte de la escalera de caracol situada en el encuentro entre la nave lateral meridional y dicho brazo³⁹. El hecho de que se

37 Sobre todos estos edificios pueden verse, además de lo citado en notas anteriores, los capítulos correspondientes de la *Enciclopedia del Románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, 2008, 3 vols.

38 Sobre el hundimiento y el nuevo edificio gótico: Goñi Gaztambide, José, “Nuevos documentos sobre la Catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, LVII (1996), p. 110; y Martínez de Aguirre, Javier, “El siglo XV en las catedrales de Palencia y Pamplona”, *Simposium Internacional sobre la Catedral de Sevilla en el contexto del Gótico Final “La Piedra Postrera”*, Sevilla, 2007, pp. 115-148.

39 Los fragmentos a los que me refiero son distintos de otros restos de la fábrica que fueron localizados en la excavación y que en parte son accesibles, como ya he comentado. Destaca entre todos la cripta, a la que se



Fig. 5. Muro meridional del transepto en cuyos extremos se aprecian vestigios de la fábrica románica.

encuentren todavía hoy en las inmediaciones de la cabecera hace muy verosímil que su edificación se hubiera efectuado bajo la dirección personal de Esteban.

A diferencia del brazo norte, sometido a total renovación para la edificación de la portada de la Coronación de la Virgen posiblemente hacia 1425-1429, el brazo meridional quedó para la última fase del edificio gótico, en los años finales del siglo XV⁴⁰. El arquitecto aprovechó ciertas partes de la sólida edificación románica que por quedar enlucidas o en lugares poco visibles podrían pasar desapercibidas.

En el muro meridional del transepto (fig. 5) se distinguen los sillares románicos no solo por su color y formato diferentes (la calcarenita de tonalidades grisáceas empleada en las primeras campañas de la construcción gótica fue luego prácticamente abandonada, sustituida por la arenisca de Guenduláin), sino también porque encontramos marcas de cantero románicas. La excavación de la cabecera de la catedral sacó a la luz muros con numerosos sillares marcados con signos de tamaño relativamente

puede acceder a través de una trampilla situada detrás del muro oriental del brazo sur del transepto, ante la actual ubicación del retablo de Santo Tomás (una buena foto en *La Catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, II, p. 203. Permanecen ocultas, en cambio, las primeras hiladas de la cabecera descubiertas durante la excavación.

⁴⁰ Es curioso observar que la organización del muro meridional del transepto por encima de la cubierta del sobreclaustro es radicalmente distinta a la situada por debajo, lo que lleva a pensar que la decisión de añadir el sobreclaustro ya se había tomado, o incluso se había ejecutado, antes de la culminación de dicho muro. Merecería la pena tomar en consideración este detalle a la hora de fechar dicho sobreclaustro. La datación del brazo meridional del transepto en los últimos años del siglo XV fue documentada por Goñi Gaztambide, José, "Nuevos documentos sobre la Catedral de Pamplona", *Príncipe de Viana*, XVI (1955), pp. 168-200.



Fig. 6. Paño mural románico visible en la galería oriental del sobreclaustro de la catedral de Pamplona.

grandes (en general de 6 a 12 cm) trazados con incisiones que presentan en uno o en todos sus extremos cuñas triangulares. Encontramos el mismo tipo de marcas en los fragmentos murales de que estamos hablando (la aparición de marcas de cantero constituye un rasgo característico de la gran arquitectura del románico pleno ibérico, como vemos en Jaca y Santiago de Compostela⁴¹). Concretamente, en el extremo oriental del paño se ve un fragmento de aproximadamente 4,20 m de altura por 1,85 de anchura, que incluye tres dovelas del arranque de un arco. En las hiladas cuarta y octava a contar desde el actual pavimento hay tres marcas: una en forma de C, otra semejante a una W y la tercera una especie de G o de segmento de espiral. En el extremo contrario se observan sillares escalonados que sobresalen unos 5 cm con respecto del plano gótico y alcanzan casi 6 m de altura. La hilada inferior se prolonga hacia el Este.

Frente a estos fragmentos supervivientes del muro románico, en algún otro lugar del interior del templo se reconoce la presencia de sillares románicos sueltos reutilizados, identificables por la presencia de marcas del mismo tipo. Así, en el paramento

41 Sobre la presencia de marcas de cantero en la primera fase de Santiago ha de verse el reciente estudio de Alexander, Jennifer S. y Martin, Therese, "Sistemas constructivos en las fases iniciales de la catedral de Santiago: una nueva mirada al edificio románico a través de las marcas de cantería", en Senra, José Luis (ed.), *En el principio: Génesis de la Catedral Románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, Santiago de Compostela, 2014, pp. 142-163. La tabla de marcas de las páginas 144-145 presenta signos parecidos a los identificados en Pamplona, lo que no es argumento suficiente para concluir que los canteros que las utilizaron fueran los mismos (las marcas de Pamplona mayoritariamente derivan del alfabeto latino).



Fig. 7. Marca de cantero románica en el sobreclaustro de la catedral de Pamplona.

oriental del muro este del brazo meridional del transepto se ven al menos cinco marcas más en sillares de formato románico. Su diseño recuerda a las letras P, I, D tumbada, y “G” o espiral (repetida). En este caso se ve que los sillares han sido reaprovechados para su introducción en hiladas de edificación gótica, que se prolongan hasta la pilastra destinada a soportar perpiaños y nervios.

El fragmento de mayores dimensiones de muro románico es visible en la galería septentrional del sobreclaustro. Se trata de un paño de aproximadamente 4,35 m de altura por 6,71 de frente (fig. 6), parcialmente roto durante una intervención del siglo XX. No todo es románico. En la esquina occidental, más o menos a media altura, los sillares románicos fueron sustituidos por otros góticos perfectamente trabados con el muro anejo. También aquí abundan las marcas en las cinco hiladas inferiores, con formas que recuerdan a las letras I (cuatro), P en dos ocasiones (fig. 7), “G” o espiral, y S. Hay además una cruz con cuñas en tres de sus extremos (repetida al menos cinco veces) y una “U” tumbada de extremos convergentes ligeramente curvados. Este notable fragmento mural se corresponde con la esquina suroccidental del transepto. Queda muy desplazado hacia el Este con relación al actual muro de cierre del transepto, lo que se explica por el enorme grosor del muro perimetral de la catedral románica y porque en parte forma parte del contrafuerte de esquina. Otro fragmento de esta esquina solamente es visible desde la parte alta de un diminuto patinillo situado al otro lado del muro oriental del brazo sur del transepto (fig. 8). Aquí la fábrica románica se eleva a considerable altura en buen estado. Vemos las mismas marcas de cantero que



Fig. 8. Fragmento reaprovechado del contrafuerte románico del brazo meridional del transepto.

ya conocemos: la cruz con tres cuñas, el segmento en espiral, P, I, “U” tumbada de lados convergentes y S. El remate escalonado es perfectamente reconocible. La esquina está cosida a la fábrica gótica, caracterizada por hiladas de menor altura.

En cuanto a la escalera de caracol, el interior original románico del husillo emplazado en la axila meridional (fig. 9) conserva su paramento interior en buen estado a lo largo de casi treinta hiladas, embutido en el extraño pilar de separación entre el espacio de comunicación con el claustro y el brazo meridional del transepto.

En efecto, la catedral de Pamplona presenta una anomalía en planta derivada de la atípica ubicación del claustro. En vez de localizarse, como es habitual, aprovechando el encuentro entre el muro de la nave lateral meridional y la nave del transepto, la entonces reciente edificación de la canónica motivó que el recinto claustral románico fuese desplazado hacia Levante, quedando paralelo a la capilla mayor. Cuando a finales del siglo XIII alzaron el magnífico claustro gótico en el terreno que previamente había ocupado el claustro románico, la conexión con el templo catedralicio se realizó a través de una portada espléndida, la conocida como de la Virgen del Amparo o de la Dormición, junto a la cual se situaba el muro de cierre de la antigua canónica. Los constructores de la catedral gótica decidieron respetar todos estos elementos. Por esta razón, a la nave meridional de la iglesia solamente abren dos capillas, una de doble tramo y otra de tramo sencillo (a diferencia de lo que sucede con la nave septentrional, a la que abren cuatro capillas, siendo la occidental igualmente de doble tramo). Más allá de la segunda capilla meridional en dirección a la cabecera hay un

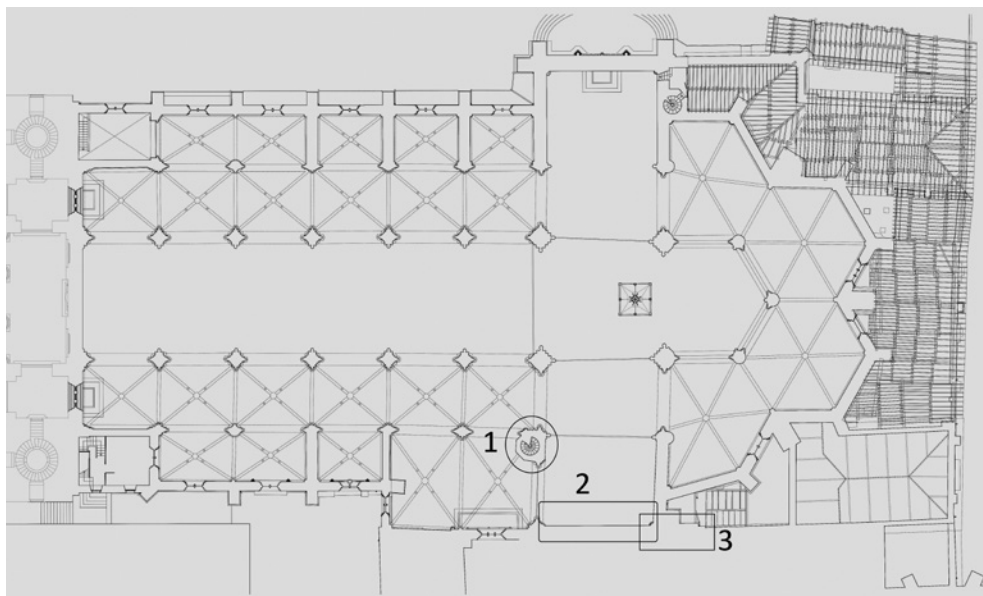


Fig. 9. Localización de vestigios románicos en la catedral de Pamplona: 1. Escalera de caracol; 2. Muro meridional del transepto; 3. Esquina suroriental del transepto (sobre plano del Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra).

espacio un tanto informe, delimitado por el muro de la capilla de San Juan Evangelista, su prolongación (donde abrieron la puerta del prior, hoy cegada), el muro septentrional de la antigua canónica (con sucesión de aparejos diferentes y una puerta que comunicaba con la escalera del sobreclaustro), y un arco de comunicación con el brazo meridional del transepto. Los tres arcos que lo limitan tienen alturas y anchuras distintas. La axila incluye un machón poligonal con la escalera de caracol que daba servicio a las sobrebóvedas (de la nave lateral y de la nave central) y a los tejados. Al arquitecto gótico le bastó con forrar la antigua escalera románica para salir airoso de la difícil resolución de varios problemas a la vez.

A partir de la sexta hilada contando desde el suelo empezamos a encontrar sillares con las marcas románicas que ya conocemos (†, P, segmento de espiral, I, D y U) y tres más, una en forma de llave, una B tumbada y la tercera con diseño de líneas curvas distinto de lo hasta ahora conocido. Todas las hiladas tienen al menos una marca, y varias tres o cuatro (fig. 10). La hilada vigésima cuenta con siete sillares marcados. La abundancia de sillares con marcas y la continuidad de hiladas son las principales razones para suponer que el arquitecto apenas tocó el interior del husillo. Sin embargo, solamente un peldaño tiene marca románica (I). La mayor parte muestra en el cilindro central marcas pequeñas, normalmente inferiores a 5 cm, con flechas, “espadas”, combinaciones de formas geométricas, etc., es decir, un repertorio muy distinto en motivos, tamaño y tratamiento con respecto a las románicas. Por alguna razón que desconocemos optaron por cambiar todos los peldaños. Los góticos tienen altura semejante (muchos de 21 cm y los restantes de dimensiones muy cercanas). A partir



Fig. 10. Sillares románicos con marcas de cantero en el interior de la escalera de caracol.

de la hilada vigésimo octava los sillares con marcas románicas se combinan con los de marcas góticas, para casi desaparecer por encima de la hilada trigésimo primera. El hecho se explica por la necesidad de adaptar la escalera a la recepción de arcos y nervios de las bóvedas góticas (fig. 11), por una parte, y a la menor altura del edificio románico por otra. El diámetro interior de la escalera ronda los 1,80 m. Cada revolución completa consta de 14 peldaños (poco menos de 3 metros). Las ventanas rectangulares se abren a alturas diferentes: tres hacia el Oeste y la más alta hacia el Este.



Fig. 11. Machón gótico de la catedral de Pamplona que contiene la escalera de caracol románica.

De esta forma, se constata que miembros del equipo de canteros que iniciaron la cabecera, cuyas marcas se han identificado en la cripta de la capilla lateral⁴² y en los muros exteriores de la capilla mayor, edificaron también la escalera y las hiladas altas de la esquina suroccidental del transepto, lo que lleva a pensar en un avance rápido y continuo de las obras, coincidente con lo que hace suponer la documentación. Es perfectamente admisible suponer que Esteban dirigió este equipo cohesionado de canteros.

¿Esteban urbanista?

En septiembre de 1129 Alfonso I el Batallador concedió el fuero de Jaca a los francos que poblaran el llano de San Saturnino de Iruña (Pamplona). Pero lo cierto es que,

⁴² Al respecto puede verse la lámina que ha dibujado Antonio García Omedes con las marcas de cantero visibles en la cripta en la siguiente dirección de internet: <http://www.arquivoltas.com/6-Navarra/PamplonaCripta01.htm>. Del mismo autor ha de verse el detallado trabajo sobre las marcas de cantero en la catedral de Jaca: <http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones04367-JacaMarcas.htm>.

como advirtió M^a Ángeles Irurita, el burgo nuevo existía desde años atrás, al menos desde el reinado de Pedro I (1094-1104), ya que una carta que contiene el nombre de dicho monarca da cuenta del cambio acordado entre el obispo Pedro de Roda y Ortí López de una pieza *que est in Burgo Nouo* por otra situada *in Sancto Saturnino*⁴³. Un segundo documento asigna al mismo prelado responsabilidad directa en la repoblación extramuros de la antigua ciudad. Se trata de un listado de quejas que el abad Raimundo y los monjes de Leire presentaron contra el obispo pamplonés y sus clérigos, entre las cuales mencionan aspectos concretos de su actividad repobladora. En él se relata la edificación de muchas casas nuevas e incluso la modificación de la red viaria pública por iniciativa del obispo Pedro. La carta ha sido fechada por sus editores entre 1105 y 1115⁴⁴. El tercer argumento para atribuir la creación del burgo de San Saturnino a Pedro de Roda es la dedicación de su iglesia principal al santo tolosano. Recordemos que la canónica de Saint-Sernin de Toulouse resultó muy favorecida por el prelado pamplonés desde el comienzo de su episcopado. Ya en 1084 le donó la iglesia de San Juan de Artajona, que pronto trocaría su nombre por el de San Saturnino, siendo el núcleo inicial de la fructífera presencia de los canónigos tolosanos en esta localidad⁴⁵. Aún podría traerse a colación una cuarta circunstancia: la dedicación de la otra iglesia del burgo a san Lorenzo, mártir de origen hispano cuyo culto fue difundido durante el papado de Pascual II (1099-1118), quien había sido abad de San Lorenzo Extramuros en Roma antes de ser elegido sumo pontífice.

En resumen, todos los indicios confluyen en atribuir al prelado promotor de la catedral pamplonesa el papel decisivo en la creación de un nuevo núcleo poblacional reservado a gentes venidas del otro lado del Pirineo, que a raíz de la concesión de fueros de Alfonso I gozarían de privilegios tales como la venta exclusiva de pan y vino a los peregrinos (*quod nullus homo non uendat pane nec uino ad romeo nisi in ista populacione*),

43 Irurita Lusaurreta, M^a Ángeles, *El Municipio de Pamplona en la Edad Media*, Pamplona, 1959, p. 20. El documento fue publicado por Goñi Gaztambide, José, *Colección Diplomática de la Catedral de Pamplona 829-1243*, Pamplona, 1997, doc. 78, pp. 98-99. Es la cláusula *regnante* la que nos proporciona referente cronológico seguro, ya que menciona a Pedro I como rey en Pamplona y en Huesca, y a Alfonso VI en Toledo, por lo que hubo de producirse la permuta entre 1096 (conquista de Huesca) y 1104 (fallecimiento del monarca). La obra de Irurita sigue siendo fundamental para el conocimiento de la Pamplona medieval. En cuanto a la materialidad de su desarrollo urbano, es imprescindible Martinena Ruiz, Juan José, *La Pamplona de los burgos y su evolución urbana siglos XII-XVI*, Pamplona, 1974, con estudio de calles y edificios.

44 *In ciuitate vero Yronia tollit nobis illam terram que est ante ecclesiam nostram Sancte Cecilie, ubi fecit hedificare fornos multas et populare illam de suis meschinis iniuste, se sciente et omnibus uicinis. Similiter unam optimam peciam terre nostre, quam habemus iuxta nouam populacionem in Pampilonia, destruxerunt nostrum uallum et faciunt publicam uiam de camino*. Se conserva en el Becerro Antiguo de Leire, p. 125-128. Lo publicó inicialmente Goñi Gaztambide, José, "Los obispos de Pamplona del siglo XII", *Anthologica Annua*, 13, 1965, pp. 135-358. Fue editado de nuevo por Martín Duque, Ángel J., *Documentación Medieval de Leire (siglos IX a XII)*, Pamplona, 1983, doc. 256, pp. 345-348 y otra vez por Goñi Gaztambide, *Colección Diplomática de la Catedral de Pamplona 829-1243*, Pamplona, 1997, doc. 107, pp. 120-122. Según el título del documento del Becerro Antiguo, las quejas fueron formuladas por el abad Raimundo. Goñi Gaztambide inicialmente lo fechó entre 1083 y 1115. Martín Duque considera que las quejas debieron de ser posteriores al fallecimiento de Pedro I (1104).

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

la no aceptación de navarros, clérigos o infanzones entre sus vecinos, y la celebración de mercado en el llano que existía camino de Barañáin⁴⁶. El éxito de la repoblación desembocó en la creación de un segundo burgo, llamado finalmente “población de San Nicolás”, al sur del de San Saturnino y separado de él.

De igual modo que las dimensiones de la catedral de Pamplona superan con mucho lo previsible en una ciudad de sus características hacia 1100, la nueva urbanización emprendida por Pedro de Roda abarca un área muy considerable, unos 97.000 m². Sus ejes alcanzan los 400 m (medidos desde la fachada occidental de la iglesia de San Lorenzo hasta el límite del recinto amurallado cercano a la iglesia de San Saturnino, en el otro extremo de la calle Mayor) por algo más de 300 m (desde la trasera de las casas más septentrionales hasta los cimientos de la muralla localizados en el aparcamiento de la plaza de San Francisco). Dos son los rasgos particulares de la urbanización (fig. 12)⁴⁷: la geometría del perímetro, sensiblemente hexagonal, y los tridentes de calles que se abren en las inmediaciones de las dos puertas principales. Un tercer aspecto digno de atención es la existencia, en el interior de las dos manzanas de mayores dimensiones, de espacios libres de uso comunitario, que en origen probablemente fueron regulares a manera de los grandes patios de los ensanches propios del urbanismo moderno.

A diferencia de lo que es habitual en las nuevas urbanizaciones coetáneas navarro-aragonesas, que o bien tienden a acomodarse a la orografía y a los caminos pre-existentes (Estella), lo que deriva en trazados marcadamente irregulares, o bien se conforman con un diseño aproximadamente rectangular o trapezoidal, con calles paralelas y transversales (como Puente la Reina, cuyo recinto amurallado conjuga el rigor geométrico en la mayor parte de su perímetro rectangular con una somera irregularidad en parte del frente meridional condicionado por un curso fluvial⁴⁸), el perímetro y el trazado viario del burgo de San Saturnino toman como forma básica el hexágono (fig. 13). Su diseño se adapta al espacio disponible, entre dos barrancos que desaguan en el río Arga. La abrupta pendiente de la terraza fluvial conforma el límite septentrional, mientras que el meridional carece de referente orográfico. Las dos iglesias del burgo avanzan hacia el exterior en los extremos de la calle Mayor, con intención probablemente de constituirse en puntos fuertes del recinto amurallado

46 El proceso de urbanización que experimentaron los reinos de Aragón y Pamplona hacia 1100 fue estudiado magistralmente por Lacarra, José M^a, *El desarrollo urbano de las ciudades de Navarra y Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, 1950; Id., “Los franceses en la Reconquista y repoblación del Valle del Ebro en tiempos de Alfonso el Batallador”, *Hispania. Revista española de historia*, extr. 2, 1968, pp. 65-80. Una visión general de los aspectos materiales de las urbanizaciones medievales en Navarra en Martínez de Aguirre, Javier, “La práctica urbanizadora en la Navarra medieval”, *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, 1996, vol. I, pp. 313-326.

47 Agradezco a Josecho García, del Ayuntamiento de Pamplona, las facilidades brindadas para la obtención del plano del antiguo burgo de San Cernin. Cernin es el nombre local con el que en Pamplona es conocido san Saturnino. Recuérdese que en la ciudad se habló occitano hasta la Baja Edad Media.

48 El conocimiento del urbanismo medieval de Puente la Reina se ha visto renovado gracias al estudio de Armendáriz Martija, Javier y Jimeno Jurio, José María, “Puente la Reina / Gares: estudio histórico-arqueológico de su urbanismo y sistema defensivo medieval”, *Trabajos de Arqueología Navarra*, 18 (2005), pp. 113-174.



Fig. 12. Plano del burgo de San Saturnino con la distribución actual de parcelas (Catastro del Ayuntamiento de Pamplona): 1. Iglesia de San Saturnino; 2. Pozo de San Saturnino; 3. Iglesia de San Lorenzo.

(ni este recinto ni las iglesias originales se conservan, pero posiblemente la importancia que tuvieron las torres en las reedificaciones góticas de ambos templos contaba con antecedentes en las fábricas parroquiales románicas)⁴⁹.

El diseño hexagonal resulta idóneo para combinar el aprovechamiento óptimo del relieve con cierto refinamiento en lo que se refiere a la orientación de la red viaria. La calle Mayor fue trazada paralela al cercano curso del río Arga (y por tanto a la ladera más abrupta que proporcionaba defensa natural por el norte). Sigue una dirección ENE-OSO. La transversal (calle Eslava) lo hace en el eje NNO-SSE, cruzando perpendicularmente el centro de la calle Mayor.

Al acceder a dicha calle Mayor por la puerta afrontada con la Navarrería, nada más pasar la iglesia de San Saturnino, se abre un tridente viario. La rúa situada a la derecha (calle Jarauta) incide en la Mayor en un ángulo aproximado de 55°, mientras la de la derecha (calle Campana) lo hace en 52°. En el otro extremo de la calle Mayor,

49 La reconstrucción de San Saturnino hacia 1300 incluyó dos torres en un lugar atípico, puesto que se elevan sobre las capillas laterales inmediatas a la cabecera. La fábrica gótica de San Lorenzo tuvo una gran torre a los pies fotografiada antes de su derribo a comienzos del siglo XX.



Fig. 13. Vista aérea del Burgo de San Saturnino de Pamplona (Google maps).

la calle que queda a la izquierda de quien viene desde el exterior del burgo (calle San Lorenzo, que confluye con Jarauta) se abre 52° con respecto a la calle Mayor y la que queda a la derecha (calle de San Francisco) lo hace 48° . Las vías nacidas de estos tridentes prosiguen su trazado hasta encontrarse con las paralelas a la Mayor (Jarauta y Descalzos por el norte; plaza de San Francisco por el sur).

La calle Jarauta, que se abre hacia el Noroeste junto a San Saturnino, se trazó paralela a la actual Cuesta de Santo Domingo, antiguo barranco natural. La calle San Lorenzo se desvía muy poco de la perfecta orientación Norte. Al otro lado de la Calle Mayor la planificación fue un poco distinta. Desde luego, la decisión de completar el hexágono por la parte meridional responde a la misma intención geometrizaradora, pero el área urbanizada tiene menor tamaño.

Novecientos años de uso de calles, de edificación y reedificación de inmuebles (con efectos especialmente alteradores en las parroquias), así como de reordenaciones viarias de las que en ocasiones hay constancia documental (especialmente el realineamiento de fachadas llevado a cabo en el siglo XVIII) no han modificado de manera sustancial el plano inicial. Las necesidades del trazado de solares determinaron desde el principio que los encuentros de calles en ángulos obtusos se resolviesen desarrollando suaves curvas mediante sucesión de parcelas trapezoidales en abanico, mientras que los encuentros en ángulos agudos normalmente fueron reservados para una única parcela de formato irregular⁵⁰. La suave curvatura es más evidente al sur de la

⁵⁰ Todas estas alteraciones hacen que cualquier análisis metrológico resulte especulativo. No sabemos si se emplearon unidades de medida locales o bien las utilizadas por el agrimensor que llevó a cabo el trazado sobre

calle Mayor, donde también encontramos modificaciones del parcelario inicial agresivas, derivadas de la ampliación de la parroquia de San Saturnino y de la presencia de palacios medievales o dieciochescos. Con todo, no deja de llamar la atención el armonioso diseño del burgo, perfectamente perceptible tanto para el viandante como en las fotografías aéreas.

En la materialidad de la urbanización es posible rastrear componentes ideológicos. El vértice del tridente inmediato a la iglesia de San Saturnino, por donde entraban en el barrio los peregrinos y cualquier viajero procedente de los pasos pirenaicos (o de la catedral), quedó reservado a un lugar de memoria, bien conocido para todos los pamploneses. Se trata del pozo con cuyas aguas, según tradición, fueron bautizados los primeros cristianos de la ciudad por el propio san Saturnino. Carecemos de documentación o narraciones que aporten luz a tan interesante cuestión. Con el tiempo todo el burgo quedó marcado por la leyenda de la introducción del cristianismo en la ciudad gracias a Saturnino, puesto que su primer discípulo, san Fermín, acabaría recibiendo veneración en la parroquia del otro extremo, San Lorenzo⁵¹.

El primer documento relativo a San Fermín en Navarra data de 1186. En él, el obispo Pedro de París afirma que el culto al mártir, nacido en Pamplona, ciudad de la que llegó a ser obispo, ya se celebraba en la catedral de manera solemne antes de esa fecha (no consta desde cuándo). Hasta donde nos es posible conocer, la leyenda de San Fermín ha estado siempre ligada a la figura de San Saturnino. Y el culto a San Saturnino en la diócesis, como hemos visto, tuvo un punto de inflexión con el obispo Pedro de Roda. En consecuencia, es verosímil que la narrativa que liga la evangelización de Pamplona con San Saturnino y San Fermín tuviera sus orígenes en el entorno del mismo prelado. La leyenda tal y como la conocemos evidencia innegables paralelismos con acontecimientos del entorno de 1100. El lugar en que fueron bautizados los primeros cristianos pamploneses por un prelado tolosano no se localiza en las inmediaciones de la catedral, sino en el barrio recién fundado que estaba siendo poblado por contingentes venidos del otro lado del Pirineo, bajo el impulso urbanizador de un obispo cercano a Toulouse (donde por cierto falleció)⁵². Recordemos que una de las principales preocupaciones de la reforma gregoriana consistió en reivindicar el cristianismo de la época apostólica. Según la leyenda medieval, la evangelización de Pamplona habría tenido lugar en tiempos apostólicos, puesto que tenían a Saturnino por discípulo de san Pedro.

el terreno. Las referencias más antiguas sobre medidas propias de Pamplona remontan al siglo XVI: Galbete Guendiáin, Vicente, "Algunas medidas empleadas en el antiguo Reino de Navarra", *Príncipe de Viana*, XIV, 1953, pp. 395-400. La constatación de que la longitud total de la calle Mayor, sin incluir las parroquias de sus extremos, se corresponde con 400 pies castellanos (332 m), estando la calle transversal situada justamente a 200 pies de los extremos, podría deberse a mera casualidad.

51 La elección de este santo como titular de la segunda parroquia resulta asimismo interesante, puesto que Lorenzo es un santo de origen hispano cuyo culto se expandió en tiempos del papa Pascual II (1099-1118).

52 Soria, Myriam, "«Tolosae moritur, Pampilonae sepelitur». Pierre d'Andouque, un évêque malmené", *La imagen del obispo hispano en la Edad Media*, Martín Aurell y Ángeles García de la Borbolla (coords.) Pamplona, 2004, pp. 167-184.

De este modo, el proyecto urbanístico es el resultado de la feliz conjunción de dos mentes rectoras. La elección de las advocaciones y la configuración de un lugar de memoria relacionado con la legendaria evangelización de la ciudad son atribuibles al obispo o a su círculo más cercano. Pero las decisiones técnicas relativas al trazado de calles y casas rebasan las capacidades esperables en un clérigo, puesto que son propias de los maestros constructores⁵³. Aunque no hay documentación sobre el proceso pamplonés, podemos suponer que su desarrollo fue semejante al de la ampliación de Santo Domingo de la Calzada que medio siglo más tarde protagonizó el maestro arquitecto Garsión, al que se considera “experto en agrimensura y urbanismo” además de proyectista y constructor de la catedral calceatense. Fue Garsión quien con su pértiga trazó sobre el terreno nuevas calles y solares, con trazado mucho más sencillo que el refinadamente geométrico de Pamplona⁵⁴.

El burgo de San Saturnino evidencia la intervención de un geómetra experimentado capaz de medir y distribuir ordenadamente amplias áreas de terreno. La única persona que conocemos con esa capacidad en la Pamplona del entorno de 1100 es el Maestro Esteban, cuya afición por la combinación de figuras geométricas se manifiesta en el diseño de la capilla mayor catedralicia, de interior semicircular y exterior poligonal. Una mente así fácilmente pudo proponer la peculiar forma hexagonal como trazado rector de la nueva población. Su maestría a la hora de controlar medidas sobre un amplio terreno está avalada por la proyección y ejecución de la enorme fábrica catedralicia.

Recapitulando, no hay duda de que maestro y obispo formaron un binomio eficaz a la hora de afrontar la construcción de un edificio, la catedral, como nunca antes se había emprendido en el reino. El examen de la documentación proporciona pistas valiosas acerca de la condición profesional, social, económica e incluso familiar del artífice, pero no permite atribuirle piezas escultóricas concretas. La planta descubierta en las excavaciones de los pasados años noventa ratifica la formación compostelana del arquitecto. El descubrimiento de nuevos vestigios de la fábrica catedralicia románica revela la cohesión y permanencia del grupo de canteros desde la cripta hasta las

53 No es descartable que se tuviera en cuenta la óptima insolación de las casas en las calles principales. Apenas hay parcelas orientadas Norte-Sur. En la mayor parte la inclinación del eje dirige las esquinas aproximadamente hacia los puntos cardinales, lo que favorece una mejor insolación de todas las fachadas a lo largo del año.

54 Sobre la documentación relativa a Garsión y su participación en la urbanización de Santo Domingo de la Calzada: Moya Valgañón, José Gabriel, *Etapas de construcción de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, 1991, p. 14; y Bango Torviso, Isidro G., “La cabecera de la catedral calceatense y la arquitectura hispana de su época”, *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada. 29 al 31 de enero de 1998*, Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 35-41. Nuestro conocimiento de la formación y capacidades de los artistas románicos está lastrado por la escasez de documentos, especialmente acusada en artífices que trabajaron antes de 1140. Manuel Castiñeiras estima que el perfil del Maestro Mateo, director de obras del Pórtico de la Gloria, incluía “el conocimiento de diversas artes, tanto las liberales como las mecánicas”, al frente de un taller en que el reparto del trabajo evidencia una acusada complejidad: Castiñeiras, Manuel, “El maestro Mateo o la unidad de la artes”, *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo, 2010, pp. 187-239.

partes altas del transepto, presumiblemente dirigidos por Esteban. Y el refinado trazado urbanístico del burgo de San Saturnino, promovido por el mismo prelado, hace factible la hipótesis de que la personalidad artística de Esteban incluyera una hasta ahora nunca planteada faceta de urbanista. Por todos estos motivos, lejos de quedar reducido a un nombre de contornos difusos, Esteban ha de seguir siendo considerado artista de referencia en torno a 1100, cuando el románico expandió su enorme vitalidad por tierras ibéricas.

Fecha de recepción / Date of reception / Data de recepción: 23-06-2015

Fecha de aceptación / Date of acceptance / Data de aceptación: 21-07-2015