

Algunos temas profanos en el claustro de la Catedral de Pamplona

EUKENE MARTÍNEZ DE LAGOS*

"Al salir del coro no sé qué efecto del clarooscuro me atrajo hacia una puerta lateral... y me encontré de pronto en uno de los mas hermosos claustros que haya visto en mi vida.

Todo es hermoso en él, la dimensión y la proporción, la forma y el color, el conjunto y el detalle, la sombra y la luz".

Victor Hugo, 1858

INTRODUCCIÓN

Estas páginas forman parte de un trabajo de investigación cuyo primer objetivo surgía de la necesidad de recuperar todo un repertorio de imágenes de carácter profano que, a pesar de la atracción y el interés que han despertado, apenas han sido objeto de estudio.

Y digo esto, porque detrás de las descripciones que de estos motivos han realizado algunos autores de reconocido prestigio y reiteradamente mencionados a lo largo de este estudio, se trasluce toda una emoción contenida ante estas escenas profanas: reales y fantásticas, crudas algunas y amables otras, pero todas lo suficientemente expresivas como para hacernos reparar en ellas.

Por lo tanto, no van a pretender estas líneas abarcar un estudio completo de la Catedral de Santa María de Pamplona, labor por otra parte ya realizada

* Este estudio con el título de "Lo profano en la Iglesia: El claustro de la Catedral de Pamplona", se presentó como Trabajo de Investigación de Doctorado en septiembre de 1990 en la Facultad de Filología y Geografía e Historia de Vitoria, bajo la dirección de doña Soledad Silva. A ella especialmente, a la Catedral de Pamplona, a don Jesús Omeñaca, a don José Goñi Gaztambide y a todos los que lo han hecho posible, mi agradecimiento.

Asimismo, señalar que esta actualización del estudio y la incorporación de imágenes de calidad de cara a su publicación han sido posibles gracias a la financiación del Gobierno Vasco, a través de una beca del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación.

por numerosos investigadores, que han destacado su interés artístico y su originalidad. Todos ellos, a excepción de Pijoan, que incomprensiblemente la omite, han resaltado su magnífica y profusa decoración escultórica.

Es en las construcciones capitulares contiguas al templo: Claustro, Refectorio y Capilla Barbazana, donde esta decoración alcanza su máximo exponente, dado que, junto a la iconografía religiosa que presentan las maravillosas portadas del Claustro, convive otra relegada a elementos arquitectónicos secundarios (capiteles, ménsulas o maineles), que cautiva y que demuestra que la obra de arte es hija de la época en que nace.

Por ello, este trabajo va a procurar aproximarse a su posible significación, y a aquello que pretenden comunicar. No comparto el punto de vista de algunos autores que sólo ven en ellas un ejemplo de libre juego de la fantasía, que carece de todo sentido simbólico o de toda iconografía sabia. Son un claro exponente de la vida social de la época, de sus creencias, de sus tradiciones y de sus actividades sociales, en definitiva, de la forma de pensar de toda una sociedad que intentó, a través de su legado artístico, que nosotros, las generaciones posteriores, pudiéramos asomarnos a su forma de vivir y de sentir a pesar del paso de los siglos.

El poder realizar un estudio profundo y coherente, dado que son muchas y de muy distinta naturaleza las escenas representadas, necesita mucho más de lo que estas cautas reflexiones pueden ofrecer, pero es intención de la autora de estas páginas el poder continuar con esta investigación en su Tesis Doctoral (ya en curso) abarcando la totalidad de las construcciones capitulares y ampliando el estudio a representaciones afines a éstas, que se encuentran en otras construcciones cercanas en el tiempo y en el espacio.

"La necesidad de un Claustro en la Catedral de Pamplona se explica por la peculiar constitución de su cabildo, que tenía la obligación de vivir en comunidad bajo la Regla de S. Agustín, forma de organización que parece haber llamado la atención desde antiguo.

A este peculiar tipo de vida del Cabildo y a su vinculación con la construcción del Claustro se refiere el Obispo de Larrosa (1122-1140), en un documento por desgracia sin fecha (hacia 1140), en el que alude concretamente «a aquellos que auxilian a los siervos de Dios, y exhorta a los fieles a adquirir la gracia y el amor de Dios ayudándoles a través de su contribución monetaria a las obras del Claustro»".

Iñiguez Almech y Uranga² señalan también que la razón de tan magnífico Claustro responde a las necesidades que imponía la conventualidad de los cabildos españoles, frente a la secularidad de los franceses. Se debería mirar hacia Inglaterra, pero no se encuentran de esta categoría.

Opinan que la evolución desde los Claustros monásticos a los catedralicios basta para explicar su magnificencia. La admiración que estos investigadores han mostrado por el Claustro de la Catedral es compartida por otros muchos, nacionales y extranjeros³, que han reparado en su categoría artística

1. FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara. Catálogo de la Exposición *"Escultura medieval en Navarra"*. Madrid, 1983, pág. 28.

2. URANGA, J.E. e IÑIGUEZ ALMECH, F. *"Arte Medieval Navarra"*, Vol. IV. Arte Gótico.

3. BRUTAILS, M. *"La Cathedrale de Pampelune"* en Congrès Archeologique de France, LV

ALGUNOS TEMAS PROFANOS EN EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA

desde los primeros estudios realizados en el siglo pasado hasta los más cercanos.

LA CATEDRAL ROMÁNICA. CONTEXTO HISTÓRICO-RELIGIOSO

Para buscar el origen de este conjunto catedralicio de canónigos regulares de san Agustín⁴, hay que retroceder en el tiempo y analizar las circunstancias que hicieron de Navarra un foco importantísimo, dentro del desarrollo cultural y artístico de la Europa medieval.

Hay que tener en cuenta que la situación geográfica de Navarra la ha convertido en un lugar de paso casi obligado, durante siglos, entre la Europa continental y la Península Ibérica. Por esta razón ha sufrido numerosas invasiones y así Pamplona fue, tras la caída del Imperio romano, una urbe latina, más tarde vascona-latina, luego visigoda-vascona y a continuación árabe⁵, hasta que se produjo la formación y expansión del reino, que con los monarcas Sanchos y Garcías alcanza su máximo protagonismo en la Península.

Uno de los hechos histórico-religioso que más contribuyó a enriquecer y diversificar el patrimonio artístico navarro, fue la ruta de peregrinación del Camino de Santiago⁶, a través de la cual llegaban a Navarra infinidad de peregrinos, comerciantes, artesanos y artistas desde todos los lugares de Europa.

Los monarcas navarros, desde Sancho III Garcés el Mayor, se concienciaron de la importancia (en todos los aspectos) de esta gran ruta y favorecieron su desarrollo.

Papel importante les corresponde también a los monjes de Cluny, que al peregrinar a Santiago de Compostela, atraieron en un principio a peregrinos

Session. París-Caén, 1889.

MICHEL, A. *"Histoire de l'art"*. París, 1905-29. El capítulo relativo al arte español de la Edad Media está realizado por Enlart (Arquitectura) y Bertaux (Escultura y Pintura). Págs. 654-660.

TORRES BALBAS, L. *"Filiación arquitectónica de la Catedral de Pamplona"*. Rev. Príncipe de Viana, Pamplona, 1946. Págs. 471-508.

LAMBERT, E. *"La Catedral de Pamplona"*. Rev. Príncipe de Viana, Pamplona, 1951. Págs. 9-18.

BERTAUX, E. Escultura y Pintura. En: *"Histoire de l'art"*. Publiée sous la direction de André Michel. París. 1905-1929-

MADRAZO, F. de *"Navarra y Logroño"*. 3 Vol. Ed. Facsímil Auñamendi. Donostia, 1972.

MÜNZER, J. *"Viaje por España y Portugal"*. (1494-95). Traducción. Madrid, 1951.

PONZ, A. *"Viaje fuera de España"*, Vol II. Madrid, 1972.

SERRANO FATIGATI, E. *"LOS Claustros de Pamplona"*, Rev. B.S.E.E. Madrid, 1901.

4. Definición dada por URANGA e ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, nota 2.

5. Cuando los árabes hacen su irrupción en la Península en el año 711 y cae el sistema político de los visigodos, Pamplona pacta con los invasores y se somete al pago del amán, lo que permite a sus habitantes en un primer momento, seguir practicando los ritos de la religión cristiana. Luego se sucederán los enfrentamientos.

DEL BURGO, M. Antonia. *"La Catedral de Pamplona"*. Ed. Everest, S.A. León, 1977. Pág. 8.

6. *"El Camino de Santiago en Navarra"*. Gobierno de Navarra. Pamplona, 1987.

borgoñeses y más tarde de toda Europa, que llegaban a Navarra a través de las cuatro rutas que atravesaban Francia y que confluían en una sola en Puente la Reina.

Muchos de estos peregrinos no siempre llegaban a su destino. Numerosos francos, respaldados por fueros y privilegios reales⁷, se establecían a lo largo del Camino de Santiago y creaban colectividades propias, dentro de las sociedades donde se asentaban. Así nacieron y se desarrollaron grandes barrios de artesanos, comerciantes y artistas francos que, a pesar de sus enfrentamientos con los habitantes de la zona, provocaron un enriquecimiento de la vida económica, social y cultural del reino. El arte que se desarrolló a lo largo de esta ruta contó con numerosas aportaciones de estos artistas europeos⁸.

Pero volvamos a retomar el objeto de este estudio y busquemos el origen de tan peculiar conjunto catedralicio.

Ya hemos mencionado a los monjes de Cluny como grandes artífices de la importancia y del desarrollo del Camino de Santiago. A través de él, llegan a la Península con el objetivo no sólo de peregrinar sino también de poder expandir su nueva religiosidad e intentar reformar los monasterios según la nueva regla. Por lo tanto, su influencia abarcará aspectos muy diferentes, ejemplo de ello es la sustitución de la letra visigótica por la carolingia.

En el año 1084, siendo rey de Navarra y Aragón Sancho Ramírez, un monje de Cluny, Pedro de Roda, es nombrado para la sede episcopal de Pamplona. Dicho obispo será el reformador de su capítulo al que adscribirá a la Regla de San Agustín⁹.

Parte de la filosofía de su programa reformador gregoriano se concentra en la construcción de una nueva Catedral, para lo que cuenta con el apoyo indiscutible del monarca¹⁰. Consta documentalmente¹¹ que, en el año 1097, Urbano II exhortaba al rey de Navarra y Aragón, Pedro I, a que ayudara a construir la nueva Catedral. Las obras se iniciaron en el año 1100.

Al año siguiente, 1101, el obispo Pedro de Roda hizo una donación de casas y viñas a un maestro de nombre Esteban, "maestro de la obra de Santiago",¹² por los servicios prestados y por los que aún tenía que prestarle. El maestro Esteban creó un taller escultórico en Pamplona y dejó una intensa huella de su fabulosa actividad¹³.

7. Estos fueros y privilegios reales posibilitaron el surgimiento en Pamplona de dos barrios de población franca en tiempos de Alfonso el Batallador. El primero el burgo de San Cernin, surgió antes de 1129 y poco después lo hizo el de San Nicolás. DEL BURGO, M. Antonia, *op. cit.*, nota 5, pág. 2.

8. "El Camino de Santiago". *Op. cit.*, nota 6, pág. 2.

9- LAMBERT. *Op. cit.*, nota 3, pág. 10.

10. DEL BURGO. *Op. cit.*, nota 5, pág. 10.

11. GÁRRIZ AYANZ, J. "La Catedral de Pamplona", en colecc: "Navarra: Temas de Cultura Popular", n° 92. Reedición Pamplona, 1990, pág. 4.

12. "Magister Operis Sancti Jacobi". Pedro de Roda asistió en 1105 en Compostela a la consagración solemne de la cabecera de la Basílica del Apóstol. Lambert. *Op. cit.*, nota 3, pág. 5.

13. DEL BURGO. *Op. cit.*, nota 5, pág. 10.

Los edificios capitulares se debieron de construir también a principios del siglo XII, ya que se sabe de la existencia de un refectorio en el año 1122¹⁴.

La Catedral fue consagrada solemnemente por el obispo Sancho de Larrosa (1122-1142), el 12^o de abril de 1127, con asistencia de "*muchos obispos y abades y una innumerable multitud de pueblos, estando presente también el propio gloriosísimo rey Alfonso el Batallador*" (1104-1134), según refiere la carta de consagración¹⁵.

Sin embargo, a pesar de la consagración, las obras del Claustro no debían de estar terminadas, ya que el mencionado obispo exhortaba, hacia 1140, a los fieles a contribuir con sus donativos a la terminación de la obra del Claustro¹⁶.

Pocos restos subsisten hoy en día de la construcción románica. La fachada principal de poniente subsistió hasta finales del siglo XVIII, ya que se respetó al construir el nuevo templo gótico. Fue derribada hacia 1783 para levantar la fachada neoclásica actual, realizada por Ventura Rodríguez¹⁷.

Sabemos que tenía dos portadas esculpidas y separadas por un gran mainel, como en la Catedral de Compostela, un gran rosetón iluminado con vidrieras policromas y dos torres, una rematada en chapitel, donde estaban las campanas y otra destinada primero a cárcel episcopal y después a archivo diocesano¹⁸.

Por suerte, han llegado hasta nosotros algunos de los capiteles del antiguo Claustro románico. Dicho Claustro y el resto de los edificios capitulares (refectorio y dormitorio) quedaron parcialmente destruidos durante la "Guerra de barrios" que se produjo en el año 1276 y que afectó mayormente a la Navarrería¹⁹.

Estos capiteles se conservan en el Museo de Navarra, entre los que destacan tres historiados que presentan temas del Antiguo y Nuevo Testamento: La Pasión de Cristo, su Resurrección al tercer día y la Historia de Job²⁰. Obra de un maestro desconocido y coetáneo al maestro Esteban, son una de las muestras más apreciadas para considerar la importancia y riqueza de la escultura románica en Navarra.

14. LAMBERT. *Op. cit.*, nota 3, pág. 10.

15. DEL BURGO. *Op. cit.*, nota 5, pág. 10.

16. UBIETO ARTETA, A. "*La fecha de la construcción del Claustro románico de la Catedral de Pamplona*". Rev. Príncipe de Viana, Pamplona, 1950, págs. 77-83.

También LAMBERT. *Op. cit.*, nota 3, pág. 5.

17. La planta de dicha fachada figura en un proyecto de Ventura Rodríguez, conservado en el Archivo de la Catedral.

YÁRNOZ LARROSA, J. "*Ventura Rodríguez y su obra en Navarra*". Madrid, 1944. Lám. II.

18. GÁRRIZ AYANZ, J. *Op. cit.*, nota 11, pág. 8.

19- La animadversión entre los vecinos de los distintos burgos fue creciendo por motivos socioeconómicos. La confrontación más memorable tuvo lugar el año 1276. Los burgos francos (S. Cernin y S. Nicolás) pidieron ayuda a Francia: la Navarrería y el burgo de S. Miguel, a Castilla. Llegaron antes los franceses y en una auténtica guerra de exterminio fue destruida la Navarrería y después S. Miguel y la Judería. Este episodio tiene su cantor en los versos provenzales del poeta Anelier de Toulouse. DOUSSINAGUE, J.M. "*La Guerra de la Navarrería*". Rev. Príncipe de Viana, Pamplona, 1945, pág. 209.

20. DEL BURGO. *Op. cit.*, nota 5, pág. 16.

Expresan su punto culminante y el maestro que los realizó se muestra original, fuerte y expresivo; pintoresco y anecdótico sin que estas características disminuyan su calidad técnica y su monumentalidad.

Del Claustro todavía debía de quedar algo a fines del siglo XVIII, ya que el viajero Antonio Ponz cuenta que lo vio aún en pie y que era pequeño y con columnas pareadas²¹.

El cuerpo central de la Catedral románica se hundió el 1 de julio de 1390; pocos meses antes, Carlos III el Noble había sido coronado en ella. Quedó "*toda abierta y en estado inhonesto*", según palabras del rey, por lo que él mismo se encargó de iniciar las obras de una nueva que armonizara con las magníficas dependencias canónicas construidas ya y que pertenecían al nuevo estilo.

EL CLAUSTRO GÓTICO. CONSTRUCCIÓN: ETAPAS Y PROMOTORES

Tras el desastre que produjo la "Guerra de barrios" en 1276, el proceso de reconstrucción de la Navarrería fue muy lento. La Catedral estuvo cerrada al culto treinta años, si bien, antes de terminar el siglo, se aprecia una intensa actividad constructora que daría lugar a un nuevo Claustro y nuevos edificios capitulares de características y estilo muy diferentes.

El obispo Miguel Sánchez de Uncastillo (1277-1287) gastó sus mejores energías en intentar levantar su iglesia tras el desastre de la última guerra. Para ello, se trasladó personalmente a la corte de Felipe III el Atrevido de Francia a presentarle sus quejas y reclamaciones²².

El monarca por su parte, ordenó, el 7 de julio de 1278, a su gobernador en Navarra que, por medio de un pregón público, intimase la restitución de todos los bienes, reliquias y privilegios robados a la Catedral en la última confrontación. Sin embargo, esta devolución no se llevó a cabo, primero por no querer el gobernador dar curso a la orden y, segundo, porque el propio monarca se negó a ello.

Los dirigentes de la diócesis decidieron entonces acudir al Papa, solicitando ante todo que se dignase rogar afectuosamente al rey de Francia para que indemnizara debidamente al Obispo, Iglesia y ciudadanos de la Navarrería y que se aplicara la justicia a los nobles franceses responsables del saqueo.

El Papa escribió al monarca francés contribuyendo tal vez a preparar el camino para una negociación directa entre la Iglesia de Pamplona y el Rey²³.

Por fin, en septiembre de 1280 el cabildo dio plenos poderes al Obispo de Pamplona, al Prior D. Ximeno Lópiz de Luna y a Iñigo López de Lumbier, canónigo, para llegar a un acuerdo con la reina de Navarra²⁴. A Miguel Sán-

21. LAMBERT. *Op. cit.*, nota 3, pág. 11

22. GOÑI GAZTAMBIDE, J. "*Historia de los Obispos de Pamplona: Los Obispos del S. XIII*". Universidad de Navarra, S.A. Gobierno de Navarra. Pamplona 1979, pág. 680.

23. GOÑI GAZTAMBIDE, J. *Op. cit.*, nota 22, págs. 682-683.

24. *Ibidem*, pág. 683.

chez de Uncastillo se debe, según parece, el inicio de la construcción del magnífico Claustro gótico de la Catedral.

El catorce de diciembre de 1286, Pedro Garceiz de Beortegui donó al prior Ximeno Lópiz de Luna y al Cabildo una viña con la obligación de celebrar un aniversario por el maestre Miguel, canónigo y tío del donante, poniendo como fiador al "maestro Martín de Guerguetiáin", canónigo y pitandero. Entre los testigos figuran el "maestre Miguel, maestro de la uebra de Sancta María de Pamplona y don Johan Ortiz de Azterain, mazonero". Por entonces era obrero de la Catedral (el primero conocido hasta ahora) Juan Pérez Arcediano de Valdeaibar y prior de Veíate a la vez²⁵.

Para el sostenimiento de las obras se realizaron diversas colectas. Hacia el año 1291 era costumbre hacer una cuestación en todas las iglesias de la Diócesis durante cuatro domingos seguidos en favor de la Catedral²⁶. Estas colectas también alcanzaron a Francia, donde el obispo de Bazas, Hugo II de Rochefort (1277-1294-96?), a instancias del obispo de Pamplona, dirigió a todo el clero de la ciudad y diócesis de Bazas una carta de indulgencias en favor de la iglesia de Pamplona, que fue pregonada tres domingos seguidos²⁷. Asimismo, Urbano IV e Inocencio IV habían concedido otros cien días de indulgencias a los bienhechores de la Catedral.

Todo este dinero recaudado se invertiría "en la obra de la fábrica de la Iglesia de Pamplona" y "en la reparación de las torres". El pergamino está mutilado pero se perciben algunas frases: "*satis elegans... memórate ecclesie... elegantia*", que parece se refieren al nuevo Claustro²⁸. Todos estos datos nos llevan a la conclusión de que a finales del siglo XIII el cabildo traía entre manos una obra de gran envergadura.

La luz final a este asunto la aporta el testamento de Sancho Martínez de Izu, capellán y racionero de la Catedral, formalizado el 21 de noviembre de 1291 - "*Mando et ordeno 300 sueldos de sanchetes a la obra de la Claustro de Sta. María de Pamplona*"²⁹ (Lám. I).

Este nuevo Claustro se edificó entre el antiguo claustro románico y el muro del recinto de la ciudad.

Hay pocos datos referentes a la obra en estos primeros años de construcción. El Cabildo no quiso que el salario del arquitecto de tan magna obra dependiera de donativos eventuales, por lo que decidió que el salario dependiese de las rentas del Arcediano de la Tabla, que eran las más importantes de todas.

En el año 1302 fue elegido Arcediano de la Tabla el maestro García de Eza, que al tomar posesión de su cargo, juró entregar las porciones acostumbradas a canónigos y racioneros, negándose posteriormente a ello.

25. *Ibidem*, pág. 695.

26. GOÑI GAZTAMBIDE, J. "Nuevos documentos sobre la Catedral de Pamplona", Rev. Príncipe de Viana. Pamplona, 1955, pág. 133.

27. GOÑI GAZTAMBIDE, J. *Op. cit.*, nota 22.

28. *Ibidem*, pág. 696.

29. GOÑI GAZTAMBIDE, J. *Op. cit.*, nota 26, pág. 134.

DEL BURGO. *Op. cit.*, nota 5, pág. 17.

URANGA e ÍÑIGUEZ. *Op. cit.*, nota 2. Capítulo V, pág. 159-



Lámina I. Testamento de Sancho Martínez de Izu, capellán y racionero de la Catedral, 21-11-1291. I Hospital., 4 orig. Archivo Capitular de Pamplona.

Era por estos años obispo de Pamplona Manuel Pérez de Legaría (1287-1304), responsable de organizar diversas colectas en 1291³⁰ y en años posteriores³¹ para la obra del Claustro, pero no hay datos más precisos sobre su contribución a ella.

La primera queja del cabildo tuvo lugar en sesión capitular el 30 de enero de 1311, donde se presentó contra él una importante requisitoria, amenazando el cabildo con declararse en huelga litúrgica si no devolvía lo sustraído³². La respuesta del Arcediano de la Tabla no les dejó satisfechos, por lo que presentaron una segunda edición de sus quejas el 17 de febrero del mismo año. "*Por su propia cuenta ha sustraído las porciones que de antiguo se solían dar al maestro de la fábrica, el cual es muy necesario en la Iglesia de Pamplona, ya que sin él no se podría acabar la sutil y suntuosa obra del Claustro*". Se aprecia que el cabildo exalta la belleza de esta obra y estima a su autor, pero por desgracia no dejó su nombre.

Ante esta acusación el Arcediano se vio de momento forzado a ceder, pero los conflictos con el cabildo no terminaron aquí".

30. GOÑI GAZTAMBIDE. *Op. cit.*, nota 26, pág. 133.

31. *Ibidem. Op. cit.*, nota 22. Vol. I, págs. 737-739.

32. *Ibidem. Op. cit.*, nota 22. Vol II, pág. 49.

Ibidem. Op. cit., nota 26, pág. 135.

33- Archivo de la Catedral de Pamplona, Arca C. n. 12. También se refieren a este hecho: Goñi Gaztambide, en las dos obras citadas, página 50 de su *Historia de Obispos* y página 135 de *Nuevos Documentos*. Del Burgo, página 20 de *La Catedral de Pamplona*. Uranga e Iñiguez, en la página 159 del Vol. IV de *Arte Medieval Navarro*. Lambert, página 15 de *La Catedral de Pamplona* donde fecha el hecho un año más tarde, en 1312.

34. GOÑI GAZTAMBIDE. *Op. cit.*, nota 22. Vol II. En la página 52 y siguientes ofrece numerosos datos al respecto.

En estos momentos la sede episcopal la ocupa Arnalt de Puyana (1310-1316), del que no tenemos datos concretos sobre su actividad constructora, debido a los conflictos políticos que se desencadenaron en torno al trono de Navarra en los primeros años del siglo XIV³⁵.

La siguiente aportación a nuestro estudio nos la ofrece *"El Catalogus Episcoporum ecclesiae Pampilonensis"*³⁶, compuesto hacia 1565 por autor desconocido, y que atribuye al obispo Arnaldo de Barbazán (1310-1355) la construcción del dormitorio bajo de los canónigos, la mitad del Claustro y la Capilla donde fue enterrado. *"Edificó el Obispo Barbazano la mitad del Claustro, que esta Santa Iglesia tiene, como se ve por sus armas. Hizo la hermosa capilla en cuyo medio está su cuerpo sepultado... Hizo el dormitorio baxo de los Canónigos, porque antes estaban indecentemente acomodados"*³⁷.

Martinena a este respecto anota un dato más: tradicionalmente se ha venido considerando que el claustro gótico en su mitad más antigua era obra del obispo Barbazán. El *Catalogus* que copió Sandoval fue fuente del error con toda seguridad, ya que dice hablando de este prelado: *"Nam eius sunt structis-sirna opera dimiadi claustris, ubi stemmata eius cernuntur et sacellum superius"*³⁸. La paternidad de la mitad del Claustro la dedujo, según parece, de los escudos que coronan los gabletes de los arcos de las crujías norte y oeste.

Leopoldo Torres Balbas ya insistió en la imposibilidad de que fueran las armas del obispo Barbazán las que allí figuraban, pues son del siglo XV (el sobreclaustro se terminó de construir antes de 1472). Tales armas no son de Barbazán, serán de algún prelado del siglo XV y probablemente de un franciscano, por el cordón que las rebordea en parte³⁹.

Sin embargo, Goñi Gaztambide tiene otra opinión. Tales armas no pueden ser de un obispo franciscano de Pamplona, ya que ninguno hubo sentado en el cuatrocientos en la silla de San Fermín. Son con toda probabilidad de Fray Pedro de Veraiz, O.F.M., arzobispo de Tiro, confesor de Blanca de Navarra y más tarde consejero del Príncipe de Viana (1554)⁴⁰. Otras opiniones son barajadas por autores como E. Lambert o el Padre Germán de Pamplona⁴¹.

Además, el Claustro se estaba construyendo desde finales del. siglo XIII, como ya se ha demostrado; por lo tanto, las dos crujías más antiguas, la

35. *Ibidem*, págs 19-25.

36. *"Catalogus Episcoporum ecclesiae Pampilonensis"*. Biblioteca Capitular. Manuscrito 124.

37. SANDOVAL, Fr. Prudencio de, *"Catálogo de los Obispos que ha tenido la Santa Iglesia de Pamplona"*. Pamplona, 1614, Fol. 99 v.

VÁZQUEZ DE PARGA, L. *"El Maestro del Refectorio de Pamplona"*, en Rev. Príncipe de Viana. Pamplona, 1948, pág. 146, nota 6.

38. MARTINENA RUIZ, JJ. *"La Pamplona de los Burgos, S. XII-XVI"*. Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 1974, pág. 125.

39- TORRES BALBAS, L. *"Filiación arquitectónica de la Catedral de Pamplona"*. Rev. Príncipe de Viana, Pamplona, 1946, págs. 471-508.

40. GOÑI GAZTAMBIDE. *Op. cit.*, nota 22, pág. 169. Más datos aporta en *Op. cit.*, nota 26, pág. 137 y siguientes.

41. LAMBERT. *Op. cit.*, nota 3, opina que son del Cardenal italiano Antoniotto Pallaviani. Obispo de Pamplona (1492-1507).

PAMPLONA, G. de, *"Un escudo enigmático..."*. Rev. Príncipe de Viana, Pamplona, 1955.

oriental y la septentrional, que se atribuyen a este prelado, debían de estar muy adelantadas, si no terminadas, cuando él se hizo cargo de la diócesis.

Uranga e Íñiguez también se refieren a este punto cuando señalan que por su empuje y mecenazgo se terminaron las alas norte y levante del Claustro más la sala capitular y el dormitorio⁴².

Ocupémonos ahora un momento de la insigne personalidad del titular del obispado más largo y brillante del siglo XIV. Arnaldo de Barbazán fue obispo de Pamplona, tras una serie de obispos relámpago a los que ya nos hemos referido. Su episcopado abarcó prácticamente la mitad del siglo XIV (1318-1355), cuando el gótico como estilo artístico alcanzaba en Francia el pleno dominio de sus variedades técnicas.

Originario de una familia noble de La Bigorra, de Barbazan-Desús, cerca de Tarbes, llevaba una monótona vida canonical en la iglesia de Pamiers, hasta que Juan XXII lo puso al frente de la diócesis de Pamplona. Las crónicas lo describen como pastor de almas, hombre de gobierno, legislador y escritor, pero, pese a estas inclinaciones, contaba con un *carácter* impulsivo, violento y vengativo⁴³.

Ha pasado a la historia como uno de los obispos constructores más grandes que ha tenido la sede de San Fermín. Contribuyó al desarrollo del mejor gótico francés en las dependencias canónicas que se construyeron durante su episcopado. La construcción en la que su acción personal debió de ser de capital importancia, es la Capilla Barbazana, a la que se identifica con la Sala Capitular, aunque para dicho fin sólo se utilizó una vez en 1531⁴⁴.

El interior es de planta cuadrada, con una magnífica bóveda que al exterior destaca a manera de una fuerte torre. En la cripta, sala baja de cuatro tramos de cubiertas ojivas, se encuentra el sepulcro del Prelado.

A esta capilla se alude probablemente en un documento de 1319, llamándola "Cámara Nueva de la Iglesia", ya que sabemos que Arnaldo de Barbazán la mandó construir al año de ocupar su cargo en junio de 1318⁴⁵.

También dispuso la construcción de un nuevo dormitorio que se organizó en la planta baja de una de las naves del antiguo palacio del siglo XII "Se hizo el dormitorio baxo de los canónigos porque antes estaban indecendentemente acomodados"⁴⁶. Este fue posteriormente renovado por el obispo Lancelote de Navarra, hijo bastardo del rey Carlos III el Noble (1387-1425). Hizo construir un dormitorio alto, menos húmedo y dividido en celdas individuales. El 28 de julio de 1419 estaba totalmente terminado⁴⁷.

Por último, y aunque el *Catalogus Episcoporum...*⁴⁸ no lo mencione, durante su episcopado también fue construido el magnífico refectorio que hoy día ha sido convertido en Museo Diocesano.

42. URANGA e ÍÑIGUEZ. *Op. cit.*, nota 2, pág. 159.

43. GOÑI GAZTAMBIDE. *Op. cit.*, nota 22. Vol. II, pág. 84.

44. DEL BURGO. *Op. cit.*, nota 5, pág. 72.

45. LAMBERT. *Op. cit.*, nota 3, pág. 16.

46. LAMBERT. *Op. cit.*, nota 3. (nota 9).

47. DEL BURGO. *Op. cit.*, nota 5, pág. 22.

48. Nota 36. Folio 16.

Un testimonio decisivo para fechar su construcción es el letrero aparecido a principios de los años 40, al arrancar las pinturas murales del testero, y que dice así: "*Anno Domini M CCC XXX ego dominus Iohannes Petri de Stella archidiaconus Sancti Petri de Osun fuit operarius ecclesiae Beate Pampilonensis fecit (sic) fieri istud refectorium et Iohannes Oliveri depinxit istud opus*"⁴⁹.

Desgraciadamente, no nos da el nombre del escultor. Sin embargo, dentro de la falta de apoyo documental que tiene la escultura de la Catedral, esta precisión tiene un gran interés, que aumenta al adivinar a través de ella una gran personalidad en el maestro que la ejecutó.

Más adelante nos ocuparemos de este punto y de su conexión con la escultura de los capiteles del Claustro.

No podríamos dar por terminada esta breve reseña histórica, sin referirnos al hecho de que este gran conjunto de arquitectura y escultura que es la Catedral de Pamplona, surgió debido a la iniciativa y a la acción sucesiva de los prelados y de los monarcas, en la época de mayor prosperidad del reino de Navarra, cuando desempeñó un importante papel en la historia del occidente medieval como intermediario entre Francia y España. A los prelados ya nos hemos referido, pero no a los monarcas.

Hay que tener en cuenta que Navarra se vincula a Francia, debido a un problema dinástico que arranca desde la muerte de Sancho VII el Fuerte en 1234, sin descendencia directa⁵⁰. La corona pasa entonces a manos de su sobrino Teobaldo, hijo del conde de Champagne y al que se le conoce con el sobrenombre de "El Rey Trovador"⁵¹.

Esta vinculación a Francia va a continuar durante los siglos XIII y XIV con la dinastía de los Evreux, de la que Carlos III el Noble es el último representante.

Tradicionalmente, los monarcas navarros tenían un papel importante en el arte y la cultura de sus dominios. Como precedentes tenemos las figuras de los Sanchos (sobre todo el Mayor y el Fuerte), que intervinieron sobre todo, en monasterios como Leire, San Juan de la Peña o San Millán de la Cogolla. Estos lugares eran foco de producción artística del momento y, como señaló Lacarra⁵², los más importantes eran generalmente de fundación real y estaban bajo la protección directa de los monarcas.

Este mecenazgo continuará durante el reinado de la casa de Champagne, que protegió preferentemente las fundaciones de órdenes mendicantes como Santo Domingo de Estella o San Francisco de Sangüesa⁵³.

Sin embargo, cuando los asuntos de Navarra quedan en manos de los go-

49. El letrero fue publicado por primera vez por GUDIOL, J. "*Datos para la historia del Arte Navarro*". Rev. Príncipe de Viana. Pamplona, 1944, pág. 287.

50. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. "*Arte y Monarquía en Navarra. 1328-1425*". Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 1987, págs. 16-17.

51. ZUDAIRE HUARTE, E. "*Teobaldo I rey trovador*". Colecc. Navarra. Temas de Cultura Popular, nº 155. Pamplona, 1987.

52. LACARRA, J.M. "*Historia política del Reino de Navarra*". Pamplona, 1973. Vol. III, pág. 220.

53. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. *Op. cit.*, nota 50, pág. 44.

bernadores franceses (1274-1328), debido a la ausencia de los monarcas⁵⁴, este mecenazgo se va a ver amortiguado, ya que difícilmente se pueden vincular obras concretas a los lejanos monarcas parisinos. Es además en esta época, cuando se comienzan a construir el Claustro y el resto de las dependencias canónicas, pero no tenemos ningún testimonio de que los monarcas colaborasen en la obra⁵⁵. Por otra parte y en opinión de Javier Martínez de Aguirre⁵⁶, los obispos y el cabildo pamploneses contaban con medios suficientes para enfrentarse a este tipo de obras. Hasta la llegada del reinado de Carlos II (1349-1387) no volverá a dejarse sentir el mecenazgo real.

De todas maneras, aunque la vinculación a obras concretas no sea posible (no existe documentación al respecto), no podemos olvidar que la familia Evreux contribuyó en Francia al desarrollo del mejor arte gótico del siglo XIV⁵⁷, por lo que alguna influencia aportaría a la obra, bien de manera indirecta o bien a través de los artistas franceses que trabajan en las nuevas construcciones catedralicias.

EL CLAUSTRO. SU DISTRIBUCIÓN ARQUITECTÓNICA Y PRINCIPALES DEPENDENCIAS

Dentro de este magnífico conjunto catedralicio, nuestro estudio se va a centrar en su Claustro y concretamente en las imágenes halladas en los capiteles y maineles del mismo. Pero como preludeo aportaremos ciertas referencias arquitectónicas y su distribución⁵⁸.

El Claustro de la Catedral de Pamplona es de planta cuadrada, consta de dos galerías: inferior y superior o sobreclaustro. Sus alas miden 37,68 m de longitud por 4,84 m de ancho. En el centro se halla dispuesto un jardín cerrado por seis arcos ojivales de 4,71 m de alto en cada lado, sostenidos por dos haces de columnas. Los calados de las ojivas se apoyan a su vez en tres columnas pequeñas y estilizadas en cuyos maineles se aprecian ciertas escenas interesantes. La base del conjunto es un zócalo de piedra que sustenta una verja de hierro.

Cada crujía tiene ocho tramos, formando así en conjunto veintiocho, cubiertos por bóvedas de crucería cuyos arcos transversales se contrarrestan por medio de estribos exteriores coronados por pináculos. Todos los arcos, excepto los de la *crujía* oriental, llevan un gablete que invade la *galena* superior. En las crujías norte y oeste, es donde figura el controvertido escudo ya mencionado. También sirven de pedestal a pequeñas tallas de santos.

Comenzando por la crujía septentrional, destaca sobre todo la portada de

54. Tanto Felipe IV el Hermoso y la reina Juana I de Navarra, como Luis Hutín y sus hermanos (Carlos el Calvo o Felipe el Largo), apenas pusieron sus pies en tierras navarras.

55. A lo largo de este capítulo, hemos hecho referencia a algunos documentos relacionados con la construcción del Claustro y donde los monarcas no figuran por ningún motivo.

56. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. *Op. cit.*, nota 50, pág. 262.

57. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. "*Carlos II en la vida artística y cultural del Reino*". Rev. Príncipe de Viana, nº 182, pág. 687.

58. Básicamente me he remitido a la obra de DEL BURGO, M.A. *Op. cit.*, nota 5, págs. 61-87, por su ordenada descripción.

Nuestra Señora del Amparo (que comunica la Catedral con el Claustro); en la esquina con la crujía oriental aparece el sepulcro de Leonel. En el primer tramo de la crujía oriental y sobre el muro interior se puede ver la Adoración de los Magos, magnífico conjunto escultórico realizado por Jacques Perut. Un poco más adelante nos encontramos con la espléndida portada que da acceso a la capilla Barbazana.

En la crujía meridional reposa en su mausoleo Miguel Sánchez de Asiáin, y destacando sobre todo el conjunto, la Puerta Preciosa que da entrada al antiguo dormitorio canonical y que, por la calidad de su talla y de su programa iconográfico sobre la vida de la Virgen, ha sido objeto de numerosos estudios y alabanzas. Asimismo, también tenemos el sepulcro del Conde de Gages. En la esquina suroeste de esta crujía se encuentran el refectorio y la antigua cocina capitular, hoy convertidos en Museo Diocesano.

Para terminar, en la crujía occidental, y formando ángulo con la puerta del refectorio, destaca la puerta del arcedianato, así como el sepulcro de Espoz y Mina⁵⁹.

Lambert⁶⁰, con el que coinciden la mayor parte de los investigadores, establece el orden de las obras según el estilo de las tracerías de sus huecos. La primera en construirse fue el ala este de la Capilla Barbazana, más tarde se levantarían las alas norte y oeste, que tienen tracerías del siglo XIII.

La última sería el ala sur, cuyas tracerías de las ventanas están compuestas con triángulos curvos, característica del siglo XIV, "Gótico Triangular en Inglaterra".

Las alas este y norte son las únicas que presentan escenas; las dos restantes, sólo decoración vegetal. Son estas dos alas las que tradicionalmente se han atribuido al obispo Barbazán, aunque ya sabemos que en 1318 debían de estar sus obras muy adelantadas.

Una de las razones que, a mi juicio, refuerzan la teoría de Lambert en cuanto a la cronología de las obras, se podría deducir de muchas de las imágenes talladas en las ménsulas de la Capilla Barbazana (1319) y del refectorio (1330).

Dichas imágenes provienen en muchos casos de las que se encuentran en los capiteles y maineles del Claustro, por lo que podríamos pensar que ya estaban allí hacia 1319, cuando se inició la construcción de la Barbazana y por supuesto, al realizar las obras del refectorio.

La crujía meridional estaba terminada antes de la muerte del obispo Sánchez de Asiáin en 1364. El Claustro gótico con todas sus dependencias estaba terminado con seguridad en 1419, aunque Martínez de Aguirre cree que, por la unidad de su estilo y pese a la variedad del diseño en las tracerías de cada

59- Ninguna de estas magníficas obras es objeto de este estudio, por lo que solamente han sido señaladas. Sin embargo, numerosos autores ya citados (G. Gaztambide, Lambert, Uranga e Íñiguez, etc.) las han estudiado y analizado convenientemente, por lo que les remito a ellos para ampliar los datos.

60. Esta cronología de Lambert está recogida también por URANGA e ÍÑIGUEZ. Op. cit., nota 2, págs. 159 y siguientes.

crujía, esta fecha se puede adelantar unos 50 años (hacia 1370)⁶¹. El sobre-claustro estaba concluido en 1472.

La magnificencia de estas construcciones las delatan como grandes creaciones del arte gótico francés. Lambert lo describe como conjunto arquitectónico y escultórico de estilo radial francés interprovincial.

Ante esta definición quisiera terminar el capítulo tomando en consideración las reflexiones que Serafín Moralejo hizo en su día sobre los orígenes del gótico en la Península: *"Tengo la impresión de que es en las propias provincias y margenes del gótico francés, en donde hay que buscar la mayor parte de los puntos de referencia. Desde luego no hubieron de ser los maestros mejor instalados en Lyon, París, Reims o Amiens, los mas dispuestos a abandonar sus "chantiers" por la aventura ultrapirenaica*⁶².

LA DECORACIÓN ESCULPIDA. LO PROFANO EN LA IGLESIA (CAPITELES Y MAINELES DEL CLAUSTRO)

Johan Huizinga,⁶³ al analizar el pensamiento y la vida de la Edad Media, explica perfectamente el porqué de la interrelación que se produce entre dos esferas en principio tan distintas como son la religiosa y la profana.

Si nos adentramos en el espíritu religioso de la Edad Media, vemos que el contenido entero de la vida espiritual busca expresión en formas sensibles, que existe una necesidad ilimitada de prestar imagen plástica a todo lo santo, de tal suerte que se grabe en el cerebro como una imagen netamente impresa. La vida entera estaba tan empapada de religión, que amenazaba borrarse a cada momento la distancia entre lo sagrado y lo profano.

Mientras la vida diaria se eleva a la esfera de lo sagrado en los momentos más religiosos, lo sagrado permanece continuamente ligado a la esfera de la vida diaria, por su inevitable mezcla con ella. Esto va a producir un continuo intercambio entre la terminología profana y religiosa.

Sin embargo, no es debido a una irreligiosidad sistemática sino a una ingenua familiaridad con el culto divino, que se da sólo en la sociedad medieval, capaz de esta interconexión debido a su consideración de la fe, como algo tan natural como la vida misma *"En la Catedral de Pamplona penetra ese espíritu profano que en el siglo XIV hace revivir las fantasías del románico. Las formas diversas de la escultura francesa del S. XIV, tanto profanas como religiosas, están representadas en el Claustro como en un museo único. En la parte mas antigua del Claustro, trabaja un artífice probablemente francés, que dejó en los capiteles algunas de las mas expresivas representaciones de animales de que pueda enorgullecerse el arte medieval"*⁶⁴.

Algunos investigadores, entre ellos Luis Vázquez de Parga⁶⁵, adelantan al

61. MARTÍNEZ DE AGUIRRE. *Op. cit.*, nota 50, pág. 262.

62. MORALEJO, S. *"Reflexiones sobre el Gótico"*. Actas del II Congreso español de Historia del Arte. Barcelona, 1984, pág. 102.

63. HUIZINGA, J. *"El Otoño de la Edad Media"*. Madrid, 1979. 3ª Ed. capítulo 12: *"El espíritu religioso y su expresión plástica"*. Págs. 213-248.

64. BERTAUX. *Op. cit.*, nota 3, págs. 654-660.

65. VÁZQUEZ DE PARGA, L. *Op. cit.*, nota 37, pág. 147.

siglo XIII la aparición de esa corriente más expresiva y agitada, que frente a la escultura más ortodoxa y clásica de las portadas, busca un ejercicio más libre de la fantasía y se complace en la mueca, la expresividad y la contorsión. Este tipo de escultura quedaba normalmente relegada a términos secundarios como capiteles, ménsulas o arquivoltas, donde los historiadores del arte la han dejado también un poco arrinconada.

Esta es la razón de que este pequeño intento de aproximación a su descripción y posible significación se limite a los capiteles y maineles de las crujiás norte y este del Claustro. Aun así, las escenas son muchas y variadas por lo que un estudio exhaustivo implicaría un trabajo mucho más amplio y que abarcara la totalidad de las construcciones capitulares.

Esto es debido a que esta corriente expresiva y profana en su mayor parte también invadió las ménsulas, repisas, capitales, etc.. de la capilla Barbazana y del refectorio, donde se representan en muchas ocasiones temas arrastrados desde los capiteles del Claustro.

Uranga e Íñiguez⁶⁶ no van a coincidir con Bertaux en la paternidad francesa que adjudica a las escenas de los capiteles, su opinión es bastante distinta y resaltan: *"La serie de figuras dobladas en inverosímil y por otra parte lógica postura, gracias a la soberana facilidad de colocar figuras enteras en sitios imposibles, que resulta característica importante (¡tan inglesa!) del maestro"*.

También aluden a esa procedencia cuando se refieren a las carátulas, cabezas como ménsulas, o al hombre de primavera, que también abundan entre la decoración de estas dependencias.

No podemos olvidar por otra parte, que, además de las influencias ya mencionadas a lo largo de este estudio, la guerra de los Cien Años⁶⁷ provocó en sus primeros brotes (primeros años del siglo XIV) un éxodo, ahuyentando a muchos maestros hacia otras partes de Europa (Borgoña, Navarra o Cataluña). Esta circunstancia ocasionó la reunión en Pamplona de ingleses, franceses, alemanes y flamencos dispuestos a aportar sus diferentes conocimientos y técnicas. Sin olvidar, por supuesto, a los maestros nacionales que también iban trasladando sus conocimientos de un reino a otro.

Quizá debido a estas razones, las tallas del Claustro de Pamplona son tan variadas, aunque también presentan características análogas parciales debido a la influencia de unos artistas sobre otros.

Estas son las causas, junto a la carencia de documentación, por las que a estos maestros y mazoneros se les conoce como "el taller del Claustro de Pamplona". Hacia mediados del siglo XIV hay una serie de maestros citados documentalmente. Destacan Ochoa "Freire de Roncesvalles", Iván Cortel y Pedro de Oilloqui⁶⁸. En un documento de 1351 y referente a este último,

66. URANGA e ÍÑIGUEZ. *Op. cit.*, nota 2. Vol V. Cap. I.

67. A ella se refieren: URANGA e ÍÑIGUEZ. *Op. cit.*, pág. 10 y LAMBERT. *Op. cit.*, nota 3, pág. 14.

68. G. GAZTAMBIDE. *Op. cit.*, nota 26, pág. 136. Ochoa fue maestro de la obra de la capilla de S. Esteban (1351) ordenada levantar por Carlos II. Cortel fue a Estella a grabar en el sepulcro del maestro Dreve Jordán, las letras de la tumba. Oilloqui está citado como el vendedor de la parte de la piedra necesaria para la obra de Ochoa "Freire de Roncesvalles".

también se cita a Diego de Azteráin "*mazonero, maestro de la obra de Santa María*".

Maestros no españoles son Juan de Alemania⁶⁹, que también trabaja en Estella, Jacques Perut, que firma un rey mago de la Epifanía y que ya ha sido mencionado, y Guillermo Inglés, maestro mayor de la Seo de Huesca (1337-1338) pero a quien nadie encontró por los archivos de Pamplona⁷⁰. Sin embargo y atendiendo a las fechas de la documentación hallada, parece ser que no pudieron ser los artífices de las tallas de los capiteles y maineles del Claustro, ya que éstas habían sido realizadas a principios de siglo.

Ya hemos mencionado anteriormente que son las crujías norte y este (las más antiguas) las únicas que presentan figuras y escenas. Las dos restantes crujías, sur y oeste, sólo ofrecen decoración vegetal a base de hojas embrionarias, en forma de gancho, o como en Olite, finísimas hojas de vid, higuera, roble o cardos de bordes retorcidos. Entre las escenas destacan actividades sociales propias de la nobleza, como el torneo o la caza, pasatiempos y juegos, danzas o escenas de saltimbanquis. También destacan las luchas y representaciones de animales. Estas escenas presentan diferencias bastante acusadas de talla y estilo. Las representadas entre decoración vegetal muestran personajes y animales de tamaño reducido, difíciles de identificar y de factura menos perfeccionista. Los capiteles, que, por el contrario, no presentan decoración vegetal, resultan a veces increíbles por su composición, por el tamaño de lo representado y por el tremendo expresionismo de las escenas.

ESCENAS DE ESPECTÁCULOS, JUEGOS Y DEPORTES

Ya se ha mencionado que entre las escenas medianamente reconocidas abundan las relativas a pasatiempos, deportes o actividades de la clase noble. Entre ellas destacan las referentes a la caza, los torneos y las fiestas de toros, aunque, a medida que avanza la Edad Media, la participación de otros estamentos sociales es más amplia, bien como participantes o como público curioso de episodios dramáticos.

Huizinga, al referirse a estas actividades, pone en relación el sueño del heroísmo (importante aspiración de la época) y el amor. Señala la necesidad que surge de dar al amor una forma noble que se encuentra no sólo en la literatura, sino en las formas de la vida misma, como el trato cortés, los juegos de sociedad, en las diversiones y en los deportes. Referente a estos juegos y espectáculos que se desarrollan en total consonancia con el ideal caballeresco, opina que hay dos formas en las cuales puede presentarse este juego: la representación dramática y el deporte.

En la Edad Media, el deporte es mucho más importante, debido a una serie de pensamientos propios de la época. El drama como tal encierra otra materia, una materia sagrada, mientras que el deporte, donde destacan los

69. *Ibidem*. Pág. 135. Juan de Alemania también trabaja en Estella en el sepulcro del maestro Dreve Jordán.

70. URANGA e ÍÑIGUEZ. *Op. cit.*, nota 2, pág. 10.

torneos, los toros, etc.. era dramático en grado sumo y a la vez guardaba un intenso sentido erótico. Esta lucha deportiva que se desarrolla durante la Edad Media no presenta ningún signo de naturalidad, está sobrecargada de ornamentación y magnificencia, llena de fantasía multicolor y de ropaje pesado y a la que se ha dado deliberadamente forma de elemento dramático y romántico⁷¹ "El juego no es la vida corriente o la vida propiamente dicha. Mas bien consiste en escaparse de ella a una esfera temporera de la actividad"⁷¹.

Sería interesante, a fin de poder acercarnos un poco a la intención con que fueron representadas estas escenas, conocer las opiniones que del juego se tienen desde antiguo. San Isidoro⁷³ achaca a los romanos la introducción del juego en la Hispania; asimismo, también fueron los primeros en legislar contra él, prohibiendo la presencia de eclesiásticos en algunos espectáculos. De todas maneras, no se señala cuáles son lícitos y cuáles no lo son.

En la Península, fue Alfonso X el Sabio⁷⁴ el primero en legislar contra los juegos de azar. En los *Castigos e Documentos del Rey D. Sancho* se aconseja en un capítulo sobre la clase de hombres que se deben elegir para cada juego. Son numerosos los consejos y opiniones que sobre los juegos se desarrollaron a finales de la Edad Media. Podemos deducir, sin embargo, que en España el juego estuvo permitido, con restricciones, hasta principios del siglo XIV y que, como en el resto de Europa, se prohibió al final de la Edad Media. Los Reyes Católicos fueron responsables de su prohibición tajante, hasta el punto de que la reina estuvo a punto de prohibir las corridas de toros⁷⁵.

Antes de terminar, cabe señalar que en esta época el abanico de juegos, pasatiempos y deportes es muy amplio y genérico y casi todos forman parte de una misma concepción dramática del espectáculo. Nada mejor que un párrafo de *La Celestina* para entender esta concepción "Sempronio... poniendo cada día la vida al tablero, esperando toros, corriendo caballos, tirando barra, echando lanza, cansando amigos, quebrando espaldas, haciendo escalas, vistiendo armas y otros mil actos de enamorados"⁷⁶.

Primera escena. Alanceadores de toros

El capitel de la cuarta pilastra del muro exterior de la crujía norte presenta una escena completa bastante complicada y reconocible en su mayor parte. Dicha escena no tiene decoración vegetal y el movimiento y la composición de la talla añaden un gran dinamismo a la misma, ya que recorre todo el capitel. El asunto ha sido descrito por Uranga e Íñiguez como "alanceadores de toros"⁷⁷ (Lám. II).

71. HUIZINGA. *Op. cit.*, nota 63. Cap. V "El sueño del heroísmo y del amor". Págs. 107-118.

72. HUIZINGA, J. "Homo Ludens". Ed. Alianza. Madrid, 1968.

73. S. ISIDORO "Las Etimologías". Libro XVIII. "De la guerra y de los juegos". Madrid, 1951. Biblioteca de Autores Cristianos.

74. ALFONSO X EL SABIO. "Las Partidas". Publ. Real Academia de la Historia. Madrid, 1807, 3 Vol.

75. MATEO GÓMEZ, I. "Temas Profanos en la escultura gótica española: Las sillerías de coro". Instituto Diego de Velázquez. C.S.I.C. Madrid, 1979- Cap. XV, pág. 297.

76. DE ROJAS, Fernando. "La Celestina". Acto IX. Colecc. Universal. Madrid, 1922.

77. URANGA e ÍÑIGUEZ. *Op. cit.*, nota 2. Vol IV, pág. 230.



Lám. II. Capitel de la crujía norte. Alanceadores de toros. Alanos mordiendo al toro en las orejas. (Foto J. E. Uranga).

La escena es la siguiente: en la esquina derecha hay un personaje con un arma u objeto que no he podido identificar. Le sigue otro personaje, de espaldas al anterior y agachado que tira del rabo de un gran animal (toro); éste, a su vez, es mordido en las orejas por unos perros (alanos) que aparecen justo debajo del toro.

Sigue otro personaje, agachado, que agarra por el cuello a uno de los perros como azuzándole. De espaldas a éste, otro personaje en la misma posición y al que creo le falta la cabeza.

Por último, un gran toro con una lanza atravesada de morro a vientre y que le sobresale por debajo. Tiene encima, como tumbado sobre él, un personaje barbudo y con el brazo alargado sobre su lomo. Más que agachados, los personajes parecen estar como a cuatro patas.

La escena guarda ciertas semejanzas con las escenas de caza (jabalí, donde también se utilizan los alanos, pero no aparece ningún caballo).

La costumbre de lidiar toros es muy antigua en España. Existen citas sobre ello desde Alfonso X el Sabio⁷⁸, el Arcipreste de Talavera⁷⁹ o Argote de Molina⁸⁰. Estas escenas son frecuentes y es significativo que se encuentren en las catedrales emplazadas en las zonas de la Península donde la cría y lidia de toros tenía recia y antigua raigambre como Salamanca, León, Sevilla, Cáceres, Barcelona y Pamplona.

En Navarra, a pesar de su intensa resonancia taurina, las representaciones no guardan ninguna relación de carácter litúrgico ni están orientadas hacia mitos ligados a la divinidad. Se refieren, en su mayor parte, a luchas contra toros o a motivos festivos con fieras astadas.

78. ALFONSO X EL SABIO. *Op. cit.*, nota 74. Partida LXXIX.

79- ARCIPRESTE DE TALAVERA. *"El Corbacho"*. Cap. XVIII. Colecc. Clásicos Castalia. Madrid, 1970.

80. "El correr y montar toros en coso es costumbre en España de tiempo antiquísimo. Es la más apacible fiesta que en España se usa, tanto que sin ella ninguna se tiene por regocijo y con mucha razón, por la variedad de acontecimientos que en ella hay". ARGOTE DE MOLINA. *"Discurso sobre la montería"*. Madrid, 1882. Señala ya esta idea.

El legado navarro sobre este tema y perteneciente a la herencia de los siglos apenas admite noticias sobre la utilización de toros como bestias alegóricas ideadas para desarrollar ciertos ritos, o para emplearlos con fines de alta justicia, tantas veces enraizada con la deidad y que se aplicó al primer evangelizador de Pamplona, San Saturnino, martirizado en Toulouse atado a un toro y arrastrado por las gradas del capitolio⁸¹.

La lidia de toros era en esta época privilegio casi exclusivo de la nobleza que toreaba a caballo acompañada de servidores a pie. Solamente en casos excepcionales se permitía el torreo a pie, y si el matador era un hombre del pueblo, cobraba un sueldo⁸².

Gómez Moreno⁸³, al describir una misericordia de Ciudad Rodrigo, dice: "*Perro mordiendo a un toro en la oreja*" y en las descripciones de Argote de Molina leemos: "*Y últimamente sueltan alanos, que haciendo presa en ellos, los cansan y rinden*".

En la escena que nos ocupa, los alanos están mordiendo las orejas del toro, y la misma acción se presenta en solitario, con ausencia de personajes, en un mainel situado en el sexto tramo de la crujía norte, donde dos perros, uno a cada lado, muerden a un toro en las orejas. Los perros aparecen uno a cada lado del mainel, con la boca abierta y expresión de ferocidad. Del toro sólo se aprecian la cabeza grande de frente y su parte posterior con el rabo en la parte de atrás del mainel; el resto del cuerpo es como si hubiera desaparecido en el interior del mismo.

Era costumbre echar perros para que sujetaran al toro, mordiéndole la oreja. Esta escena también ha sido recogida por Goya en uno de los grabados de la *Tauromaquia*.

Otra manifestación de lidia de toros vinculada a la región navarra es el mancorneó de la res. Esta escena aparece en un relieve del refectorio y Uranga e Íñiguez lo ponen en relación con la leyenda del condenado a morir, corneado por un toro que demostró su inocencia quedándose con los cuernos en la mano⁸⁴. Isabel Mateo opina que el correr, esperar y mancornar toros, también se produce en pueblos de Aragón y Castilla⁸⁵.

Por último, deseo señalar que la escena del capitel que nos ocupa, lo más probable es que tenga un carácter marcadamente deportivo, entendiéndolo como un pasatiempo típico de la época, donde se ponen de manifiesto el heroísmo y la fuerza de quienes a ello se dedican.

La escena puede representar a los servidores y alanos que cansan y rinden al toro con sus continuos acosos y molestias hasta que, ya cansado, es atravesado por la lanza del personaje que aparece sobre su lomo, que quizás sea el torero, aunque aquí no aparece a caballo sino a pie.

En cuanto a la legislación en Navarra sobre esta práctica, nunca se dictaron disposiciones prohibitivas vedando su uso para diversión popular. Las je-

81. DEL CAMPO, L. "*Pamplona y Toros. S. XVII*". Pamplona 1975. Cap. "*Toros y Religión*", págs. 19-21.

82. MATEO GÓMEZ, I. *Op. cit.*, nota 75, pág. 338.

83. GÓMEZ MORENO. "*Catálogo monumental de Salamanca*". Madrid 1967.

84. URANGA e ÍÑIGUEZ. *Op. cit.*, nota 2. Vol V, pág. 24.

85. MATEO GÓMEZ, I. *Op. cit.*, nota 75, pág. 339.



Lám. III. Capitel de la crujía norte. Escena del torneo, donde se aprecian los motivos heráldicos y la disposición de las manos de los tres personajes. (Foto J. E. Uranga).

rarquías políticas y eclesiásticas mostraron una actividad conformista con los espectáculos taurinos, a pesar de que los teólogos católicos consideraban el toreo voluntario como una ofensa a Dios por su riesgo innecesario⁸⁶.

Segunda escena. El torneo

En la sexta pilastra del muro exterior, el capitel presenta una magnífica escena que parece representar el mundo de los torneos y las justas. La escena está completa y abarca todo el espacio disponible. Además, y debido a su buen estado de conservación, se puede identificar con cierto rigor.

Esta escena no presenta motivos vegetales, pero sí una separación de los diferentes temas (que se repiten), realizada por medio de motivos de carácter heráldico (escudos) y también una composición simétrica de los mismos.

La escena es la siguiente: partiendo de una de las esquinas y bordeando el capitel hasta llegar a la otra, nos encontramos con los caballeros que parecen partir hacia un torneo, perfectamente ataviados para la ocasión con coraza, yelmo y lanza. También los caballos aparecen perfectamente engalanados. Seguidamente y separando este tema del próximo se encuentra un gran escudo tras el que se ven tres personajes vestidos con túnicas largas, lo que nos indica su pertenencia a un estamento social elevado. El personaje central parece coger de la mano a los otros dos, para unirselas. Los personajes están estáticos (Lám. III).

Tras ellos, otro escudo que separa y enmarca la escena situada en el centro del capitel. Se distinguen tres personajes músicos, los dos de los laterales portan sendas trompetas con pendones colgando. El central toca una flauta (txistu) acompañado de un tamboril. Otro gran escudo y los tres personajes que se repiten otra vez en la misma disposición, salvo en las manos. Los tres personajes tienen las manos juntas, una sobre otra (como si de los tres mos-

86. DEL CAMPO. *Op. cit.*, nota 81, págs. 19-21.

queteros se tratase). Tras ellos el escudo y otra vez los caballeros dispuestos para el torneo.

Uranga e Íñiguez⁸⁷ en la descripción que hacen de esta escena, no se refieren ni a los músicos ni a los tres personajes que se repiten, destacando sólo la presencia de caballeros y escudos y poniéndolo en relación con los torneos.

Durante la Edad Media los torneos figuraban entre los espectáculos más favorecidos por el público. Por ello aparecen numerosas representaciones de este tema en capiteles, miniaturas, grabados, etc. Una de las primeras descripciones que de este juego se tiene es la de san Isidoro acerca de *el juego ecuestre*⁸⁸.

Pero quizás sea Huizinga el que mejor los ha descrito, dentro de esa atmósfera de pasión que los caracteriza y que produce una suma de incentivos tan compleja, como son el orgullo y honor aristocrático, junto a la pompa erótico-romántica y artística en la que se desarrollan. El mundo de la nobleza concede a esta competencia entre caballeros una importancia máxima y la convierte en un magno espectáculo donde tiene cabida todo tipo de entusiasmos y padecimientos.

No resulta extraña entonces la posición de la Iglesia frente a esta actividad, a la que hizo la guerra desde el principio, por ser causa primordial de "sensacionales casos de adulterio"⁸⁹.

El torneo no es sólo una lucha entre caballeros para medir su fuerza y orgullo, en el trasfondo se pueden encontrar razones de partidismo político y en muchos de los casos razones amorosas, de ahí ese ansia por lucirse delante de la dama elegida y así conseguir su amor. Huizinga ya señala el hecho de la "prenda" como símbolo erótico⁹⁰.

Los torneos constituyen la primera diversión de la corte en esta época, y suelen estar patrocinados por damas. Fueron muy censurados por las leyes, la Iglesia y los moralistas, llegando a veces la crítica a ridiculizarlos y herir así el orgullo de la nobleza. Asimismo, los nobles también reconocían a veces la falsedad y la miseria pomposamente disfrazadas que tras ellos se escondían⁹¹.

Sin embargo, esta postura es más propia del siglo XV. Las representaciones anteriores a esta época no traslucen un sentido crítico sino que representan una alegoría de este quehacer guerrero del hombre medieval. Isabel Mateo cree que es con este sentido con el que se ha esculpido la escena del capitel que nos ocupa⁹².

Pero pasemos ahora a aproximarnos al posible papel que tienen en la escena los restantes temas tallados (personajes y músicos).

Teniendo en cuenta que los torneos eran un gran espectáculo, rebosante de pasión y colorido, no es de extrañar la presencia de músicos en la escena, ya que sin ellos no se puede concebir un festejo de esta índole. Es en los si-

87. URANGA e ÍÑIGUEZ. *Op. cit.*, nota 2. Vol IV, pág. 230.

88. MATEO GÓMEZ, I. *Op. cit.*, nota 75. Cap. XV, pág. 340 (nota 160).

89. HUIZINGA. *Op. cit.*, nota 63, pág. 115.

90. *Ibidem*.

91. MATEO GÓMEZ, I. *Op. cit.*, nota 75, pág. 341 (nota 167).

92. *Ibidem*. Pág. 342.

glos XIII y XIV cuando el músico como tal empieza a aparecer en la escultura y en las miniaturas. En esta escena dos de ellos portan sendas trompetas con pendón⁹³. La trompeta, aunque muy popular, es un instrumento con una vinculación social muy clara. Está estrechamente relacionada con la nobleza y se convierte en elemento indispensable de la vida aristocrática.

También es un instrumento que rara vez aparece aislado, sino que se hace acompañar de tamboriles y flautas o chirimías⁹⁴. El capitel es una buena muestra de estas asociaciones. Su carácter de instrumento adscrito a los círculos nobiliarios está subrayado por los pendones que cuelgan, uno con las lises de Francia y el otro sin identificar⁹⁵. Dentro del ámbito aristocrático, la función de la trompeta era el acompañamiento de todo tipo de recepciones y festejos (banquetes, celebraciones, etc.).

El personaje central de este tema presenta, sin embargo, un tamboril y un instrumento, que Clara Fernández-Ladreda no ha sabido identificar entre flauta o chirimía, debido a la semejanza entre los dos, pero que casi con toda seguridad, se trata de un conjunto organológico típico del País Vasco y que ha llegado hasta nosotros, txistu y tamboril⁹⁶. Este conjunto tenía funciones bastante claras tales como anunciar fiestas, acompañar danzas y también anunciar a las autoridades.

Lo que no está tan claro es el papel que los tres personajes representan. La única referencia que de ellos tenemos es la realizada por Clara Fernández-Ladreda, que por asociación a los instrumentos que en la escena aparecen, señala la idea de que son tres damas danzando. La verdad es que resulta difícil poder identificarlos con claridad. Es probable que sean tres damas, pero, en mi opinión, creo que no están danzando.

Si comparamos la composición y el movimiento reflejado en esta escena con una clara escena de danza que aparece en un capitel de la crujía este (del que ya nos ocuparemos), podemos apreciar la diferencia dado que el dinamismo y el movimiento que refleja esa escena no se corresponde con la actitud de los tres personajes.

Estos permanecen estáticos, sin ningún signo de movimiento y sin ninguna agitación, propia de esta actividad en cuestión. Sería muy interesante para su correcta interpretación, poder apreciar bien el juego de las manos que, como ya he señalado, no es el mismo en las dos representaciones.

Puede que las diferencias de composición entre un capitel y otro se deban a la diferente factura de los mismos. El de la crujía este presenta la escena entre decoración vegetal y éste que nos ocupa, no. O puede que las danzas cortesanas fueran más relajadas, pero aun así, no me parece que estén danzando.

Quizás se pudiera pensar (y esto es sólo una mera conjetura) que la escena en cuestión alude al tema amoroso-caballeresco, tan en consonancia con el sueño de heroísmo y amor que los torneos representan. A mi entender, se

93. FERNÁNDEZ-LADREDA, C. *Iconografía musical de la Catedral de Pamplona*. Colecc. Música en la Catedral de Pamplona, n° 4. Pamplona, 1985, pág. 17.

94. *Ibidem*. Pág. 22.

95. *Ibidem*. Pág. 17.

96. *Ibidem*. Pág. 17.

aprecia bastante bien que, en una de las escenas, el personaje central coge de las manos a los dos personajes laterales y se las une, como si de una señal de compromiso entre los dos se tratara.

Mientras que en la otra, son los tres personajes los que unen sus manos en el centro de la escena, como si fuera una consolidación del gesto anterior.

¿Pudiera ser una imagen de compromiso amoroso? No lo sé, pero a mi juicio no es una danza lo que ahí se refleja. Además, el personaje central parece tener una función de mediador entre los dos. O quizás el compromiso no sea de tipo amoroso, sino de lucha o paz entre caballeros, cosa no tan descabellada, si tenemos en cuenta el contexto que rodea la escena.

Tercera escena. La caza del jabalí

Esta escena aparece representada en la crujía este, en un mainel situado en el centro de los tres que componen el tercer tramo de la crujía. Está situado entre dos de los capiteles que presentan escenas del Antiguo Testamento, concretamente entre el que representa la construcción de la Torre de Babel y el castigo del Diluvio Universal.

La escena se desarrolla a lo largo de todo el mainel y se puede observar lo siguiente: aparece un hombre a caballo y armado de una lanza que clava en el espinazo del animal, un jabalí de considerable tamaño. En medio del mainel se aprecia a otro hombre a pie y que toca un cuerno; lleva una lanza en la mano, túnica corta y parece ir descalzo. Le sigue otro personaje a caballo, pero aquí no parece estar en actitud de atacar al animal, sino que aparenta perseguir a otro jabalí, que, por detrás, muerde la cola del caballo del primer cazador.

La caza es una de las actividades más antiguas del hombre. Al principio la practicó por necesidad y para conseguir un sustento, pero, poco a poco, la Edad Media es buen ejemplo de ello, se convirtió en uno de los pasatiempos y deporte favorito de las clases elevadas, que sólo buscaban en esta actividad el placer que proporciona la captura de las presas.

Las referencias a esta actividad nos llegan desde muy antiguo, tanto por medio de fuentes literarias (*La litada* o *La Odisea*), como de representaciones egipcias, sirias o griegas, donde parecía tener cierto sentido más heroico. Fueron las descripciones de Xenofón las que se repitieron sin variaciones hasta prácticamente el siglo XV, y entre los especialistas medievales destaca Gastón de Foix, con su obra *Le livre de Chasse*, escrita en 1387⁹⁷.

Es en la Edad Media cuando la caza alcanza una gran popularidad. Toda la literatura de la época está llena de alusiones y descripciones de cacerías, siendo numerosos los tratados que contribuyen a difundir sus especialidades y a establecer su iconografía. Destacan en los siglos XIII y XIV autores como Alfonso X el Sabio, Pero López de Ayala o el Infante Juan Manuel⁹⁸.

97. MATEO GÓMEZ, I. *Op. cit.*, nota 75. Cap. XV, pág. 305.

98. ALFONSO X EL SABIO. *Op. cit.*, nota 74, "Las Partidas".

PERO LÓPEZ DE AYALA. "Libro de la caza de las aves". Madrid, 1879.

D. JUAN MANUEL. "Libro de la caza", Madrid, 1879-

En el arte gótico de estos siglos son frecuentes las escenas que parecen referirse a un cortejo completo (señores y damas a caballo, siervos a pie y animales cazadores), o a un cazador en solitario en compañía de ayudantes o de su animal favorito para este menester (a partir del siglo XV aparecen los halcones en estas escenas). También es frecuente que un montero haga sonar un cuerno en diversos toques "a vista", "macho o hembra" o "muerte"⁹⁹ (Lam. I).

Además de ilustrar un aspecto importante de la vida de aquel momento, parece tener, también, cierto matiz moralizador en algunos textos, como el que prohíbe este pasatiempo a los prelados porque produce desasosiego¹⁰⁰. Pero López de Ayala, sin embargo, propone la cacería como cura del ocio que "trate estos dapnos et males al alma, asi trae grand dapnos al cuerpo"¹⁰¹.

Luque Faxardo considera este deporte propio de nobles, pero destaca su aspecto negativo por considerarlo práctica de ociosos¹⁰².

Otro aspecto destacable es que a veces se utilizó este deporte y las cualidades de los animales para comparar y describir las situaciones humanas a modo de antiguas fábulas.

Respecto a la caza del jabalí, Isabel Mateo señala el hecho de que la escena del capitel del Claustro es la única en la que el cazador aparece a caballo¹⁰³. Parece que, sin embargo, la correcta forma cinegética de cazar al jabalí era a pie, según se recoge en una Canción de Gesta francesa¹⁰⁴ (Lam. II).

El rey Alfonso XI de Castilla¹⁰⁵ habla de las diferencias entre la caza del oso y del jabalí, advirtiendo que esta última presentaba más peligros. También el Infante Juan Manuel se refiere a ello en estos términos: "*Montando et descendiendo et firiendo muchos golpes estrannos et maravillosos, en que los hombres toman muy grant placer*"¹⁰⁶.

Ya nos hemos referido al aspecto más bien literario de comparar la caza con determinadas situaciones humanas, a veces se toman detalles de la caza del jabalí para expresar un estado de ánimo. Gómez Manrique en las *Coplas por el mal gobierno de Toledo*¹⁰⁷, identifica el mal gobierno con la caza, mal organizada, del jabalí.

Observando lo que la escena intenta narrar, podríamos pensar que o bien son dos cazadores y dos jabalíes diferentes, acompañados por el montero que hace sonar el cuerno, o se trata de un solo cazador y un jabalí, protagonizando dos escenas diferentes: el montero haría sonar el cuerno y el cazador em-

99. MATEO GÓMEZ, I. *Op. cit.*, nota 75, pág. 307.

100. ALFONSO X EL SABIO, *Op. cit.*, nota 74. "*Partidas*". Ley LVII.

101. LÓPEZ DE AYALA. *Op. cit.*, nota 98. Vol. III.

102. LUQUE FAXARDO. "*Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*". Madrid, 1955.

103. MATEO GÓMEZ, I. *Op. cit.*, nota 75, pág. 309.

104. Esta canción señala cómo el Duque de Begón, después de perseguir al jabalí, "*desmontando mata al animal a punta de lanza*", MATEO GÓMEZ. *Op. cit.*, nota 75, pág. 309 (nota 58).

105. "*Libro que mando facer el Rey D. Alfonso de Castilla et de León que fabla de todo lo que pertenece a las maneras de la montería*". Cap. LXX. Madrid, 1879-

106. D. JUAN MANUEL. "*Libro de los Estados*". Biblioteca de Autores españoles. Iª parte. Vol. LI.

107. Incluida en "*Coplas satíricas y dramáticas de la Edad Media*". Madrid, 1968.



Lám. IV. Mainel del Claustro de la crujía este. La caza del jabalí. Hombre tocando el cuerno y cazador a caballo. (Foto A. Peña Pinedo).

prendería la persecución una vez avistado, y la escena final, que da vida al momento culminante de la acción, cuando atraviesa al jabalí con su lanza.

De lo que no hay ninguna duda, es de que el mainel representa una verdadera y completa escena de caza, que implica la persecución de la presa, su acorralamiento y su muerte por el cazador.

La presencia de los caballos se podría relacionar con el estamento social de los cazadores (nobleza) ya que el montero va a pie. En cuanto a matar al animal montando a caballo (que no es normal), pudiera ser influencia del deporte de los toros.

Cuarta escena. Música y danza

En uno de los capiteles del muro interior de la crujía este, se distingue una escena de danza. Tallados entre la decoración vegetal, se pueden observar los siguientes personajes: un joven de pelo ensortijado que anima el baile to-

108. OLAZÁRAN DE ESTELLA, P. Hilario: *"Txistu. tratado de flauta vasca"*. "El instrumento, con que desde tiempo inmemorial guían sus danzas los vascos se llama txistu, txirula o txulubita. Es una flauta recta o flauta de pico, llamada también flauta dulce en los tratados instrumentales, muy semejante al kalamanos de Grecia, inventado según una fábula

cando el txistu y el tamboril¹⁰⁸, a continuación cinco personajes danzando en este orden: hombre-mujer, —no se sabe—, mujer-hombre y, al final de la escena, otro joven músico tocando en este caso un rabel¹⁰⁹ (Lám. V).

La escena presenta un gran dinamismo, los personajes parecen cogerse de las manos como formando una cadena. Al tercer personaje del grupo le falta la cabeza. Las dos damas se distinguen por su tocado¹¹⁰. Sólo uno de los personajes presenta túnica corta, el que toca el txistu y el tamboril.

Jovellanos, al hablar de la danza durante la Edad Media, dice que formaba parte de las fiestas palaciegas organizadas tras los deportes (torneos, caza) reuniéndose a comer en el palacio o castillo y añade: "*A ello acudían damas, nobles, prelados, seguidos de trovadores y juglares menestriales y tañedores de instrumentos. A todo ponía fin el baile. Danzábase entre damas y caballeros; de uno a uno o demás en mas*"¹¹¹.

También el *Libro de los Enxemplos*¹¹² se pronuncia sobre la danza, pero esta vez predicando contra ella:

*"Bailes e cantares en las fiestas
Nin en otro tiempo son honestas"*

Tomás Alonso¹¹³ opina que la representación iconográfica de la danza en nuestro espacio geográfico no es muy normal. Asimismo, señala que se puede contemplar bajo dos vertientes diferentes, una ritual y otra social. Acerca del primer aspecto, lo pone en relación con algunas representaciones: La Danza de la Muerte de la Porta Speciosa del monasterio de san Salvador de Leire (siglo XII) o la que existió en el Claustro del Convento de Santa Eulalia de Pamplona (primera mitad siglo XIII)¹¹⁴. El segundo aspecto, el social, lo relaciona con la imagen del capitel del Claustro que nos ocupa.

por el sátiro Marsyas, y según otra, por la diosa Minerva: es una flauta biselada y abierta.

Los más antiguos documentos sobre la flauta en Vasconia son los siguientes:

1. Un hueso de ave con tres orificios abiertos a distancias proporcionadas. Fue encontrado en la cueva paleolítica de Isturitz, pueblecito de Navarra (hoy francesa) cerca de Azparrren. Este txistu prehistórico, según el profesor Passemard, es el instrumento músico más antiguo que se conoce en el mundo.

2. Según Campión, en el manuscrito de Roda, se habla de que en el siglo IX sonaba el txistu (tibia) en Pamplona.

3. En la fachada del templo del monasterio de la Oliva (Carcastillo) hay una tosca estatuilla del S. XII, representando a un hombrecillo que toca el txistu y el tamboril."

FERNÁNDEZ-LADREDA. *Op. cit.*, nota 93, pág. 21-22. Señala las diferencias entre flauta (aerófono de bisel) con el txistu y la chirimía (aerófono de lengüeta). Pero se le hace difícil distinguirlos, porque no se aprecian las diferencias técnicas, y porque se emplean en las mismas circunstancias.

Referente a la asociación txistu-tamboril. *Op. cit.*, pág. 31.

109. Identificación de rabel. FERNÁNDEZ-LADREDA. *Op. cit.*, nota 93, pág. 14-15. Anepasado del violín.

110. DE ARIZMENDI AMIEL, M. Elena. "*Vascos y Trajes*". San Sebastián, 1976, Vol. I. págs. 51-52.

111. JOVELLANOS, "*Espectáculos y diversiones públicas*". Salamanca, 1976. pág. 78.

112. "*Libro de los Enxemplos*". Biblioteca de Autores españoles. Vol. LI.

113. TOMAS ALONSO. "*Un ejemplo iconográfico de la danza social en Navarra*". Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra, enero-junio, 1987, n° 49, pág. 81.

114. *Ibidem*.



Lám. V. Capitel de la crujía este. Música y danza. Músicos y danzantes cogidos de las manos. (Foto J. E. Uranga).

M. Elena Arizmendi describe a los distintos personajes según las vestimentas con las que aparecen, pero señala que son dos hombres y dos mujeres¹¹⁵ (se olvida del que no tiene cabeza).

La atribución de danza social que Tomás Alonso señala para esta escena, se basa en su disposición como danza coral abierta, ya que todos los danzari-nes aparecen formando una hilera y unidos por las manos. Su aspecto coreo-gráfico deja bien clara la exactitud del P. Hilario Olazarán de Estella cuando lo describe como "*soka-dantz*", danza que mantiene una conexión determi-nada con la coreografía de otra danza denominada la "*Carola*"¹¹⁶.

Asimismo, la escena no presenta ningún motivo que pueda relacionarla con cierto aspecto ritual, ya que la naturalidad de la representación y la iden-tificación de los personajes como damas, caballeros y músicos sin ningún tipo de atributo o significación especial, no da pie a ello.

Por último, cabe señalar que todos los personajes menos uno (txistulari) visten túnicas largas, incluso el tañador del rabel.

En cuanto a los músicos, Isabel Mateo¹¹⁷ recoge en un capítulo dedicado a ellos ciertos datos aportados por las miniaturas del *Cancionero de Ajuda*, donde la figura del trovador se distingue de la del juglar por ir vestido con brial largo, frente al sayo corto que viste el músico de inferior categoría.

Dentro de este apartado dedicado a las escenas de espectáculos, juegos y deportes, vamos a destacar dos manifestaciones que, quizás, presentan un ámbito social más amplio, ya que no parecen ser únicamente competencia exclusiva del ámbito cortesano, sino que su disfrute y ejercicio abarcan prác-ticamente a todos los estamentos de la época. Nos referimos a dos escenas de juglares y saltimbanquis y a otra que parece representar un juego de damas o tablas.

115. ARIZMENDI AMIEL *Op. cit.*, nota 110, pág. 51-52.

116. Ambas danzas consisten en formar cadenas cogiéndose los participantes por las manos. Para la "*Carola*", SALAZAR, A. "*LA danza y el ballet*", México, 1949, págs. 64-66.

117. MATEO GÓMEZ, I. *Op. cit.*, nota 75, pág. 334.

Estas no son escenas completas como las anteriores, sino que se trata de temas concretos, extraídos aisladamente por la dificultad que presentan los temas colindantes, bien por deterioro de las imágenes o por no haber podido llevar a cabo su identificación.

Quinta escena. Juglares y saltimbanquis

Uranga e Íñiguez describen así las dos escenas: "*Titiriteros: mujer boca abajo cogidos los pies con las manos, junto a un niño que toca la gaita; otra doblada la espalda, suelto el pelo, hasta casi dar en el suelo la cabeza*"¹¹⁸.

La primera escena figura en el centro del capitel de la cuarta pilastra del muro interior de la crujía norte, y la segunda en un mainel de una de las ventanas de la Capilla Barbazana (Lám. VI).

El oficio de artista ambulante es uno de los más antiguos del mundo, aparece en la escultura española desde época remota y la talla románica aporta numerosos ejemplos de ello.

Refiriéndose al origen de estos ejercicios y espectáculos ambulantes, algunos estudiosos opinan que surgieron en Roma y en los pueblos bárbaros, pero hay que tener en cuenta que en la Península estos juglares convivían con cantores musulmanes. Desde el siglo VII, aparece en Europa el término "Jocularis" para designar a personas que divertían al rey y al pueblo. El prestigio del juglar fue decayendo poco a poco desde la segunda mitad del siglo XIV, cuando se convierte en un simple músico o bufón inferior.

Jovellanos¹¹⁹ señala cómo en las *Partidas* estaba prohibido a los clérigos practicar y contemplar estos entretenimientos. Existen muchos testimonios de que los juglares no eran personas gratas a los moralistas. Sobre ello opinan D. Juan Manuel, Alfonso X y siglos más tarde Menéndez Pelayo, que englobó dentro de esta categoría a "*todos los desheredados de la fortuna que tenían alguna aptitud artística*"¹²⁰.

Hay que tener en cuenta que en las dos escenas que tratamos, aparecen los juglares tañendo los instrumentos y las juglaresas llevando a cabo ejercicios acrobáticos. En el capitel de la crujía norte, el juglar acompaña a los ejercicios de la contorsionista con una gaita. En el mainel de la Capilla Barbazana el juglar toca una vihuela con arco¹²¹.

La vihuela con arco debía de ser uno de los instrumentos más utilizados por los juglares, ya que es uno de los más representados en estas escenas. Quizás su categoría fuese inferior, ya que el trovador que la toca está vestido con túnica corta, frente al tañedor de gaita ataviado con túnica larga.

Pasemos ahora a analizar la figura de la juglaresa. De acuerdo con la in-

118. URANGA Y ALMECH. *Op. cit.*, nota 2. Vol. IV, pág. 229.

119. JOVELLANOS. *Op. cit.*, nota 111.

120. MATEO GÓMEZ, I. *Op. cit.*, nota 75, pág. 327.

121. FERNÁNDEZ-LADREDA, *Op. cit.*, nota 93. Para la gaita, pág. 19. No hay alusiones a ella en documentos, pero sí aparece en las pinturas de San Pedro de Olite. Para la vihuela con arco, uno de los instrumentos que más se repite en la Catedral, pág. 14.



Lám. VI. Mainel de la ventana derecha de la Capilla Barbazana. Juglaresa y juglar. (Foto A. Peña Pinedo).

dicación de Dios en el Génesis, la principal actividad de la mujer está en la casa. Sin embargo, hay otra en esta época, normal, conocida y hasta popular; discutida y admitida por unos y denostada por la Iglesia en cuanto a institución: la juglaresa, saltimbanqui o danzarina¹²².

Además de ser consideradas de categoría inferior a la de los músicos por su actividad, debió de nombrárseles en los siglos XIII y XIV como *soldadera*¹²³ es decir, la mujer que vendía al público no sólo sus canciones y bailes, sino también su cuerpo. Aunque su origen parece provenir de las bailadoras romanas, las *puellae gaditane*, también debieron de recibir influencias de las cantoras musulmanas.

Su desvergüenza o desenvoltura y la facilidad de mantener algún tipo de trato con gentes muy diversas, las hacen blanco de todas las repulsas, al tiempo que atractivo permanente de los mismos que las condenan. Los sínodos y las pastorales no se cansaban de repetir a los clérigos, no sólo que no vieran los espectáculos, sino que dejaran de frecuentar su compañía y no las invitasen a comer (ya que lo advierten, debía de ser cosa normal). De su actividad profesional, la danza es la que se juzga como más negativa.

En el Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca) aparece una danzarina en

122. YARZA LUACHS, J. "Formas artísticas de lo imaginario". Barcelona, 1982.

123. MATEO GÓMEZ, *Op. cit.*, nota 75, pág. 335.

posición idéntica a una de las talladas en nuestro mainel: "se *echa hacia atrás, doblando su cuerpo y dejando libre su cabellera*".

Esta representación es una muestra de lascivia en la iconografía románica. La intención es mostrar lo pecaminoso para rechazarlo, pero, como señala el profesor Yarza, el resultado tiene toda la ambigüedad del negar otorgando. Se rechaza la danza diabólica pero su representación es voluptuosa.

Al unir danza, música y lujuria, no se hace sino poner de manifiesto algo evidente a la mentalidad de entonces. Esta relación lujuria-danza de juglaresa se produce en un manuscrito de la *Sicomaquia de Prudencio*, obra muy popular en la Edad Media donde se enfrentan los vicios y las virtudes¹²⁴.

Por su parte, el profesor Azcárate¹²⁵, al estudiar una figurilla *del Jardín de las Delicias* que presenta la misma disposición, es decir, boca abajo; opina que se trata de una representación de la absurdidad de este mundo regido por el placer y el deseo de concupiscencia, ya que por contradicción respecto a las leyes del equilibrio natural, se representa siempre la inversión de éstas. Esta idea contacta con la imagen de Platón a propósito del hombre estúpido, al que describe como el que tiene la cabeza en el lugar de los pies y por debajo del sexo.

Sexta escena. Juego de damas o tablas

En el capitel de la séptima pilastra del muro interior de la crujía norte, podemos distinguir una escena en la que aparecen un hombre con la cabeza cubierta y un niño o joven, que colocan cuidadosamente sobre una mesa objetos pequeños y redondos. Los dos están sentados. Uranga e Íñiguez¹²⁶ lo han identificado como un juego de damas y lo cierto es que lo parece.

Ya hemos mencionado, al hablar de otras escenas, las restricciones y reprobaciones morales que sufre el juego durante la Edad Media. Fue Alfonso X el Sabio¹²⁷ el primero en legislar contra los juegos de azar. El juego de damas o tablas es uno de los que Van Marle denomina tranquilos¹²⁸. Durante la Edad Media, estos juegos fueron los más prohibidos. San Isidoro¹²⁹ habla de prohibirlos ya que "*nunca falta el engaño, la mentira, el perjurio, el odio y los daños que se sufren*". Luque Faxardo¹³⁰ los califica como "*vida y centro de los ociosos*".

El juego de damas aparece ya representado en relieves griegos en Atenas. San Isidoro lo llama "*juego de los cálculos*", definiendo las piezas como pequeñas y redondas. Durante la Edad Media (en el siglo XII) su representación se da, sobre todo, en marfiles.

124. Yarza Luaces, *Op. cit.*, nota 122.

125. AZCÁRATE RISTORI, J.M. "*El extraño mundo del Bosco*". Rev. Trama, nº 5.

126. URANGA E ÍÑIGUEZ. *Op. cit.*, nota 2. Vol IV, pág. 229.

127. ALFONSO X EL SABIO, "*Ordenamiento de las Tafurerías que fue fecho en la era do mili e trescientos e quatorse años*". Incluido en el Fuero Real, edición de la Real Academia de la Historia.

128. MATEO GÓMEZ. *Op. cit.*, nota 75, pág. 300 (nota 19).

129- S. ISIDORO. *Op. cit.*, nota 73. Cap. LXVIII "*De la prohibición de los juegos aleatorios*". Madrid, 1951. Biblioteca de Autores Cristianos.

130. LUQUE FAXARDO. *Op. cit.*, nota 102.

Jovellanos manifiesta que en el siglo XIII aparece recogido en la *Historia de Ultramar* con el nombre de "tablas". Asimismo, algunos refranes recogidos en los proverbios judeo-españoles señalan los males que ocasiona, como el de "en casa del jugador hay mas tristeza que alegría"¹³¹.

ESCENAS DE ANIMALES REALES Y FANTÁSTICOS

Representar a animales en todas sus formas ha sido siempre una de las más antiguas preocupaciones del hombre. Buena prueba de ello son las pinturas rupestres, donde nuestros antepasados plasmaron la admiración y la inquietud que ante ellos sentían.

También nos dejaron testimonio de los métodos y técnicas desarrolladas para superarlos y poder utilizarlos en su provecho. Los animales han ejercido siempre un poderoso atractivo sobre los hombres a lo largo de la historia.

Ya en las primeras civilizaciones como Egipto, India o Asiria, el mito zoológico alcanzó un gran desarrollo, paralelo a la evolución y a la complicación de las manifestaciones mítico-religiosas. A la civilización griega le debemos el primer intento serio de hacer un tratado de Historia Natural, el de Aristóteles, que se vio impulsado por sus frecuentes viajes debido a las campañas militares de su alumno Alejandro Magno¹³².

También tuvieron gran difusión popular las fabulosas historias de Ktesias y Megasthenes acerca de los animales de países lejanos como la India o Persia¹³³. Por su parte, los ejércitos romanos llegaban a Italia con numerosos animales de las tierras conquistadas, que despertaban la admiración y al mismo tiempo el respeto popular. Junto a los animales reales, se va gestando el desarrollo de otro tipo de fauna fantástica, producto de la imaginación popular y del miedo ante lo desconocido. A su desarrollo contribuyeron los viajeros, comerciantes y soldados con sus narraciones acerca de monstruos y seres fantásticos de lejanos países.

En la *Historia Naturalis*, de Plinio, las tradiciones y supersticiones populares priman más que las observaciones científicas. La influencia de esta obra fue primordial en el *Physiologus*, tratado de zoología redactado en Alejandría en el siglo II a.C, donde al estudio y descripción de los animales se unen antiguas tradiciones y, sobre todo, reflexiones morales establecidas de acuerdo a las características de los mismos.

Fue uno de los libros más difundidos durante siglos, y a su traducción al latín (aproximadamente en el siglo V)¹³⁴ siguieron las correspondientes versiones en numerosas lenguas (árabe, armenio, italiano, sirio, castellano, etc.), con lo que dejó de ser posesión exclusiva de teólogos y llegó a ser propiedad del pueblo y fuente de la literatura cristiana.

Por ello, durante la Edad Media, donde no podemos olvidar que el hom-

131. MATEO GÓMEZ. *Op. cit.*, nota 75, pág. 301.

132. Aristóteles va haciendo una descripción de los animales que ve en los países conquistados, corrigiendo las falsas descripciones.

133. MATEO GÓMEZ. *Op. cit.*, nota 75. Cap. II, pág. 36.

134. *Ibidem*.

bre está convencido de que el mundo exterior no es sino el reflejo simbólico de una realidad más profunda, surgen, en la misma línea de sus fuentes antiguas, los Bestiarios, que establecen relaciones de carácter místico entre Cristo y Satanás, el bien y el mal, y las virtudes o los vicios con determinados animales.

Su influencia se dejó sentir en la liturgia cristiana y de ellos tomó inspiración la escultura románica y gótica. Toda esta tradición fue difundida por autores como San Agustín o San Isidoro en las *Etimologías* (siglo VI d.C), enciclopedia popular de la Edad Media y verdadero espejo de las ciencias y supersticiones de la época.

Teniendo en cuenta estas razones, no es extraño entonces el hecho de que en el Claustro de la catedral de Pamplona el número de estas representaciones sea significativo, tanto de animales reales como de animales fantásticos.

Uno de los objetos de este estudio será el aproximarse al posible sentido que a estas representaciones se les quiso dar y, aunque no es suficiente, justificar estas complicadas formas de la fauna de los capiteles, sólo por motivos estéticos o de espacio. El repertorio de estas escenas es muy amplio en el Claustro, en algunas de las escenas ya comentadas también aparecen animales, pero debido a su contexto no han sido objeto de individualizaciones.

Vamos a tratar en un principio las representaciones de luchas entre animales reales y fantásticos. A este respecto cabe destacar las opiniones de Uranga e Íñiguez¹³⁵ cuando señalan: "*has luchas de animales solos o con hombres o monstruos, de tradición añeja todo, se renuevan dentro de una realidad ideal, muy en consonancia y dentro del espíritu presenciado en el martirio de S. Saturnino*¹³⁶, *fantasía convertida en realidad viva, que aparece como la mejor reproducción animada del espíritu medieval que vivifica lo fantástico y fantasea la realidad*".

Primera escena. Lucha de arpías

En el mainel central del tercer tramo de la crujía norte, es donde encontramos esta escena. Tanto Uranga e Íñiguez como Malaxecheverría¹³⁷ han identificado las dos figuras semihumanas que aparecen en lucha como arpías.

En la escena aparecen dos animales semihumanos. La mitad superior del cuerpo es humana, llevan la cabeza cubierta con una especie de cogulla. La mitad inferior es de ave, pero al mismo tiempo parecen tener pezuñas en las patas y la cola es larga, como serpentina o de escorpión.

Tienen cierta similitud con las que aparecen en la portada de la iglesia de Artaiz, también con las de la puerta del Juicio Final de Tudela¹³⁸, y sobre todo con un animal semihumano que Isabel Mateo ha localizado en un brazal de la sillería de Barcelona¹³⁹.

135. URANGA E ÍÑIGUEZ. *Op. cit.*, nota 2. Vol IV. pág. 230.

136. DEL CAMPO. *Op. cit.*, nota 81, pág. 20.

137. URANGA E ÍÑIGUEZ. *Op. cit.*, nota 2. Vol. IV, pág. 230.

MALAXECHEVERRÍA, I. "*El Bestiario esculpido en Navarra*". Pamplona, 1984, pág.

32.

138. MALAXECHEVERRÍA. *Op. cit.*, nota anterior, págs. 29-34.

139. MATEO GÓMEZ. *Op. cit.*, nota 75. Lám. I, figura 6.

Los dos animales aparecen luchando con espadas y portan escudos para protegerse.

El aspecto tradicional de las arpías es el de una repugnante mujer-pájaro, dotada de aceradas garras y que despide un hedor insoportable. Las arpías clásicas, en un número de tres, fueron relegadas a los infiernos por Virgilio. Ciertas tumbas griegas las representan en pleno vuelo, llevándose en las garras el alma del difunto. Sólo el viento del norte era capaz de ahuyentarlas. Algunos autores señalan el hecho de que estas arpías antiguas no difieren mucho de las llamadas sirenas-aves¹⁴⁰.

"La sirena es una criatura muy maravillosa y las hay de tres maneras: una es mitad pez y mitad mujer, la otra es mitad ave y mitad mujer y la tercera es mitad caballo y mitad mujer.

Y aquella que es mitad pájaro y mitad mujer produce un sonido de arpa tan dulce que todos van a oír por propia voluntad aquel sonido, y le place al hombre tanto que todo aquel que lo oye se duerme y así mismo esta sirena lo mata¹⁴¹.

La primitiva mención griega de la sirena la hace Ovidio en las *Metamorfosis*: *"A vosotros Aqueloides (sirenas) ¿de dónde os vienen esas plumas y patas de ave, siendo así que vuestro rostro es de doncella?"¹⁴².*

La representación de la sirena-ave fue adoptada en el repertorio artístico simbólico paleocristiano y persistió en el arte occidental hasta aproximadamente el siglo XII, cuando se consolida la forma de mujer-pezuña. No podemos identificar plenamente si este animal semi-humano es de sexo masculino o femenino, ya que tanto las arpías como las sirenas-ave tienen sus equivalentes masculinos. Arpías masculinas son, según Malaxecheverría, las de Sangüesa, y masculinas me parecen a mí también las de Pamplona, aunque la única razón para adjudicarles dicho sexo sea la actitud de combate o lucha que presentan (Lám. VII).

La mujer arpía se ha asimilado proverbialmente a vicios como la avaricia o la codicia. Otras arpías literarias, las de Amadas et Ydoine, predicen el destino; pero todas ellas son consideradas de forma negativa.

Su carácter repugnante, devorador y aéreo las relaciona con los infiernos, con el transporte del alma o con el viento. Se han considerado comúnmente como alegorías o personificaciones de los vicios en su doble tensión (como culpa o castigo)¹⁴³.

Segunda escena. Lucha de león y ciervo

Esta escena está representada en el mismo mainel de la *"lucha de arpías"*, pero al lado opuesto. En la escena aparece un león mordiendo con toda su fiereza el lomo de un ciervo. Este tiene levantada la cabeza y parece aullar de

140. DEBIDOUR, U.H. *"Le Bestiaire sculpté du Moyen Age en France"*. Strasbourg. 1961.

141. SEBASTIÁN, S. *"El Bestiario Toscano"*. Cap. XVII *"De la sirena"*, págs. 23-24.

142. MATEO GÓMEZ. *Op. cit.*, nota 75. Cap. III, págs. 125.

143. MALAXECHEVERRÍA. *Op. cit.*, nota 137, págs. 29-34 *"La Arpia"*.

dolor; al mismo tiempo arquea su cuerpo de tal manera, que la composición de la escena y su dramatismo resultan increíbles (Lám. VIII).

El ciervo es uno de los animales más comúnmente representado durante la Edad Media. Fue tema favorito en la tradición literaria medieval que recogió la herencia clásica, especialmente la virgiliana, por lo que aparece con una variada iconografía literaria: el ciervo sediento, el ciervo que mata a la serpiente, el ciervo acosado o herido, etc.¹⁴⁴

Desde época paleocristiana se ha querido ver en su figura una imagen del alma cristiana. Para la mística vino a representar el deseo ardiente de su unidad con Dios. El punto de partida a esta interpretación alegórica hay que buscarlo en el Salmo 41.1 de David: "*Como jadea la cierva tras las corrientes de agua, así jadea mi alma, en pos de ti, mi Dios*"¹⁴⁵.

Su carácter de figura cristológica es clara en cuanto que regenera al mundo derrotando al pecado. Su imagen es catecúmenica, bautismal y eucarística. Los Bestiarios medievales y los tratadistas como San Isidoro le aplican el simbolismo de pureza y de Cristo.

Al león, sin embargo, se le pueden dar dos simbolismos, en este caso antagónicos: el de Cristo y el de Diablo. Es el león el primer animal por el que comienzan tanto el *Physiologus* griego como el latino. Animal majestuoso y soberbio, ha sido considerado desde la antigüedad como el rey de la selva:



Lám. VII Mainel de la cruzja norte. Lucha de arpías. (Foto A. Peña Pinedo).

144. SEBASTIÁN, S. "*El Fisiólogo atribuido a S. Epifanía*". Cap. V. pág. 36.

145. *Ibidem*, pág. 35.

MATEO GÓMEZ. *Op. cit.*, nota 75. Cap. II, pág. 36.

"Su rugido es tal que los demás animales huyen, incluso aquellos que nunca lo oyeron, siguiendo en ello un mandato imperioso de la naturaleza"¹⁴⁶.

A pesar de ello su retrato se perfila con rasgos de nobleza, piedad y misericordia. Es en el Génesis (49,10) donde se proclama a Cristo como león de Judá. Pero el principal texto para comprender la asimilación de Cristo al león se halla en el Apocalipsis (5,5), cuando uno de los ancianos dice en aquella visión: "No llores; mira, ha triunfado el león de la tribu de Judá, el Retoño de David, él podrá abrir el libro y sus siete sellos"¹⁴⁷.

Su identificación con Cristo también la podemos arrancar de sus características naturales: "La leona da a luz al cachorro como muerto y ciego, tendiéndose a su lado durante tres días, fijos los ojos en él. Transcurrido este tiempo, se aproxima al león y echa su aliento sobre el cachorro que recupera enseguida la vida y abre sus ojos a la luz"¹⁴⁸.

Este pasaje se relaciona con la Resurrección de Cristo y ocupa un lugar preferente en el arte medieval. Mas no podemos olvidar que el león es bivalente y también vemos su imagen como símbolo de Satanás.

Así aparece en el Salmo 90,13: "Andarás sobre áspides y basiliscos y hollarás los leones y dragones", y también en el Salmo 21,22: "Sálvame de la boca del león"¹⁴⁹.

Panofsky¹⁵⁰ por su parte interpreta la figura del león como símbolo del pecado de la ira, y en el *Libro de Alexandre*¹⁵¹ también aparece con este sentido.

En cuanto a la escena que nos ocupa y teniendo en cuenta lo ya expuesto, podríamos hallarnos ante una representación de la lucha entre el Bien y el Mal. Esta idea viene a coincidir con la que se desprende de una amonestación que Pedro hace en una epístola: "Sed sobrios y velad; porque vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda alrededor buscando a quién devorar"¹⁵².

Así, ya desde la época paleocristiana, vemos en la iconografía al león persiguiendo a ciervos y gacelas inocentes, que son imágenes de las almas cristianas perseguidas por la fiera hambrienta¹⁵³.

OTRAS ESCENAS DE ANIMALES

Tercera escena. Águila con ternero

Esta escena está situada en un mainel de la crujía este, junto al capitel que respresenta la construcción de la torre de Babel. En ella aparece un águila con las alas desplegadas que tiene como presa a un ternero. (Lám. IX).

146. S. ISIDORO. *Op. cit.*, nota 73. XII, 2. 3-4.

147. SEBASTIÁN, S. *Op. cit.*, nota 144. Cap. I, pág. 5.

148. *Ibidem*. Cap. II, pág. 9.

149. MATEO GÓMEZ. *Op. cit.*, nota 75. Cap. II, pág. 84.

150. PANOFSKY, E. "Estudios de Iconografía". Madrid, 1962.

151. "El Libro de Alexandre". Verso 482. Biblioteca de Autores Españoles. Vol. LI.

152. SAN PEDRO. I Epístola, 5,8.

153. SEBASTIÁN, S. *OP. CIT.*, NOTA 144, PAG. 11.



Lámina VIII. Lado opuesto del mismo mainel. Lucha de león y ciervo. (Foto J. E. Uranga).

El águila es uno de los animales más representados en el arte medieval. El *Physiologus* la describe en estos términos: "*Reina de las aves, recibe el nombre de su muy dilatada vida, ya que llega a vivir cien años. Cuando envejece se le curva el pico y los ojos se le nublan, entonces busca una fuente, vuela hacia el sol, quema en él sus alas y la oscuridad de sus ojos, rompe su pico contra una roca y se sumerge tres veces en el agua, con lo que queda rejuvenecida y renovada*"¹⁵⁴.

La conclusión moralizadora es la siguiente: "*Tú, hombre, cuya vestimenta esta desgastada y cuyos ojos están llenos de tinieblas, ve en busca de la fuente celestial y eleva los ojos hacia Dios que es fuente de justicia, para recobrar como el águila tu juventud*"¹⁵⁵.

Otros maestros antiguos como san Isidoro aplicaron el simbolismo del águila revitalizada a la Resurrección de Cristo. También se le atribuye el papel de Psicopompo, como conductora de las almas de la tierra al cielo.

Pero tiene igualmente cierto carácter bivalente, ya que por las citas bíblicas debe considerarse como maléfica y así figura en el Levítico (11-13) y en el Deuteronomio (14,13). Destacan su rapacidad, su altanería y el que los muertos son su alimento favorito. En la mitología pagana de todos los tiempos y todos los pueblos encarna la imagen de la realeza.

El *Physiologus* dice a este respecto que viene a ser como la imagen del poder temporal, encarnada en Nabucodonosor, rey de Babilonia.

Sin embargo y respecto a la escena que nos ocupa, sólo he encontrado cierto punto de relación con otras escenas estudiadas por Isabel Mateo en las sillerías de Barcelona y de León, donde las presas no son terneros sino conejo y cordero, respectivamente.

Ella ha relacionado estas escenas con un emblema de J.W. Zingreff¹⁵⁶ en el que un águila apresa a una liebre. El emblema es del siglo XVI (posterior a nuestra escena), pero está inspirado en la *Metamorfosis* de Ovidio, la *Historia de los animales* de Aristóteles y la *Historia Natural* de Plinio, y dice así: "*Los hombres pretenciosos: vosotros los que os encamináis en una carrera demasiado larga, fijaos en el águila. Vale mas desprenderse de todo, que sucumbir vergonzosamente bajo el peso de una carga demasiado fuerte*".

Quizás puede ser ésta la significación de la escena, pero hay otros autores como F. Bond o Rizzi¹⁵⁷ que opinan que su significación puede ser simplemente una evocación de su natural inclinación a la rapacidad.

Cuarta escena. Cabras empecinadas a acometerse

Es uno de los temas, junto a dos perros y una pareja de salvajes, que se representan en uno de los capiteles más extraños e interesantes del Claustro. Se localiza en la segunda pilastra del muro exterior de la crujía este (prácticamente enfrente de la portada de la capilla Barbazana). No presenta decora-

154. "El *Physiologus*". Bestiario Medieval. Cap. VIII.

155. "Bestiario de Oxford", 81.

156. Zingreff, J.W. "Emblematum Ethico-político". Franckfurt, 1633.

157. BOND, F. "Wood Carvings in english churches I: Misericords". London, 1910.

RIZZI, A. "Appúnti per studio sulle patere veneziani", Antichita Viva, 1974, n° 6, págs. 32-43.

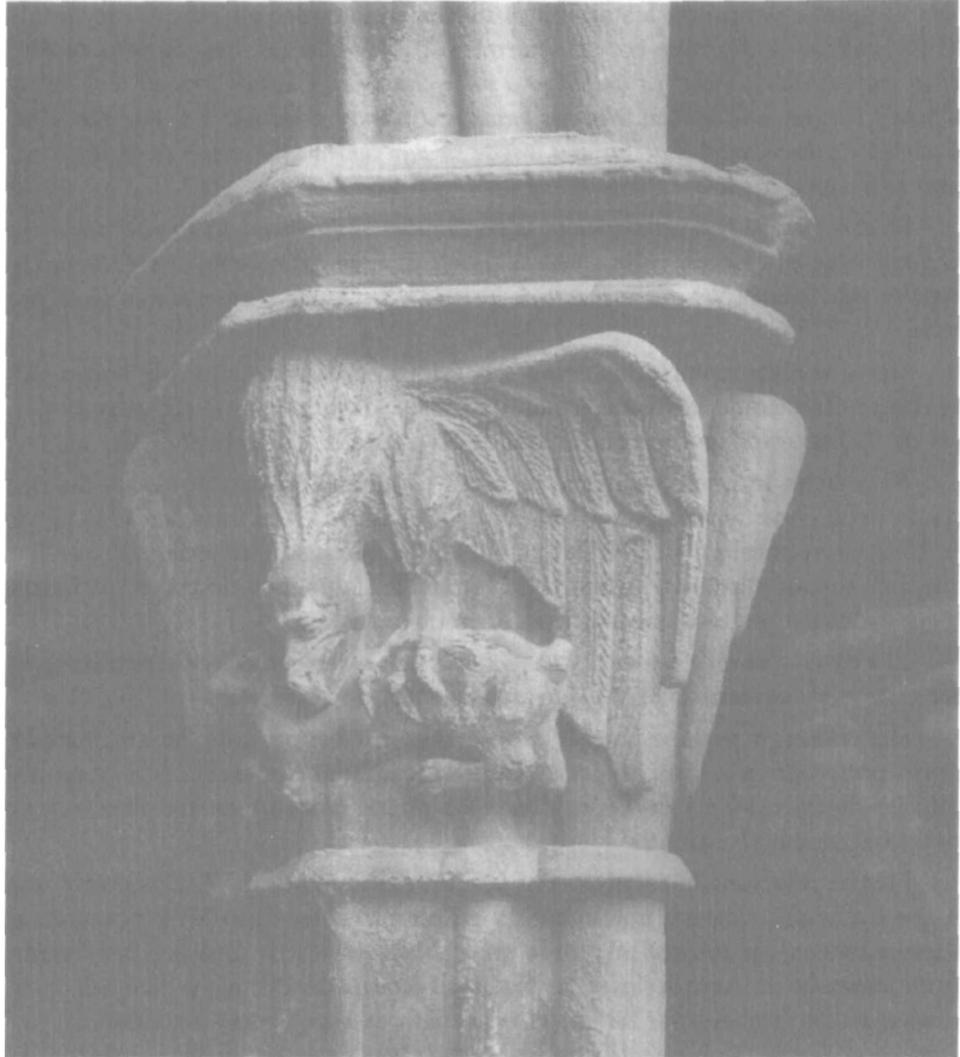


Lámina IX. Mainel de la crujía este. Águila apresando un ternero. (Foto J. E. Uranga).

ción vegetal y tanto la talla como la composición de los motivos merecen la pena observarse detenidamente.

Los tres temas se desarrollan bordeando todo el capitel, situado el que nos ocupa en una de las esquinas del mismo, junto a una extraña arquitectura semicircular. Las dos cabras están representadas en pleno movimiento, en el momento justo del salto y embistiéndose con la cabeza. Los dos animales son iguales.

La cabra junto a su homónimo masculino, el macho cabrío, son, según la tradición, animales de simbología negativa. Esta simbología proviene, en cierta manera, de las palabras de san Mateo cuando se refiere al Juicio Final (25,13): *"Como el pastor separa las ovejas de los cabritos; y pondría las ovejas a su derecha y los cabritos a su izquierda... Al mismo tiempo dirá a los que están a la izquierda: apartaos de mí, malditos, al fuego eterno"*¹⁵⁸.

158. MATEO GÓMEZ. *Op. rit.*, nota 75. Cap. II, pág. 49.



Lámina. X. Capitel de la crujía este. Hombre y mujer salvajes dándose la espalda. (Foto J. Laregui).

Pero no podemos olvidar que incluso en la mitología pagana de Euskadi, anterior al cristianismo, *Akerra*, el macho cabrío es quien preside los *Akelarres*, reuniones de *sorginak*, *lamiak*, etc. Casi siempre han sido considerados animales lascivos, imagen del demonio y de la impureza.

En la antigüedad clásica era la montura de Afrodita y Dionisios, de donde tal vez derive la iconografía propia de la Edad Media, donde la lujuria se representa mediante una mujer cabalgando sobre una cabra o macho cabrío.

A los sátiros se les representaba con cuernos y patas de macho cabrío, por lo que para los cristianos eran imagen del diablo. En los Bestiarios moralizados también se les considera como la imagen de la lujuria.

Isabel Mateo ha conseguido localizar, en una misericordia de Zamora y en un asiento de la sillería de León, dos escenas de las que aparecen cabras y perros, pero ninguna, por su descripción, se puede relacionar con la del Claustro de Pamplona. En Zamora, los perros muerden los cuernos de la cabra y en León los dos animales comen las hojas de la parte superior de un árbol¹⁵⁹.

Aquí simplemente una escena es contigua a la otra, pero no parece haber ninguna relación, por lo menos visible, entre las dos cabras y los dos perros que se representan su lado.

Quinta escena. Dos perros y una cazuela (?)

Uranga e Iñiguez¹⁶⁰ describieron esta escena como lucha de dos perros por un queso. En mi opinión, esta escena no representa una lucha. Los dos animales, de tamaño enorme y de composición perfectamente adaptada al espacio que ocupan, no representan ningún dinamismo, están estáticos y parecen mirar los dos un objeto redondo que tienen entre las patas.

Asimismo, si comparamos esta escena con una ménsula del refectorio

159. *Ibidem*, págs. 49-50.

160. URANGA E IÑIGUEZ. *Op. cit.*, nota 2. Vol. IV., pág. 230.

donde se representa una lucha de perros por un águila muerta, podremos apreciar la diferencia¹⁶¹.

Según las diferentes iconografías, este animal ha sido considerado desde la antigüedad como animal impuro. El origen de este simbolismo hay que buscarlo en el *Libro de los Proverbios* y luego pasa al Nuevo Testamento, en la carta 2ª, 2,22 de San Pedro: "*Volvióse el perro a comer lo que vomitó y la marrana lavada a revolcarse en el cieno*".

También Eusebio, en su *Historia Eclesiástica*, compara al perro con el diablo, basándose en el cancerbero¹⁶². La Edad Media ha sido considerada como rehabilitadora de la simbología del perro, su nueva imagen lo reconoce como amigo fiel del hombre, guarda de su casa y compañero de su *cacería*¹⁶³.

A pesar de ello hay textos medievales en los que este animal sigue ostentando el símbolo de algunos vicios o pecados, como la envidia (imagen de dos perros peleándose por un hueso) o la personificación de los hipócritas e ingratos que aparece en el *Libro de los Exemplos*, cap. XXXVII.

Sin embargo, ninguna de estas dos interpretaciones es la que nos ocupa. Lo cierto es que no he podido identificar perfectamente lo que Uranga e Iñiguez describen como "queso". A mi entender, ese objeto tiene un mango alargado que se confunde entre las patas de uno de los perros ¿podría ser una cazuela?

No lo sé, pero a este respecto Isabel Mateo analiza una misericordia de la sillería de León, donde un animal tiene la cabeza metida en una cazuela u olla. Esta misma escena aparece también en una misericordia inglesa de Beverley Minster¹⁶⁴.

F. Bond¹⁶⁵ opina que esta escena del perro lamiendo la cazuela responde a la costumbre de las amas de casa aldeanas holandesas de darle la cazuela al perro para que la rebañase cuando se había terminado la comida; de esta costumbre surgió el dicho: "*La cazuela ha sido dada al perro para rebañarla*" cuando un invitado llegaba tarde. Parece ser que esta costumbre estuvo bastante generalizada en Inglaterra, donde hay alusiones a ello en las tabernas.

De esta interpretación se deduce una alusión a la mujer sucia, desaliñada y descuidada. No se ha encontrado entre los textos españoles ninguna frase proverbial que tenga relación con este refrán holandés.

TEMA LITERARIO. LOS SALVAJES

Ya hemos mencionado que en este mismo capitel tenemos una representación del hombre y de la mujer salvajes. Este tema se encuentra en la esquina opuesta a la escena de las cabras.

161. En dicha ménsula, los dos perros están en actitud de lucha, además uno le muerde al otro en la *cabeza*. Me extraña que Uranga e Iñiguez no reparasen en ello, ya que también destacan esta escena en el Vol. V, pág. 26, de su obra ya citada.

162. MATEO GÓMEZ. *Op. cit.*, nota 75, pág. 102.

163. Ya los hemos podido observar en la escena de los alanceadores de toros.

164. MATEO GÓMEZ. *Op. cit.*, nota 75, pág. 160.

165. BOND. F. *Op. cit.*, nota 157, págs. 88-89-



Lámina. XI. Capitel de la crujía este. Hombre salvaje. (Foto J. E. Uranga).

Aparecen representados a cuatro patas, dándose la espalda el uno al otro. Ambos tienen el cabello muy largo y su cuerpo parece estar lleno de mechones de pelo. La mujer salvaje asemeja estar dormida, tiene los ojos cerrados; el hombre salvaje se toca los largos cabellos con la mano. (Láms. X y XI).

Los salvajes son una de las figuras más prodigadas y misteriosas de las representadas durante la Edad Media, su supervivencia llegará hasta el barroco. Van Marle abordó su aspecto iconográfico y pensó que el ser monstruoso que aparece en la historia de Nabucodonosor, de la *Biblia de Rodas* (siglo XI), quizás fuera la primera alusión al salvaje, dando una serie de ejemplos que abarcan desde el siglo XIII al XV¹⁶⁶.

Jesús Caañamo Martínez¹⁶⁷, por su parte, señala como precedente románico del salvaje en la península un capitel situado en la capilla mayor de la catedral vieja de Salamanca (aprox. mediados del siglo XII).

El tema del salvaje nació al amparo de un interés cada vez más generalizado por lo exótico y desconocido. A ello contribuyeron, como difusores de este tema, las narraciones de viajeros o soldados, los libros de viajes, las leyendas sobre islas misteriosas y todo aquello que por desconocido y lejano no estaba incorporado al proceso de civilización en el que se hallaban inmersos los que a estas criaturas fantásticas se referían.

*"El hombre que vive en los bosques y selvas, lejos y al margen de toda civilización, habla de ser representado como las alimañas, totalmente cubierto de pelo y como las fieras, usar de su fuerza bruta para satisfacer sus instintos animales"*¹⁶⁸.

No vamos a hacer aquí un recorrido por las diferentes iconografías que adopta este tema a lo largo de las distintas etapas artísticas donde se repre-

166. VAN MARIÏ, R. *Iconographie de l'art profane, Tome I: La vie quoticienne*. Chap. IV. pág. 183. New York, 1971. (Reeditado).

167. CAAÑAMO MARTÍNEZ, J.M. *"Un precedente románico del salvaje"*. Rev. B.S.A.A., 1984. Universidad de Valladolid, págs. 400-401.

168. DE AZCÁRATE, J.M. *"El tema iconográfico del salvaje"*. Rev. A.E.A., 1948, pág. 81.

senta¹⁶⁹, sino a tratar de profundizar en el contenido que esta figura artística presentaba en la época en que se tallaron las escenas del Claustro (finales del siglo XIII y principios del XIV).

El tema aparece en las artes menores (decoración de cajitas de marfil, orfebrería, orlas de manuscritos y posiblemente en los tapices) en la primera mitad del siglo XIV¹⁷⁰. Sin embargo, nosotros lo encontramos representado en un capitel, al igual que su precedente románico.

Plinio y San Agustín ya mencionan a estos seres a los que se les concedía la misma categoría de realidad que a cualquier habitante de los países limítrofes.

De todas maneras, la creencia en estos seres extraños llega hasta nuestros días, donde a algunos se les considera como recuerdos de un mundo utópico y buenos salvajes (acordémonos de los niños salvajes criados en la selva, como Tarzán en su versión moderna o Gilgamesh, entre los antiguos). Mientras que a otros se les califica de repulsivos, de peligro para la civilización y por lo tanto son elementos que deben separarse de la vida social por su fuerza bruta y su lujuria.

Para el mundo cristiano medieval, la figura del salvaje se asimila al demonio; por sus viciosos actos fue considerado en el vocabulario demoníaco de la Edad Media como imagen de la libidinosidad. Sin embargo, Bernheimer¹⁷¹ también señala el hecho de que en la Edad Media la palabra salvaje implicaba a todo lo que eludía las normas cristianas y el establecido esqueleto de la sociedad. El salvaje está en el fondo contra la sociedad medieval alienada y, en su sentido más amplio, contra el orden de la creación. No tiene estructura social ni nación, por eso fascina en la Edad Media como prototipo de lo contrario a las limitaciones del pensamiento y de la conducta.

Esta opinión de Bernheimer avala la idea propuesta por Pedro J. Lavado¹⁷² cuando afirma que hay que hacer una clara división entre el salvaje repulsivo, peyorativo e imagen de la lascivia, y el salvaje contemplado como elemento de un mundo perdido y utópico, y predilecto de la naturaleza.

La imagen del salvaje repulsivo y la del utópico conviven en nuestra cultura durante largo tiempo, no pudiéndose afirmar que la primera sea fruto del mundo religioso medieval, mientras que la segunda sea fruto ya de los nuevos aires humanistas. Ambas imágenes son fiel reflejo de los hombres y artistas de su época, de los conceptos de una moral de caballería, de una desenfadada vida cortesana, de una crítica a las instituciones religiosas y políticas del momento y de un sueño siempre existente acerca del buen salvaje.

Dentro de la denominación del salvaje repulsivo, una de las representa-

169. Para ello consultar: Azcárate. *Op. cit.*, nota anterior.

MATEO GÓMEZ. *Op. cit.*, nota 75, págs. 213-221.

ROSENDE VALDÉS, A. "El tema del salvaje en las sillerías de Mondoñedo y Xunqueira de Ambia". Rev. B.S.A.A., Tomo LII, 1986.

170. MATEO GÓMEZ. *Op. cit.*, nota 75, pág. 213.

171. BERNHEIMER, R. "Wild Men in the Middle Ages". Harvard University Press. Cambridge, 1952.

172. LAVADO PARADINAS, P.J. "En torno a la figura del salvaje y sus implicaciones iconográficas". V Congreso español de Arte. Actas. Barcelona, 1984, págs. 231-237.

ciones más frecuentes es el rapto de una doncella por parte del salvaje y su posterior liberación por un caballero¹⁷³. Esta imagen es la que lo representa como antítesis del caballero, símbolo de las virtudes del medievo y al que se contraponen este ser que no puede dominar sus instintos. Pero no es este caso.

Otra imagen, dentro de esta caracterización como ser repulsivo, es la de los héroes que, bien repudiados por sus damas o presos de un estado depresivo, abandonan la vida civilizada para ocultarse en el bosque y llevar una vida similar a la de los animales. El caso más conocido es el del rey Nabucodonosor, ya mencionado, que fue condenado a llevar vida animal durante cierto tiempo en castigo a su vida desordenada. Las imágenes que aluden a este monarca le representan cubierto de largos cabellos y a cuatro patas¹⁷⁴.

En Cataluña tenemos la leyenda de Fra Joan Bari, hombre asilvestrado y eremita que vive en una cueva de Montserrat para purgar el pecado por haber matado a la hija del conde de Barcelona. Queda asilvestrado, cubierto de pelo y yendo a cuatro patas, hasta que Dios le perdona por boca del hijo recién nacido del conde¹⁷⁵.

Las referencias que de los salvajes utópicos se tienen, aparecen ya en la historia de Alejandro, también se pueden observar estas referencias en algunas miniaturas de la época (siglos XIII al XIV), como en el *Libro de las Horas* de María de Borgoña¹⁷⁶.

Estas representaciones muestran la vida entre los salvajes, que viven felices y libres en la naturaleza, aparecen escenas familiares, de caza, etc. Conviven con los animales del bosque, a los que tratan con relativa familiaridad y con otros que son símbolos del mundo medieval, como unicornios o grifos.

Particularmente, pienso que la escena que se está analizando puede tener una mayor relación con la imagen del salvaje repulsivo que con la del salvaje utópico.

El hecho de aparecer los dos, él y ella, a cuatro patas, desnudos y cubiertos de pelo, ya lo pone en relación con la imagen del rey Nabucodonosor; además, los animales que se representan en el capitel no encajan muy bien con los animales propios del bosque, entre los que vive el salvaje feliz.

Estas circunstancias me han llevado a pensar que, siendo las cabras símbolo de la lujuria y los perros animales impuros (no hay nada que indique lo contrario), quizás estemos ante una representación con un contenido paralelo a la historia narrada en la *Biblia de Rodas*, y estos salvajes representen cuál es el castigo como consecuencia de una vida desordenada.

Es necesario añadir, además, que a pesar de no poder deducir su intención, es curioso el hecho de que tanto las dos cabras como los dos perros estén emparejados de frente, mientras que los salvajes no aparecen como pareja, sino dándose la espalda el uno al otro.

173. A este punto se refieren todos los autores citados para este tema.

174. LAVADO PARADINA. *Op. cit.*, nota 172, pág. 234.

175. Esta leyenda la narra Juan Ainaud en la pág. 243 del coloquio que sobre las ponencias de J. Yarza, Marisa Melero, M. Cortés, Juan F. Esteban y P.J. Lavado, se estaba llevando a cabo. V Congreso Español de Arte. Barcelona 1984.

176. LAVADO, P.J. *Op. cit.*, nota 172, pág. 235.

OTRO TEMA LITERARIO. EL HOMBRE METIDO EN UN CESTO

Esta escena aparece representada en el capitel de la pilastra del muro exterior que une la crujía norte con la este. También se reitera esta representación en una repisa de la Capilla Barbazana.

Sólo he encontrado una posible referencia acerca de esta escena. Isabel Mateo¹⁷⁷, al analizar un motivo parecido de una misericordia de Toledo, la ha relacionado con el tema de Virgilio y el cesto. Este tema viene a simbolizar la sumisión del hombre a la mujer y tiene el cesto como protagonista.

El texto literario es el siguiente:

*"Al sabidor Virgilio, como dize en el testo,
Engañólo la dueña, quedando l'colgo en el Çesto,
Coy dando que l'sabía a su torre por esto"¹⁷⁸.*

No puedo decir si la referencia es válida o no, ya que en la escena de Isabel Mateo es la mujer la que está metida en el cesto y un anciano el que lo arrastra. Sin embargo, en nuestro caso, no aparece ninguna mujer, pero es un hombre el que está literalmente colgado en el cesto, tal como señala el texto referido.

RESUMEN

Junto al gran interés artístico que despierta toda construcción catedralicia como Santa María de Pamplona, su principal atracción reside en las continuas sorpresas que nos depara su originalidad. Sorpresas que se inician al esconder, paradójicamente tras una fachada neoclásica, un magnífico templo gótico, que continúan en su interior al observar su austera belleza en contraste con otras catedrales próximas a su cronología y que culminan, al asomarnos por una pequeña y simiocolta puerta lateral, en "uno de los más hermosos claustros que haya visto en mi vida" en palabras del gran poeta romántico. Es este claustro y su sorprendente decoración escultórica el vértice de este estudio, ya que con él conjugaron dos mundos, sacro y profano, como testimonio de una mentalidad para la cual el templo era el reflejo en miniatura de todo el universo circundante, porque el universo todo se reducía a una sola idea, la de Dios Creador.

SUMMARY

Together with the artistic interest that raise every cathedral construction, as Santa María in Pamplona, its main attraction lies, in my opinion, in the continuous surprises that its originality offers to us. Surprises that begin when you find a splendid Gothic Church behind a Neoclassic façade, and that continue in its interior when you observe its austere beauty in contrast to other cathedrals near to its chronology and end when you look out of a small lateral door "to one of the most beautiful cloisters I have ever seen in my life" in words of a great romantic poet. It is this cloister and its surprising sculptural decoration the vertex of this modest study, as there we could see the combination of two worlds, sacred and profane, as the evidence of a mentality to which the Church was the reflection in miniature of the whole surrounding universe, as the universe was reduced to an only idea, that of the God Creator.

177. MATEO GÓMEZ. *Op. cit.*, nota 75. Cap. VII, págs. 222-223.

178. ARCIPRESTE DE HITA. *"Libro del Buen Amor"*. Aquí habla del pecado de la luxuria. Verso 261.