DIE BAUSKULPTUR VON SAN MIGUEL IN ESTELLA (NAVARRA). KÖNIGLICHE SELBSTDARSTELLUNG ZWISCHEN INNOVATION UND TRADITION IM 12. JAHRHUNDERT[1]

Claudia Rückert / Dissertation Humboldt-Universität Berlin

Die Bauskulptur von San Miguel in Estella ist heute in nahezu jedem Überblickswerk zur mittelalterlichen Kunst Spaniens oder neueren Gesamtdarstellung zur Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts vertreten.[2] San Miguel zählt dabei zu den nennenswerten Werken in Navarra, einer Region, die eine Fülle von qualitätvoller spätromanischer Skulptur hervorgebracht hat. Selten jedoch kommen die Ausführungen zu San Miguel über eine Skizzierung des Nordportals hinaus, gilt doch die Bauskulptur, die in der Nachfolge des Pórtico de la Gloria der Kathedrale von Santiago de Compostela gesehen wird, als konservativ und wenig fortschrittlich.

Entgegen der bisherigen Forschungsmeinung[3] lässt sich aufgrund von ikonographischen, stilistischen, portaltypologischen, architekturhistorischen und quellengeschichtlichen Untersuchungen zeigen, dass die Portalanlage bereits in den 1140er Jahren geplant und begonnen worden sein muss. Das Nordportal findet seine nächsten Parallelen in den frühgotischen Portalanlagen Frankreichs, beispielsweise Chartres oder Le Mans. Damit verkehrt sich das Abhängigkeitsverhältnis, der Pórtico de la Gloria ist nicht mehr Vorläufer und Gallionsfigur, sondern in der Nachfolge der Bauskulptur von San Miguel entstanden.

---

[1] Der Bericht basiert auf meiner Dissertation *Die Bauskulptur von San Miguel in Estella (Navarra). Königliche Selbstdarstellung zwischen Innovation und Tradition im 12. Jahrhundert*, die im Sommersemester 2002 von der Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin angenommen wurde.

[2] Vgl. M. Durliat, *Hispania Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Spanien*, Wien/München 1962, 289; P. de Palol/M. Hirmer, *Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik*, München 1991, 123-124; *The Art of Medieval Spain*, The Metropolitan Museum of Art, Ausstellungskatalog, New York 1993, 24. 303; P. Williamson, Gothic Sculpture 1140-1300, New Haven/London 1995, 120; X. Barral i Altet (Hrsg.), *Die Geschichte der spanischen Kunst*, Köln 1997, 158.

[3] Vgl. R. Crozet, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon*, CCM 7, 1964, 323-328; J. E. Uranga Galdiano/F. Iñiguez Almech, *Arte medieval navarro*, Pamplona 1973, Bd. 3, 155-158; J. Lacoste, *San Miguel de Estella*, in: *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*. Estudios medievales, Bd. 5, Zaragoza 1977 [1982], 111-122; M.ª C. García Gaínza u.a., *Catálogo Monumental de Navarra II. Merindad de Estella*, Bd.1, Pamplona 1982, 485-487; J. M. Martínez de Aguirre Aldaz, *La portada de San Miguel de Estella*. Estudio iconológico, Príncipe de Viana 45, 1984, 439-461; J. Martínez de Aguirre Aldaz, *Originalidad y copia en la elaboración de una portada románica. El caso de San Miguel de Estella*, in: M. Company (Hrsg.), V[e] Congrés Espanyol d' Historia de l' Art, Generalitat de Catalunya. 29. Oct. - 3. Nov. 1984, Bd. 1, Barcelona 1986, 117-122; J. Martínez de Aguirre, *Nuevas esculturas románicas en San Miguel de Estella*, Príncipe de Viana 58, 1997, 7-36.

Die Kirche San Miguel in Estella erhebt sich auf einem Felsen auf der linken Uferseite des Ega, einem Nebenfluss des Ebro, und ist seit dem 12. Jahrhundert als Pfarrkirche des Stadtteils San Miguel belegt. Die Baugeschichte ist kompliziert und ihr heutiges Erscheinungsbild erlangte die Kirche erst mit der endgültigen Einwölbung im 16. Jahrhundert. Der im Inneren gotisch anmutende Bau erhebt sich über einem dreischiffigen Grundriss mit ausladendem Querhaus und fünfapsidialem Staffelchor zur Stufenhalle. Die beiden äußersten Apsiden sind in das Mauerwerk eingelassen und am Außenbau nicht sichtbar. Die Nordfassade mit dem großen Skulpturenportal ist die Schauseite des Kirchengebäudes, vor der sich der sog. *mercado viejo* erstreckt. Abgesehen vom reich skulptierten Nordportal zählen zur figürlichen Bauplastik von San Miguel die Kapitelle im Außenbereich der Hauptapsis sowie die vor einigen Jahren bei der Restaurierung hinter dem Altarretabel im Inneren der Hauptapsis wiederentdeckten Skulpturen.

Das durch eine Glas-Stahl-Überdachung geschützte Nordportal ist in seiner querrechteckigen Form 6,45 m hoch, 8,70 m breit und 0,86-0,88 m tief (Abb. 1). Es besteht aus einem fünfstufigen Säulengewände mit Kapitellfries, Tympanonkonsolen, Tympanon und fünf Archivoltenreihen sowie einem zusätzlichen schmaleren Bogenlauf, der die Archivoltenzone abschließt. Seitlich der Gewände schließen sich je zwei große Reliefplatten an. Über diesen sind im oberen Bereich rechts und links je vier Figuren verbaut, die von einem mit Reliefplatten gefüllten Spitzbogen überfangen werden.

Verschiedene Theophanien gipfeln am Nordportal von San Miguel in einem Weltgericht: Im Tympanon ist die Majestas Domini mit einer Deesis verbunden. Engel, Älteste der Apokalypse, Propheten, Szenen aus dem Leben Jesu und Wunderheilungen, Heiligenviten und Martyrien sowie Lasterdarstellungen und Dämonen finden sich in der Archivoltenzone. Die Gewändekapitelle zeigen einen christologischen Kindheitszyklus, die seitlichen Reliefplatten den Drachenkampf, die Seelenwägung des Erzengels Michael, Abrahams Schoß sowie die Auferstehung Christi und die Drei Marien am Grabe. Ein Apostelkollegium begleitet das Dargestellte in den Zwickeln des Portals.
In seiner Gesamtheit ist das ikonographische Repertoire der Fassade fraglos als Weltgericht zu deuten. Beatrix Müller formulierte zwar jüngst in ihrer Dissertation die Behauptung, dass am Nordportal von San Miguel nicht die Weltgerichtsthematik im Mittelpunkt stehe, sondern die zweite Parusie Christi und folgerte am Ende ihrer Betrachtung, dass nur im Tympanon von Santa María la Real in Sangüesa *„die einzige erhaltene, explizite Darstellung des Jüngsten Gerichts in Nordspanien"* zu finden sei.[4] Müllers Deutung ist zurückzuführen auf die Forschungen von Yves Christe und insbesondere Peter K. Klein, der zwischen gegenwärtigen und zukünftigen Theophanien differenziert und im Rahmen der zukünftigen Theophanie nochmals zwischen der

[4] B. Müller, *Santa María la Real, Sangüesa (Navarra). Die Bauplastik Santa Marías und die Skulptur Navarras und Aragóns im 12. Jahrhundert. Rezeptor, Katalysator, Innovator?*, 3 Bde., Phil. Diss. Humboldt-Universität zu Berlin 1997 (Bd. 1 ist veröffentlicht als Digitale Dissertation: URL: <http://dochost.rz.hu-berlin.de/dissertationen/kunstgeschichte/mueller-beatrix> (31.07.2003), Bd. 2 und Bd. 3 sind in der Universitätsbibliothek einsehbar), Bd.1, 215-217. 222.

endzeitlichen Wiederkehr Christi und dem eigentlichen Jüngsten Gericht.[5] Bereits Bruno Boerner hat kürzlich der Interpretation Kleins in bezug auf das Tympanon von Beaulieu-sur-Dordogne – der unmittelbar dem Gericht vorausgehenden zweiten Wiederkehr Christi – widersprochen mit dem Argument, dass im Gesamtkontext des Portals einschließlich der Portalwangen der Gerichtsgedanke eindeutig dominiert.[6]

Tatsächlich ist es methodisch problematisch, die Interpretation einer Portalanlage einzig auf den Inhalt des Tympanons zu reduzieren.[7] Für Estella lässt sich nun zeigen, dass nicht nur auf den seitlichen Reliefplatten das Jüngste Gericht thematisiert ist (Drachenkampf, Seelenwägung, Leeres Grab Christi, Drei Marien), sondern dem gesamten Programm und insbesondere dem Tympanon die Idee des Weltgerichts zugrundeliegt und verschiedene, sich überlagernde Theophanien im Bildprogramm von San Miguel repräsentiert sind. Zwar lenkt die Majestas Domini im Tympanon die Gedanken zunächst auf die zweite Wiederkehr Christi, doch in Verbindung mit einer Deesis ist die Aussage des Bogenfeldes unmissverständlich. Hier steht nicht die zweite Parusie im Mittelpunkt, sondern der eigentliche Moment des Jüngsten Gerichts, bei dem Christus als *Judex* am Ende aller Zeiten die Lebenden und die Toten richten wird.[8] Als Fürsprecher sind die den Gottessohn flankierenden Figuren Maria und Johannes zu deuten: Maria, die ihre Hände für das Bittgebet erhoben hat und Johannes, der ebenfalls die rechte Hand im Oransgestus zeigt und in der linken ein Buch hält.[9]

Trotz des Tympanons und der Archivoltenzone verweigert sich das Nordportal von San Miguel zunächst dem kanonischen Typus der frühgotischen Portalanlage. Errichtet im Typus des hispanischen Blockportals, wie es seit dem 11. Jahrhundert bekannt ist, besitzt es keine Gewändefiguren und führt Elemente wie die großen Seitenreliefs und Zwickelaufbauten vor, die den französischen Beispielen fremd sind. Verortet man

---

[5] Y. Christe, *La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parusie*, Paris 1973; Y. Christe, *Les réprésentation médiévales d'Apo. IV (-V) en vision de Seconde Parusie*. Origines, textes et contextes, Cahiers archéologiques 33, 1974, 61-72; Y. Christe, *Das jüngste Gericht*, Regensburg 2001, 7-14; P. K. Klein, *Eschatologische Portalprogramme der Romanik und Gotik*, in: H. Beck/K. Hengevoss-Dürkop (Hrsg.), Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jh., Frankfurt a. M. 1994, Bd. 1, 397-411, bes. 397.

[6] B. Boerner, *Par caritas par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris*, Freiburg/Schweiz 1998, 17-25.

[7] Auch für Moissac stellt sich die Frage, ob ausschließlich die zweite Wiederkunft Christi gemeint ist. Wie in Beaulieu verweisen die Portalwangen in signifikanter Weise auf das Weltgericht, vgl. Boerner 1998, 25 (wie Anm. 6). – Dass man sich bei der Interpretation eines Portalprogramms nicht nur vom Tympanon leiten lassen darf, zeigt das Westportal von Saint-Trophîme in Arles aus der 2. Hälfte des 12. Jhs., bei dem im Bogenfeld eine Majestas Domini, rundherum jedoch ein Weltgericht dargestellt ist, s. C. Curial/A. Hartmann-Virnich (Hrsg.), *Le portail de Saint-Trophime d'Arles. Naissance et renaissance d'un chef-d'œuvre roman*, Arles 1999.

[8] Vgl. Boerner 1998, 198-210 (wie Anm. 6).

[9] Ausführlich zur Rolle von Maria und Johannes sowie den theologischen Hintergründen, s. Boerner 1998, 221-234 (wie Anm. 6).

jedoch die ikonographischen Inhalte des Nordportals, lässt sich zeigen, dass das Portal nicht nur hinsichtlich der einzelnen Themen sondern auch in bezug auf den typologischen Aufbau die größten Gemeinsamkeiten mit den frühgotischen Portalanlagen Frankreichs besitzt.

Die Majestas Domini des Tympanons kann mit Chartres, Le Mans und Saint-Loup-de-Naud in Verbindung gebracht werden, die Engel der ersten Archivoltenreihe lassen sich mit denen in Le Mans vergleichen. Die Ältestenpaare findet man bereits in den Archivolten des romanischen Portals von Anzy-le-Duc und später in Vermenton, die Propheten dagegen in Étampes. Narrative Szenen aus dem Leben Christi und Heiligenlegenden erscheinen in Le Mans, Saint-Loup-de-Naud und Vermenton; Mischwesen und Laster beispielsweise in Saint-Denis und an der Kirche de la Madeleine in Châteaudun. Auch Kindheitszyklen erfreuten sich auf frühgotischen Kapitellfriesen einer gewissen Beliebtheit wie die Portale von Chartres oder Étampes belegen. Darüber hinaus lassen sich viele Themen, beispielsweise der Erzengel Michael, auch an älteren, der romanischen Tradition verpflichteten Fassadenprogrammen wiederfinden, ohne dass in Estella ein bestimmtes Vorbild ausgemacht werden kann. Ikonographische Parallelen finden sich zwar auch in der hispanischen Bauskulptur des 12. Jahrhunderts, doch scheinen diese Beispiele wiederum von San Miguel selbst inspiriert worden zu sein. Obwohl San Miguel oft mit unkonventionellen Lösungen überrascht, schließt sich in der Summe betrachtet das Nordportal von San Miguel mit seinen jüngsten Merkmalen an die frühgotischen Portallösungen an und eben nicht an das in der Forschung postulierte Vorbild des Pórtico de la Gloria der Kathedrale von Santiago de Compostela.

In der kunstgeschichtlichen Literatur wurde die architektonische Einbindung des Nordportals bislang nicht berücksichtigt. Meist wird die Portalanlage für eine Spolie gehalten, die erst nachträglich ihren Platz an der Nordfassade erhalten habe.[10] Spätestens durch die Ergebnisse der zwischen 1987 und 1992 im Auftrag der regionalen Denkmalpflegebehörde *Institución Príncipe de Viana* durchgeführten Restaurierung ist die Zugehörigkeit der Portalanlage zur ersten Bauphase von San Miguel gesichert und nachgewiesen, dass sie nicht aufgrund einer Zweitverwendung ihre jetzige Aufstellung erhalten hat.[11] Damit bestätigen die Erkenntnisse die bereits von Ernst H. Buschbeck und später von Jacques Lacoste geäußerte Meinung, dass das Nordportal derselben Bauphase wie der Chor angehören muss.[12]

Noch heute lässt sich an Teilbereichen des Mauerwerk erkennen, dass das Nordportal zunächst als freistehende Scheibe mit Maueranschlüssen hochgezogen worden ist, um

---

[10] Beispielsweise Urañga/Iñiguez 1973, Bd. 3, 155 (wie Anm. 3); García Gaínza 1982, 485 (wie Anm. 3); Martínez de Aguirre 1986, 118 (wie Anm. 3).

[11] Eine Zusammenfassung der Restaurierungsmaßnahmen bei J. Sancho Domingo, *La construcción de la iglesia de San Miguel de Estella*, in: *De arquitectura navarra. En memoria del arquitecto Fernando Nagore Alcázar*, Pamplona 1996, 163-175.

[12] E. H. Buschbeck, *Der Pórtico de la Gloria de Santjago de Compostela. Beiträge zur Geschichte der französischen und der spanischen Skulptur im 12. Jahrhundert*, Berlin/Wien 1919, 51-52; Lacoste 1982, 111 (wie Anm. 3).

dann im weiteren Bauverlauf mit der Nordwand verbunden zu werden. Bei genauer Untersuchung der Portalanlage wird deutlich, dass sie, so wie sie sich heute präsentiert, in zwei Kampagnen errichtet worden sein muss.[13] Meines Erachtens sah die ursprüngliche Planung der ersten Bauphase zunächst nur den unteren Teil der Anlage mit den großen Seitenreliefs jedoch ohne die Zwickelaufbauten vor. Die großformatigen Säulen- und Relieffiguren wurden erst später in der zweiten Kampagne in den Zwickelbereichen verbaut und mit zusätzlichen Skulpturen ergänzt, als die Portalscheibe an das übrige Mauerwerk angeschlossen werden sollte. Nach meiner These hatten die großformatigen Apostel aufgrund des Planwechsels am Chor ihren originalen Aufstellungsort in der Hauptapsis der ersten Planungsphase verloren und mussten an anderer Stelle untergebracht werden.

Tatsächlich lassen sich die beiden Bauphasen auch stilistisch voneinander trennen. Die Skulpturen der unteren Portalzone wie auch die großen Apostelfiguren repräsentieren die Stillage der ersten Bauphase. Der auf den ersten Blick altertümliche, steife Charakter der nahezu lebensgroßen Apostel, der in der Forschung dazu geführt hat, diese einem „älteren Meister" zuzuschreiben, hängt meines Erachtens in erster Linie mit den Bildträgern, Säule und hochrechteckiges Relief, zusammen. Vielleicht ist er auch einem bewussten Stilmodus geschuldet, der auf die ursprüngliche Unterbringung in der Hauptapsis abzielte. Die übrigen Zwickelfiguren des Nordportals wie auch die Skulpturen der Hauptapsis im Innen- wie Außenbereich unterscheiden sich von der unteren Portalskulptur durch eine flachere Gestaltung, summarischere Gewandbehandlung und härtere Linienführung. Sie zeigen eine zweite Stillage, die der ersten sehr verwandt ist. Sie gehören zweifelsfrei in denselben Werkstattzusammenhang und müssen unmittelbar auf die erste Gruppe gefolgt sein.

Die aus dem Werkstattzusammenhang von San Miguel hervorgegangenen Skulpturenensembles, die in der näheren Umgebung von Estella zu lokalisieren sind, zeigen den Skulpturenstil der zweiten Baukampagne. Die Bauskulpturen von San Pedro in Lezaún, Santa María in Eguiarte, Santa Catalina bei Azcona und Santa María la Real von Irache weisen große ikonographische, motivische und stilistische Gemeinsamkeiten auf und besitzen die für die zweite Bauphase von San Miguel typische flachere, summarische und härtere Ausführung.[14]

Dass auch Ähnlichkeiten im Stil und nicht nur ikonographische Parallelen für die Nähe San Miguels zu den frühgotischen Figurenportalen sprechen, dokumentieren beispielsweise die Archivoltenzonen des Portail Royal in Chartres.[15] Die Werkstücke beider Portalanlagen richten sich an den Figuren aus und setzen nicht, wie etwa am Westportal von Saint-Denis, eine Figur aus mehreren Steinen zusammen. So stimmen auch die Relieftiefe, die Ausnutzung der ganzen Werkstücksfläche und die Aufnahme

[13] Eine bauarchäologische Untersuchung des Nordportals exisitert nicht.

[14] M.ª E. Aragonés Estella, *El maestro San Miguel de Estella y su escuela: relación estilística entre la obra esculpida de varias iglesias navarras*, in: Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte, León 29 de septiembre a 2 de octubre de 1992, Bd. 1, León 1994, 49-60.

[15] Abb. in W. Sauerländer, *Das Königsportal in Chartres. Heilsgeschichte und Lebenswirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1984.

der Steinkrümmung in der Ausrichtung der Figuren überein. Vor allem die Kalenderbilder und die Philosophendarstellungen der Seitenportale, die Begebenheiten des Alltags zeigen, lassen sich zum Teil bis in die Falten und Haartrachten mit San Miguel vergleichen (Abb. 2-3).

Auf eine ganz andere Stilstufe trifft man dagegen am Pórtico de la Gloria in Santiago, der durch die Inschrift am Mittelportal um das Jahr 1188 datiert werden kann.[16] Als Beleg für die Abhängigkeit Estellas von Santiago werden vor allem die 24 Ältesten und die Apostelfiguren herangezogen. Doch außer dem Umstand, dass die Ältesten an beiden Portalen ihre Musikinstrumente spielen, ist das Thema am Pórtico in völlig anderer Weise umgesetzt als am Nordortal von San Miguel (Abb. 4-5). Während in Estella die Könige paarweise auf den Archivoltensteinen in longitudinaler Ausrichtung zum Tympanon skulptiert sind, umspannen in Santiago die Ältesten in radialer Anordnung das Bogenfeld des Mittelportals. Die Figuren haben sich in Santiago vom Archivoltenhintergrund gelöst und sitzen nicht in der Archivolte wie in Estella oder Chartres, sondern benutzen die Bogenläufe wie ein Gestühl. Ihr Handlungsspielraum hat sich dadurch immens vergrößert, die Körper drängen in den Raum, die Bewegungen sind ausladender, die Köpfe vielfach ekstatisch zurückgeworfen. Doch auch die Apostel- und Prophetenfiguren im Gewände von Santiago agieren im Vergleich zu den Relief- und Säulenfiguren in Estella freier im Raum.[17] Trotz der vergleichbaren Figurenauffassung mit den langen schmalen Körpern sind die Figuren am Pórtico weniger dem Reliefhintergrund verhaftet und damit beweglicher als in Estella. Dies wird besonders an den Hälsen und Hinterköpfen deutlich, die sich in Estella nicht vom Reliefträger lösen. Auch das Standmotiv der Gewändefiguren in Santiago hat an Beweglichkeit und Abwechslung gegenüber Estella gewonnen.

Doch nicht nur die Skulpturen des Pórtico auch die Reliefs des sog. Zweiten Meisters von Silos, deren Entstehung ebenfalls in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts fällt, nehmen sich im direkten Vergleich summarischer in der Flächengestaltung und bewegter in der Figurendarstellung aus.[18] Obwohl Santiago und Silos viele Stilmerkmale vorführen, die zuvor in Estella beobachtet werden konnten, sind die Figurenauffassung und Oberflächengestaltung Indizien dafür, dass sie fortschrittlicher sind als die Skulpturen von San Miguel. Gemeinsame Motive und bestimmte Stilelemente wiederum sind jedoch der Beleg dafür, dass es sich bei den Werkstätten

---

[16] Actas del simposio internacional sobre *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago de Compostela 3-8 oct. 1988, La Coruña 1991; S. Moralejo, The Dictionary of Art, Bd. 27 (1996), S. 795-796, s.v. Santiago de Compostela (mit zahlreicher Literatur).

[17] Neben den Säulenfiguren am Gewände gibt es auch in Santiago an den Laibungen des Mittelportals zwei Figuren, die auf hochrechteckigen Reliefplatten skulptiert sind (Petrus mit den Schlüsseln auf der rechten und Moses mit den Gesetzestafeln auf der linken Seite).

[18] E. Valdez del Álamo, *Triumphal Visions and Monastic Devotion: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos*, Gesta 29/2, 1990, 167-188; dies., *Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos*, in: J. Pérez de Urbel (Hrsg.), *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988*, Burgos, Abadía de Silos 1990, 173-202; E. Valdez del Álamo/C. del Álamo Martínez, *Témoins de la foi. Le portique nord de Silos et le pèlerinage à Saint Dominique*, Cuxa 31, 2000, 17-35.

von Santiago und Silos nur um Filiationen aus Estella handeln kann. Doch auch die Tympanonskulpturen von Tudela und die Apsidenskulpturen von Zaragoza, die im Zusammenhang mit San Miguel diskutiert werden, gehören in dieselbe Nachfolge.[19]
Die erneute Durchsicht des noch erhaltenen, doch im 14. Jahrhundert stark dezimierten Quellenmaterials des Königreichs Navarra hat ergeben, dass die Kirche San Miguel in Estella entgegen der mehrheitlichen Forschung, die ein Gründungsdatum um 1187 für wahrscheinlich hält, spätestens im Jahr 1174 existiert haben muss.

In der kunstgeschichtlichen Forschung wird bisher fast ausnahmslos die Urkunde vom März 1187 als Beleg für die Gründung des Stadtteils, des *burgo de San Miguel*, und den Bau- oder Planungsbeginn der Kirche herangezogen. In dem Dokument richtet sich Sancho *el Sabio* an die Bewohner seines um San Miguel in Estella gelegenen Weinbergs und erlaubt ihnen gegen eine jährliche Zahlung von einem *morabetino de cruce* für jedes Grundstück, auf seinem Weinberg Häuser zu errichten und dort zu wohnen. Darüber hinaus gesteht er allen Bewohnern, ob Navarresen oder Nichteinheimischen, wie allen anderen in Estella, das Sonderrecht, den *fuero de Estella*, zu.[20]

Doch die früheste, eindeutige Erwähnung der Pfarrei San Miguel findet sich in einer Urkunde vom 3. Mai 1174, die im Archiv der Kathedrale von Pamplona überliefert ist.[21] In diesem Dokument werden neben vielen anderen Kirchen San Miguel, San Nicolás und Santo Sepulcro in einem Atemzug genannt *„super tribus ecclesiis que sunt in Stella, videlicet, Sancti Michael et Sancti Nicolai et Sancti Sepulcri [...]"*. Erstaunlicherweise wurde es bisher von der kunsthistorischen Forschung kaum beachtet.[22] Mit Hilfe dieses Briefes versuchen Pedro de París, Bischof von Pamplona,

---

[19] Zu Tudela und Zaragoza s. M. Melero Moneo, *Problemas de la escultura navarra en el románico tardío: el claustro de la colegiata de Tudela y el maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación*, in: II Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo. 1-6 Oct. 1990. Seminario: Alfonso VIII y su época, Aguilar de Campoo 1992, 111-138, Abb. 13-15. 23-29.

[20] J. M.ª Lacarra/A. Martín Duque, *Fueros de Navarra I. Estella – San Sebastián*, Pamplona 1969, 59-60, Nr. 5.

[21] J. Goñi Gaztambide, *Los obispos de Pamplona en el siglo XII*, Anthologica Annua 13, 1965, 351, Nr. 23.

[22] In der jüngsten Publikation von Martínez de Aguirre 1997, 18 mit Anm. 28 (wie Anm. 3) gibt der Autor das Datum des ebengenannten Dokuments verdreht als Jahr 1147 wieder. In früheren Artikeln, Martínez de Aguirre 1984, 440 mit Anm. 2, Martínez de Aguirre 1986, 117, nennt er mit Verweis auf den Lexikonbeitrag von J. Goñi Gaztambide, *Dictionnaire d'histoire et géographie ecclésiastiques* Bd. 15 (1963), Sp. 1052-1060, s.v. Estella, als frühesten Hinweis auf die Pfarrei San Miguel ein Dokument von 1145. Auch bei García Gaínza 1982, 481 ist dieses Datum mit jener Referenz zu finden. Bei Goñi Gaztambide, Sp. 1053 heißt es: *„La seconde paroisse fut celle de S.-Michel, bien qu'elle ne soit pas mentionée expressément avant 1145."* Doch weder in den frühen Quelleneditionen von Goñi Gaztambide noch in seinem jüngsten Opus über Estella, J. Goñi Gaztambide, *Historia Eclesiástica de Estella, Bd. 1: Parroquias, Iglesias, Capillas Reales*, Pamplona 1994, findet ein Dokument von 1145 Erwähnung. Goñi Gaztambide spielt in dem Lexikonbeitrag vermutlich auf eine Urkunde aus dem Jahr 1147 an, die er mit San Miguel in Verbindung bringt, und die hier im Anschluß besprochen wird.

und Dodón, Abt des Benediktinerklosters San Juan de la Peña, Einigkeit über die langjährigen Auseinandersetzungen um ihre Rechte in Estella zu erzielen.

Der Historiker José Goñi Gaztambide bringt sogar ein weitaus früheres Dokument aus dem Jahr 1147 in Verbindung mit San Miguel.[23] Auch diesmal ist der oben angeführte Streit zwischen Benediktinerkloster und Bischof Anlaß für einen schriftlichen Vertrag. In diesem Dokument gelangten die Kontrahenten schon einmal zu einer Einigung über alle gebauten und noch zu bauenden Kirchen in Estella. Die Vereinbarung geht jedoch nicht näher auf die einzelnen Pfarreien ein, sondern fasst sie zusammen *„super omnibus ecclesiis Stelle constructis seu construendis"*. Wegen der immer gleichen Streitobjekte in den späteren Urkunden, San Miguel, Santo Sepulcro, San Nicolás und San Pedro de la Rúa, zählt Goñi Gaztambide San Miguel bereits für das Jahr 1147 zu den existierenden Kirchen in Estella.[24]

Zwar ist aus den erhaltenen Quellen eine Gründung der Pfarrei in die 1140er Jahre nicht eindeutig zu belegen, doch die Existenz einer Kirche im Jahr 1174 ist gewiss. Einen Hinweis auf den Auftraggeber gibt indirekt das Dokument von 1187. Wenn der Weinberg um San Miguel zum königlichen Besitz gehörte, dann muss auch das Gelände der Kirche selbst ursprünglich königliches Eigentum gewesen sein.

Doch auch das Bauwerk selbst verrät als ambitioniertes Projekt mit fünfapsidialem Chorschluß, Doppelsäulen im Inneren, Tribüneneinbau und figürlicher Portalanlage einen hochrangigen Auftraggeber. Auch die qualitätvolle Architektur der beiden ersten Bauphasen, die qualitätvolle Skulptur sowie die Weltgerichtsthematik des Nordportals machen den Anspruch, der mit diesem Gebäude verknüpft ist, deutlich. Der Vergleich mit der hispanischen Architektur des 11. und 12. Jahrhunderts zeigt deutlich, dass die Kirche San Miguel in ihrer Gestaltung königliche Bauten reflektiert. Das Gliederungsschema der äußeren Apsiden lässt sich bereits bei den Choranlagen des 11. Jahrhunderts in Jaca oder Frómista wiederfinden. Bemerkenswert ist, dass sich der Kirchenkomplex von San Miguel an der Krönungskirche des kastilischen Herrscherhauses, San Isidoro in León, zu orientieren scheint, z. B. in bezug auf die Größenverhältnisse oder die äußere Chorlösung. Dagegen grenzt sich San Miguel offenbar bewusst von der heute zerstörten romanischen Kathedrale von Pamplona ab, die in Anwesenheit von Alfonso *el Batallador* 1127 geweiht wurde. Die Fundamente im Chorbereich der Kathedrale, die jüngst durch Grabungen erschlossen werden konnten, zeigen einen dreiapsidialen Grundriß bestehend aus einer polygonalen Hauptapsis und zwei halbrunden Nebenapsiden, der offensichtlich keinen Einfluß auf die Anlage von San Miguel ausgeübt hat.[25] Neben den architektonischen Strukturen nimmt auch die Bauskulptur von San Miguel Bezug auf die königliche Familie, so etwa die

---

[23] Goñi Gaztambide 1965, 348, Nr. 21 (wie Anm. 21); Goñi Gaztambide 1994, 68-72. 291 (wie Anm. 22).

[24] Goñi Gaztambide 1994, 72. 292.

[25] Vgl. M.ª E. Aragonés Estella, *Época prerománica y románica*, in: *La Catedral de Pamplona*, hrsg. v. Caja de Ahorros de Navarra con la colaboración del Gobierno de Navarra, Pamplona 1994, Bd. 1, 133-161.

Christogrammdarstellungen, die durch ihren Symbolgehalt auf das Königtum verweisen.[26]

Als Auftraggeber für San Miguel kommen zwei Herrscher in Frage, García Ramírez *el Restaurador*, der nach dem Tode von Alfonso *el Batallador* 1134 die Königswürde für Navarra übertragen bekam, und sein Sohn Sancho *el Sabio*, der nach dem Ableben seines Vaters das kleine Königreich von 1150 bis 1194 regierte. Die neue Dynastie hatte zu Beginn ihrer Einsetzung mit erheblichen Legitimationsschwierigkeiten zu kämpfen. Aufgrund der testamentarischen Bestimmungen Alfonsos *el Batallador* verweigerte ihr die römische Kurie nämlich die Anerkennung.[27] Erst Sancho *el Fuerte*, der Sohn von Sancho *el Sabio*, wurde 1196 von Papst Coelestin III. als rechtmäßiger navarresischer König akzeptiert. Dass das Königshaus jedoch von Beginn an um Unabhängigkeit und Legitimation bemüht war, unterstreicht die Devotionsformel *„gratia Dei Pampilonensium rex"*, die García Ramírez seit Beginn seiner Herrschaft in Anlehnung an andere hispanische Könige führte.[28]

Obwohl es keinen eindeutigen Hinweis gibt, lässt sich aufgrund der historischen Umstände zeigen, dass nur García Ramírez *el Restaurador* und seine Frau Margarita, eine normannische Baroneß, den Kirchenbau initiiert haben können. Seit Beginn seiner Herrschaft richtete sich der politische Blick von García Ramírez verstärkt auf das Herrscherhaus von Kastilien-León. Die Hinwendung an das Königshaus von Kastilien-León verwundert nicht, handelte es sich doch um das mächtigste der hispanischen Reiche im 12. Jahrhundert. García Ramírez wurde bereits kurz nach der Thronbesteigung 1135 Vasall von Alfonso VII. Schließlich ließ er sich auch durch die Eheabkommen mit seinen Kindern eng an den Kaiser binden. Er selbst heiratete nach dem Tode Margaritas im Juni 1144 Urraca, die Tochter Alfonsos aus der Verbindung mit Gontroda Pérez, in der Kirche San Isidoro in León. Von Bedeutung ist nun, dass Sancho *el Sabio* nach dem Tode seines Vaters die Lehnsbindung an Alfonso VII. bestätigte und auch nach dessen Ableben 1157 Vasall des Nachfolgers Sancho *el Deseado* blieb. Nach dem Tode von Sancho *el Deseado* 1158 erneuerte Sancho *el Sabio* die Vasallenschaft gegenüber dem kastilischen Reich jedoch nicht mehr und streifte damit jegliche staatsrechtliche Bindung ab.[29] Somit wird offenbar, dass die intensiven Beziehungen zu Kastilien-León ursächlich García Ramírez geschuldet sind und nicht Sancho *el Sabio*, der sich spätestens 1158 von der kastilischen Abhängigkeit zu lösen suchte. Aus historischer Sicht macht es deshalb nur Sinn, den künstlerischen Wettstreit mit León, d. h. den Vorbildcharakter der kastilischen Krönungskirche, mit der Regierungszeit von García Ramírez *el Restaurador* zu verbinden.

---

[26] Vgl. R. Bartal, *The Survival of Early Christian Symbols in 12th Century Spain*, Príncipe de Viana 48, 1987, 299-315.

[27] P. E. Schramm, *Der König von Navarra (1035-1512)*, Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Germanistische Abteilung 68, 1951, 110-210.

[28] A. J. Martín Duque, *La Restauración de la monarquía navarra y las Ordenes Militares (1134-1194)*, in: *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*. Estudios medievales, Bd. 1, Zaragoza 1977, 326.

[29] A. Büschgens, *Die politischen Verträge Alfons' VIII. von Kastilien (1157-1214) mit Aragón-Katalonien und Navarra*, Frankfurt a. M. u.a. 1995, 29. 34. 43.

Für García Ramírez als Auftraggeber würde auch das Tympanonfragment mit Christogramm aus dem *Museo de Navarra* in Pamplona sprechen, das bisher noch nicht mit San Miguel in Verbindung gesehen worden ist.[30] Die Inschriften des Fragments nennen García Ramírez als Stifter und einen gewissen Aldebertus als Bildhauer. Beide Personen lassen sich mit dem Projekt von San Miguel in Verbindung bringen: García Ramírez als legimationsbedürftiger König nach Wiedereinsetzung seiner alten Königsdynastie und Aldebertus als Bildhauer, dessen Name nach Frankreich weist, wo die Werkstattleitung ihr Handwerk gelernt hatte. Obwohl die Zugehörigkeit dieses Tympanonfragments zur ersten Bauphase von San Miguel nicht eindeutig bewiesen werden kann, legen die Umstände nahe, dass das Tympanon ähnlich wie die großen Apostelfiguren aufgrund eines Planwechsels und einer Bauunterbrechung seinen ursprünglichen Verwendungszweck eingebüßt hat und bei der Wiederaufnahme der Arbeiten bereits veraltet war. Mit diesem Relief wäre die Auftraggeberschaft von San Miguel eindeutig geklärt und darüber hinaus eine Künstlerpersönlichkeit in Navarra verortet, die bisher nicht zu greifen war.

Zwar lassen sich Planung und Baubeginn von San Miguel durch die Baugeschichte oder die französischen Vergleichsbeispiele nicht näher als um die Mitte des 12. Jahrhunderts bestimmen, doch mit García Ramírez, dem königlichen Auftraggeber, müssen diese aus historischer Sicht bereits in die 1140er Jahre fallen.

Die familiäre Verbundenheit mit dem Südosten der Normandie, d. h. die Herkunft von Königin Margarita aus der Grafschaft Perche, ist der Schlüssel zum Verständnis des Kulturtransfers, mit Hilfe dessen künstlerische Trends nach Navarra gelangten. Margarita als Enkelin des Grafen Geoffroy I. von Perche, der bei der Schlacht von Hastings mitgekämpft hatte, gehörte zum normannischen Hochadel. Wenn sie und García Ramírez mit den künstlerischen Neuerungen Frankreichs nicht selbst vertraut gewesen sind, so müssen sie doch zumindest gut informiert gewesen sein. Ihre Cousine Philippa, die Tochter aus der Ehe ihres Onkels Rotrou und Mathilde, uneheliche Tochter Heinrichs I. von England, war verheiratet mit Hélie, dem Grafen von Maine, dem Bruder von Geoffroy V. Plantagenêt, in deren Herrschaftsgebiet keine geringere als die Stadt Le Mans lag. Wie auch immer man das frühgotische Südportal der Kathedrale von Saint-Julian in Le Mans, dem Herrschaftssymbol der Plantagenêts, datiert, ob bereits in die späten 1130er oder erst in die 1150er Jahre, zumindest Planung und Wiederaufbau der Kathedrale nach den Bränden 1134 und 1137 müssen auch in Navarra im Gespräch gewesen sein.[31] Diese verwandtschaftlichen Beziehungen sind vermutlich der Grund dafür, weshalb es zwischen den beiden Portalen viele Parallelen gibt. Dass die navarresische Familie auch später mit der Kathedrale von Saint-Julian verbunden bleibt, zeigen die Bemühungen von Berenguela, der Enkelin Margaritas und García

[30] Museo de Navarra, hrsg. v. Gobierno de Navarra, Pamplona [3]1993, 82.

[31] Vgl. T. E. Polk II, *The South Portal of the Cathedral at Le Mans: Its Place in the Development of Early Gothic Portal Composition*, Gesta 24/1, 1985, 47-60; W. S. Stoddard, *Sculptors of the West Portals of Chartres Cathedral*, New York/London 1987, 212-213; S. Leibacher Ward, *The Sculpture of the South Porch at Le Mans Cathedral*, Phil. Diss. Brown University 1984, 51-53. 237-258.

Ramírez' und Witwe von Richard Löwenherz, die seit 1204 die Grafschaft Maine besaß. Sie machte sich für den Neubau des gotischen Chores im Namen des Domkapitels beim französischen König stark und unterstützte die Erweiterung von Saint-Julian auch finanziell.[32] Margarita und García wussten sicherlich auch vom Bau des Königportals in Chartres. Nicht weit entfernt von der ursprünglichen Heimat der Königin, der Grafschaft Perche im südöstlichen Zipfel der Normandie, in direkter Nähe zur Île de France, liegt die berühmte Wallfahrtskirche Notre-Dame de Chartres.

Ist letztendlich die Vermittlung von Aldebertus und seiner Bildhauerwerkstatt nach Navarra der Herkunft der Königin aus dem normannischen Hochadel geschuldet, so lassen sich familiäre Verbindungen auch zur Vermittlung für die Werkstattfiliationen von San Miguel in Tudela, Zaragoza, Silos und Santiago ausmachen. Ähnlich der Situation im 11. Jahrhundert auf der Iberischen Halbinsel handelt es sich hier um eine Hofskulptur, die wie keine andere Einfluß auf die Skulpturenentwicklung auf der Iberischen Halbinsel im 12. Jahrhundert genommen hat.

Das Nordportal von San Miguel ist in seiner architektonischen Gestaltung als Synthese hispanisch-traditionsorientierter und französisch-moderner Elemente zu verstehen. Eine plausible Erklärung findet der Estelleser Entwurf, wenn man die Portalgestaltung als bewusste Entscheidung wertet. Die subtile Kombination aus Hispanischem und Französischem muss auf die Bedürfnisse des navarresischen Bauherrn reagiert haben. Sie zeigt auch, dass das Nordportal in einem Umfeld entworfen wurde, das mit verschiedenen künstlerischen Errungenschaften bestens vertraut war. Beachtenswert ist nun, dass die Portalgestaltung nicht der kanonisierenden Wirkung der frühgotischen Portale ausgesetzt gewesen ist. Dies könnte einerseits der Örtlichkeit außerhalb des Blickfeldes der Île de France geschuldet sein. Vielleicht ist das Nordportal aber auch in einer Zeit entstanden, in der noch keine verfestigten Strukturen ein „frühgotisches" Portal mit Gewändefiguren bedingungslos einforderten und ein Spielraum für kombinatorische Freiheiten gegeben war. Blickt man auf der Iberischen Halbinsel umher, wird man bemerken, dass in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und noch zu Beginn des 13. Jahrhunderts Portale ohne und mit Gewändefiguren zwanglos nebeneinander existieren, wohingegen in Frankreich die Gewändefigur zur obligatorischen Ausstattung avancierte.

Die Kirche San Miguel und ihr Skulpturenprogramm waren gedacht zur Selbstdarstellung des navarresischen Königshauses, das nach dem Tode Alfonsos I. *el Batallador* um internationale Legitimation bemüht war. Griff man bei der Architektur in erster Linie auf lokale hispanische Tradition zurück, so setzte man bei der Skulptur auf Neuerung. Das Gerichtsportal von San Miguel sollte in seiner „frühgotischen" Fassung das Innovationspotential der Königsfamilie demonstrieren und die römische Kurie zur Anerkennung des neuen Herrschergeschlechtes motivieren. Unmittelbar wurde dieses Ziel nicht erreicht. Die lange Bauzeit von San Miguel mit vielen Unterbrechungen bis zur endgültigen Fertigstellung verwischte womöglich bereits im Mittelalter den

[32] D. Kimpel/R. Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich: 1130-1270*, München 1995, 305-306.

ursprünglichen Zweck des groß angelegten Projektes, das zudem an Baugrundschwierigkeiten gelitten hat. Nichtsdestotrotz hat die Bauskulptur von San Miguel weit über Estella hinausgestrahlt und für die Skulpturenentwicklungen in Nordspanien eine neue Entwicklungsphase eingeläutet. Mit dem so gewonnenen Fixpunkt auf der Zeitachse der hispanischen Skulptur im 12. Jahrhunderts gehen andere als bisher geläufige Konstellationen in der spätromanischen Skulpturenlandschaft in Nordspanien einher, die die künftige Forschung berücksichtigen und klären muss.



Abb.1: **Estella, Kirche San Miguel, Nordportal**, Aufnahme 1998
(Foto: Archiv der Autorin)



Abb. 2: **Chartres, Kathedrale Königsportal, re. Eingang, Schweineschlachtung** (Foto N. Lévis-Godechot, Chartres im Lichte seiner Skulpturen und Fenster, Paris 1987, Abb. 22



Abb. 3: **Estella, Kirche San Miguel, Prophet** (Foto: Achiv der Autorin)



Abb. 5: **Estella, Kirche San Miguel, Älteste mit Organistrum** (Foto: Archiv der Autorin)



Abb. 4: **Santiago de Compostela, Kathedrale, Pórtico de la Gloria, Älteste mit Organistrum** (Foto: Archiv der Autorin)