



# EL ARTE GÓTICO EN NAVARRA

Clara Fernández-Ladreda (directora)  
Carlos J. Martínez Álava  
Javier Martínez de Aguirre  
M.<sup>a</sup> Carmen Lacarra Ducay

Saila/Serie  
ARTE n.º 48

Izenburua/Título  
El arte gótico en Navarra

Egileak/Autores

Clara Fernández-Ladreda Aguadé (dir.), Javier Martínez de Aguirre Aldaz, Carlos Martínez Álava, Carmen Lacarra Ducay y Santiago Hidalgo Sánchez (colab.)

Argazkiak/Fotografías

Nafarroako Gobernua/Gobierno de Navarra: 114-115, 167, 262, 344, 398, 415, 479, 486, 494-495, 500, 566, 568, 588, 627; AGN: 484-485, 570; Nafarroako museoa/Museo de Navarra (L&P): 138, 144, 145, 368, 369, 370, 379, 383, 387, 408, 426, 599. Servicio de Patrimonio Histórico: 140-141 (comp. fot. Antonio Ceruelo), 260, 303, 354\_inf, 374 (id. A. Ceruelo), 482-483, 596, 624; Archivo Uranga: 355\_sup, Anxiu Mas: 100. Muraria: 178inf\_d, 414. Fotos Alberto Estudio Fotográfico – Museo Catedral de Pamplona-Occidens: 455, 579. Lamión & Pimoulier: 10, 24-25, 26, 42-43, 68, 72, 73, 78-79, 82, 83, 92, 94, 95, 96, 103, 104, 122, 123, 128, 130, 148, 149, 150, 151, 158-159, 263, 322-323, 329, 336, 338, 347, 350, 351, 352, 362, 416, 417, 460-461, 470, 472, 466, 467, 469, 471, 474, 475, 478, 480, 487, 490, 493, 496, 498, 501, 514-515, 521, 523, 524, 525, 528, 545, 547, 557, 560, 565, 567, 569, 576, 581, 586, 603, 604, 605, 606, 615, 617. Blanca Aldanondo y Diego Carasusan: 112, 116, 119. Roberto Chaverri y Helena Aranda: 321, 325, 340, 341, 345, 353, 354sup, 535, 536, 538, 539, 540, 552, 554, 558, 561, 589, 591, 594, 610, 611, 612, 613, 619. Gaizka Plajaro y Roberto Chaverri: 8-9, 169, 170-171, 172, 174-175, 180inf\_i, 182, 185, 188-189, 190, 191, 192, 193, 198, 199, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 214, 217, 218, 219, 223, 224, 225, 227, 228. Esteban Labiano: 39\_d. Joaquín Martinena: 380a, 380b. Carlos Martínez Álava: 28, 31, 32-33, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40-41, 45i, 45d, 46, 47, 48, 49, 52-53, 54, 55, 58, 62, 64, 65, 67, 74, 75, 76, 84, 85, 87, 88, 91, 124, 127, 134, 136, 137, 139, 143, 146, 153, 154-155, 156, 178, 180sup, 180inf\_d, 184, 196, 200, 204, 220, 250, 252, 255, 256, 257, 258, 262inf, 264, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 274-275, 276, 277, 278, 279, 284-285, 286, 288, 289, 290-291, 292, 293, 296, 298-299, 300-301, 306, 308, 310, 311, 313, 314, 315, 317, 318-319, 320, 326, 328, 330, 331, 355inf, 339, 360, 364, 365, 375, 377, 381, 385, 388-389, 390, 391, 392, 394, 395, 396, 397, 399i, 400, 401, 402, 403, 404, 406-407, 410, 411, 424-425, 428, 431, 434, 438, 442-443, 444, 446, 448, 449, 451, 452, 512, 518, 519, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 542, 543, 544, 546, 548, 563, 564, 572, 574-575, 578, 583, 607, 620, 623, 625, 626, 628. Javier Martínez de Aguirre: 98, 99, 101, 488, 489, 511.

Planoak eta 3D irudiak/Planos e imágenes 3D:

Nafarroako Gobernua/Gobierno de Navarra: 34, 44, 71, 81, 89 (Estella, Olite y Artajona), 97, 163, 168, 177, 187, 210, 226, 280 (Ujué y Sangüesa), 302, 429, 436, 437, 439, 441, 444, 450, 451, 453, 454, 462, 463, 464, 465; FCPHN: 51, 261. Ana García Díez y M.ª Dolores Zabal Azpiroz: 89 (Miranda de Arga), 254, 280 (Estella, San Martín de Unx, Cáseda, Gallipienzo), 281 (Villatuerta, Munárriz, Zizur Mayor, Ororbia, Larumbe y Noáin). Amaia Prat Aizpuru, Ayuntamiento de Caparrosos: 281 (Caparrosos). Laura Elvira Tejedor (representaciones gráficas sobre los planos): 163, 168, 177, 210, 226, 429, 436, 441, 464, 465

Egilea saiatu da erabilitako irudi bakoitzaren jatorria aurkitzen, baina batzuetan ezinezkoa izan zaio. Jabetza Intelektualari buruzko Legearen Testu Bateginaren 32.1 artikuluan ezarritakoaren babesean, ikerketa lan honetan hirugarrenen obren pasarteak edo izaera plastikoa edo fotografiko figuratiboa dutenak agertzen dira, aipu gisa edo haien azterketa edo iruzkina egiteko edo iritzi kritikoa emateko.

El autor ha tratado de averiguar el origen de cada imagen reproducida, aunque en ocasiones no ha sido posible. En esta obra de investigación, al amparo de lo establecido en el artículo 32.1 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, se reproducen fragmentos de obras ajenas u obras de carácter plástico o fotográfico figurativo a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico

1. argitalpena/1.ª edición, 2015

Argitaratzailea/Edita

Nafarroa Gobernua/Gobierno de Navarra

Kultura, Kirol eta Gazteria Departamentua/Departamento de Cultura, Deporte y Juventud

Vianako Printzea Erakundea-Kultura Zuzendaritza Nagusia/Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana

© Testu bakoitzaren egilea/Los autores, de sus respectivos textos

© Nafarroako Gobernua/Gobierno de Navarra

© Egileak eta gordailuzainak, irudiengatik/Autores y depositarios, por las imágenes

Gainazaleko argazkia/Fotografía de la sobrecubierta

Catedral de Pamplona. Refectorio: fotomontaje con el mural de la Pasión de Juan Oliver en su localización original (actualmente en el Museo de Navarra). Fotografía: Larrión & Pimoulier.

Babesoriak/Guardas

Detalle del sepulcro de Villaespesa, catedral de Tudela. Larrión & Pimoulier.

Fotokonposizioa/Fotocomposición

Pretexto

Inprimaketa/Impresión

Gráficas Estella, S. A.

ISBN

978-84-235-3400-5

LG/DL

NA 2166-2015

Sustapena eta banaketa/Promoción y distribución

Nafarroako Gobernuaren Argitalpen Funtsa/Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra

Navas de Tolosa k. 21/C/ Navas de Tolosa, 21

31002 Iruña/Pamplona

Tel.: 848 427 121

fondo.publicaciones@navarra.es

https://publicaciones.navarra.es

Clara Fernández-Ladreda (directora)  
Carlos J. Martínez Álava  
Javier Martínez de Aguirre  
M.<sup>a</sup> Carmen Lacarra Ducay

# El arte gótico en Navarra

# Índice

## 9 Introducción

Clara Fernández-Ladreda

## RECEPCIÓN Y DIFUSIÓN DEL GÓTICO CLÁSICO (1200-1276)

### 27 Arquitectura

**Carlos J. Martínez Álava** [Conjuntos tardorrománicos, Modelo Île-de-France y Modelo navarro-occitano]

**Javier Martínez de Aguirre** [Modelo mendicante y Castillos y torres]

- 30 La finalización de los grandes conjuntos tardorrománicos
- 50 El modelo de Île-de-France: Santa María de Roncesvalles y los ecos del gótico clásico
- 69 El modelo navarro-occitano: las parroquias de nave única
- 92 El modelo mendicante
- 102 Castillos, torres y recintos amurallados

### 113 Escultura

**Clara Fernández-Ladreda / Santiago Hidalgo** [colaboradora]

- 113 La portada del Juicio de la catedral de Tudela y otras portadas
- 126 Sepulcros
- 128 Imaginería: vírgenes, crucificados y santos

### 135 Artes del color y suntuarias

**Carlos J. Martínez Álava** [Pintura y miniatura] / **Javier Martínez de Aguirre** [Tesoro]

- 135 Pintura y miniatura: del bizantinismo al gótico lineal
- 147 Tesoro, liturgia y devoción: relicarios

## EL GÓTICO RADIANTE (1276-1387)

### 157 El claustro y dependencias canónicas de la catedral de Pamplona: arquitectura y escultura

**Clara Fernández-Ladreda**

- 157 Noticias documentales
- 166 El claustro y la sala capitular
- 221 El refectorio, la cocina y el dormitorio
- 231 Recapitulación cronológica

### 251 Arquitectura: parroquias, santuarios y monasterios

**Carlos J. Martínez Álava**

- 251 San Saturnino de Pamplona, Ujué y otros templos de nave única
- 283 Las parroquias de Viana y otros templos de tres naves
- 297 Los claustros y dependencias de Iranzu, La Oliva y Roncesvalles

### 307 Escultura monumental: portadas parroquiales y otras obras

**Clara Fernández-Ladreda**

- 307 Santa María de Olite y San Saturnino de Artajona
- 316 La estela de la catedral de Pamplona

### 337 **Sepulcros e imaginería**

**Clara Fernández-Ladreda**

337 Sepulcros de la catedral pamplonesa y otros

343 Imágenes marianas: influencias foráneas y obras importadas; producción local

349 Crucificados y santos

### 361 **Pintura, miniatura y artes suntuarias**

**Carlos J. Martínez Álava** [Pintura] / **Javier Martínez de Aguirre** [Tesoro]

361 El gótico lineal pleno: Juan Oliver y la Escuela de Pamplona

401 Pintura italogótica

412 Tesoro, liturgia y devoción: orfebrería y miniatura

## **EL ESTILO INTERNACIONAL Y LA INFLUENCIA BORGÑOÑA. CARLOS III Y BLANCA (1387-1441)**

### 427 **Arquitectura: la catedral de Pamplona, los palacios reales y sus secuelas**

**Clara Fernández-Ladreda** [Catedral] / **Javier Martínez de Aguirre** [Palacios y Torres]

427 La catedral: templo y dormitorio

455 Los palacios del rey (1387-1500)

488 Torres, castillos y palacios señoriales de los siglos XIV y XV

### 513 **Escultura: Johan Lome y los talleres coetáneos**

**Clara Fernández-Ladreda**

513 El sepulcro de Carlos III el Noble y su esposa

522 Sepulcros de prelados y nobles. Relieves funerarios

534 La escultura funeraria ajena a Lome

541 Portadas regias

546 Imaginería: vírgenes y santos

### 553 **Artes del color y suntuarias**

**M.ª Carmen Lacarra Ducay** [Retablos] / **Carlos J. Martínez Álava** [Pintura mural]

**Javier Martínez de Aguirre** [Tesoro]

553 Retablos: estilo internacional e influencia aragonesa

562 Pintura mural

565 Tesoro, liturgia y devoción: orfebrería y miniatura (1387-1512)

## **ARTE TARDOGÓTICO (1441-1512)**

### 577 **Arquitectura y escultura**

**Clara Fernández-Ladreda**

577 Arquitectura

580 Retablos

584 Imaginería: vírgenes, crucificados y santos

### 595 **Artes del color**

**M.ª Carmen Lacarra Ducay** [Retablos] / **Carlos J. Martínez Álava** [Pintura mural]

595 Retablos: primeros tanteos

600 Pedro Díaz de Oviedo y su círculo

609 Los retablos de la Incredulidad de Santo Tomás y del Cristo de Caparrosa de la catedral de Pamplona

618 Otros retablos

625 Pintura mural

### 633 **Bibliografía**

655 **Índice onomástico**

661 **Índice toponímico**





Recepción y  
difusión del  
gótico clásico  
(1200-1276)

de rombos, con una cenefa superior de grecas tridimensionales. Los tres paños de las ventanas, el resto de los muros perimetrales y los plementos de las bóvedas son claros, con despiece de sillares de dobles trazos rojos verticales. Resultan especialmente detalladas las roscas de las ventanas y el arco apuntado de la puerta de acceso. Lo mejor conservado lo encontramos en la bóveda y sus nervios. En los chaflanes muestran palmetas blancas en forma de roleos, sobre fondos rojos oscuros, y en su encuentro, disco con cuatro hojas helicoidales. También el perfil del cañón del anteábside y su espinazo quedan subrayados por fajas de guirnaldas sobre fondo azul. Los elementos figurados son muy marginales, reduciéndose a lo que parece una cara monstruosa en el ápice del arco occidental, y una serpiente junto a la puerta de acceso.

Todo es contenido y refinado. Si la decoración mural de un oratorio nos acerca al sentido ritual del espacio decorado<sup>44</sup>, la cripta de Roncesvalles se muestra tan elegante como silenciosa. ¿Cómo podemos justificar una decoración así para la capilla baja de la iglesia? ¿Cuál fue su finalidad primera? A día de hoy no hay otra respuesta que hipótesis más o menos razonadas. La contenida dignificación del espacio podría reforzar la no probada relación de la capilla con el enterramiento de Sancho el Fuerte<sup>45</sup>. Sea como fuere, su cronología debe vincularse a la del propio edificio, quedando 1215 como término *post quem*; en consecuencia, su realización se puede situar con comodidad en la segunda o tercera década del siglo XIII<sup>46</sup>.

## TESORO, LITURGIA Y DEVOCIÓN: RELICARIOS

La orfebrería gótica conservada en Navarra cuenta con una pieza estelar: el relicario del Santo Sepulcro de la catedral de Pamplona<sup>47</sup>. De singular calidad, sus dimensiones (88 x 38,5 x 24,5 cm) revelan un encargo de ambición inusual. Pero todavía es mayor la pericia de ejecución y el interés de su composición, ya que se trata probablemente del más antiguo

de los relicarios escenográficos conservados en Europa. En él la fórmula «contenedor en forma de arqueta o figura» fue sustituida por la representación de una escena con personajes alusivos a las reliquias, en la cual se integra el receptáculo. Creación sin duda parisina, fue destinado a custodiar un tesoro de vestigios sagrados procedentes de Tierra Santa<sup>48</sup>.

Su importancia ya fue advertida por los cronistas medievales. Garci López de Roncesvalles (1405) y el Príncipe de Viana (hacia 1454) hablaron del «grant e fermoso reliquiario de plata con la sancta reliquia de la Espina e muchas otras reliquias que su suegro [san Luis] avía dado»<sup>49</sup>. En el siglo XVII el padre Moret afirmó que había sido regalado por san Luis a su hija Isabel con motivo de la boda con Teobaldo II de Champaña<sup>50</sup>, opinión asumida y reiterada por buen número de estudiosos posteriores<sup>51</sup>. Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XX empezó a ganar crédito la hipótesis de que el relicario había sido realizado más tarde<sup>52</sup>. Varios especialistas juzgaron su calidad y novedad más propias del reinado de Felipe IV que del de su abuelo, por lo que defendieron su realización en tiempos de Juana I de Navarra (1274-1305)<sup>53</sup> o de su hijo Luis el Hutín (1305-1316)<sup>54</sup>. Sin embargo, resulta poco creíble que un relicario tan lujoso hubiera sido regalado por reyes que no se acordaron en su testamento de la catedral pamplonesa. Caso contrario es el de Teobaldo II, quien dejó a la seo una pitanza en el día de su aniversario. Además de razones estilísticas, el cambio de fecha se apoyaba en la duda acerca de cuáles habían sido su denominación y destino iniciales, ya que antiguamente había sido conocido como relicario de la Santa Espina, lo que no era acorde con su iconografía<sup>55</sup>. Otro argumento esgrimido radicaba en el convencimiento de que una pieza tan rica tendría que haber sido objeto de pillaje durante el asalto a la catedral de la guerra de la Navarrería (1276), argumento que no tenía en cuenta que otra obra riquísima con cubierta de plata también sobrevivió al asalto catedralicio: la imagen titular románica.

Pero no todos los estudiosos aceptaron retrasar la datación<sup>56</sup>. La polémica relativa al

Catedral de Pamplona: relicario del Santo Sepulcro [j].

Catedral de Pamplona: relicario del Santo Sepulcro. Detalle de soldado [d].



uso y denominación del relicario ha quedado cerrada a raíz del descubrimiento de una fotografía antigua en la que otro relicario de la seo pamplonesa, el actualmente denominado «de la Santa Espina», cuyo punzón permite fecharlo a comienzos del siglo XV, aparece integrado en el del Santo Sepulcro, lo que revela que inicialmente fue concebido para completar la magnífica pieza del XIII. En cuanto a la cronología del relicario del Santo Sepulcro, los análisis estilísticos del templete arquitectónico, los esmaltes y las estatuillas coinciden en hacer muy probable su ejecución en la década central de la centuria, hacia 1250-1260<sup>57</sup>.

Esta magnífica pieza tiene como motivo principal la visita de las tres Marías al sepulcro de Nuestro Señor durante la mañana de Pascua. Ocupa el centro un sarcófago sobre leoncillos, con tapa de cristal y adornadas sus caras laterales mediante círculos lobulados que contienen hermosos esmaltes. Con gran ingenio, el artista destinó el sarcófago a repositorio de reliquias. En su interior, además de las piecillas sagradas y las correspondientes auténticas, destaca un pequeño estuche dorado de silueta irregular (adaptada a su contenido) y cubierta adornada con círculos lobulados calados. La inscripción DE SUDARIO DOMINI que se lee en el exterior identifica su contenido como un fragmento del santo sudario, la tela que habrían colocado Nicodemo y José de Arimatea sobre el rostro de Jesucristo. Es un elemento de excepcional riqueza, calidad y significación que, lamentablemente, no suele exhibirse. Otros dos pequeños relicarios mucho más sencillos portan las inscripciones DE SEPULCRO DOMINI y DE MENSA CENE DOMINI.

En una esquina del sepulcro se sienta un ángel de rostro delicado y sonriente que inclina sus manos hacia el fragmento de la tela que asoma por el borde. Maravilla la minuciosidad con que fueron trabajados los rizados de cabello en torno al óvalo facial, mientras que la ejecución de las alas resulta un tanto elemental, pro-



pia de cronología temprana. Frente a él, las tres damas de rostros juveniles y sonrientes repiten idéntico gesto: alzan su mano izquierda mientras con la derecha sostienen sendos botes de perfumes. Sus vestidos talares caen en amplios y sencillos plegados. La gracia de sus siluetas, los adornos de las orlas, la propia concepción de las caras y los bucles angelicales tienen paralelos más cercanos en la estatuaria y la orfebrería del tercer cuarto del siglo XIII que en fechas más tardías<sup>58</sup>. Por delante del sepulcro duermen dos soldaditos, uno con yelmo de barril y el otro con almófar de formas habituales a mediados de la centuria. En la actualidad se orientan en direcciones y ocupan lugares contrarios a los que tuvieron hasta la restauración de 1946<sup>59</sup>. El del yelmo se inclina sobre un escudo con dragón (emblema a menudo de carácter negativo)<sup>60</sup> y sujeta una lanza varias veces restaurada. El otro reclina la cabeza sobre el brazo que apoya en la rodilla. Es posible que en origen una tercera figura ocupara el centro, donde hoy un tapete, jarra, cubiletes

y dados modernos tapan el orificio que sirvió para fijar el relicario de la Santa Espina.

La escena se ve enmarcada por una esbelta y diáfana arquitectura inspirada en el baldaquino que alojaba la *Grande Châsse* o relicario monumental de la Sainte-Chapelle de París. Constituye un edículo abovedado cubierto a doble vertiente. En cada cara un arco trilobulado remata en gablete con cresterías parcialmente restauradas. Los gabletes de los lados largos cobijan círculos esmaltados. En el centro se alza una bella estructura cuadrada que sobre tracerías sostiene una flecha calada rematada en ángel portador de corona, quizá alusiva a la de espinas. Otros ángeles encargados de hacer sonar grandes trompetas ocupan cada pilar. El zócalo apoya en leones de esquina que, como otros detalles (gárgolas, remates de gabletes, etc.), cuentan con antecedentes parisinos<sup>61</sup>.



Catedral de Pamplona: relicario del Santo Sepulcro. Detalle del ángel.

Catedral de Pamplona: relicario del Santo Sepulcro. Detalles de las tres Marías.





San Pedro de la Rúa de Estella: relicarios de brazo.

Una vez argumentada su ejecución a mediados de siglo, queda la duda de si lo encargó el propio san Luis –para regalárselo a su hija y a su yerno– o si fue Teobaldo II quien quiso dotar del más rico contenedor al preciado tesoro de reliquias recibido de su suegro<sup>62</sup>. Su realización fue probablemente posterior al matrimonio de Teobaldo e Isabel (1255) y su llegada a Navarra pudo producirse con ocasión de la coronación del monarca en 1258<sup>63</sup>. Es abso-

lutamente segura su factura en París, dada la inspiración que manifiesta en la Sainte-Chapelle y en la recién construida fachada radiante del transepto norte de Notre-Dame (ángeles trompeteros). Argumento de peso a la hora de respaldar su cronología temprana radica en el tipo de esmaltes, ya que no vemos los lujosísimos *émaux de plique* que serán seña de identidad de los más ricos encargos de la monarquía parisina en el entorno de 1300, sino otros tam-

bién hermosos pero de motivos y armonías cromáticas muy diferentes. Frente a los fondos oscuros y tonos saturados en que se despliegan las florecillas menudas blancas y amarillas de los *émaux de plique*, el relicario de Pamplona luce esmaltes opacos que componen diseños lobulados y motivos vegetales en verdes, turquesas, amarillos, granates y blancos. Y no se puede aseverar que estemos ante una obra de carácter retrospectivo, dado que, como dice Suckale, en esa época las que tenían dicho carácter no lo infundían a todos sus detalles<sup>64</sup>.

En cambio, sí que data probablemente de finales del siglo XIII el más antiguo de los tres relicarios de brazo medievales que conserva San Pedro de la Rúa de Estella<sup>65</sup>. Se trata de una pieza de madera recubierta de plata parcialmente dorada, de 47 cm de altura y 10 de base, con forma de antebrazo terminado en una mano en actitud de bendecir. La decoración se concentra en las pulseras, con una secuencia de flores de lis encerradas en retícula romboidal, y en las orlas de los cuatro marcos rectangulares que ocupan su frente (una también con flores de lis y roleos, las otras con tetrafolios). En la base se dispuso un medallón circular con Cristo sedente dentro de doble mandorla, que bendice con la derecha y porta el mundo en la izquierda, acompañado de estrellas, el sol y la luna<sup>66</sup>. Lo enmarcan cuatro dragoncillos dentro de un círculo, motivo que recuerda a obras contemporáneas de miniatura, marfil o metal. La misma iglesia conserva dos vinajeras de cobre dorado con ornamentación geométrica incisa que según la tradición formaban parte del ajuar del obispo de Patras



fallecido en Estella en 1270, cuando peregrinaba con una reliquia de san Andrés hacia Santiago de Compostela<sup>67</sup>. De base circular, ampolla esférica y esbelto cuello cilíndrico con anillo intermedio que culmina en labio abocinado en pico, una de ellas incluye la inscripción VINUM que confirma su destino. El ajuar episcopal se completaba con un báculo de obra de Limoges, robado en 1979<sup>68</sup>.

San Pedro de la Rúa de Estella: vinajeras de cobre dorado.

## NOTAS

- [1] Lacarra Ducay, 1974.
- [2] Melero, 2005, 43.
- [3] La primera Biblia de Pamplona se conserva en Amiens; la segunda en Ausburgo. Bucher, 1970.
- [4] Silva, 2012, 430. Ya las analizamos en Fernández-Ladreda, Martínez de Aguirre y Martínez Álava, 2002, 421-422.
- [5] En el ámbito catalán se considera que el filobizantinismo se «proyecta sobre toda la primera mitad del siglo XIII». Alcoy i Pedrós, 2006, 44. Las pinturas de Lavau-dieu (Auvernia), con un aire a las primeras pinturas de Artajona o las más antiguas de Olite, se fechan un poco antes, en los últimos años del XII. Courtillé, 1983, 46.
- [6] Las pinturas de su sala capitular se han fechado entre 1200 y 1220. Ocón, 2007, 81-94. Estudios técnicos en Gasol, 2012, 70-74.
- [7] Uranga, 1958, 253-254.
- [8] Apocalipsis, 7, 9-11. Lacarra Ducay, 1974, 49.
- [9] Sobre esta costumbre, muy introducida en el gusto del siglo XX, se hablará en numerosas ocasiones. Ver, por ejemplo, el caso de Ororbía en p. 373.
- [10] Tal es así que Bucher identifica al principal pintor de la Biblia de Pamplona, con el autor de los «frescos de Artajona, Artaiz y Uncastillo». Bucher, 1970, 60.
- [11] Estas pinturas se han relacionado con Sigena y la miniatura inglesa contemporánea. Se fechan entre 1188 y 1199. Czerniak, 2003, 88.
- [12] Martínez de Aguirre, 2008a, 247.
- [13] Artaiz aparece entre los bienes confiscados a García Almoravid en 1280. Mugueta, 2007, 209.
- [14] Nos encontramos ante un pequeño espacio de poco más de tres metros de lado por siete de altura.
- [15] Entonces se arrancaron y pasaron a lienzo los principales conjuntos de pintura mural medieval que se iban localizando. Con la financiación de la Corporación Foral Navarra a través de la Institución Príncipe de Viana, «pudieron ser salvadas de la destrucción estas pinturas». El arranque se realizó bajo la dirección de José Gudiol Ricart. En un primer momento afectó a las pinturas murales del refectorio de la catedral de Pamplona, de San Saturnino de Artajona, de San Pedro de Olite y del claustro de la catedral de Pamplona (sepulcro de Sánchez de Asiáin y árbol de Jesé). Todo en Exposición, 1947. Años después vivieron el mismo proceso las ya citadas pinturas de Artaiz, y las de Olleta, Gallipienzo y un pequeño fragmento del Crucifijo de Puente la Reina.
- [16] Sobre el proceso de arranque y sus peculiaridades, Lacarra Ducay, 1974, 86 y 271.
- [17] Guardan un orden binario según su posición en el arco: junto al ápice, a la izquierda Cristo, frente a él san Juan Bautista; en el siguiente nivel, la Virgen María y san Juan Evangelista, y por último, san Pedro y san Pablo. *Ibid.*, 96.
- [18] Gasol, 2013, fig. 62. Desde su descubrimiento, su autor fue identificado con el de las pinturas de la iglesia del monasterio de Sigena, siendo bautizado como «maestro de Artajona». Se justificaba así la influencia que sobre estas obras tenía la sala capitular de Sigena. Cook y Gudiol, 1950, 137.
- [19] Montearagón se encuentra a unos sesenta kilómetros de Sigena.
- [20] Ver p. 47.
- [21] En relación con las fechas asignadas a la capilla mayor de San Saturnino, también se han fechado las pinturas hacia 1270-1280. Martínez de Aguirre, 2009b, 103. La profesora Lacarra Ducay les da una cronología que va de 1300 (Lacarra Ducay, 1974, 359) al último cuarto del XIII (Lacarra Ducay, 1989, 96 y 106). Igualmente se han propuesto las primeras décadas del XIII, Bucher, 1970, vol. I, 58. Sin embargo, es muy problemático que entonces ya estuviera terminado el presbiterio.
- [22] También se ha apuntado que las de Santa María «son pinturas similares a las de la cabecera de San Saturnino de Artajona, que cabe relacionar con el taller que actuó en San Pedro de Olite». Lacarra Ducay, 2008, 135.
- [23] Latorre, 2007, 187-215.
- [24] Suponemos que iría decorado con telas, retablos de madera u otras imágenes, además del propio altar adosado al paño central. En el muro se han conservado mechinales de enganche de una estructura anterior.
- [25] También se ha apuntado la posibilidad de que el rútol esté equivocado y realmente represente al apóstol san Juan. Santiago estaría al otro lado. Fernández-Ladreda, 2007a, 182.
- [26] No hay espacio para otro modelo de teofanía. *Ibid.*, 182. El resultado, sobre el ápice de la ventana, se puede observar en Saint-Nicolas de Tremolat (Perigord), Gaborit, 2002, 160; también en la capilla de Santo Tomás de la Seu Vella de Lleida, fechada recientemente en pleno siglo XIII, Alcoy, 2006, 44.
- [27] Las de Olite son mucho más simplificadas y esquemáticas. Recuerdan también a la decoración de uno de los arcosolios de la capilla de los Castro del monasterio de Valbuena, fechada a mediados del siglo XIII. Gutiérrez, 2005, 459-461.
- [28] Sagasti, 2009, 307 y ss.
- [29] Martínez de Aguirre, 2009b, 84.
- [30] Se ha relacionado con una iconografía del Juicio Final que se difundió desde el Languedoc a partir de la segunda mitad del siglo XII. Lacarra Ducay, 1974, 63.
- [31] Podemos contemplar una imagen muy similar en la Biblia de Winchester, con una cruz de nudos, también verde.
- [32] Se ha sugerido que un programa de estas características pudiera ser una respuesta a la herejía abigense, especialmente combatida en el Languedoc durante la primera mitad del siglo XIII. Martínez de Aguirre, 2009b, 98.
- [33] Por el lado contrario se han detectado restos de caras, alas, instrumentos musicales, de un palio, que parece confirmar que la corte de personajes asociados al Juicio seguía también en los paños extremos. *Ibid.*, 100.
- [34] *Ibid.*, 99.
- [35] Una misma concepción de los pies que se alternan con vistas en perfil o cenital, o en ambos casos cenital, se

- puede contemplar en el salterio Carrow, de mediados del siglo XIII.
- [36] ¿Sería la representación de san Saturnino, titular del templo? Otro mediador más. Recordemos que ya hemos visto un santo obispo en la capilla de la Virgen del Campanal de Olite.
- [37] Así se había destacado que el artífice intenta imitar el efecto de las vidrieras. Lacarra Ducay, 1974, 73.
- [38] Sagasti, 2009, 283.
- [39] Verdaderamente, el tema de la cronología y extensión de su obra ha sido controvertido. Se cita como autor también de Olite, en Cook y Gudiol, 1950, 18; de Olite y Artaiz, en Uranga, 1958, 254. Fechado a mediados de siglo, Bucher, 1970, 58-59; en los últimos años del XIII y el primer cuarto del XIV, Lacarra Ducay, 1974, 359; en el último cuarto del XIII, Lacarra Ducay, 1989, 96 y 106. Con las pinturas de Artajona y Artaiz de un mismo taller, Lacarra Ducay, 1996, 176. Recientemente se han descartado autorías comunes de Artajona y Artaiz u Olite. Martínez de Aguirre, 2009b, 103.
- [40] Por ejemplo, podemos constatar lazos comunes entre uno de los ángeles de Artajona y la imagen de Cristo en pie de la dedicatoria del Sacramentario de Fitero. Se fecha a fines del siglo XII o comienzos del XIII, Silva, 1988, 23-27.
- [41] Las pinturas fueron localizadas en 2012 por Fermín Macías, párroco de la localidad, y Pedro Sola.
- [42] Las de la capilla de San Pedro han sido fechadas entre 1244 y 1249. Gutiérrez, 2005, 459-461.
- [43] Martínez de Aguirre, Gil y Orbe, 2012, 55.
- [44] Palazzo, 2006, 58.
- [45] Finalmente, su mausoleo se situó justo encima, en el centro de la nave mayor. Ver pp. 126-127.
- [46] Martínez de Aguirre, *Introducción histórica. Memoria de restauración de la cripta de Roncesvalles*, Archivo del Servicio de Patrimonio Histórico, Gobierno de Navarra, 7.
- [47] La redacción final del epígrafe se enmarca en el proyecto «Arte y reformas religiosas en la España medieval», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2012-38037).
- [48] Sobre las reliquias: Omeñaca, 2002.
- [49] Orcástegui, 1977, 70-71 y 1978, 169.
- [50] Moret, 1890, t. IV, 337.
- [51] Steingraber, 1962, 156-161; García Gainza y Heredia, 1978, 48.
- [52] Gauthier, 1972, 196 y 1983, 154; Heredia y Orbe, 1986, 27-29; Gaborit 1998, 195-196, y 1996, 254-255; García Gainza y Azanza, 1994, II, 95-96; *CMN*, V\*\*\*, 90-91; y Orbe, 2000, 409-410.
- [53] García Arancón, 1985b, 176.
- [54] No figura en la relación de obras realizadas en París con motivo de su viaje a Navarra de 1307.
- [55] Ni con las inscripciones que mencionan el sudario de Jesucristo y la mesa de la última cena. Los relicarios del siglo XIII que contienen espinas de la corona de Cristo fueron preferentemente diseñados bien en forma de corona (Namur), cruz (Orval) o bien como cápsulas-custodia en cristal de roca (Saint-Maurice d'Agaune y Asís): Gauthier, 1983, 108, 109 y 137; y Taburet-Delahaye, 1999, 205-214.
- [56] Suckale, 2002, 36-37.
- [57] Martínez de Aguirre, 2002, 295-326 y 2004, 215-228.
- [58] Interesan en este sentido los paralelismos con estatuaría pétreo de mediados del siglo XIII propuestos por Lüdke, 1983, n.º 216, t. II, p. 586, nota 3, y los análisis realizados por Didier, 1996, en lo referente al relicario de Santa Gertrudis de Nivelles.
- [59] La restauración de mediados del siglo XX afectó también a cresterías, tracerías, pináculos y figuritas que fueron reconstruidos de manera ideal.
- [60] Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal, 1996a, 299-300.
- [61] Sobre la *Grande Chasse*: Branner, 1971.
- [62] Sobre el tesoro de reliquias de la Sainte-Chapelle: Leniaud y Perrot, 1991, 53 y 56.
- [63] La presencia de la Santa Espina en la catedral es anterior a 1264: Martínez de Aguirre, 2002, 314.
- [64] Suckale, 2002, 36-37.
- [65] Heredia, 1986, 36; *CMN*, II\*, 480.
- [66] Se ha querido ver en el sol y la luna una alusión al burgo pamplonés de San Cernin, pero sin duda estamos ante una mera representación del firmamento.
- [67] Uranga e Íñiguez, 1971, I, 275, las consideran musulmanas con letreros añadidos. Su pertenencia al obispo de Patras fue propugnada por Lezáun y Andía, 1990 (1698), 101-111.
- [68] Uranga e Íñiguez, 1973, III, 266 y lám. 10 color.



## TESORO, LITURGIA Y DEVOCIÓN: ORFEBRERÍA Y MINIATURA

Apagados los rescoldos de la guerra de la Navarra (1276), la sociedad navarra recuperó pronto el pulso expansivo. La directa vinculación con París, a través de la familia real, propició la llegada de artistas del norte de Francia constatada en la documentación. Entre ellos se cuentan orfebres y miniaturistas, cuyas producciones de mayor relevancia fueron destinadas a la catedral<sup>219</sup>. Los contactos con el Midi aportaron el otro componente que caracteriza la producción artística navarra durante la decimocuarta centuria.

Entre las piezas importadas destaca en Roncesvalles el relicario conocido como Ajedrez de Carlomagno (47 x 47 cm), por su forma que recuerda a un damero<sup>220</sup>. Pertenece a la tipología de relicarios compartimentados en retícula. Treinta y dos celdillas rectangulares, cubiertas con cristal de roca y distribuidas en siete registros, contienen diminutos vestigios de santos y sus auténticas escritas con caligrafía gótica fechable en la segunda mitad del siglo XIV<sup>221</sup>. Las celdillas alternan con treinta y un paneles esmaltados. Enmarcan el conjunto orlas en las que se suceden personajes bajo arquerías.

El programa iconográfico se ordena en torno a la figura central: Cristo en pie resucitado, cubierto parcialmente su cuerpo con un manto abrochado con rico joyel. Queda a la vista la herida del costado, al tiempo que muestra las manos y los pies con las llagas de los clavos. Se trata –como vio Gudiol– de un Cristo triunfante sobre la muerte<sup>222</sup>. Lo rodean la Virgen María coronada, Juan Evangelista en oración y cuatro ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión (cruz, corona de espinas, clavos y lanza), en composición que recuerda a los tímpanos de las portadas góticas dedicadas al Juicio Final (aunque en ellas aparece el Cristo de las Llagas sedente, presidiendo el tribunal). Dos ángeles trompeteros anuncian el final de los tiempos; en los siete paneles inferiores salen de sus tumbas representantes de la sociedad medieval: un rey coronado, un papa con tiara,

un prelado mitrado y el pueblo<sup>223</sup>. En los tres recuadros de cada lado se despliegan evangelistas y profetas. Dos serafines con seis alas y sobre ruedas (o serafín y querubín) hacen ángulo con la Virgen y san Juan. La celdilla axial superior aloja la reliquia de la vera cruz, flanqueada por el arcángel Gabriel (con filacteria) y la Virgen (acompañada de la paloma) de una Anunciación, que enfatizan la Encarnación. Por último, Juan Bautista, Catalina, Margarita, probablemente Magdalena y un obispo completan los paneles. En los laterales, como si de las jambas de una portada se tratara, identificamos ocho apóstoles (por parejas Pedro y Pablo, Simón y Santiago el Mayor, Bartolomé y Juan, Andrés y Santiago el Menor). En la parte inferior la lapidación de san Esteban, el primer mártir, se acompaña de personajes con filacterias o libros, que asimismo vemos en la orla superior, algunos caracterizados por sus tocados (coronas, gorros puntiagudos judíos, etc.). En resumen, estamos ante un programa de complejidad semejante a la de una gran portada gótica<sup>224</sup> o un denso ciclo pictórico, quizá concebido como ofrenda funeraria.

El artista ha sabido sacar partido a la técnica del esmalte traslúcido, consistente en el recubrimiento del fondo metálico (en que se graban o repujan los detalles de las figuras) mediante capas más o menos densas de esmaltes de colores, que quedan así más luminosas u opacas. Fondos de azul intenso salpicados de rosetas rodean las figuras. Los nimbos dorados y las tonalidades verdes, anaranjadas y violetas de vestiduras, alas y flores aportan variedad cromática armónicamente repartida.

El punzón de Montpellier en el marco prueba su ejecución en la ciudad francesa. Por una parte, la colegiata poseyó allí una encomienda hasta 1364; por otra, los monarcas navarros, devotos de la virgen pirenaica, obtuvieron derechos sobre la ciudad entre 1365 y 1378, y el propio Carlos II residió en ella en primavera de 1372<sup>225</sup>. La ausencia de inscripción y de emblemas heráldicos, unida a la variedad de las reliquias (que corresponden al tesoro propio de una rica institución religiosa) llevan a pensar que el encargo del relicario partió de la cole-

giata, aunque quizá contó con financiación particular. Los especialistas han fechado esta obra a mediados o en la segunda mitad del siglo XIV y la consideran como la segunda pieza en importancia entre la esmaltería medieval conservada en Navarra<sup>226</sup>.

Los recibos y registros de Comptos ofrecen abundantísima información sobre piezas elaboradas en el reino, religiosas y profanas, especialmente durante el reinado de Carlos II<sup>227</sup>. Constan encargos desaparecidos de gran empeño, como el «relicario piramidal de plata sobredorada esmaltada de peso de treinta y un marcos», que para enaltecer la espalda de san Andrés venerada en San Pedro de la Rúa de Estella encargó dicho monarca en 1374 a los plateros pamploneses Michelco de Zuasti y Juan. La fiesta del santo contó ese año con la presencia del propio monarca. Antiguas descripciones mencionan la inclusión de escudos heráldicos de los soberanos y una inscripción<sup>228</sup>. Quizá también tuvo uso de relicario o contenedor de otros vestigios preciados la minúscula arqueta de plata dorada decorada con escudos con las armas de Navarra y flores de lis del Museo de Roncesvalles<sup>229</sup>.

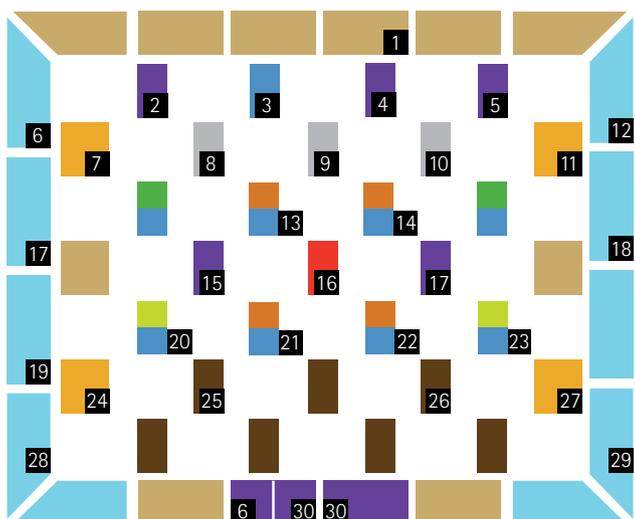
La pieza de mayor calidad es el llamado relicario del Lignum Crucis de la catedral de Pamplona. La historiografía local afirmaba que había sido elaborado tras la recepción en Pamplona de las reliquias enviadas por el emperador Manuel Paleólogo (1401) solicitando colaboración en su enfrentamiento con los turcos<sup>230</sup>, pero ya Juaristi advirtió que en la pieza se combinaban esmaltes de dos épocas distintas<sup>231</sup>. Para Gauthier se trataba de un encargo del segundo cuarto del siglo XIV realizado por un taller parisino<sup>232</sup>, posteriormente modificado por el añadido de una crucecita esmaltada del entorno de 1400. C. Heredia, tras haber propuesto su realización en la segunda mitad del siglo XIV, se sumó a las tesis de Gauthier<sup>233</sup>. Taburet-Delahaye ha confirmado esta doble cronología y la filiación parisina de la crucecita<sup>234</sup>.

Llamaba la atención que una pieza de tal riqueza no apareciera citada en la rica documentación navarra de los siglos XIV y XV. Recientemente he planteado una hipótesis que

aclararía el destino y las circunstancias de su denominación<sup>235</sup>. Algunos estudiosos habían apreciado que, a diferencia de lo normal entre los relicarios, en su cuerpo no existe teca o receptáculo para reliquias. Además, el lignum crucis está emplazado en una de las cruces laterales, no en la central, lo que resulta atípico. En mi opinión, se trata de una cruz de altar de especial riqueza adaptada para relicario con posterioridad a la llegada al reino de las preciadas reliquias bizantinas. Pienso que a esta hermosa pieza se refería el Príncipe de Viana cuando, siguiendo a López de Roncesvalles, hablaba de que Carlos II había dado a la catedral de Pamplona «la grant cruz d'argent sobre su pie de grant peso, esmaltada d'azur a flor de lises»<sup>236</sup>.

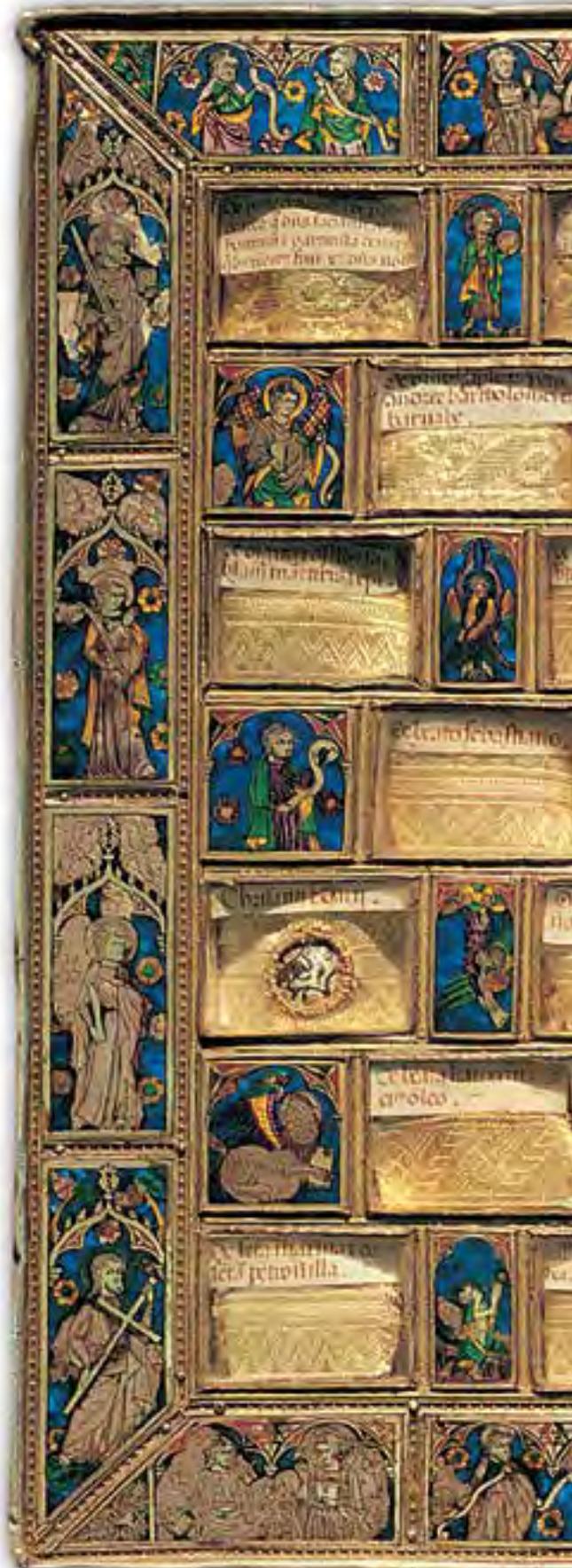
El actual relicario está conformado por un soporte arquitectónico sobre un zócalo decorado con escenas adornadas con esmaltes traslúcidos de intensos rojos y azules que, repartidas en los cuatro remates lobulados y en las superficies curvas adyacentes, ilustran magistralmente doce pasajes de la Pasión y la Resurrección. Las escenas están cobijadas por marcos arquitectónicos y acompañadas por hojarasca y dragoncillos. Se suceden la entrada en Jerusalén, el lavatorio, el prendimiento, el ahorcamiento de Judas, Cristo ante el tribunal, el escarnio, la flagelación, el camino del calvario, la crucifixión, la Resurrección, la aparición de Jesús a la Magdalena y el descenso a los infiernos. Se advierte interés por mostrar el sufrimiento de Jesús, prescindiendo de otros temas que suelen resultar habituales, como la última cena, posiblemente por carecer de intencionalidad eucarística. Son admirables las composiciones, marcadas por la variedad de posturas de los personajes, señal de la existencia de una tradición figurativa consolidada de la que apenas tenemos otros restos contemporáneos en Navarra (la mayor parte de las pinturas murales bien fechadas fueron realizadas antes de la peste de 1348). Gauthier las situó en la estela de Jean Pucelle<sup>237</sup>. Incisiones en el metal detallan anatomías y plegados. Azules intensos ocupan los fondos. El rojo se emplea para nimbos, bordes del vestido, etc. El cuerpo arquitectónico

Colegiata de Roncesvalles: relicario llamado Ajedrez de Carlomagno.



- |  |   |   |
|--|---|---|
|  Evangelistas                |  Santos    |  Ángeles tropeteros                    |
|  Profetas                    |  Santas    |  Ángeles serafines                     |
|  Jesucristo                  |  Apóstoles |  Ángeles con instrumentos de la Pasión |
|  Resurrección de los muertos |  Ángeles   |   |

- |                                 |                               |
|---------------------------------|-------------------------------|
| 1. Rey David                    | 16. Jesucristo                |
| 2. San Juan Bautista            | 17. San Juan Evangelista      |
| 3. Arcángel san Gabriel         | 18. Santiago el Mayor         |
| 4. Virgen María                 | 19. San Bartolomé             |
| 5. Obispo                       | 20. Ángel trompetero          |
| 6. San Pablo                    | 21. Ángel con clavos          |
| 7. Ángel de san Mateo           | 22. Ángel con lanza           |
| 8. Santa Catalina               | 23. Ángel trompetero          |
| 9. Santa Margarita              | 24. León de san Marcos        |
| 10. Santa María Magdalena       | 25. Obispo resucitado         |
| 11. Águila de san Juan          | 26. Rey resucitado            |
| 12. San Pedro                   | 27. Toro de san Lucas         |
| 13. Ángel con cruz              | 28. San Andrés                |
| 14. Ángel con corona de espinas | 29. Santiago el Menor         |
| 15. María                       | 30. Lapidación de san Esteban |





...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...



...  
...  
...  
...  
...





Catedral de Pamplona: relicario del Lignum Crucis.

también está adornado con figuras de santos esmaltadas, esbeltas y de amplias vestiduras, que portan nimbo y filacterias. Son de inferior calidad y destacan sobre fondo azul en que campean flores de lis, emblema del linaje al que pertenecía Carlos II. Las caras rematan en gabletes y tejadillos muy puntiagudos, culminados en figuritas de bulto. Una porta libro y báculo; la otra, libro y una enorme llave que probablemente identifica a san Pedro. Sobre los contrafuertes, dos jóvenes en cuclillas flanquean el remate central. La cruz central de oro, obra espléndida de la orfebrería de su tiempo, fue robada con el resto del relicario en 1935. Lamentablemente, solo una de las cruces pequeñas fue recuperada<sup>238</sup>.

La documentación permite suponer que estamos ante el pie de cruz que el rey Carlos II donó a la catedral de Pamplona y que aparece descrito como «de plata d'obra de maçoneria», realizado para una magnífica cruz de oro y piedras preciosas que el mismo monarca había donado a la imagen de Santa María de Pamplona. Quizá fuera la que había comprado en 1372 por la muy elevada cantidad de tres mil francos a un genovés que vivía en Aviñón. El pie de la cruz habría sido realizado por el argentero Johanin en 1379<sup>239</sup>. De la pequeña cruz de esmaltes y de la reelaboración del pie de cruz volveremos a tratar. La diferencia de calidad entre zócalo y edículo hallaría explicación si consideramos que, con mucha frecuencia, el argentero Johan, de probable origen francés, trabajó en colaboración con el navarro Michel de Zuasti. Ambos hicieron obras como el reli-

cario de Estella ya comentado o un retablo de plata para la catedral de Pamplona que quedó inacabado.

Noticias documentales relativas a los secretarios de Carlos II, así como la evidencia de que determinados registros de Comptos incluyen iniciales decoradas con figuración, acreditan la producción de manuscritos iluminados en la Navarra del siglo XIV<sup>240</sup>. Soledad de Silva estudió las miniaturas conservadas en el Archivo Catedral de Pamplona y en el Archivo General de Navarra<sup>241</sup>. En la catedral destaca el *Breviario* de Pamplona, de 1332, cuya decoración incluye composiciones de pequeño formato insertas en las columnas, además de capitales coloreadas y borduras vegetales de raigambre parisina<sup>242</sup>. Entre las escenas sobresalen las del salterio (David orando, tocando el arpa o las campanillas, e implorando ser salvado de las aguas), así como las fiestas celebradas en la diócesis (Anunciación, Natividad, Epifanía, Presentación, Ascensión, Trinidad, nacimiento y dormición de la Virgen), clérigos cantando, el martirio de san Esteban y el necio del salmo 52. Estamos ante composiciones de escasa ambición, con personajes de esquemas repetitivos y frecuentemente desproporcionados, iconografía convencional y animada coloración. Son buena muestra del nivel discreto con el que se trabajaba en el reino y de la fuerza con que perduraban las tradiciones parisinas, puesto que sus formas eran herederas de lo que se hacía en París en los años veinte (se ha comparado con la Biblia de Robert de Billyng en que intervino Pucelle)<sup>243</sup>.



Catedral de Pamplona: relicario del Lignum Crucis. Detalle de la Crucifixión y Resurrección.

- po-sanchez-de-asiain-a-las-puertas-de-occidens/]. Las principales conclusiones se hicieron públicas en la conferencia «La decoración pictórica del sepulcro de Sánchez Asiáin de la catedral de Pamplona», pronunciada por Amara Carvajal en el Museo de Navarra en febrero de 2013.
- [198] Lacarra Ducay, 1974, 308-314.
- [199] Aragonés, 2002, 31.
- [200] Este detalle nos fue apuntado por Blanca Sagasti y su equipo de restauración. Agradecemos su colaboración y facilidades en esta y en otras muchas ocasiones.
- [201] El primer fondo arquitectónico recuerda a escenas del muro oeste de la capilla de Saint-Martial en el los palacios papales de Aviñón, realizada entre de 1342-1344 por Mateo Giovannetti.
- [202] La identificación en Lacarra Ducay, 1974, 322.
- [203] Gen, «Asiáin, linaje», 137.
- [204] Llegó a ostentar la dignidad de arcediano de Eguarte. Jiménez, 1992, 404.
- [205] Cuando el obispo murió a principios de 1364, hubo ciertos litigios con su testamento entre el cabildo y los Asiáin, que se solucionaron por el arbitraje del nuevo obispo en 1366. Goñi, II, 1979, 227-228.
- [206] Recordemos que en el centro del arcosolio aparecen las armas del los Asiáin con báculo, propias del obispo, y en los laterales solo las del linaje. Martínez Álava, 1994, vol. I, 338.
- [207] Las pinturas también han sido fechadas entre 1360 y 1370. Lacarra Ducay, 1994, vol. I, 368.
- [208] Martínez de Aguirre, 1987, 333.
- [209] Una fotografía en su disposición primitiva en Lacarra Ducay, 1974, fig. 54.
- [210] La composición parece inspirarse en el apócrifo «Evangélio del Pseudo Mateo», Piñeiro, 2012, 216-217.
- [211] Lacarra Ducay, 1974, 306.
- [212] *Id.*, 1994, vol. I, 364.
- [213] *Id.*, 1974, 307.
- [214] *Id.*, 2008, 151-152.
- [215] Imágenes de la restauración en Echeverría y Fernández, 1987, 736-738 y 743.
- [216] Lacarra Ducay, 2008, 151. Se han catalogado como pertenecientes al gótico lineal avanzado.
- [217] Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal, 1996a, 317. García Gainza *et al.*, 1997, 156.
- [218] También se han fechado en los años 40-50 del siglo XIV, Lacarra Ducay, 2008, 151; y en el segundo tercio del XIV, Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal, 1996a, 317 y García Gainza *et al.*, 1997, 156. Se ha valorado la perduración en Pamplona de estas formas pictóricas hasta finales del siglo. Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal, 1996a, 317.
- [219] La redacción final del epígrafe se enmarca en el proyecto «Arte y reformas religiosas en la España medieval», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2012-38037).
- [220] La denominación no es medieval. El inventario de 1578 lo llama «el Tablero de Ajedrez de Roldán, y de profano se mudó en el Relicario» (Ibarra, 1935, 505). Sobre la pieza: Marquet de Vasselot, 1896; Gudiol, 1908, 108-110; Oria, 1918; Altadill, 1923; Ibarra, 1935; AA. VV., 1982, 56-59; Heredia y Orbe, 1986, 41-43; Heredia, 1988; *CMN*, IV\*\*, 338-339.
- [221] Lista de reliquias en Ibarra, 1935, 424-425. Las telas datan del siglo XIX.
- [222] Gudiol, 1908, 100.
- [223] Entre el rey y el papa, justo debajo de Cristo, aparece un personaje que por ocupar lugar tan principal quizá represente al promotor o donante.
- [224] Heredia, 1982.
- [225] Lacarra, 1973, III, 84 y 106-110.
- [226] Heredia, 1982, 62-65; y Heredia y Orbe, 1986, 41-43. Solo superada por el retablo de Aralar.
- [227] La tipología de estas piezas es muy semejante a las que comentaremos al hablar del siglo XV, por lo que no repetiremos lo que está mejor documentado en tiempos de Carlos III el Noble.
- [228] Lezáun en el siglo XVII afirma que tenía «al pie dos escudos de armas, con las cadenas de Navarra, y flor de Lisses franzesas de verde esmalte, y en la Orla de la Peana de este relicario tiene de letra crecida de aquel mismo tiempo la inscripción siguiente: “*Karolus Dei gratia, Rez Navarrae, Comes Ebroirae II, in anno Domini millesimo III septuagesimo quinto dedit istud relicarium, in quo fecit reponi humerum Beati Andreae: Orate pro eo*”»: Lezáun y Andía, 1990, 112. *CAGN*, IX, 265, 270, 538, 604, 605, 633 y 698. Véase también Goñi Gaztambide, 1990, 99-100.
- [229] Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal, 1996a, 350-353.
- [230] La bibliografía antigua y la local eran partidarias de su ejecución después de 1401: Madrazo, 1886, III, 337-338; Alvarado, 1904, 50; Gárriz, 1966, 144; García Gainza y Heredia Moreno, 1978, 50-51; *CMN*, V\*\*, 1997, 91-92. Sobre la recepción de las reliquias: Arigita, 1911, 123-126.
- [231] Juaristi, 1933, 225-228.
- [232] Gauthier, 1972, 258-259. También Uranga e Íñiguez, 1973, V, 253, defienden su ejecución en dos fases.
- [233] VV. AA., 1982, 68-70 y Heredia y Orbe, 1986, 34-35. Igualmente, Orbe, 2000, 308-309.
- [234] Taburet-Delahaye, 2004, 67-75.
- [235] Martínez de Aguirre, 2006, 135-149.
- [236] Orcástegui, 1978, 211.
- [237] Gauthier, 1972, 258-259. Relacionó los esmaltes con los de la Virgen de Juana de Evreux.
- [238] Sobre el robo: Arraiza, 1994, 245-251.
- [239] *AGN*, Comptos, caja 27, n.º 21, I y caja 43, n.º 4, II. Desarrollo de la hipótesis en Martínez de Aguirre, 2006.
- [240] Martínez de Aguirre, 1987, 342. Entre los registros del reinado de Carlos II con iniciales decoradas a pluma destacan los números 83 (1357), 166 (1380), 185 (1385) y 191 (1386).
- [241] Silva, 1988 y 1994.
- [242] Silva, 1988, 110-140; Silva, 1994, 122-127.
- [243] Sterling, 1987, 67-69.

el tímpano del sepulcro de Martín Cruzat, en el atrio de San Saturnino de Pamplona<sup>55</sup>. Pero volvamos a la catedral. Como en el arcosolio de Sánchez de Asiáin, la pintura mural del sepulcro Garro ocupaba el fondo del arco, así como los paños exteriores, las enjutas y el ápice superior. Complementaba el trabajo escultórico, que aquí quedaba concentrado en las figuras de los yacentes sobre la cama sepulcral, las cinco imágenes de santos que se sitúan sobre la primera imposta, el Cristo en la cruz del centro y el Padre Eterno del ápice con las armerías sobre las enjutas<sup>56</sup>. Constatamos con este importante despliegue escultórico que la pintura mural tenía menor protagonismo que en el de Sánchez de Asiáin, mostrándose más como telón y acompañamiento de la escultura.

En lo que se refiere a las representaciones pictóricas, lo más elaborado se encontraba en el apostolado que decoraba el nivel inferior del arcosolio, entre los yacentes y las imágenes de santos. Ocho apóstoles ocupaban el paño frontal, mientras que otras dos parejas decoraban las mochetas. Aunque en su estado actual, las figuras están prácticamente perdidas, se han identificado san Andrés, san Juan Evangelista, san Pedro, san Pablo y Santiago el Mayor<sup>57</sup>. Se adivinan los rostros naturalistas y volumétricos de algunos, bien barbados, bien imberbes, con aureolas doradas y expresión entre comprensiva y piadosa. Las manos están no obstante peor resueltas. Sobre la imagen del crucificado, se dispuso un cielo estrellado con tres ángeles que vuelan con alas muy largas y estilizadas. En las enjutas, otros ángeles sostienen los escudos. Las figuras mejor conservadas se pueden relacionar ya con el gótico internacional<sup>58</sup>. El sepulcro ha sido fechado en torno 1422, data de la muerte de Pere Arnaut de Garro<sup>59</sup>.

## TESORO, LITURGIA Y DEVOCIÓN: ORFEBRERÍA Y MINIATURA (1387-1512)

El reinado de Carlos III el Noble constituyó un período de esplendor también para los encargos de platería. La recuperación



Catedral de Pamplona: sepulcro Garro. Restos pictóricos del fondo del arcosolio [564\_sup].

Catedral de Pamplona: sepulcro Garro. Detalle de uno de los apóstoles del registro inferior [564\_inf].

San Saturnino de Pamplona: relicario de San Saturnino.

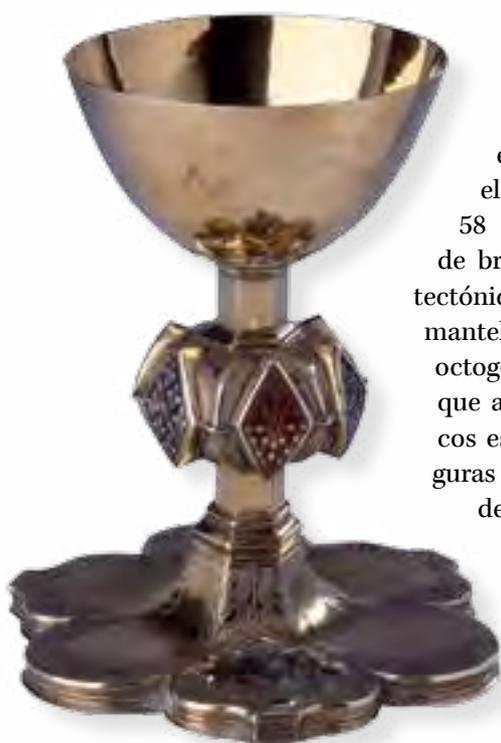
económica afectó a toda la sociedad y favoreció los trabajos en metales preciosos. Aunque los buenos tiempos se prorrogaron bajo el cetro de doña Blanca, los conflictos interiores vividos tras su fallecimiento (1441), supusieron un decaimiento en las creaciones artísticas, especialmente bajo Juan II y la guerra civil. Los últimos años del siglo XV comportaron una cierta estabilidad que repercutió en encargos parroquiales ambiciosos<sup>60</sup>.

La documentación pone ante nuestros ojos un sinfín de argenteros con talleres abiertos en Pamplona y otras localidades del reino, al servicio de la Corona, la Iglesia y los particulares<sup>61</sup>. Un porcentaje casi insignificante de las creaciones ha llegado a nuestros días, en ocasiones de manera totalmente afortunada<sup>62</sup>. Dado que el Privilegio de la Unión, mediante el cual quedaron unificados bajo una misma autoridad los tres barrios de Pamplona, incluyó normativa acerca del marcaje de las piezas de plata elaboradas en la ciudad, resulta factible discriminar con seguridad las anteriores y posteriores a 1423. Conocemos igualmente las marcas de otras localidades como Estella y Sangüesa.

Conservamos dos obras destacadas de los primeros años del reinado de Carlos III: el relicario de San Saturnino, en la parroquia dedicada al patrón de Pamplona, y el cáliz de Ujué, hoy en el Museo de Navarra. Es el relicario una pieza de 58 cm de altura en forma de brazo sobre cuerpo arquitectónico<sup>63</sup>. Cuatro esfinges con manteleta sostienen la peana octogonal (28 x 23 cm) en la que alternan escudos heráldicos esmaltados y delicadas figuras buriladas de los símbolos de los evangelistas, que en su día también estuvieron esmaltadas. Los escudos de las caras mayores muestran las armas Nava-

rra-Evreux acompañadas por águila y lebre, divisas compartidas por Carlos II y su hijo<sup>64</sup>; los de las menores lucen emblemas del obispo Martín de Zalba y del burgo de San Saturnino de Pamplona<sup>65</sup>. Esta combinación lleva a pensar que el soberano, el prelado y el concejo participaron en la ejecución de la pieza. La inscripción que recorre la base informa de su realización en 1389<sup>66</sup>. El primer cuerpo presenta diseño arquitectónico, constituido por ocho arcos rematados en gabletes, separados por contrafuertes y culminados en tejadillos con ventanas abuhardilladas. Dentro de dichos arcos fueron burilados (y originariamente esmaltados) la predicación del santo desde un púlpito situado ante las murallas de una urbe (Pamplona, a tenor de la inscripción) y su martirio, arrastrado por un toro a las puertas de Toulouse, mientras dos ángeles elevan su alma. Combinan con seis parejas de apóstoles (la idea de incluirlos pudo inspirarse en el edículo del relicario del Lignum Crucis de la catedral pamplonesa). Sobre los tejados se alza el antebrazo con vistoso plegado en cuya parte superior se abre la ventanita que aloja la reliquia. La mano diestra extiende los dedos pulgar, índice y corazón en gesto de bendición. Se ha especulado con la atribución de la obra a alguno de los plateros ejercientes en el reino por esas fechas, como el también esmaltador Miguel de Zuasti con quien lo relacionó Carmen Heredia<sup>67</sup>.

El cáliz de Ujué fue encargado por el monarca en 1394, como indica su inscripción<sup>68</sup>. Fernando de Mendoza localizó referencias documentales que permiten atribuir la obra al platero Ferrando de Sepúlveda, proveedor de los monarcas de origen castellano con taller abierto en Pamplona entre 1385 y 1397<sup>69</sup>. El regreso al reino de doña Leonor tras siete años de separación de su marido motivó la donación del cáliz al santuario en abril de 1395, en el marco de una romería de la familia real. Consta de basamento de seis lóbulos que alternan formas semicirculares y mixtilíneas; en uno fue representado Cristo bendiciendo portador de globo crucífero, con esmaltes traslúcidos en tonos azules (fondo), verdes (túnica), malvas (manto) y siena (trono). La inscripción bordea



Museo de Navarra, Pamplona: cáliz de Ujué.

el exterior del basamento con delicadas letras sobre fondo burilado. Ferrando aprovechó las aristas para grabar los ejes de seis hojas de castaño, divisa del monarca<sup>70</sup>. El astil hexagonal presenta nudo esferoide con seis rombos que contienen alternadas y esmaltadas las armas Navarra-Evreux<sup>71</sup>. Culmina en copa lisa y abierta de suave perfil curvo. El cáliz de Ujué permite valorar lo que hemos perdido, ya que es un encargo de calidad, situado dentro de los documentados a nivel medio, tanto por su precio como por el artista al que fue confiado<sup>72</sup>.

La documentación pone ante nuestros ojos la posesión de obras excepcionales por parte de la familia regia navarra. Intercambiadas como regalo con ocasión de visitas o embajadas, adquiridas a artistas extranjeros durante los viajes o compradas a mercaderes que peregrinaban de corte en corte, su valor económico ha dificultado su conservación. Al menos una ha llegado a nuestros días: la llamada inadecuadamente «Santa Anita» (por la inclusión de una reliquia de la santa) del tesoro de la catedral de Toledo, que el duque de Berry regaló a la reina Leonor<sup>73</sup>. Igualmente hemos de considerar vinculada al foco parisino la crucecita que corona uno de los vástagos laterales del llamado relicario del Lignum Crucis de la catedral pamplonesa<sup>74</sup>. Vemos en ella a Cristo crucificado y, en los extremos, medallones lobulados con la flagelación, el camino del calvario, el Descendimiento y la Resurrección. Taburet-Delahaye examinó las relaciones con otras piezas esmaltadas francesas para concluir que su ejecución habría de situarse en los primeros años del reinado de Carlos VI (1380-1422)<sup>75</sup>. Pudo haber llegado a Pamplona junto con la rica reliquia enviada por el emperador Manuel Paleólogo en 1400, aunque no es descartable su ejecución en el propio reino por alguno de los orfebres parisinos afincados temporalmente en Navarra bajo la protección del rey Noble<sup>76</sup>.

Las circunstancias históricas han favorecido la preservación de obras religiosas singulares, entre ellas el llamado relicario de la Santa Espina de la catedral de Pamplona<sup>77</sup>. Su rareza estriba en que fue concebido para su colocación en el interior del gran relicario del Santo

Sepulcro de la misma catedral<sup>78</sup>. De ahí su estrechez inaudita y la ausencia de basamento original. Adopta forma de edículo cuyo arco central rebajado se adorna con gablete florinado, por encima del cual vemos arquillos y un friso de cuadrilóbulos. Lo flanquean contrafuertes rematados en pináculos; en sus frentes aparecen sendas estatuillas de la Virgen con el Niño y de una santa coronada portadora de palma, que acoge bajo su manto a una reina arrodillada (probablemente doña Blanca, hija y heredera de Carlos III). Porta marcas de Pamplona anteriores a 1423; varios elementos



Catedral de Pamplona: relicario de la Santa Espina.

comunes con el relicario de san Saturnino justificarían su elaboración por un maestro formado en el reino.

Entre los relicarios conservados en parroquias ha de mencionarse el de santa Bárbara en San Agustín de Pamplona. Se trata de una pieza de cierta ambición (44 cm de altura)<sup>79</sup>. Los arbotantes de la estructura arquitectónica delatan su inspiración en el relicario del *Lignum Crucis* de la catedral. Los diseños cordiformes de las tracerías sustentan una datación en el último tercio del siglo XV.

La difusión del culto eucarístico a finales de la Edad Media motivó la ejecución de custodias. Estudios de los últimos años han proporcionado datos firmes sobre la magnífica de Aibar (52 x 25 cm)<sup>80</sup>. La identificación de los punzones de localidad y de marcadores sitúan su ejecución en Burgos entre 1476 y 1488; la marca del artífice probablemente corresponde al platero burgalés Juan de Santa Cruz (1455-1524). Se trata posiblemente del ejemplo más antiguo conservado de un tipo de custodia portátil de templete típicamente burgalés. Consta de pie estrellado adornado con carnosas hojas

Catedral de Pamplona: detalle de la cruz esmaltada del relicario del *Lignum Crucis*.



rizadas, astil hexagonal con ventanales góticos y nudo constituido por dos cuerpos arquitectónicos decrecientes recargados de elementos flamígeros, siendo los más característicos las tracerías caladas. El cuerpo inferior está perforado para la ostensión de la sagrada forma (opina Barrón que quizá en origen los vanos estuvieran cerrados con figuraciones de la Pasión) y enriquecido con cuatro figuritas de ángeles que portan instrumentos de la Pasión flanqueados por pequeños apóstoles y santos en los contrafuertes. Los doseletes sobre los ángeles terminan en flecha calada, como es calado igualmente el remate piramidal. Otra custodia a destacar es la turriforme de Santa María de Sangüesa, organizada en tres cuerpos octogonales decrecientes con contrafuertes muy sobresalientes rematados en altos pináculos<sup>81</sup>. Tuvo basamento octogonal sobre ocho leones, sustituido por el actual pedestal renacentista en 1598. Los apóstoles del segundo cuerpo son añadido neogótico. Los diseños flamígeros de las tracerías la datan a partir del último tercio del siglo XV.

Un inventario de tesorería de la catedral pamplonesa fechado en 1511 nos informa sobre el ajuar del templo: dieciocho lámparas de plata, once cálices y diez patenas, diez relicarios, cuatro bacines, cuatro bordones, cuatro candeleros, tres portapaces, dos incensarios, una cruz mayor, otra de altar, otra para responsos y dos «crucetas», una naveta, una corona, un acetre con su hisopo, una jarrita y un «estanca sangre»<sup>82</sup>. Buen número de piezas estaban esmaltadas y figuradas. No podemos detenernos a analizar las tipologías, que incluyen relicarios anatómicos o con estatuillas, otros en forma de «tabla» o de acetre, etc. Entre los donantes se cuentan eclesiásticos, miembros de la realeza y la nobleza, así como mercaderes acomodados. La cruz mayor, descrita con cierto detalle («con siete ymages con el crucifixo de la parte delantera e del otro cabo con los quatro ebangelistas e Dios Padre, con el palo o pie goarnescido de plata»), quizá proporcionara referente formal e iconográfico para alguna de las magníficas cruces elaboradas a finales del siglo XV y primera mitad del siglo XVI para distintas parroquias del reino<sup>83</sup>.

En cuanto a la miniatura, las noticias documentales también demuestran la presencia en Navarra de artistas encargados de ilustrar libros para el rey Noble: por ejemplo, en 1394 el pintor de Bayona Domenjon Burnel compró pinturas para iluminar un códice de devociones del soberano; en 1407 Johan Flamenc cobró por «la ylluminadura» de un salterio del rey; y en 1412 es el pintor Juan Clemens quien ilumina libros de horas para la familia real<sup>84</sup>.

Sin embargo, las dos piezas de mayor interés relacionables con Carlos III no fueron elaboradas en Navarra. Se trata del *Libro de horas de Carlos III el Noble*, hoy en el Museo de Cleveland, y el *Ceremonial de la coronación, unción y exequias de los reyes de Inglaterra*, depositado en el Archivo General de Navarra. El *Libro de horas* consta de 668 folios y fue adquirido por el monarca en París. Su ejecución ha sido fijada entre 1404 y 1408. En sus miniaturas intervinieron seis artistas, siendo responsable de mayor número de ilustraciones el conocido como maestro de las Iniciales de Bruselas, un italiano de formación boloñesa que, según Villela-Petit, aportó al foco parisino las concepciones estéticas más innovadoras del Trecento boloñés y paduano<sup>85</sup>. Junto a él colaboraron el llamado maestro de Egerton, de probable origen neerlandés, y Zebo da Firenze<sup>86</sup>. La presencia de escudos en blanco prueba que el monarca compró la obra casi concluida e hizo añadir al menos en veinticinco ocasiones sus armas. Se trata de un códice de notable interés por la riqueza ornamental de sus veinticinco escenas, incontables orlas y ochenta y dos iniciales miniadas. Destaca el carácter innovador de las perspectivas arquitectónicas y las borduras ornamentales vegetales, habitadas por una profusión de criaturas. Su ilusionismo, variedad iconográfica y rico colorido resisten el parangón con los encargos de otros miembros de la familia real francesa (el maestro principal trabajó para el duque de Berry)<sup>87</sup>.

Por su parte, el *Ceremonial*, recientemente publicado en facsímil<sup>88</sup>, debió de ser realizado en Inglaterra, quizá en la propia abadía de



Custodia de Aibar.



Ceremonial de la coronación, unción y exequias de los reyes de Inglaterra: miniatura de la coronación del rey (Archivo General de Navarra).

Westminster, en la década de 1390<sup>89</sup>. Copia el texto del ritual confeccionado para Ricardo II y contiene tres espléndidas viñetas con la coronación del rey y de la reina, y las exequias regias. Como ha analizado Marta Serrano, el repertorio ornamental y ciertas figuraciones presentan notable dependencia del *Missale ad usum ecclesiae Westmonasteriensis*, en tanto que los esquemas compositivos de las coronaciones encuentran antecedente en el *Liber Regalis* preparado para la coronación de Ana

de Bohemia, esposa de Ricardo II, y ciertos paralelismos en el *Misal Litlyngton*<sup>90</sup>.

Soledad de Silva ha estudiado otras miniaturas del siglo XV conservadas en archivos y bibliotecas navarros, entre las que destaca la *Biblia hebrea* de la catedral de Pamplona, cuyas micrografías de masoras (anotaciones marginales) ocupan los márgenes horizontales de cabeza y pie de ciertos folios adoptando carácter figurativo con motivos fantásticos (antropomorfos, zoomorfos y vegetales)<sup>91</sup>.

## NOTAS

- [1] Lacarra Ducay, 1974. Y también: *id.*, 2008, 127-171.
- [2] *Id.*, 1979b, 81-86.
- [3] Martínez de Aguirre, 2002b, 113-129.
- [4] Yarza, 1988, 67.
- [5] Martínez de Aguirre, 2002b, 120.
- [6] Goñi, 1955, 146-147, 179-180 y 183-184.
- [7] Martínez de Aguirre, 2002b, 120.
- [8] «Dicho hundimiento no fue total sino parcial y parece haber afectado, sobre todo, a la parte oriental del cuerpo de naves, en tanto que la cabecera y la extremidad occidental del edificio, donde se localizaba la fachada, permanecieron en pie». Fernández-Ladreda y Lorda, 1994, I, 246.
- [9] Goñi, 1955, 147, 183-184.
- [10] *Id.*, 1994, 300.
- [11] El retablo salió de Estella a finales del siglo XIX (1895), minusvalorado por el párroco de San Miguel, para encontrar refugio en la iglesia de Abinzano. En fecha imprecisa se trasladó a Madrid, para terminar depositado en el Museo Arqueológico Nacional. Su ingreso tuvo lugar con anterioridad a 1925 ya que, según me informa la doctora Ángela Franco, a quién agradezco la noticia, es mencionado por primera vez en la obra de Álvarez, 1925, sin que se precise el año de ingreso en el museo. Goñi, 1986, 285-304.
- [12] «La iconografía es, por cierto, apropiada a un origen navarro, ya que los santos Sebastián y Nicasio eran muy venerados en aquel reino. El último había sido venerado por la familia real por mucho tiempo». Janke, 1977, 106.
- [13] Archivo General de Navarra, Reg. 390, f. 255v.
- [14] Goñi, 1994, 438.
- [15] En la festividad de la Epifanía de 1400, Alejo de Viana, embajador del emperador bizantino Manuel Paleólogo, entregó en la catedral de Pamplona al rey Carlos III una partícula del lígnum crucis y otra de la sagrada túnica de Cristo. La recepción de estas extraordinarias reliquias, paseadas triunfalmente a través del claustro catedralicio por todo el clero de la ciudad y guardadas con toda reverencia, pudo influir en la elección de la iconografía de este retablo.
- [16] Goñi, 1994, 440.
- [17] Silva, 1994b, 213-214. Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal, 1996a, 149-151.
- [18] *Vid.* p. 344.
- [19] Goñi, 1990, 501.
- [20] Agradezco a don Javier Razquin, prior del santuario de Nuestra Señora del Puy, las facilidades otorgadas para el estudio de la obra. Y a don Andrés Lacarra Albizu su colaboración. Sus medidas son: 130 x 56 cm.
- [21] Martínez de Aguirre, 2002b, 116. Menciona un retablo, de la advocación de san Gregorio Magno, encargado hacia 1406 para la iglesia de San Miguel de Estella, por Pere de Arguiñáriz, «caballero mayor de Enrique de Castilla, gran bienhechor de la parroquia».
- [22] Al igual que había sucedido en el siglo anterior. Leroy, 1986, 463-474.
- [23] Lacarra Ducay, 1988, 279-296.
- [24] Así permaneció hasta el 27 de marzo de 1783 en que el papa Pío VI crea la diócesis de Tudela, asignándole como territorio el de su deanato, y erigió en catedral la colegiata de Santa María la Blanca, siendo su primer obispo don Francisco Ramón de Larrumbe y Mondragón (1784-1796).
- [25] Don Martín de Zalba fue obispo de Pamplona desde 1377 a 1403, y don Sancho Sánchez de Oteiza desde 1420 a 1425, Goñi, 1979, II, 266-385 y 468.
- [26] Se habría trasladado allí por la Institución Príncipe de Viana en 1971, procedente de la capilla de la Virgen de la Esperanza o de los Villaespesa, su anterior emplazamiento desde 1929. Con anterioridad se hallaba en un hueco próximo a la capilla de San Pedro, a los pies del templo, donde lo pudo ver don Pedro de Madrazo, quien le dedica un extenso comentario al que acompaña un

- dibujo a pluma de M. O. Delgado y Passos. Madrazo, 1886, III, 385-387.
- [27] Capítulos XII, XIII y XIV.
- [28] Maximino Daya (270-313) era sobrino del emperador de Occidente Galerio, quién le adoptó y nombró César de los territorios orientales, el año 305. Más tarde emperador romano (308-313), con gran prestigio en su carrera militar.
- [29] Primera Epístola de san Pablo a Timoteo (1, 17) «Al Rey de los siglos, inmortal, invisible, único Dios, todo honor, alabanza y gloria por los siglos de los siglos. Amen». Melero, 2001, 71-92.
- [30] *Memorias y antigüedades de la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari de la ciudad de Tudela (...) Año de MDCC. LXXXIV*, 30-31. Citado por Castro, 1975, 15.
- [31] Véase al respecto los atinados comentarios de Fernández-Ladreda, 2008, 109-110.
- [32] Mis puntos de vista son hoy diferentes de los que fueron en otro tiempo. En 1979 consideraba que los retablos de Santa Elena de Estella y de Santa Catalina de Alejandría de Tudela «si no de su taller (del de Juan de Leví) pueden ser considerados hechos bajo su influencia». Y proseguía: «Sin atreverme a otorgárselos decididamente a Juan de Leví, pienso en alguno de sus más inmediatos colaboradores, como Pedro Rubert con el que firmó Leví compañía de trabajo por dos años el 2 de enero de 1402». Véase Lacarra Ducay, 1979b, 82-83. Sobre Juan de Leví, pintor de Zaragoza, se han publicado en los últimos años diversos estudios que aportan nueva documentación a la ya conocida. Lacarra Ducay, 1990b, 28-45 y 57-63. Ainaga, 1998, 71-106. Lacarra Ducay, 2011b, 287-332.
- [33] Ainaga y Criado, 1988, 107-140. Dan a conocer la etapa zaragozana de Estencop con abundante documentación en la que se incluye la capitulación del retablo de Longares.
- [34] Ruiz Quesada, 2014, 39-43.
- [35] Ainaga y Criado, 1988, 120, doc. 16.
- [36] Ainaga, 1998, 85 y 98-99, docs. 10-11 y 12.
- [37] Mendoza, 1933, 184-197. Y, también: Martínez de Aguirre, 1987, 110.
- [38] Lacarra Ducay, 2011a, 167-192. El 5 de abril de 1400, en Zaragoza, Enrique de Estencop recibía como aprendiz al oficio de pintor a Martín Pérez de Calatayud, de catorce años de edad, por tiempo de ocho años. (A.P.N.Z., notario Fernando Pérez Sanper).
- [39] Serrano y Sanz, 1916, doc. xv. Un error cometido en la transcripción del documento por Serrano y Sanz equivoca la fecha, al leer 1448 en lugar de 1418.
- [40] Cabezudo, 1957, 69 y 76-77.
- [41] El retablo mayor de la parroquia de Anento, del que no se tiene documentación, puede datarse en atención a dos preladados cesaraugustanos, las del arzobispo de Zaragoza, Clemente Çapera (1415-1419 y 1429-1430), y las del arzobispo de Zaragoza, don Dalmau de Mur (1431-1454): Lacarra Ducay, 2004, 149-156.
- [42] Uranga, 1949, 236-240.
- [43] Melero, 1983, 155-170.
- [44] En la sacristía mayor de la seo de San Salvador de Zaragoza, la tabla con san Agustín que fue titular del retablo encargado por Benedicto XIII en 1419 para la capilla del mismo nombre. En el Museo Nacional de Arte de Cataluña, la Virgen de la Carrasca, tabla titular de un retablo dedicado a la Virgen María entre san Juan Bautista y san Antonio Abad procedente de Blancas (Teruel), y también las tablas con san Vicente y san Lorenzo de un retablo de la advocación de san Agustín que llevó a cabo para la catedral de Huesca.
- [45] Lacarra Ducay, 2012b, 76-80.
- [46] Castro, 1949, 129-226.
- [47] Don Pedro Martínez de Luna, aragonés de Illueca (Zaragoza), fue nombrado cardenal de Santa María in Cosmedin por Gregorio XI en 1375, cargo en el que permaneció hasta 1394. A la muerte de Clemente VII (1378-1394) fue elegido para sucederle como pontífice en la obediencia de Aviñón. En 1403 se vio obligado a dejar la ciudad pontificia para, finalmente, fijar su residencia en el castillo



- de Peñíscola, enclave mediterráneo en la provincia de Castellón, en 1411, donde falleció en abril de 1423.
- [48] Castro, 1949, 211-226.
- [49] Sanchís, 1914, 33-35.
- [50] Para la decoración de estos conjuntos palaciegos, Martínez de Aguirre, 1987, 331-333.
- [51] El castaño era la divisa de Carlos III. Su representación adquiere un valor heráldico, relacionable con otros emblemas de significado diverso, que documentamos en esta y otras estancias.
- [52] Los Nueve Barones o Nueve Paladines eran Héctor, Alejandro, Julio César, Josué, David, Judas Macabeo, Arturo, Godofredo de Bouillon y Carlomagno.
- [53] *Ibid.*, 178.
- [54] Fueron tapados con cal y despiece de sillares en 1773. Para todo lo referente a estas pinturas, Ramos, 1994, 376-391.
- [55] Hoy solo se puede ver parte del crucificado y de un santo en la arquería superior. Se fecha en torno a 1432. *Vid.* pp. 533-534.
- [56] *Vid.* pp. 527-531.
- [57] Lacarra Ducay, 1994, vol. I, 369.
- [58] *Ibid.*, 369.
- [59] *Vid.* p. 527.
- [60] La redacción final del epígrafe se enmarca en el proyecto «Arte y reformas religiosas en la España medieval», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2012-38037).
- [61] Mendoza, 1925 y Martínez de Aguirre, 1987, 111-116 y 353-378.
- [62] Castro informa de que en el fondo del pie del cáliz de Ujué se lee: «No se desaga, Acuerdo de 22 de abril de 1803» (Castro, 1967, 224). Al igual que conocemos multitud de obras perdidas entre las encargadas por los reyes (véanse, por ejemplo, la lista de joyas que poseía la infanta Isabel en 1415: Berazaluze, 1948, o los centenares de noticias en las citadas obras de Mendoza, Castro y Martínez de Aguirre), los escasos inventarios parroquiales evidencian el ingente número de piezas desaparecidas. Son ilustrativos los dos cuadernos de mandas pías de San Miguel de Estella, uno de 1395 y otro de comienzos del siglo XVI: Goñi Gaztambide, 1986, 296-299.
- [63] Uranga e Íñiguez, 1973, v, 252-253 (equivocan la lectura de la fecha); Heredia y Orbe, 1986, 47-48; Martínez de Aguirre, 1987, 359-362; y *CMN*, v\*\*\*, 138.
- [64] Sobre las divisas, además de Mendoza, 1925, Ramos, 1994-1995 y Narbona, 2008.
- [65] Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal, 1996a, 310-311.
- [66] ESTE RELIQUIARIO EN QUE ES EL POLGAR GLORIOSO MARTIR SEYNNOR SANT SATURNINO DE POMPELONA QUI CONVERTIO LA CIEUBDAT DE POMPOLONA A LA FE DE IHESU KRISTU FUE FECHO EL ANNO MCCCLXXXIX. Se ha planteado la posibilidad de que la realización del relicario tenga que ver con los eventos de febrero de 1390 (si contamos por la Encarnación, como era normal en la Navarra de la época, el año 1389 terminaría en marzo de 1390): reconocimiento de Clemente VII como papa legítimo y coronación del monarca, actos en los que destacó la participación del obispo Zalba, quien había regresado al reino tras larga ausencia en octubre de 1389.
- [67] Heredia y Orbe, 1986, 47-48.
- [68] EL REY DON KARLOS ME DIO A SANCTA MARIA DUXUA EN EL AYNNO MIL CCC LXXXIII.
- [69] Mendoza, 1925, 15; Castro, 1964, 224.
- [70] Uranga e Íñiguez, 1973, v, 255; *CMN*, III, 525; Heredia y Orbe, 1986, 49-50; y Martínez de Aguirre, 1987, 363-366.
- [71] Los campos en losange son poco frecuentes en Navarra pero muy utilizados en el resto de Europa: Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal, 1996, 335.
- [72] Información más extensa sobre obras perdidas puede localizarse en Mendoza, 1925 y Martínez de Aguirre, 1987, 353-375. Sobre piezas relacionadas con las coronaciones: Martínez de Aguirre, 2008.
- [73] Domenge, 2003, 92-103 y 2009, 345-350, supone que pudo ser un regalo relacionado con la coronación de la reina en 1403. Fue estudiada inicialmente por Müller y Steingraber, 1954, 46-47 y 71-72; la identificación corresponde a Kovács, 1975, 27-28; de la misma autora, 2004, 129-137.
- [74] Una reciente revisión de esta pieza en Martínez de Aguirre, 2006.
- [75] Taburet-Delahaye, 2004b, 74.
- [76] Martínez de Aguirre, 1987, 78-79, 2006, 145 y 2009a, 393-394; de París vinieron entre otros Conchet Godefroy, Daniel de Bonte, Perrin Frezet y Conrat de Roder.
- [77] Uranga e Íñiguez, 1973, v, 251-252 lo consideraron «moderno», quizá confundidos por el fanal que aloja la reliquia, añadido en el siglo XVII; García Gainza y Heredia, 1978, 49-50; Heredia y Orbe, 1986, 53-54.
- [78] Martínez de Aguirre, 2002, 304-310.
- [79] Heredia y Orbe, 1986, 56-57.
- [80] Barrón, 1992 (no lo he podido consultar directamente); Cruz Valdovinos, 1992, 5-6 y 180-183; Barrón, 1996. Con anterioridad, Uranga e Íñiguez, 1973, v, 255; Echeverría y Fernández, 1984, 137; Fernández, Munoa y Rabasco, 1985, n.º 194; y Heredia y Orbe, 1986, 71-72.
- [81] Echeverría y Fernández, 1984, 137; Heredia y Orbe, 1986, 58-60.
- [82] Martínez de Aguirre, 2007b.
- [83] Sobre estas cruces, Heredia y Orbe, 1986, 61-70.
- [84] Martínez de Aguirre, 1987, 342-344.
- [85] Vilella-Petit, 2004.
- [86] Wixom, 1964, 53-55, 1965, 50-83, y 1966, 370-373; y Winter, 1981, y 1983, 338-344.
- [87] Sobre el trabajo parisino del maestro de las Iniciales de Bruselas: Meiss, 1867, 229-246; Calkins, 1981; Sterling, 1987, 260-272; y Gibbs, 1991; sobre su producción en Italia: Bollati, 1992.
- [88] Ramírez Vaquero (coord.), 2008.
- [89] Es la opinión de Breeze, 2008. Han de verse también Idoate, 1953 (reed. 1980) y Silva Verástegui, 1988, 84-101.
- [90] Serrano, 2008, 148-161.
- [91] Silva Verástegui, 1988 y 1994, y Galván, 2002, 317.