



Figura de Dios Padre, juez en el Juicio Universal (Museo de Navarra).

Influencia de la escuela de Siena en la pintura navarra del siglo XIV

Los murales de la Catedral de Pamplona

Por M.^a DEL CARMEN LACARRA DUCAY

Entre los numerosos y ricos ejemplos de pintura mural que se conservan, realizados en Navarra durante el siglo XIV, posee especial interés aquel con que se decoró el monumento sepulcral del obispo de Pamplona, don *Miguel Sánchiz de Asiain* (1357-1364), por ser un modelo destacado de la temprana llegada de influencias italianas al Reino de Navarra, recibidas, muy posiblemente, por intermedio de la corte pontificia de Aviñón.

Aviñón, durante la primera mitad del siglo XIV, se había convertido en un centro cosmopolita de cultura. El mecenazgo, tan activamente mantenido por los pontífices y cardenales, motivó la llegada a la ciudad del Ródano de un gran número de artistas procedentes de los más importantes centros del mundo cristiano. Una política financiera hábilmente mantenida por parte del papado permitió contar con abundantes recursos económicos, que favorecieron todo tipo de manifestaciones culturales desarrolladas muy brillantemente.

Los viajeros que acudían a la cor-

te aviñonesa, fueran cuales fueran las motivaciones del viaje, no podían menos de sentirse deslumbrados ante el rico panorama que ante sus ojos se ofrecía: arquitectos, escultores, pintores, orfebres, músicos y escritores rivalizando entre sí, movidos por el único afán de enaltecer al pontificado¹.

En el arte de la pintura, el destacado papel representado por los pintores italianos, al ser encargados de dirigir los programas decorativos en las residencias pontificias, se justifica por haberse preferido el procedimiento meridional del fresco frente al septentrional de la tapicería como sistema idóneo para llenar las grandes superficies murales de los edificios. Y en la técnica del fresco, los italianos eran en aquel entonces los mejores maestros.

La presencia en Aviñón de Simone Martini (c. 1336 ó 1340-1344) y de otros miembros de su equipo —como su hermano Donato y sus cuñados Lippo y Federico Memmi—, junto a la de otros muchos pintores, cuyos nombres ha guardado la documentación —Riccone y Giovanni de Arezzo,

Pietro de Viterbo, Francesco y Niccoló de Florencia, Giovanni di Luca, de Siena, Pietro y Paolo de Siena, entre los que ocupa un muy destacado lugar el padre Matteo Giovannetti, de Viterbo, al habersele encomendado durante largo tiempo (1343-1367) la dirección de los talleres pontificios—, hicieron de la ciudad del Ródano un centro de difusión de influencias italianas, singularmente toscanas. A ellos, se añadieron los artistas de otras nacionalidades, franceses —especialmente meridionales—, españoles, ingleses, bohemios y neerlandeses, a los que no debía resultar indiferente el magisterio ejercido por los italianos².

Los contactos establecidos desde fecha temprana entre las cortes aviñonesa y navarra no podían dejar de tener consecuencias en el terreno del arte. Y un claro ejemplo de lo que decimos lo proporciona el monumento sepulcral de don *Miguel Sánchiz de Asiain*, edificado en la catedral de Santa María de Pamplona³.

La tumba se encuentra adosada al muro meridional del claustro, cobijada

por un arco de forma apuntada, decorado con fina labor de tracería calada en piedra. Ella se halla enriquecida con elementos escultóricos y pictóricos que constituyen una unidad formal e iconográfica de rara belleza; no cabe duda de que se trata de un programa cuidadosamente planeado y realizado por artistas de singular valía.

La decoración pictórica comprendía originariamente el fondo del nicho, el intradós del arco y los lados exteriores del muro en la galería claustral, hasta alcanzar el arranque de su bóveda por la parte superior. En la actualidad, las pinturas mejor conservadas, aquellas que ocupaban el interior del nicho, han sido trasladadas al Museo de Navarra, en Pamplona, e instaladas en una réplica del monumento funerario, hecha en yeso, para salvaguardarlas de una posible destrucción⁴.

Descripción

La repartición del área decorativa en el fondo del nicho se llevó a cabo con ayuda de los elementos escultóricos en tres zonas claramente diferenciadas. En la parte inferior, la figura del difunto prelado, tallada en piedra y en actitud yacente, se muestra con ricos atavíos episcopales. La acompaña un séquito de plorantes con hábitos monacales (hoy decapitados), que primitivamente recortaban sus siluetas sobre el fondo del nicho, en el que fue pintada una reproducción de la galería claustral de la catedral.

En la parte media del nicho, un gran escudo de piedra con las armas del difunto prelado⁵, al que corona una imagen de la Virgen con el Niño en el mismo material que se apoya en una ménsula decorada con la escena de la Tentación en el Paraíso Terrenal, viene a distribuir el espacio verticalmente en dos zonas iguales. En cada una de ellas se representa un pasaje de la vida de la Virgen María: a la izquierda del observador, su Natividad; y a la derecha, su Presentación en el templo, acompañada de sus padres, Joaquín y Ana.

En la parte alta del nicho hay una única composición, hábilmente acomodada a la forma apuntada del arco, que enlaza con las anteriores por medio de la citada imagen de la Virgen y del esbeltísimo dosel de tracería calada que la protege. La escena que allí se representa viene a completar, temáticamente, el mensaje de la decoración situada en la parte media del nicho: el papel desempeñado por María, como Scala Salutis o Escalera de Salvación, en el Juicio Final Universal al interceder en favor de todos los hombres. Ella, como Madre, muestra al Hijo los pechos que le alimentaron; el Hijo presenta al Padre el costado abierto y las llagas, mientras dos ángeles que le acompañan enseñan las insignias de su Pasión Redentora: la lanza, los clavos, la esponja y el martillo, sin olvidar el sa-

grado madero, cuya silueta se recorta detrás de la figura de Cristo⁶. A derecha e izquierda, en un plano inferior, se identifica a toda la humanidad, simbólicamente representada en dos grupos de hombres y de mujeres cuyos gestos evidencian elocuentemente el veredicto obtenido en el Juicio: aquellos que han sido perdonados se arrodillan ante Nuestra Señora en actitud de orar, los que han sido condenados por sus pecados se retuercen entre las llamas, poseídos por la desesperación. La figura del Padre Eterno ocupa el lugar más alto para que pueda ser visto por todos. Se muestra frontal y sedente sobre el arco-iris e inscrito en una mandorla de perfil ondulado sostenida por ángeles mancebos. Su gesto es severo y majestuoso al bendecir con la mano derecha, mientras ostenta un haz de rayos en la mano izquierda, símbolo de la suprema potencia creadora.

A todo ello se añade una pareja de orantes, arrodillados uno a cada lado de la Virgen María. Aquel que ocupa el lado izquierdo, con atavíos episcopales, debe ser identificado con el propio don Miguel, y su compañero, en el lado contrario, vestido como caballero, con su hermano, el rico-hombre don Ferrant Gil de Asaiñ, fallecido algunos años después⁷.

El intradós del arco que cobija el sepulcro contuvo, originariamente, las imágenes enfrentadas de María y el arcángel San Gabriel, apoyadas en ménsulas y protegidas con sendos doseletes calados. De este modo la escena de la Anunciación quedaba incorporada a las sucesivas representaciones de la Vida de la Virgen, situadas en el fondo del nicho. Su decoración pictórica la constituyen medallones con medias figuras de profetas portadores de filacterias identificadoras, situados entre tallos con hojas y flores enroscados caprichosamente, enmarcado todo ello con una decoración de tipo geométrico.

Estilo y cronología

Hasta el momento actual se desconocen el nombre del pintor, la fecha exacta de su realización y cualquier otra circunstancia referente a la construcción de la tumba de don Miguel Sánchez de Asaiñ. Sólo a través de la propia obra y de las noticias indirectas que proporcionan los documentos conocidos es como se puede llegar a una aproximación en su catalogación artística.

La tesis propuesta por don Emile Bertaux, hace ya algún tiempo, de que fuera su autor un francés que «tradujo» el arte italiano de Aviñón⁸, no parece desafortunada si se tienen en cuenta las circunstancias de carácter estilístico e histórico que la favorecen.

Entre las primeras se encuentra el marcado aspecto italianizante que refleja su decoración pintada, de base toscana trecentista, tanto en lo refe-

rente a los motivos iconográficos como a la disposición y tratamiento de los elementos que integran cada una de las composiciones, para constituir una unidad narrativa de profundo simbolismo y rara belleza. Así, por ejemplo, en la escena de la Natividad de María, el motivo del Baño de la Niña que ocupa el primer término, y el de las mujeres portadoras de ofrendas a la madre que reposa en el lecho, son algo habitual entre los pintores trecentistas toscanos, claramente tributarios en sus composiciones de la iconografía bizantina que había recibido y adaptado los temas iconográficos de la Antigüedad⁹.

Dentro de los talleres sieneses, el tema de la Natividad de María adquirió un considerable éxito, alcanzando sus más entrañables representaciones en manos de los pintores del siglo XIV. Así, por ejemplo, entre las obras que se conservan, se recuerda el tríptico de la Natividad de María pintado por Pietro Lorenzetti en el año 1342 para la capilla de San Savino en la catedral de Siena (Museo dell'Opera del Duomo), que serviría de modelo para la versión de Paolo di Giovanni Fei (c. 1381) «Natividad de la Virgen y Santos», hoy en la Pinacoteca Nazionale de Siena, o la composición mural de Bartolo di Fredi en la iglesia de San Agostino, en San Gimignano (c. 1366-1367), basada también en creaciones murales lorenzettescas¹⁰.

En el caso del ejemplo que aquí se analiza, al igual que sucede en las obras sienesas mencionadas, la escena familiar tiene lugar en un interior al que se accede a través de una triple arquería de medio punto que conduce a un breve recinto abovedado al que iluminan tres ventanas con parte-luz central. El modelo arquitectónico repite soluciones ya vistas entre los maestros sieneses, así se encuentra en la «Presentación en el Templo» de Bartolo di Fredi (doc. 1353-1410), hoy en el Museo del Louvre, inspirada en la versión que llevó a cabo Ambrogio Lorenzetti en 1342 para la capilla de San Crescenzo en la catedral de Siena, que guarda el Museo de los Uffizi de Florencia¹¹.

Un mayor desarrollo presenta el paisaje urbano que aparece en la escena de «La Presentación de María en el templo», en donde la fragilidad de la juvenil protagonista se acentúa merced a la monumentalidad de los edificios que la circundan formando una decoración ininterrumpida e inmediata como la de un escenario¹².

De nuevo ahora hay que mencionar a los grandes creadores de vistas panorámicas de la escuela sienesa, tales como Ambrogio Lorenzetti en su gran composición mural de «Los efectos del buen gobierno en la ciudad», que decora la Sala Nueva del Palacio Público de Siena (c. 1337-1339), sin olvidar al maestro Simone Martini quien ya, en

«Los funerales de San Martín de Tours», perteneciente al ciclo de la vida del Santo con que decoró su capilla situada en la iglesia inferior de Assis (c. 1312-1317 ó 1324-1326), reproduce la delicada arquitectura de una capilla gótica, tan similar en sus detalles constructivos al modelo de templo que figura en la escena de «La Presentación de María»¹³.

Los rasgos de cierta modernidad, presentes en las escenas que se acaban de comentar dedicadas a la Infancia de la Virgen María, contrastan con el acusado conservadurismo de la gran composición del Juicio Universal situado en la parte superior del nicho, en donde se mantienen algunos caracteres —como la inserción de la figura del Padre Eterno en una mandorla rodeada por ángeles o la rigurosa simetría en la disposición de los grupos de bienaventurados y condenados ante el tribunal— heredados de la tradición estilística del período anterior—. Los ejemplos más antiguos —siglo XIII— de representación del tema iconográfico de la «doble intercesión» (manuscrito de los *Milagros de Nuestra Señora*, Soissons, códice de la catedral de Toledo), acusan un origen francés de carácter miniaturístico, para alcanzar su máxima popularidad en el terreno de la pintura durante el siglo XV merced a la labor difusora de los grabadores alemanes¹⁴.

El tema elegido para decorar pictóricamente el intradós del arco en el nicho sepulcral, medias figuras de profetas con sus filacterias insertadas en medallones, puede decirse que obedece a una moda internacional, predominante en la Europa meridional durante el siglo XIV. Si en algunos ejemplos los ocupantes de los medallones en el intradós de los arcos o en las márgenes de las grandes composiciones son ángeles (Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon, capilla de Inocencio VI, c. 1355) o santos (Assis, iglesia inferior, capilla de San Martín de Tours, c. 1312-1317 ó 1324-1326), no cabe duda de que la figura del profeta portador de su filacteria ocupó un lugar de privilegio dentro de la iconografía cristiana del período gótico. Así los encontramos con frecuencia en la escuela de Siena desde fecha temprana: predella de la «Maestà» de Duccio para la catedral (1208-1211), en la escuela de Navarra: murales que decoraron el claustro (Himno de la Cruz de San Fortunato, c. 1300-1315) y refectorio (retablo de la Crucifixión, c. 1330) de la catedral de Pamplona, hoy en el Museo de Navarra, y en distintos lugares de la Francia meridional: Cahors (Lot), catedral, cúpula occidental, c. 1316-1334; Toulouse (Haute-Garonne), Notre Dame du Taur, muro meridional en el primer tramo de la nave, c. 1330, y Aviñón (Vaucluse), Palacio Pontificio, Sala de la Gran Audiencia, c. 1352-1353, e iglesia de Saint Didier, muro oriental de



Profetas
del Antiguo
Testamento
(Museo
de Navarra).



Sepulcro de don Miguel Sánchez de Asaiain. Lado meridional del claustro de la catedral de Pamplona.

la primera capilla (c. 1360), en el lado norte¹⁵.

A la hora de dar una cronología para la realización de las pinturas, hay que suponer, verosimilmente, que la decoración sepulcral fue comenzada con posterioridad al año 1357, fecha del nombramiento episcopal de don Miguel Sánchez de Asaiain. Si bien es cierto que ya con anterioridad a su elección había gozado de una indiscutida autoridad entre los restantes miembros del cabildo al haber desempeñado con notable éxito su carrera eclesiástica¹⁶, sólo después de su acceso a la sede de Pamplona pudo gozar del privilegio de ser enterrado en el claustro de la catedral, próximo a uno de los más ilustres predecesores, don Arnalt de Barbazán (1318-1355), y al lado de la puerta de ingreso a la nueva sala capitular, la llamada «puerta preciosa», recientemente construida¹⁷.

Los documentos conservados no dicen que don Miguel contribuyera personalmente a la realización de su sepultura, pero tampoco lo desmienten¹⁸.

Es fácil creer que dispusiera en vida el lugar donde deseaba ser enterrado, y que el proyecto del sepulcro sea anterior al mes de enero de 1364, fecha de su fallecimiento¹⁹.

A través de las investigaciones de Goñi Gaztambide se sabe que en su último testamento —cuyo texto no se ha conservado— «mandó instituir ciertas capellanías y aniversarios perpetuos en la catedral de Pamplona, y a este fin dejó al cabildo un palacio y otros bienes en Acella (Navarra)»²⁰.

Pertenecía don Miguel a una noble familia de Asaiain (Navarra), de buena posición económica, cuyos miembros más destacados fueron sus hermanos Remiro Sánchez de Asaiain, uno de los principales barones del Reino, y Ferrant Gil de Asaiain, ricohombre y alcalde de la corte en 1345²¹. Durante su mandato episcopal (1357-1364) mantuvo relaciones bastante cordiales con la iglesia y con el pontificado (Inocencio VI, 1352-1362, y Urbano V, 1362-1370), y muy amistosas con la monarquía navarra, en las personas del

Rey Carlos I (1349-1387) y de su hermano el Infante Don Luis, a quienes prestó ayuda económica y consejo político siempre que hizo falta²².

La serie de conflictos surgidos inmediatamente después de su fallecimiento en torno a su espolio, refleja la importancia de sus bienes. El Rey Carlos II de Navarra, en contra de los deseos expresados por el pontífice Urbano V, se incautó de sus bienes muebles «y dispuso de ellos como si fuesen propios», siendo inútiles las disposiciones en contrario de los miembros de la curia avionesa²³. A todo ello se vino a sumar la ambiciosa actuación del noble don Ferrant Gil de Asaiain, hermano del obispo difunto, al pretender apoderarse de los bienes que éste tenía en Acella (Navarra), legados al cabildo de Pamplona en su último testamento. A los dos años de la muerte de don Miguel (en febrero de 1366), se llegó a un arbitraje entre las dos partes contendientes, sometiéndose de antemano al fallo del nuevo obispo de Pamplona, don Bernat de Folcault (1364-1377),

*Cristo-Piedad,
intercesor en el Juicio Universal
(Museo de Navarra).*



quien determinó que don Ferrant debía de restituir al cabildo los bienes que habían sido de don Miguel, menos un caballo y un rocín que le debía su hermano de los bienes de Acella²⁴.

Un sobrino de ambos hermanos, Ferrando Gil de Asiaín, que murió más tarde, siendo arcediano de Eginarte en la catedral de Pamplona, instituyó en esta iglesia «una capellanía por su propia alma, por la de sus tíos Miguel Sánchez de Asiaín, obispo, y Ferrant Gil de Asiaín, ricohombre, difuntos, y por todas las almas encomendadas al fundador»²⁵. Se sabe, merced a Goñi Gaztambide, que el día «11 de febrero del año 1376, el cabildo compró en subasta pública para esta capellanía, por 400 libras, unas casas con su huerto en la rúa Mayor de la Navarrería, que fueron del noble Ferrant Gil de Asiaín, ricohombre, hermano del mencionado obispo»²⁶.

Si se tienen en consideración todos estos acontecimientos, es posible suponer como una fecha probable para la realización del monumento sepulcral

aquella comprendida entre los años de 1360 y 1375, es decir, entre la última etapa del episcopado de su titular y la definitiva resolución de los pleitos motivados por su testamento, entre su hermano y el cabildo de Pamplona. Apoya esta última fecha el hecho de que sea don Ferrant Gil de Asiaín, posiblemente, el caballero orante a los pies de la imagen de Nuestra Señora con el Niño en el frente del nicho sepulcral de don Miguel, su hermano²⁷.

Por otro lado, fue durante el episcopado de don Bernart de Folcaut (1364-1377), su inmediato sucesor en la sede de Pamplona, cuando las relaciones entre la iglesia navarra y la corte pontificia de Aviñón se intensificaron extraordinariamente, lo que justificaría la llegada de artistas de la ciudad del Ródano a la capital del reino de Navarra. Así, se sabe cómo el nuevo prelado, que ya con anterioridad a su nombramiento había desempeñado una notable actividad política (en 1356 fue enviado, junto con otros caballeros navarros entre quienes estaba don Fe-

rrant Gil de Asiaín, a las cortes de París y de Aviñón para negociar la liberación de Carlos II, entonces prisionero del Rey de Francia), recibió la noticia de su acceso al pontificado cuando se hallaba en Aviñón ejerciendo el cargo de auditor apostólico²⁸.

Durante su mandato al frente de la diócesis, sus actuaciones, unas veces a favor y otras en contra del Rey de Navarra, le obligaron finalmente a buscar refugio en Aviñón (1377) al haber provocado la enemistad de Carlos II. Este forzoso alejamiento, cuenta Goñi Gaztambide, «no implicó ni una renuncia ni una deposición. Desde su destierro continuó gobernando la diócesis por medio de sus hombres de confianza, que mantenían continuo contacto con él»²⁹. El pontifice Gregorio XI, que le acogió generosamente, fracasó en su intento de reconciliarle con su Soberano, y don Bernat quedó adscrito a su servicio en calidad de auditor y embajador personal, prueba elocuente de la alta estima en que se le tenía. Y allí permaneció hasta que por fide-



Maria
intercesora de la Humanidad
en el Juicio Universal
(Museo de Navarra).

lidad hacia el Papa no dudó en acompañarle en su viaje de Aviñón a Roma (enero de 1377), y estando a su servicio falleció siete meses más tarde en Anagni (Lazio), donde entonces residía Gregorio XI, siendo trasladado su cuerpo a Pamplona para ser enterrado en la catedral³⁰.

Conclusión

Como resultado de esta investigación, cabe decir que la decoración pictórica del sepulcro del obispo don Miguel Sánchez de Asaín (1357-1364), uno de los más notables conjuntos murales del siglo XIV en Navarra, pudo ser realizada por un pintor formado en el taller de la corte pontificia de Aviñón y conocedor de las creaciones de los maestros toscanos del «trecento», como respuesta a la invitación realizada por el mismo don Miguel o por alguien próximo a su persona (se piensa en su hermano Ferrant que estuvo en Aviñón y supuestamente retratado

en la obra), entre los años de 1360 y 1375.

NOTAS

¹ De la abundante nómina de publicaciones dedicadas a la etapa aviñonesa del Pontificado, seleccionamos aquellas que tratan específicamente de la actividad cultural y artística: M. LACLOTTE: *L'Ecole d'Avignon. La peinture en Provence aux XIV^e et XV^e siècles*, París, Ed. D'Art Gonthier-Seghers, 1960. Nueva edición, con aportaciones recientes, M. LACLOTTE y D. THIEBAUT: *L'Ecole d'Avignon*, París, Flammarion, 1983. M. ROQUES: *Les peintures murales du sud-est de la France, XIII^e au XVI^e siècles*, París, A. et J. Picard, 1961. E. CASTELNUOVO: *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino, Einaudi, 1962. S. GAGNIERE: *Le palais des Papes d'Avignon*, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1965. Y. RENOARD: *La papauté a Avignon*, París, P.U.F., 1969 (troisième édition mise au jour). C. DE BENEDICTIS: *La pittura senese 1330-1370*, Firenze, Salimbeni, 1979. C. VOLPE: «La première moitié du XIV^e siècle», en *L'art gothique siennois, enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture*, Avignon, musée du Petit Palais, 26 juin-2 octobre 1983 (Centro Di, Florence, 1983), páginas 92-97. M. LACLOTTE: «Les peintres siennois à Avignon», en *L'art gothique siennois* (páginas 98-101).

² De la bibliografía de la nota anterior, especialmente: M. ROQUES: *Les peintures murales du sud-est de la France, XIII^e au XVI^e siècle* (París, A. et J. Picard, 1961). E. CASTELNUOVO: *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV* (Torino, Einaudi, 1962). C. DE BENEDICTIS: *La pittura senese, 1330-1370* (Firenze, Salimbeni, 1979). M. LACLOTTE y D. THIEBAUT: *L'Ecole d'Avignon* (París, Flammarion, 1983).

³ Para la arquitectura de la catedral de Pamplona, pueden consultarse las obras siguientes: L. TORRES BALBAS: «Filiación arquitectónica de la catedral de Pamplona», *Rev. Principe de Viana*, año VII (XXIV), Pamplona, 1946, págs. 471-508; «Etapas de la construcción de la Catedral de Pamplona», *Rev. Principe de Viana*, año VIII (XXVI), Pamplona, 1947, págs. 9-11. J. GOÑI GAZTAMBIDE: «Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona», *Rev. Principe de Viana*, año XIV (LII y LIII), Pamplona, 1953, páginas 311-327.

E. LAMBERT: «La Cathedral de Pampelune», *Etude Medievales*, II, Ed. Privat, París, 1956, páginas 255-282.

Para la escultura del sepulcro de don Miguel Sánchez de Asaín: R. S. JANKE: *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, I.P.V., 1977.

Para la pintura mural gótica en Navarra, y un primer estudio de la decoración del sepulcro de don Miguel Sánchez de Asaín: M. C. LACARRA DUCAY: *Aportación al estudio de la pintura mu-*



Natividad y baño
de la Virgen María
(Museo de Navarra).

ral gótica en Navarra. Pamplona, I.P.V., 1974.

⁴ Se encuentra en la sala XXIV, de la planta segunda. A. MEZQUIRIZ: *Museo de Navarra, Guía*, Pamplona, 1978 (4.ª edición). Las pinturas fueron arrancadas del muro primitivo y trasladadas a su moderno soporte por iniciativa de la Institución «Príncipe de Viana», de la Diputación Foral de Navarra, en 1946; a ellas se añadieron otros conjuntos procedentes de Pamplona y de diversas localidades de Navarra. Antes de ser instaladas unas y otras, con carácter definitivo, en la planta segunda del Museo de Navarra, en Pamplona, fueron expuestas durante algunos días (enero de 1947) en Barcelona y en Madrid. I. ELIZALDE: «Una técnica curiosa y una interesante Exposición de pinturas murales en Barcelona y Madrid», *Razón y Fe, Revista hispano-americana de cultura*, año 47, Número 591, Madrid, 1947, págs. 323-334.

⁵ Estas son: de oro y dos lobos de sable, bordura de gules y sotueres de oro en profusión. I. BALEZTENA: «Heráldica Episcopal Iruñense», en *Diario de Navarra*, 14 de diciembre de 1961. Se reproduce el escudo, a todo color, en la última edición del famoso *Libro de Armería del Reino de Navarra*, o «libro viejo» (1572-1575), que se guarda en el Archivo General de Navarra, en Pamplona. Para la edición ver: *Libro de Armería del Reino de Navarra*. Introducción, estudio y notas de J. J. Martinena Ruiz, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1982, «Casa de Asiaín», 4.3.

⁶ El tema de la *doble intercesión* en el Juicio Final es mencionada con frecuencia en los escri-

tos teológicos de los siglos XIII al XV. El origen literario parece proceder de un amigo de San Bernardo, Arnaud (Ernaldus) de Chartres, abad de Bonneval (c. 1144-1156), autor de un libro de alabanzas a la Virgen María: *Libellus de Laudibus B. Mariae Virginis*: «Securum accesum jam habet homo ad Deum, ubi mediatorem causae suae Filium habet ante Patrem, et ante Filium matrem. Christus, nudato latere, Patri ostendit latus et vulnera; Maria Christo pectus et ubera; nec potest ullo modo esse repulsa, ubi concurrunt et orant omni lingua disertius haec clementiae monumenta et charitatis insignia. Dividunt coram Patre inter se mater et Filius pietatis officia...» (MIGNE: *P. L.*, París, 1890, CLXXXIX, 1.726-7).

Más tarde, bajo la influencia del *Speculum humanae Salvationis* (1324), *Cap. XXXIX*, el tema alcanza una gran popularidad, y se hace frecuente en el arte cristiano de Occidente. Así, inspirándose en el texto de Arnaud, se dice: «Et si peccavimus in Filium, hoc est in Jesum Christum Habemus advocatam fidelem, quae intercedit pro nobis apud ipsum; Christus ostendit Patri cicatrices vulnerum, quae toleravit, Maria ostendit Filio ubera, quibus eum lactavit» (versos 67-70).

En España hay que recordar al gran poeta y Monarca castellano, *Alfonso X el Sabio* (1221-1284), quien ya trató el mismo tema en su famosa obra *Las Cantigas de Santa María*, escrita después de 1255.

No debe de resultar extraño, por ello, la representación gráfica tan temprana del tema en Es-

paña, en donde ya aparece en un códice del siglo XIII, miniado, que se guarda en la catedral de Toledo.

Para la bibliografía, véase: M. TRENS: *María, iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Plus-Ultra, 1947 (págs. 366-377). L. REAU: *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, II, París, P.U.F., 1957 (págs. 122-123). D. KOEPLIN: «Interzession», en *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, S.J.T., vol. II (Rom, Freiburg, Basel, Wien, Herder, 1970, págs. 346-352). G. SCHILLER: *Iconography of Christian Art*, vol. 2, *The Passion of Jesus Christ*, London, Lund Humphries Pub., 1972 (German edition, 1968), páginas 224-226. B. G. LANE: «The "Symbolic Crucifixion" in the Hours of Catherine of Cleves», *Oud Holland*, vol. 87, 1973 (págs. 9-19).

⁷ Sobre don Ferrant Gil de Asiaín, véase: J. GOÑI GAZTAMBIDE: *Historia de los obispos de Pamplona, II, Siglos XIV-XV*, Pamplona, EUNSA, 1979, págs. 227-228.

⁸ «... a coté d'un arbre de Jessé dont les figures ont la svelte soplesse du dessin français, une suite de scenes de la vie de la Vierge qui decore le tombeau d'un eveque mort en 1364, montre les architectures legerés et les couleurs gaies des fresques siennoises: c'est l'art italien d'Avignon, traduit par des mains françaises, qui passe les Pyrenées» (*La peinture en Espagne au XIV^e et au XV^e siècles*, cap. XI, livre VIII, pág. 744, tome III, seconde partie: *Histoire de l'art*, de A. Michel, París, Lib. A. Colin, 1908).



La Virgen María con el Niño,
recibiendo las oraciones
de don Miguel Sánchez de Asaián
y don Ferrant Gil de Asaián
(Museo de Navarra).

⁹ Tanto el tema de la Natividad de María como el de su Presentación en el Templo, se basan en el *Evangelio del Pseudo-Mateo* (cap. IV), de mediados del siglo VI, cuyo influjo durante la Edad Media fue muy grande. Para el estudio de su iconografía en la Baja Edad Media occidental, véase: J. LAFONTAINE-DOSOGNE: *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, tome II (L'Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'art occidental), Bruxelles, 1965, págs. 84-105 y 112-128).

¹⁰ E. CARLI: *Il Duomo di Siena e il Museo dell'Opera*, Ed. Scala, Firenze, 1976 (págs. 89-91). m. TORRITI: *La pinacoteca nazionale di Siena*, Sagep editrice, Génova, 1982 (págs. 29-30, figura 20). R. VANTAGGI: *San Gimignano, Città delle belle Torri*, Plurigraf, Narni-Terni, página 102. M. MEISS: *Painting in Florence and Siena after the Black Death* (Princeton University Press, 1951), Princeton Paperbak, 1978, páginas 20-21, fig. 20.

¹¹ Véase, M. MEISS: *ob. cit.*, págs. 19-20, figs. 14 y 15.

¹² Véase, P. LAVEDAN: *Représentation des villes dans l'art du Moyen Age*, Paris, Vanoest, 1954 páginas 19-24 y 35-47.

¹³ Sobre la capilla de San Martín de Tours en la iglesia baja de Assis y la distinta cronología propuesta por los investigadores, véase, F. BOLOGNA: *Simone Martini. Affreschi di Assisi*, Fratelli Fabra, Ed. Milano, 1968. G. CONTINI y M. C. GOZZOLI: *L'opera completa di Simone Martini*, Rizzoli ed., Milano, 1970. E. CARLI:

La pittura senese del trecento, Venezia, Electa editrice, 1981.

¹⁴ L. REAU: *Iconographie de l'art Chrétien*, t. II, II, Paris, P.U.F., 1957, págs. 122-123. M. TRENS: *María, iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Plus Ultra, 1947, págs. 366-367.

¹⁵ G. GAETANO y E. BACCHESCHI: *L'opera completa di Duccio*, Rizzoli Editori, Milano, 1972, láminas XXII-XXIV, figs. 68, 70, 72, 74, 76 y 78, pág. 92. M. C. LACARRA DUCAY: *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, I.P.V., 1974, págs. 127-206. Y. BONESFOY: *Peintures murales de la France Gothique*, Paris, P. Hartman ed., 1954. R. MESURET: *Les peintures murales de Toulouse et du Comminges*, Toulouse, E. Privat, 1958, páginas 41-42, lám. V. E. CASTELNUOVO: *Un pittore italiano alla corte di Avignone, Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino, Einaudi, 1962. P. DESCHAMPS et M. THIBOUT: *La peinture murale en France au debut de l'époque gothique (1180-1380)*, Paris, C.N.R.S., 1963, págs. 198-200, lám. CXXVI.

¹⁶ Para la biografía de don Miguel Sánchez de Asaián, se recomienda consultar la obra de don JOSÉ GONI GAZTAMBIDE: *Historia de los obispos de Pamplona, siglos XIV-XV*, Pamplona, EUNSA, 1979, págs. 210-228.

¹⁷ Sobre la famosa «Puerta Preciosa», de acceso a la nueva sala capitular, es importante consultar, además de la bibliografía mencionada en la nota número 3, artículos de L. Torres Balbás, I.P.V. (1946 y 1947), Goñi Gaztambide, I.P.V. (1953), y de Elie Lambert (*Etudes Medie-*

vales, II, 1956); el estudio de L. VAZQUEZ DE PARGA: «La dormición de la Virgen en la Catedral de Pamplona», *Rev. Principe de Viana*, número XXIII, Pamplona, 1946, págs. 243-258.

¹⁸ GONI GAZTAMBIDE: *ob. cit.*, pág. 226.

¹⁹ Aunque el *Catalogus episcoporum ecclesiae Pampilonensis* (fol. 25v) señala la data de 29 de enero de 1364 para su muerte, como bien dice Goñi Gaztambide, «esta fecha es inadmisiblemente al menos en cuanto al día, puesto que el 24 de enero del citado año el Papa nombró a Bernart de Folcaut para cubrir la sede vacante» (*ob. cit.*, págs. 225-226).

²⁰ GONI GAZTAMBIDE: *ob. cit.*, pág. 227.

²¹ Sobre los hermanos de don Miguel, GONI GAZTAMBIDE: *ob. cit.*, pág. 212, nota n.º 12.

²² Sobre sus relaciones con la familia real de Navarra, GONI: *ibidem*, págs. 214-216.

²³ GONI GAZTAMBIDE: *ob. cit.*, págs. 226-227.

²⁴ *Ibidem*, pág. 228.

²⁵ GONI GAZTAMBIDE: pág. 228.

²⁶ GONI GAZTAMBIDE: pág. 228.

²⁷ Como ya sugerimos públicamente en 1974 (M. C. LACARRA DUCAY: *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, I.P.V., pág. 325), debido, entre otras causas, a la contemporaneidad de la figura, ataviada de acuerdo con los gustos de la época, y al no presentar nimbo de santidad, lo que permite abandonar la idea de que se tratara de un santo.

²⁸ GONI GAZTAMBIDE: *ob. cit.*, págs. 230-232.

²⁹ GONI GAZTAMBIDE: *ob. cit.*, págs. 251-261.

³⁰ Su sepulcro no se ha conservado.