

# El honor de la Corona

## Los encargos artísticos de la reina Blanca de Navarra (1425-1441)

• JAVIER MARTÍNEZ DE AGUIRRE •

*Universidad Complutense de Madrid*

El claustro de Santa María fue la última gran aportación de los reyes Evreux al impresionante conjunto gótico de Olite. Flanquean su arco central dos estatuas de piedra, la de la Virgen con el Niño y la de una reina de aspecto juvenil que se adivina hermosa, pero cuyo rostro ha sido materialmente roído por el paso del tiempo (figs. 12 y 13). Representa a Blanca de Navarra, dama de personalidad equilibrada que despertó la admiración de sus contemporáneos por su belleza, piedad, sensatez y magnificencia. Opacada por la arrolladora trayectoria vital de su marido, Juan II de Navarra y de Aragón, con demasiada frecuencia los historiadores españoles han desdibujado su memoria, relegándola al injusto segundo plano de administradora eficaz y mediadora discreta, siempre dedicada a sus devociones. Esta imagen contrasta con el recuerdo que dejó su paso por Sicilia, donde el hecho de haber sido la última reina, unido a un atractivo del que se hizo eco el propio Lorenzo Valla, dio pie al nacimiento de un mito<sup>1</sup>. El manuscrito 17648 de la Biblioteca Nacional, que contiene el texto de *El Victorial*, al narrar el viaje del entonces infante don Juan para casar con la futura reina deja un espacio vacío. El redactor había olvidado el nombre de doña Blanca<sup>2</sup>. Sin llegar a perecer en el olvido, el recuerdo de la reina se ha difuminado. Como escribía no hace mucho Eloísa Ramírez Vaquero, estamos ante una personalidad “hasta cierto punto muy conocida, pero, en buena medida, mal conocida”<sup>3</sup>.

En el particular campo de interés que aquí trataremos, el de las producciones artísticas, el mecenazgo de su padre Carlos III el Noble ha concitado el interés de los estudiosos, causando como efecto colateral una notable despreocupación por las obras de nuestra reina. Monografías dedicadas a escultores de primera fila, como Johan Lome de Tournai, o a edificaciones como la catedral de Pamplona no se detienen a examinar los encargos de Blanca por sí mismos, sino que los estiman continuación natural de los de su progenitor, como si no hubiera detrás una voluntad específica condicionadora de formas y contenidos. Y sin embargo la reina alcanzó un indudable protagonismo en el campo de las empresas artísticas, en las que palpitan sus preocupaciones personales, sus circunstancias históricas y, como intentaré demostrar, en ocasiones su concepto de la realeza. Es mi objetivo a través de estas líneas escrutar su actuación y

comprender las intenciones particulares de sus encargos, que la sitúan como la más destacada promotora artística de la historia de Navarra hasta los tiempos modernos y como una figura a tener en cuenta a la hora de valorar apropiadamente el papel de la mujer en el arte medieval hispano.

Nacida en agosto de 1385, Blanca era la tercera hija de Carlos III el Noble (1387-1425) y Leonor de Trastámara (1387-1415)<sup>4</sup>. El fallecimiento de sus hermanos varones, Carlos y Luis, y de sus hermanas mayores, Juana y María, determinó que finalmente fuera ella la heredera del trono. Pero muchos acontecimientos tuvieron que pasar hasta entonces.

En enero de 1402, tras haber acordado Carlos III con Martín el Humano el matrimonio del primogénito aragonés –Martín el Joven, que acababa de enviudar de María de Sicilia– con una de las cuatro hijas del navarro, ambos monarcas se desplazaron hasta la frontera común para culminar el arreglo. “El Rey d’Aragón vio a las dictas IIII infantas et escugio a la dicha Infanta dona Blanqua para ser muger de su dicto fijo el rey de Sçicilia”<sup>5</sup>. La misiva que dirigió a sus consejeros acredita su satisfacción por la elección: “Vis a ull com Deus ha dotado aquella de gran bellesa, honestat, bons costums e altres moltes virtuts, havem aquella elegida en muller de nostre molt car e mon amat primogenit lo Roy de Sicilia”<sup>6</sup>. A su vez, la reina María de Luna, escribió al futuro esposo ponderando las dotes de la elegida: “Per tal, molt car fill, car savem que us tornara a consolació e plaer, vos certificam que la dita Infanta es de molt gran e alt linatge, sobiranament bella, molt nodrida e de moltes virtuts e dons de natura dotada e tal que ... sobrepuja totes les altres infantas qui per vos eren parlades al dit senyor Rey e a nos ... e podem vos afermar e dir ab veritat, com la dita Infanta sia açi en nostre poder e ho veiam a hull que en ella concorren totes les dites e moltes mes virtuts”<sup>7</sup>. Como tenía ya dieciséis años, a finales de mes fue entregada a la corte aragonesa. Viajó de Zaragoza a Valencia, donde la comitiva fue recibida con grandes fiestas en las que se representó –no sé si con mucho acierto por las implicaciones de la trama con relación al viaje de doña Blanca– la historia de Tristán. La boda se celebró en Palermo el 26 de noviembre. Una carta del arzobispo de Zaragoza revela que su marido quedó satisfecho de la elección: “se yes agradata e

1 Portada de San Francisco de Olite, 1420-1425.

2 Armas de Blanca de Navarra en San Francisco de Olite, 1420-1425..



1

se agrada muyto de la dita reyna e de su semblança, belleza e savios comportamientos”<sup>8</sup>.

Tras ciertas dificultades iniciales, la vida conyugal se fue encarrilando. En 1405 Martín el Joven decidió viajar durante unos meses a la Península y dejó como vicaria a la veinteañera Blanca en un entorno de difícil gobernabilidad<sup>9</sup>. En diciembre de 1406 nació su primer hijo, fallecido en 1407. En 1408 Martín emprendió una campaña militar en Cerdeña y le confió de nuevo la lugartenencia; pero esta vez la muerte impidió su retorno. Martín el Humano, visto el singular talento que la navarra demostraba y que constatan las fuentes documentales (*lucidius et maturius prochediri*<sup>10</sup>), decidió confirmar el vicariato de la viuda, situación que se prolongó a causa del fallecimiento sin herederos del soberano aragonés (1410) y la crisis dinástica resuelta con el acceso al trono de Fernando de Antequera (1412). En Sicilia se alzó con pretensiones de alcanzar la lugartenencia Bernardo Cabrera, lo que provocó la división de la isla. Fernando I prorrogó las responsabilidades de Blanca, hasta que su hijo Juan –futuro marido de Blanca, por cierto– se hizo cargo del gobier-



2

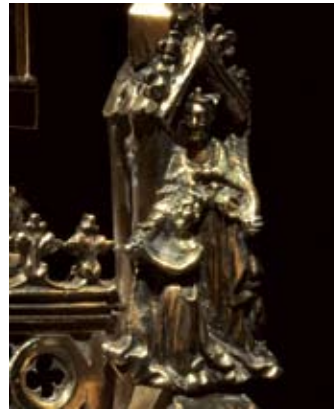
no y la reina viuda regresó a Navarra (1415). Los años sicilianos sin duda le habían proporcionado una impagable experiencia de gobierno.

Carlos el Noble, consciente de la necesidad de volver a casar a la heredera, se planteó en primer lugar el enlace con el conde de Foix, que había enviudado en 1413 de la infanta Juana, la primogénita navarra. Finalmente optó por el vínculo aragonés, en la persona del mencionado infante Juan, hijo segundo de Fernando de Antequera y doce años más joven que Blanca. La boda se celebró en Pamplona en 1420. El deseado heredero no se hizo esperar: Carlos, primer Príncipe de Viana, nació en Peñafiel en 1421. Blanca retornó a Navarra en 1422 a fin de educar a su hijo en el reino. Juan prefirió ocuparse de sus asuntos castellanos, pasando la mayor parte del tiempo más allá de las mugas navarras. La muerte de Carlos III en septiembre de 1425 fue comunicada a don Juan en Tarazona, donde estaba con su hermano el rey de Aragón. Juan entró en Navarra para su reconocimiento como soberano, pero pronto volvió a Castilla.



3

En 1429 y después de celebrada la coronación, el rey y su hermano Alfonso V emprendieron guerra contra Juan II de Castilla. La campaña no se desarrolló conforme a sus expectativas y el reino navarro sufrió las consecuencias. Las treguas de Majano de 1430 trajeron la calma acompañada de pérdidas territoriales. Los años treinta vieron las maniobras del esposo de Blanca para recuperar e incluso aumentar su poder en Castilla, sin apenas ocuparse del reino pirenaico, que entre tanto gobernaba la reina con acierto no exento de estrecheces. Juan y Blanca acordaron la boda de su hija también llamada Blanca con el heredero de Castilla Enrique. La reina acompañó a la infanta a sus esponsales que se celebraron en Valladolid en 1440. Su estancia se prolongó, acudió en romería a Guadalupe y asistió a festejos<sup>11</sup>. En 1441, en el marco de conversaciones sobre el futuro de los reinos, Blanca se acercó a Santa María de Nieva donde sobrevino la muerte. Su marido, demasiado ocupado en sus asuntos, no acudió a los funerales que se celebraron en la catedral de Pamplona en abril de 1441, aunque sí se desplazó en compañía del rey e ilustres castellanos al aniversario conmemorado en Nieva en octubre de 1442<sup>12</sup>. Los episodios finales de la historia de doña Blanca tuvieron lugar tras su muerte, cuando el desinterés de sus familiares desembocó en que hayamos perdido memoria cierta del lugar de enterramiento definitivo<sup>13</sup>.



4

3 Relicario de la Santa Espina de la catedral de Pamplona, 1414-1423.

4 Detalle de la figura de la reina en el relicario de la Santa Espina de la Catedral de Pamplona, 1415-1423.

Las virtudes de la reina habían sido loadas en Sicilia por Andria di Anfuso, quien en el *Canto dell'eruzione etnea del 1408* desplegó una “estrategia laudatoria programada” enumerando su piedad, nobleza, exquisita magnificencia, generosidad, justicia, fama, gloria, energía y firmeza<sup>14</sup>. “Su hermosura y virtud eran muy conformes a su nombre” recordaba su hijo<sup>15</sup>.

Blanca parece haber heredado cierto gusto por los encargos artísticos, pero en la misma medida en que Carlos III había aprendido de la trayectoria de su padre los inconvenientes a los que conducía un temperamento belicoso, Blanca a su vez comprendió que dedicar el patrimonio a gastos suntuosos por encima de las posibilidades conllevaba nefastas consecuencias. Sin derroches ni excesos, supo atender a las principales necesidades de su persona y dignidad. De ahí que no llegara a ser gran mecenas del arte gótico internacional como el rey Noble, pero sí figura digna de estudio cuya principal empresa arquitectónica (la terminación de la catedral pamplonesa) se vio cercenada por una muerte prematura.

No creo fuera de lugar comparar las grandes líneas de su promoción artística con la de su padre, tomando en consideración las respectivas duraciones de los reinados. Carlos III, conocido por sus incansables encargos de todo género, nos ha dejado creaciones sobresalientes del gótico español como el palacio de Olite o su sepulcro en Pamplona. La documentación nos enseña que el ansia por disponer de residencias de categoría se manifestó desde los primeros años de su reinado, cuando reformó el castillo de Tudela, intervención de la que nada conservamos. Ahora bien, imaginemos por un momento que el rey Noble hubiera muerto, como Blanca, en el año decimosexto de su reinado (1403). Por entonces, de la nueva catedral de Pamplona sólo estaban en pie tres capillas de la nave del evangelio y cuatro pilares incompletos de la nave central. En Olite, había reformado el Palacio Viejo y mandado erigir la Gran Torre y la Galería Dorada<sup>16</sup>. A nuestros días hubiera llegado, de haberse conservado algo, simplemente el torreón prismático con elegante galería de piedra ante su fachada occidental; nada que ver con el impresionante conjunto edificado en fechas posteriores. Por supuesto, ni hubiera encargado su sepulcro ni contratado a la mayor parte de los renombrados artistas que trabajaron a su

5-7 Decoración de las bóvedas de los tramos segundo, tercero y cuarto de la nave central de la catedral de Pamplona, 1425-1439.

8 Sello mayor de los reyes Juan II y Blanca de Navarra (AGN, Comptos, Docs., Caj. 104, n. 22-I).

servicio, ni emprendido las obras de Tafalla. De los encargos a los argenteros, estarían terminados el relicario de San Saturnino y el cáliz de Ujué. En resumen, apenas tendríamos memoria de sus afanes constructivos, que constituyen una de las señas de identidad de su reinado.

En el mismo período de dieciséis años, a Blanca le dio tiempo para dejar señal figurativa de su promoción en la catedral de Pamplona (bóvedas de la nave central, a mi juicio también la portada septentrional), Santa María de Olite (claustro, con una estatua de la propia soberana, que es por cierto el único retrato escultórico no funerario de un monarca medieval navarro identificado llegado a la actualidad) y San Francisco en la misma localidad. Podemos rastrear documentalmente su intervención en los palacios de Olite, Tafalla, Pamplona y Tudela, y quizá también materialmente en Sangüesa. Existen argumentos para asignarle el pórtico septentrional de Ujué. Además, rompió tradiciones figurativas en lo que respecta a la imagen sigilar de las reinas navarras y su testamento manifestó una voluntad personal en la elección del lugar de sepultura (Ujué, frente a la tradición casi tricentenaria de enterramientos en la catedral pamplonesa, con la excepción de Sancho el Fuerte que había optado por Roncesvalles) y en la forma del sepulcro. En el terreno de los relicarios, conservamos uno atribuible a doña Blanca, el de la Santa Espina, más pequeño que el de San Saturnino, pero con la representación de la soberana a pequeño tamaño. No está nada mal para una reina que vivió circunstancias adversas y en un plazo relativamente breve en comparación con los cuarenta y tres años de reinado de su padre o los treinta y ocho de su abuelo.

#### COMIENZOS PROMETEDORES

Uno de los aspectos más llamativos de su promoción artística consiste en el encargo de obras destacadas antes de su acceso al trono navarro. Su condición previa de reina de Sicilia podría haber sido factor determinante.

Muy cerca del palacio real, extramuros de Olite, se alza el convento de San Francisco, objeto de mejoras por parte de Carlos III durante la década de 1410<sup>17</sup>. Aunque la profunda remodelación sufrida en el siglo XVIII alteró sustancialmente la arquitectura de la iglesia, conserva todavía una portada del siglo XV, sencilla

pero de notable calidad escultórica (fig. 1). Consta de un tímpano con el Calvario enmarcado por arquivoltas y chambrana soportada por dos ménsulas decoradas con ángeles portadores de escudos. A la altura de las jambas dos nichos con dosel alojaron estatuas de santos actualmente preservadas en el interior.

Las armerías de los escudos nos dan la pista para considerar que la obra fue realizada entre 1420 y 1425. Uno de ellos presenta el habitual cuartelado de Navarra y de Evreux que venían empleando los reyes de Navarra desde 1328. El otro (fig. 2) parte de manera peculiar el cuartelado en aspa de Aragón-Sicilia con bordura de calderas (1) con un cortado de Navarra y Evreux (2). Aunque Janke acertó al relacionar estos emblemas con Juan II, en realidad el monarca nunca empleó el cuartelado de Aragón y Sicilia en la manera como fue representado en Olite, puesto que jamás le añadió la bordura de Lara. Dado que tras su regreso en 1415 Blanca mantuvo la intitulación y las armas de reina de Sicilia, que se representaban mediante el habitual cuartelado en aspa de palos y águilas, lo más probable es que estemos ante una muy particular recreación de las armas de la reina poco después de su segundo matrimonio<sup>18</sup>.

El refinamiento de la talla corresponde a escultores de primera fila, como los que integraban en esos años el taller de Johan Lome al servicio del rey Noble. No hemos de pensar en que la joven viuda hubiera asumido la financiación completa de la iglesia, sino que participaría de algún modo en la construcción de la fachada, en la que también habría colaborado su padre a juzgar por el escudo que culmina la puerta, orlado con las hojas de castaño de su divisa personal. El Calvario que centra el tímpano es propio de la religiosidad de la época y no responde a ninguna de las devociones predilectas de Blanca en fechas posteriores. La inclusión de la imagen de San Francisco en las jambas permite suponer que fueron los propios frailes quienes propusieron el contenido de las representaciones, en tanto que el rey y su hija aportarían los fondos y los artistas.

Veamos ahora otra obra sufragada probablemente por Blanca, el relicario de la Santa Espina de la catedral de Pamplona cuya compleja historia pudo ser reconstruida hace pocos años<sup>19</sup>. Fue encargado para integrarse de manera atípica en el frente del re-



5

licario del Santo Sepulcro regalado por Teobaldo II en el siglo XIII, del que podía desmontarse. En el siglo XX ambas piezas fueron separadas definitivamente y el de la Santa Espina se colocó sobre una peana de madera nueva.

Se trata de un edículo de pequeño tamaño y llamativamente estrecho, flanqueado por dos pináculos (fig. 3). En uno de ellos un gablete cobija la imagen diminuta de la Virgen María con el Niño; en el otro, una santa coronada y portadora de palma protege a otra figurita arrodillada igualmente coronada (fig. 4). Como la pieza fue marcada con la señal del burgo de San Saturnino de Pamplona, previa al Privilegio de la Unión, hubo de ser elaborada antes de 1423<sup>20</sup>. La composición general de la pieza, con el arco conopial central flanqueado por pináculos, recuerda fuertemente a los sepulcros navarros característicos de los años veinte y treinta del siglo XV. Su probable datación va desde 1415, cuando regresó la reina a Navarra, hasta 1423<sup>21</sup>. Como veremos, Blanca fue devota de Santa Catalina, de la que poseyó una imagen<sup>22</sup>. Aunque condicionados por las reducidas dimensiones de las estatuillas, los plegados de la reina, la santa y la Virgen María se corresponden con fórmulas corrientes a comienzos del siglo XV. El autor hubo de ser un argentero de calidad, entre los muchos que hubo al servicio de la familia real navarra en torno a 1420. La pieza estaba destinada a un relicario de contenido predominantemente cristológico, pero la estatuilla a la que dirige su oración la reina representa a Santa María con el Niño en brazos, lo que prelude la acentuada devoción mariana que manifestará doña Blanca.

Cuando accedieron al trono en 1425, los nuevos reyes tuvieron que afrontar una situación económica delicada, derivada de los dispendios de Carlos III. Fue preciso arbitrar medidas que pu-



6

sieran en claro el estado de las finanzas y las disponibilidades reales de la hacienda regia. Encargaron un recuento de la población, nombraron un nuevo procurador fiscal, contabilizaron el pasivo y discurrieron nuevos métodos de obtención de recursos<sup>23</sup>. Pero no era posible prescindir de gastos como los derivados de la coronación (sólo en paños, sedas, lana y peletería se contrajeron deudas con el mercader Pere Sebastián por valor de 12.000 libras en 1428<sup>24</sup>).

Probablemente al equilibrio hubiera seguido la prosperidad si Juan II no hubiera iniciado hostilidades contra el rey de Castilla. Las situaciones extraordinarias requieren medidas igualmente extraordinarias, por lo que empeñaron o vendieron una parte considerable del tesoro de la reina hasta la suma de 15.000 florines. El 13 y 14 de junio fueron vendidos en Barcelona una imagen de oro de San Pablo, en cuya diadema iban engastados tres balajes (rubíes morados), un zafiro y ocho perlas, y cuyo pie de plata pesaba nueve marcos; una imagen de oro de la Trinidad con pie de plata y engaste de veintisiete perlas, doce balajes y seis zafiros, que pesaba once marcos; una imagen de oro de Santa Catalina con engaste de perlas y siete perlas de vidrio en el pie; una imagen de oro de San Pedro con su pie adornado de nueve perlas pequeñas, dos balajes y dos zafiros, que pesaba nueve marcos y tres onzas; otra imagen de oro de San Pedro que pesaba tres marcos, igualmente con pie de plata y adornada con tres balajes y un zafiro; dos castillos de plata; un incensario de plata con sus cadenas; un libro con cuatro rubíes, un zafiro y cuatro perlas; una jarra y una bacinilla de oro que pesaba diez marcos; y una espada con un balaje<sup>25</sup>.

Los fondos conseguidos se dilapidaron en los afanes del rey, empeñado en una campaña militar desafortunada. Las victo-



7

rias efímeras no compensaron las pérdidas y los enormes gastos causados por las destrucciones de villas, pueblos y castillos de las comarcas navarras fronterizas con Castilla –resultaron assoladas localidades como Corella o Huarte Araquil– gravaron las finanzas de los años subsiguientes. El mantenimiento de las guarniciones a lo largo de la frontera supuso una sangría continua para los limitados recursos del reino. Era lógico que los encargos artísticos y suntuarios en general se resintieran. El repaso de la documentación de “comptos reales” entre 1429 y 1433 proporciona una impresión general muy distinta de la de los años del rey Noble. Los continuos gastos en joyas, ropajes y construcciones, fiestas y servidores cortesanos de tiempos de Carlos III contrastan con el continuo pago de soldadas y la compra de víveres al servicio de los intereses del nuevo monarca. Hasta que se asentaron las consecuencias de las treguas de Majano (1430), posteriormente prorrogadas, no vivió la corte navarra la atmósfera de tranquilidad y prosperidad favorecedora del arte áulico.

#### LA CATEDRAL DE PAMPLONA Y LA CORONACIÓN DE LOS REYES

Durante los primeros años de reinado, los encargos constructivos se orientaron en tres direcciones: continuación de la catedral de Pamplona, conservación de las residencias reales y puesta en servicio de las fortificaciones.

La documentación procedente de los archivos regioes no atestigua la participación directa de la reina en las obras catedrales. Mientras Carlos III había dedicado cantidades muy elevadas de las que hay constancia escrita, de tiempos de Blanca sólo conservamos la exigencia de respetar los porcentajes reservados a las labores del templo en imposiciones destinadas a reconstruir fortificaciones (muros de Huarte Araquil, castillo



8

de Monreal)<sup>26</sup>. Con esas reducidas cantidades no hubiera sido posible culminar el magnífico templo iniciado en 1394 cuyas obras habían avanzado a buen ritmo durante tres décadas; en 1425 estarían concluidas las dos naves laterales con sus capillas y el tramo oriental de la nave central<sup>27</sup>.

La participación de la reina viene probada por la presencia de sus armas en las claves de los tramos segundo, tercero y cuarto de la nave mayor, contando desde el crucero<sup>28</sup>. En la del segundo y en los seis escudetes que adornan los nervios vemos un escudo coronado partido: 1 cortado de Navarra y de Evreux; 2 cuartelado en aspa de Aragón, Castilla y León (fig. 5). Son las armas de los reyes Juan II y Blanca tal y como aparecen, por ejemplo, junto a la estatua de la reina en Santa María de Olite o en sellos entre 1427 y 1441. Es de notar la precedencia de las armas de Navarra (de la mujer), que otorgaban la condición regia, quedando en lugar secundario las del marido.

En la clave del tercer tramo y también en las de los tres perpiños pintaron una letra be coronada (fig. 6), inicial del nombre de la reina. Está acompañada por seis escudetes en los nervios con las armas dinásticas Navarra-Evreux. En los plementos incorporaron imágenes paraheráldicas relativas a la reina: de nuevo la letra be coronada, compuesta con lo que parecen eslabones de una cadena (recordemos que ya en estas fechas el emblema heráldico de Navarra era descrito como cadenas<sup>29</sup>), flanqueada por dos lebreles que eran divisa tradicional de la dinastía, junto a esquematizaciones de plumas de pavo real, que adornaban desde generaciones atrás las cimbras de los yelmos de los Evreux<sup>30</sup>. En las monedas acuñadas por Blanca y Juan II junto a la letra be de la inicial de la reina figura la letra y inicial del soberano, de manera que la presencia exclusiva de la inicial

de la reina evidencia que es ella quien estuvo detrás de la obra catedralicia, sin participación de su marido<sup>31</sup>.

En la clave del cuarto tramo y en los seis escudetes que la enmarcan fue tallado un escudo coronado cuartelado de Navarra y de Evreux; en los plementos, diseñaron estrellas y motivos florales y en cada segmento de la orla una gran corona (fig. 7). En el quinto tramo figuran las armas del obispo Martín de Peñalta, hechura de la reina (1426-1457).

En todos los casos verificables mediante documentación y desde el principio de la reconstrucción catedralicia (1394), los escudos de las claves hacían referencia a quienes promovían y financiaban las sucesivas fases de obras. No hay razón para suponer que la presencia de las armas de doña Blanca obedeciera a otra motivación. Así ha sido valorado por todos los estudiosos que han venido atribuyendo a la reina el sostenimiento de las obras de la nave mayor, aun cuando carezcamos de documentación que lo explicita.

Llama la atención que la ornamentación pictórica de las bóvedas centrales otorgue especial protagonismo a la corona regia, que apenas había sido figurada en las decoraciones de tiempos de su padre –su aparición como timbre de escudos responde a un uso tan difundido en toda Europa que no implica intencionalidad particular– lo que da pie a una reflexión acerca del trasfondo simbólico que se deseaba transmitir.

La coronación era el principal acto ceremonial de la realeza navarra<sup>32</sup>. La de Juan y Blanca se celebró en 1429, pero desde el año anterior las cuentas anotan preparativos: compras de telas y pieles, encargos suntuarios, etc.<sup>33</sup> La reina era consciente de su importancia y estaba al cabo de sus implicaciones, puesto que en su etapa siciliana había asistido a las dudas del rey aragonés acerca de si convenía o no que Martín el Joven fuera coronado rey de Sicilia. A ojos de los súbditos la corona simbolizaba al rey y al reino; lo atestigua la petición de dinero a favor de los soldados de la frontera en la guerra de 1429, cuyo objetivo era “pugnar por la honor de nuestra real corona de Navarra”<sup>34</sup>. No es casual que la *Crónica de los Reyes de Navarra* del Príncipe de Viana concluyera su primera redacción justamente con la coronación de Carlos III, tras afirmar: “todos los reyes de Navarra susodichos habemos escripto que fueron coronados”<sup>35</sup>. Ni lo es que la figuración de la corona ocupe lugar preponderante en las monedas de la reina (como era tradición) y en sus sellos.

El sello mayor de los reyes (fig. 8), con improntas conocidas entre 1427 y 1439, figura una representación mayestática doble, de Blanca y su marido, ambos coronados y empuñando cetro (en la ceremonia de la coronación se emplearon dos coronas y dos cetros, uno para cada cónyuge). Sobresale por su tamaño (117 mm), siendo el mayor entre los de los reyes de Navarra. Su disposición ante un “retablo gótico con figuras” y la inclusión de un tejido con las armas dinásticas constituían recursos compositivos y significativos ya utilizados por su padre y por su

abuelo. También la presencia de un ángel tenía antecedentes en sellos de éste último. En cambio, el hecho de que el escudo que el ángel sostiene en sus manos porte una llamativa corona por timbre supone una novedad respecto de la tradición, a mi entender digna de atención por sus connotaciones.

Por otro lado, la alta consideración en que la reina tenía su corona personal viene refrendada por el testamento de 1439, en el que sólo una pieza de orfebrería merece descripción individualizada y asignación de destino: “Item mandamos, legamos e lexamos al dicho princep nuestro muy caro e muy amado fijo primogenito la nuestra corona de oro que es guarnida de muchas perlas e piedras preciosas por suya propia. Et con esto ensemble legamos e lexamos al principe nuestro dicho fijo primogenito todas las obras joyas, baxiella de oro e de plata, paramentes e cosas contenidas en un inventario feyto de la mano de maestro Symon de Leoz”<sup>36</sup>. Es la corona de la legitimidad dinástica, símbolo de la monarquía navarra, la que no tiene como destinatario a su marido sino a su hijo, el primero en el orden de sucesión y el entonces previsible transmisor de los derechos al trono<sup>37</sup>.

Una de las muy escasas referencias a la teoría política y al trasfondo de la realeza en el ámbito navarro aparece en el sermón que Pedro de Luna, el que sería famoso papa Benedicto XIII, había pronunciado en la catedral de Pamplona en el marco de una misa pontifical una semana antes de la coronación de Carlos III (1390). El orador fue entretejiendo su exposición a partir de textos bíblicos relativos a la corona a fin de glosar su materia y su simbología<sup>38</sup>:

Podemos considerar en la corona del rey la materia que es de oro, por el qual es significado el poder real, segunt se lee en la egleſia, “*in auro hostenditur regis potētia*”, por quanto, segunt dizen los doctores es metal muy preçioso, mas aun propriament, por quanto no reçibe en si corrupçion, et por esto significa fialdat, en la qual es fundado el poder real en tres respectos, es a saber, en la fialdat que el rey es tenido a Dios, en la fialdat que los subditos son tenidos al rey et en la fialdat quel rey es tenido a los subditos (...)

Quanto a lo segundo, podemos considerar que la forma de la corona es redonda o çircular, por lo qual dizen los doctores que es significada perpetuaçion del regno, mas aun propriament esta figura es apropiada a Dios, a la perfeçion del qual el rey se debe conformar. Et por esto dize Alano, *De maximis theologie, quod “Deus est spera intelligibilis, cujus centrum ubique, cum circumferenciam usquam”*. Dize este venerable doctor que Dios es una spera intelligible, de la qual el punto de medio es en toda part, et la fin suya no es ningun lugar. Mas aun en la forma de la corona ha menas et todas en la parte dessuso por significar que la entençion del rey toda debe aver esguart a Dios et a la gloria celestial, no a ninguna cosa terrenal.

Quanto a lo tercero podemos considerar quel ornament de la corona es de piedras preciosas, por las quales son significadas virtudes, las quales son de quatro naturas, es a saber balaxes o robies, por los quales es significada savieza o prudēcia, item safires por los quales es significada justicia, item esmeraldas, por los quales es significada temperançia, item diamantes, por los quales es significada fortaleza e constançia.

9 Coronación de la Virgen en el tímpano de la puerta de San José de la catedral de Pamplona, 1425-1429.



9

La reina comprendía la trascendencia del símbolo y su ritual. Aunque el poder efectivo y el reconocimiento por súbditos y extraños no le venían de la ceremonia, la solemnización del derecho a portarla era un acto más que conveniente<sup>39</sup>. No sorprende que alentara la difusión de la figuración de la corona, símbolo de potestad y autoridad, mediante distintos soportes y lenguajes figurativos. Cada vez que era vista vinculada a su persona, bien en una moneda o en un sello, bien en las hermosas pinturas de las bóvedas catedralicias, se reafirmaba su condición de “reina propietaria y señora natural” de Navarra dentro y fuera del reino.

A este respecto deseo plantear una hipótesis referente al asunto representado en la puerta septentrional de la catedral pamplonesa. La hoy llamada puerta de San José se abre en el brazo norte del transepto. Desde su construcción hasta la renovación de la fachada occidental fue el acceso preferido para ceremonias y procesiones. Centra su programa figurativo en el tímpano dedicado a la Coronación de María por Cristo en el Cielo, acompañados ambos por ángeles músicos (fig. 9). La enmarcan dos arquivoltas con doseles-peana para ocho figuritas la interior y para diez la exterior, dedicadas a santos. Las ménsulas bajo el tímpano incluyen ángeles de los que hablaremos más adelante. Los esbeltos pináculos de flanco reservan a la altura del tímpano espacios para estatuas, hoy vacíos.

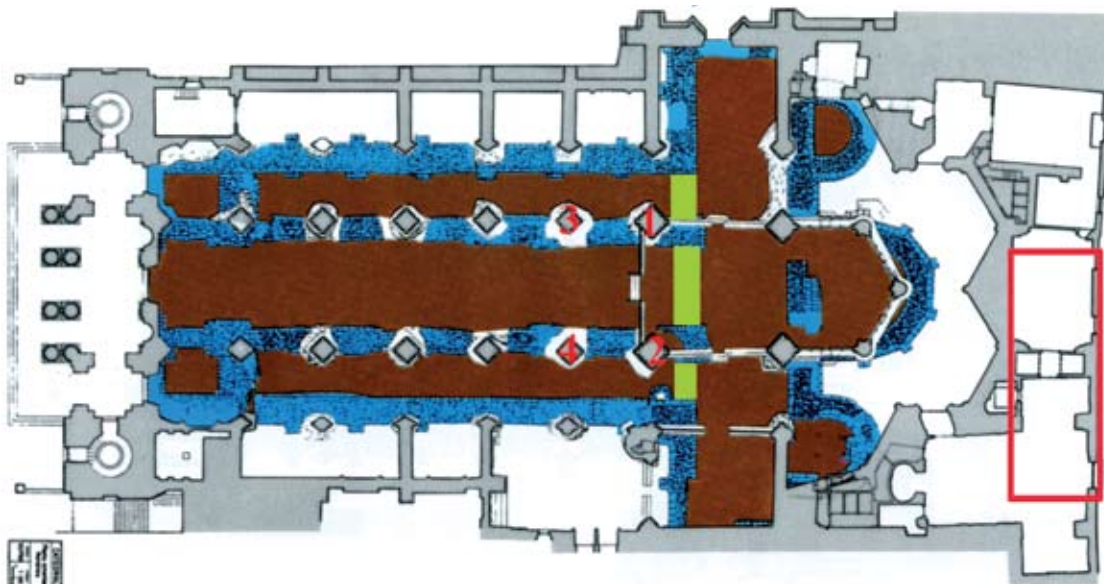
Antes de la ejecución de la puerta dedicada a la Coronación, la iglesia gótica carecía de una entrada monumental acorde con la nueva obra. El hundimiento de la catedral románica en 1391 no había afectado a la fachada occidental, donde permaneció hasta el siglo XVIII la puerta románica deudora de Platerías. Pero era pequeña, de doble vano y flanqueada por

torres de aspecto rudo. No extraña que, tras la edificación de la del transepto, la de los pies dejara de ser utilizada en las grandes ocasiones<sup>40</sup>. En cuanto al otro lado del transepto, el brazo meridional termina directamente en el muro del claustro gótico, sin vanos. La puerta de comunicación con las estancias canónicas se había abierto en sus inmediaciones, adornada con un magnífico conjunto escultórico de la Dormición de María (la catedral está consagrada a la Asunción). Esta puerta estaba destinada a los canónigos y al obispo, no a los reyes, que sólo la atravesaban de manera solemne para dirigirse al refectorio donde en ocasiones celebraban reuniones políticas o banquetes.

Matilde Azcárate constató la escasa frecuencia con que en el gótico español se dedica la totalidad de un tímpano a la Coronación. Habitualmente su representación estaba asociada a las de la Muerte y Asunción de María, como en la Puerta Preciosa del claustro pamplonés<sup>41</sup>. R. S. Janke pensó que la elección de este concreto tema en este concreto lugar había de entenderse en correspondencia con la Dormición de la puerta del Amparo, que aunque no se encuentra exactamente en el crucero sur, sí lo hace en sus inmediaciones. Desde luego, no hemos de considerar que la opción por este tema se llevara a cabo sin reflexión, ni que fuera inevitable, puesto que muchas catedrales de la época prefirieron otra escena.

En mi opinión, a las razones religiosas pudo añadirse el componente de oportunidad histórica con relación a la ceremonia de coronación que habría de celebrarse en la catedral tras el acceso al trono de Blanca. De este modo, la relación de la puerta con la monarquía iba más allá del general patronazgo que venían ejerciendo los monarcas navarros en la





10 Sobre la planta de la catedral románica de Pamplona, ubicación hipotética del cierre provisional dispuesto para la reconstrucción de las naves y localización de la enfermería medieval.

10

reconstrucción del templo, de la presencia de santos de especial devoción para los Evreux en las arquivoltas<sup>42</sup> e incluso de la particular presencia de las armas reales portadas por los ángeles de las ménsulas<sup>43</sup>. Creo que la misma decisión de realizar la puerta y por supuesto la elección del tema han de ponerse en relación con el deseo de disponer de un marco idóneo para la coronación de los reyes que finalmente tuvo lugar el 15 de mayo de 1429, casi cuatro años después de su acceso al trono. Si una de las razones que impulsaron a Carlos III a financiar la reconstrucción del templo fue el hecho de que en él hubiesen sido coronados todos los reyes de Navarra, Blanca habría auspiciado que en su puerta principal figurara un tema susceptible de traer a la memoria de fieles y visitantes este hecho a través de la dimensión sacra de la coronación<sup>44</sup>. Y no creo ajeno a su pensamiento el hecho de que María, coronada por Cristo-rey –también coronado– fuera, como ella, una mujer.

A los factores hasta ahora invocados para explicar el retraso de la ceremonia, esperada desde 1425, cabría por tanto añadir el interés por mejorar las deficiencias de un marco arquitectónico en obras. El templo no ofrecía su mejor aspecto en los días de la muerte de Carlos III. El transepto y la cabecera eran todavía los románicos y no se había iniciado su sustitución, por lo que no parecía urgente acometer una nueva puerta<sup>45</sup>.

El colapso de 1391 había afectado a la nave mayor y a las laterales. La figura 10 muestra cómo y dónde iniciaron la reconstrucción, tras el hundimiento del coro románico (nave central) y tramos aledaños. La que aquí presento es una hipótesis deducida del análisis de la fábrica, en la que conjugo noticias documentales, lectura de paramentos e interpretación de los emblemas heráldicos. A mi juicio las labores se iniciaron con la construcción de un cierre provisional que aisló la parte románica no dañada (transepto y capillas); el recinto oriental así constituido habría podido seguir funcionando como mar-

co digno, pese a su angostura, del culto catedralicio. A continuación demolieron lo que quedaba en pie de las naves románicas y construyeron los pilares que hemos numerado del 1 al 4, en los que aparecen los escudos de Carlos III y el obispo Martín de Zalba, así como el relieve que representa a los canónigos (monarca, obispo y canónigos fueron los impulsores de la reconstrucción). Luego avanzaron por las naves laterales con sus capillas, para empezar con la central en cuanto fuera posible.

En 1425 las obras proseguían a buen ritmo y, de no presentarse circunstancias extraordinarias, lo normal hubiera sido continuar el abovedamiento de la nave mayor hasta su conexión con la fachada románica y sólo más tarde abordar la renovación de la cabecera. ¿Qué razón habría para emprender la ejecución de la portada norte, que accedía a un espacio cuya conclusión estaba todavía lejana? La puerta septentrional iba a dar al transepto, que no podría culminarse hasta que se hubieran edificado sus muros y la nueva capilla mayor. Aunque especular sobre las razones del pasado siempre es arriesgado, porque bien pudieron pensar los promotores que la presencia en el reino de un habilísimo escultor –Johan Lome– era motivo más que suficiente para comenzar la puerta, creo que fue la perspectiva de la celebración de la coronación el factor que provocó un cambio de planes.

La puerta de San José carece de referencias cronológicas documentadas. El estudio de Janke certificó las semejanzas de las estatuillas de las arquivoltas con los plorantes del sepulcro de Carlos III, ya planteadas por Bertaux<sup>46</sup>. El historiador norteamericano situó su ejecución “a mediados de la década de los años veinte” y apuntó que en 1424 se certifica la residencia en Pamplona del maestro (“Johan lome maçonero morant en pomplona”<sup>47</sup>). No obstante, hemos de considerar que los escasos recibos abonados en Pamplona durante ese año en los que figura Lome tienen que ver con trabajos especializados para

11 Interior de la enfermería medieval de la catedral de Pamplona.

12 Claustro de Santa María de Olite.



11

el palacio de Tafalla, y que el escultor recibió muchos otros pagos con relación a tareas en dicho palacio que le ocuparon durante todo el año. Todavía en 1425 estaba comprometido en fuentes y otros complementos de la residencia tafallesa, al menos hasta la muerte de Carlos III. Remontándonos más atrás, sólo encontramos un paréntesis de actividad desconocida del maestro, entre julio de 1419 y enero de 1422. Antes venía dedicando la mayor parte de su trabajo al sepulcro real y después lo hará al palacio de Tafalla. En cambio, Janke pierde su pista entre 1425 y 1435, de tal forma que cuando vuelve a localizarlo es “maçonero en pomplona”<sup>48</sup>. Y de nuevo desaparece para reaparecer en cuentas regias a partir de 1439, ocupando el puesto de maestro mayor de las obras de mazonería de los reyes que había correspondido hasta pocos años antes a Martín Périz de Estella. En el mismo año 1439 se redactó el primer libro conservado que detalla los gastos en la obra de la catedral de Pamplona, y en él aparece una y otra vez Johan Lome, “maestro mayor de la obra”, cobrando quince sueldos diarios mientras los restantes mazoneros percibían nueve<sup>49</sup>. Resulta verosímil pensar que en 1425, cuando Blanca decidió interrumpir las costosas obras del palacio tafallés, teniendo en cuenta la perspectiva de la futura e ineludible ceremonia de la coronación, encauzara el talento del escultor a la labor de una puerta nueva, satisfactoria a tres bandas: para la reina, porque proporcionaba el mejor de los marcos imaginables para su coronación; para los responsables catedralicios, porque ponía a su servicio a un artista de primera fila, al que terminarían contratando como maestro mayor; y para el artista porque significaba un reto digno de su categoría y una tarea con visos de continuidad, como así fue.

El examen del aparejo del brazo norte del transepto nos enseña que la portada se edificó al mismo tiempo que el muro y que éste se prolongó hasta encontrar el testero de la capilla de San Martín, que constituye parte de la cara occidental de dicho transepto. Para hacer la portada fue necesario derruir

el cierre septentrional del transepto románico. Pero con una adecuada programación, la erección de la esquina noroeste del gótico pudo ejecutarse sin graves contratiempos para el culto. La labra previa de todos los elementos escultóricos habría permitido que en una corta campaña el nuevo y magnífico acceso presidido por la Coronación de María diese paso al antiguo transepto<sup>50</sup>.

Pese a que las descripciones de las coronaciones navarras del siglo XV no son suficientemente explícitas acerca de los espacios utilizados en los distintos momentos de la ceremonia, un dibujo del siglo XVIII muestra que todavía entonces, para las coronaciones por poderes de los monarcas españoles como reyes de Navarra, se montaba un estrado que ocupaba la totalidad del brazo meridional del transepto<sup>51</sup>. Es muy verosímil que ese mismo espacio hubiera servido de marco en los siglos medievales al ritual que nos ocupa.

Una vez terminadas la portada septentrional –que de ser cierta la hipótesis aquí planteada se habría realizado entre 1425 y 1429– y la nave central, llegaría el turno de la renovación de la cabecera, donde se encuentran las soluciones arquitectónicas más llamativas del templo magistralmente estudiadas por Torres Balbás<sup>52</sup>. Con respecto a la cronología de esta fase, hasta el momento sólo había podido demostrarse que los muros perimetrales de la cabecera estaban terminados en 1459<sup>53</sup>. Es momento de avanzar algo más. La utilización en 1425, 1427 y 1429 de la capilla de San Esteban, a la que en mi opinión se accedía desde el brazo meridional del transepto, indica que todavía no se había iniciado la remodelación en esa zona<sup>54</sup>. El sorprendente descubrimiento, hasta estas líneas inédito, de que hoy en día están en pie buena parte de los muros de la enfermería catedralicia medieval (fig. 10) da nuevo sentido a los apuntes del libro de la obra de 1439. Dice una de sus anotaciones que el 26 de junio “començaron ad asentar los maçoneros ateniend a la enfermeria”<sup>55</sup>. En un contexto de pagos a constructores,

el verbo ‘asentar’ significaba erigir un muro de sillería. Como ahora conocemos las dimensiones y el emplazamiento exacto de dicha enfermería, detrás de la capilla mayor románica (fig. 11), dicho muro no puede ser otro que el de la parte central de la girola. Unos folios más adelante en el mismo libro de 1439 apuntaron que el mercader Juan de Atondo había comprado cuatro barras de hierro cuadradas para “una sepultura nueva que a present se faze en la obra nueva”. La obra nueva ha de ser la girola, a diferencia de la obra vieja que serían las naves o el transepto (o la románica derruida). En la girola hay un antiguo sepulcro reconvertido en puerta cuyo análisis formal nos condujo a relacionarlo hace años con el sepulcro de Martín Cruzat de San Cernin de Pamplona (†1432)<sup>56</sup>. Se localiza al noroeste de la enfermería. Reconsiderando los datos conocidos, una vez terminadas las naves y con posterioridad a los muros bajos del transepto, habrían comenzado el muro de la girola por sus paños septentrionales antes de 1439 y en ese año habrían empezado a erigir los paños centrales al mismo tiempo que labraban el sepulcro nuevo.

En resumen, si nuestras suposiciones son correctas, la reina impulsó no sólo la conclusión de toda la nave central antes de 1439, sino también la puerta de la Coronación (luego de San José) entre 1425 y 1429. En cuanto al inicio de la girola, cuyo muro perimetral –incluido el sepulcro reconvertido en puerta de la sacristía de los capellanes– estaba en construcción antes de su muerte en 1441, no es descartable que la soberana colaborara en su financiación.

#### **LA OFICIALÍA ARTÍSTICA Y LA CONTINUIDAD DE LOS ENCARGOS**

La muerte había sorprendido a Carlos III en plena construcción del palacio real de Tafalla. Fallecido el 8 de septiembre de 1425, el día 26 se pagaban a Johan Lome 554 libras por 71 brazas de caños de piedra labrada en el jardín del prado, que servían para canalizar el agua hasta la fuente, y por un arco sobre dos pilares en la puerta delante de las botigas, “do la agoa de la fuent deuia sayllir”<sup>57</sup>. Estos y otros trabajos habían sido encargados por el monarca difunto, que había ajustado presupuestos con varios maestros para los meses siguientes por valor de varios cientos de libras<sup>58</sup>.

Blanca ordenó en seguida redactar cuadernos en que constaran las obras pagadas y las debidas. Se adeudaban fondos a un elevado número de proveedores y artistas, incluso a sus colaboradores más cercanos. Caso paradigmático es el de Mosén Pierres de Peralta. Como a otros nobles, el soberano le había animado a emprender una gran edificación, el castillo de Marcilla, y le había donado 1.000 libras para las obras, pero nunca había llegado a hacer efectivo el pago. Tuvo que ser Blanca la que en 1426 saldara la deuda<sup>59</sup>.

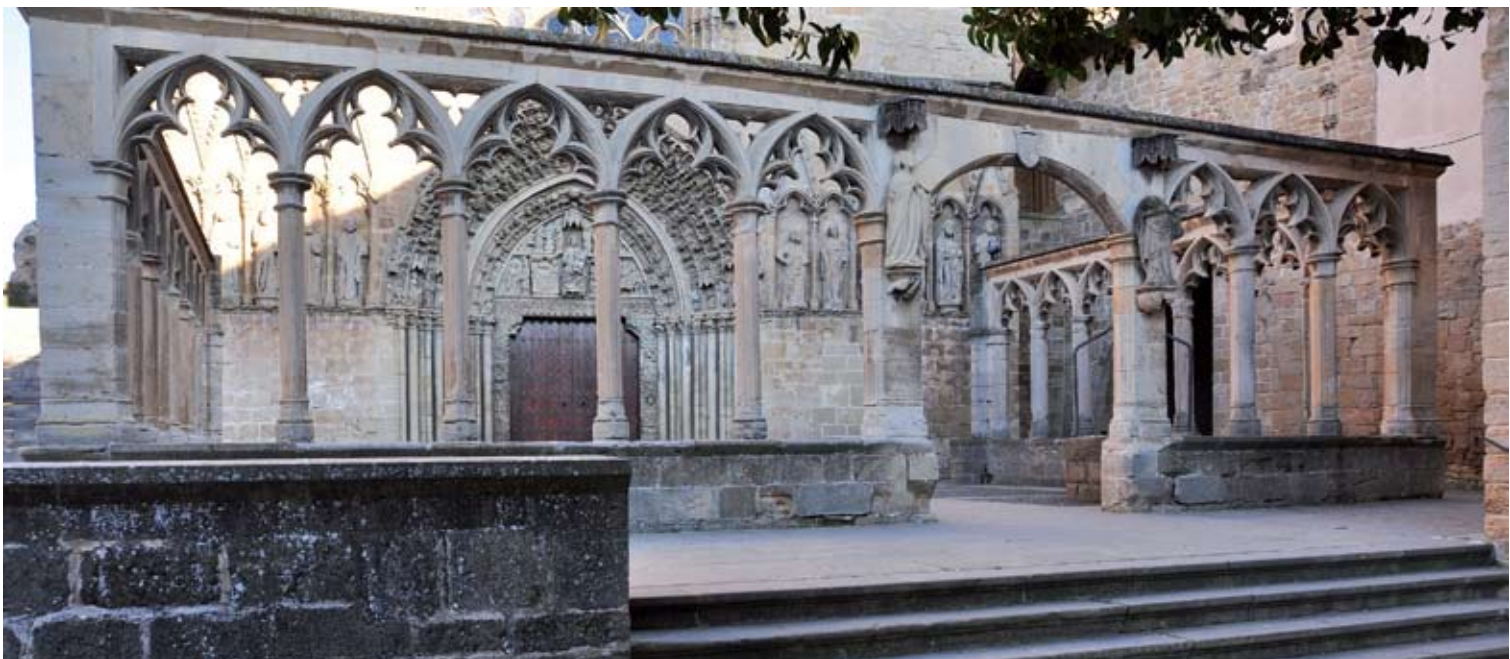
Siete meses después del fallecimiento la hacienda regia reconocía deudas contraídas con mercaderes por sumas astronómicas: 6.594 libras a Miguel Laceilla y sus socios de Pamplona por

paños, peletería, mercaderías y préstamos; 4.174 libras a Johan Palmer y Martín de Murillo (y otro documento por valor de 3.648 poco después); 2.422 libras a Juan de Zalba, también de Pamplona<sup>60</sup>. En una escala parecida existían pagos pendientes derivados de labores en los grandes palacios que siguieron abonándose todavía en 1428<sup>61</sup>. No siempre es posible saber si los abonos por labores en Olite o Tafalla en esos primeros años responden a nuevos encargos de la reina o son todavía flecos del anterior soberano. Al segundo grupo pertenecerán –suponemos– las 160 carretadas de piedra para hacer una cámara nueva (1426); al primero, el cierre de la galería sobre el jardín de los naranjos en 1429<sup>62</sup>.

No merece la pena que nos detengamos a enumerar las labores de mantenimiento y mejora acometidas durante los dieciséis años de su reinado en las residencias regias de Olite, Tafalla, Tudela y Pamplona. Fueron especialmente costosas las de Sangüesa: 6.151 libras entre 1430 y 1432. Los gastos elevados no siempre coinciden con creatividad artística. Desde luego, lo que ha llegado a nuestros días del palacio de Sangüesa es convencional, muy lejos de los caprichos arquitectónicos de Olite<sup>63</sup>.

El que no emprendiera grandes ampliaciones no significa que la reina fuera ajena a la belleza de la arquitectura y del exorno palaciegos, especialmente de Olite y Tafalla. Simplemente, la reina era sensata. Afloran noticias de recepciones a visitantes ilustres que dedicaban días enteros a contemplar y explorar las residencias regias navarras. El 18 de noviembre de 1432 agasajaron con una cena en Tafalla al caballero mosén Juan de Borbón, “el quoyal fue a mirar nuestros dichos palacios”<sup>64</sup>. En 1435, los embajadores enviados por el conde de Foix a Olite para tratar el matrimonio del hijo del conde con la infanta Leonor “estouieron por mirar los pallacios de la dicha villa por todo el día” y más tarde marcharon en romería a Ujué<sup>65</sup>. El 4 de abril de 1435, Juan de Marcilla, jurista de Zaragoza, “fue a mirar nuestros palacios de Tafalla”<sup>66</sup>. En 1437 fue el caballero barcelonés Juan Luis de Galbe quien llegó a Tafalla “a mirar los palacios de la dicha villa” y prosiguió camino hasta Pamplona “por mirar la dicha ciudad”<sup>67</sup>. Estos turistas *avant la lettre* aportan una nueva perspectiva a la hora de contextualizar el interés por las grandes y hermosas construcciones palaciegas que caracterizó la época del Estilo Internacional<sup>68</sup>. Imaginemos a la reina orgullosa de sus posesiones y atenta a sacar provecho de la imagen de magnificencia que de ella y de su reino transmitían. El moderado gasto en su mantenimiento y mejora era una inversión rentable.

Las guerras emprendidas por Juan II exigieron un correcto mantenimiento de castillos y fortificaciones de villas, muchos dañados o en mal estado. Son objeto casi de la misma dedicación que les había prestado el belicoso Carlos II el Malo. Carlos III, en cambio, había descuidado esta faceta innecesaria para sus aspiraciones. Basta con exponer el listado de edificios afectados para hacernos una idea del enorme dispendio, ya que se consta-



12

tan reparaciones en los muros de la villa y los castillos de Estella (el mayor y los de Belmerches y Zalatabor), Garaño, Buradón, Laguardia, Lerín, Punicastro, Mendavia, Santacara, Cascante, Rocaforte, San Juan de Pie de Puerto, Marañón, Arguedas, Los Arcos, San Vicente de la Sonsierra, Briones, Castelrenaut, Corella, Tafalla, Sangüesa, Artajo, Cortes, Monreal, Saint-Pelay y Gorruti<sup>69</sup>. La mayor parte de los documentos se reducen a reparaciones en torres, casas, fosados, etc. Algunos tenían dependencias de cierto nivel, más allá de lo puramente defensivo, como la sala y capilla de San Vicente de la Sonsierra. Por cierto, en este hay mención a una “garlanda” en la gran torre, que cabe interpretar como un cadalso, noticia de cierto interés con relación a la reciente polémica acerca del uso de estos elementos defensivos en las torres y castillos navarros de la época<sup>70</sup>. En un único caso encontramos referencia a una obra de valor arquitectónico, cuando en 1429 la reina perdonó 44 florines a los de Laguardia para que pudiesen levantar la torre del castillo de Asa, “muy fermosa por atrevida”<sup>71</sup>. La exención de tributos a señores que edificaban torres útiles para la defensa del reino es constatada en el caso de Juan Martínez, que construyó una en Labayen, cerca de Leiza y de la frontera con los guipuzcoanos<sup>72</sup>.

Para satisfacer su *fièvre de bâtir* y su deseo de estar rodeado de obras hermosas, el rey Noble había contratado un grupo nutrido y selecto de artistas de primera fila formado por escultores, pintores, argenteros, tapiceros, vidrieros, plomeros, ebanistas, etc., que permanecían en el reino gracias a la continuidad de los encargos y a que disfrutaban de gajes anuales en metálico o en especie. La corte de un reino finimiedieval como el navarro necesitaba maestros capacitados para atender necesidades suntuarias, por lo que hubiera sido poco inteligente despachar a tantos buenos profesionales. La reina mantuvo a todos aquellos que consideró necesarios. Los podemos clasificar en dos grupos. Por una parte, los maestros de obras del reino y de merin-

dad, mazoneros o carpinteros ocupados en atender las reparaciones del patrimonio inmueble de la corona, desde un palacio hasta un molino o una cárcel. Esta oficialía perduró y las bajas fueron inmediatamente cubiertas, normalmente por navarros o en todo caso por peninsulares (salvo Johan Lome, de quien ya hemos hablado)<sup>73</sup>. Por otra parte, estaban los artistas de primera fila muy especializados, que habían sido contratados en París o en otros focos artísticos sobresalientes. La política de la reina consistió en prorrogar la estancia pensionada de al menos un artista en especialidades como platería o tapicería. Otros desaparecieron inmediatamente de las cuentas reales, como los vidrieros, o no fueron sustituidos a su muerte, caso del plomero Martín<sup>74</sup>. Como novedad señalaremos la contratación de personal dedicado al mantenimiento cotidiano (principalmente reparación de goteras) de los palacios de Tafalla y Olite<sup>75</sup>.

Entre los argenteros prorrogó su estancia en el reino Daniel de Bonte, receptor de encargos especializados como el *firmail* esmaltado con la divisa del rey regalado por la reina al heraldo Pamplona en 1426<sup>76</sup>. Me gusta pensar que fue él quien abrió la matriz del gran sello de majestad del que ya hemos hablado, puesto que también había ejecutado sellos para Carlos III<sup>77</sup>. En 1428 fue nombrado ensayador de la moneda, con vistas a las nuevas emisiones a realizar con motivo de la coronación, con la considerable pensión de 90 libras al año<sup>78</sup>. Murió antes del 7 de abril de 1429<sup>79</sup>. Más adelante contrataría para el mismo puesto al siciliano Luis de Catania<sup>80</sup>. La nómina de argenteros que trabajan para la reina es amplia, como la de los reyes anteriores<sup>81</sup>. El elemento diferencial con respecto a Carlos III consiste en que en muchos casos sus emolumentos van ligados a la acuñación de moneda. Los hubo navarros como Juan de Egüés, Juan de Esparza o Nicolás de Salinas; peninsulares como Jaime de Villanova y Miguel Xeméniz de Valencia; y extranjeros como Daucx, Tomás Renart o Bartoméu del Puy en Francia, al que

la reina hizo venir de Aragón<sup>82</sup>. Ignoramos la procedencia del platero Guillemín<sup>83</sup>.

El pintor favorito fue Gabriel del Bosch (o de Eubost). Los pagos son demasiado esporádicos como para suponer que trabajó exclusivamente al servicio de Blanca. A finales de 1433 hizo un dragón con sus alas para el Príncipe de Viana<sup>84</sup>, que entonces tenía doce años, y en enero del año siguiente le pagaban por orden de la reina “los ombres saluajes que mandado le auemos fazer, para en compaynia de la sierpe que nos ha fecho”. En abril se desplazó a Pamplona para ejecutar trabajos de su oficio, con destino a los juegos del día de San Jorge; de paso aprovecharon para que pintara unas tablas para la capilla<sup>85</sup>. Semanas más tarde, se encargó de que doce hombres llevaran de Pamplona a Olite con destino al Príncipe de Viana el “oriflant” y “ciertos hombres salvajes con sus portraites”. Todavía en 1434 pintó un pendón grande de añafil para el trompeta del Príncipe<sup>86</sup>. Sus intervenciones en pinturas murales o sobre tabla nos son casi completamente desconocidas. Hay un pago en 1436 por obrar y dorar en la cámara de los ángeles del palacio de Olite –una de las principales estancias, construida y pintada en tiempos de Carlos III<sup>87</sup>. En 1438 aparece como pintor del Príncipe, cobrando la decoración de las cubiertas de un caballo<sup>88</sup>. En 1439 le abonaron los escusones que había pintado para las exequias de la infanta Catalina<sup>89</sup>. En las cuentas se mencionan otros pintores como Enriera y Lope<sup>90</sup>.

Otros artistas especializados eran el carpintero y ebanista Estebanin le Riche, “carpintero de Olite” documentado entre 1425 y 1429<sup>91</sup>. Lucien Bertolomeu llegó al reino como tapicero para trabajar en su oficio. Años después se hizo cargo de las aves guardadas en el palacio real y en esa ocupación permaneció durante largo tiempo<sup>92</sup>. En 1426 aparece en las cuentas cobrando gajes otro tapicero, de nombre Robert<sup>93</sup>.

La presencia de estos artistas de primera fila apenas se tradujo en obras relevantes. El argentero Tomás lleva a cabo en 1431 un brazo de plata para el que se reserva un marco del preciado metal<sup>94</sup>. En 1433 había al menos un maestro que practicaba la más exquisita de las técnicas de la época, el esmalte blanco sobre bulto redondo de oro, con que hicieron las divisas de la orden del Pilar fundada por la reina (“una banda azul con un Pilar de oro esmaltado de blanco, en el qual Pilar alrededor havia letras de oro en que se diga «A ti me arrimo»”)<sup>95</sup>.

#### DEVOCIÓN MARIANA Y NOVEDADES FIGURATIVAS

Llegamos finalmente a los encargos artísticos relacionados con las devociones de la soberana. Los historiadores coinciden en su carácter religioso, exteriorizado en limosnas y oraciones, romerías y devociones privadas. Cuando en 1433 fundó la orden o divisa del Pilar, se comprometió en sus estatutos a acudir en la vigilia y fiesta de la Asunción al templo principal dedicado a María de la localidad donde estuviese<sup>96</sup>. De ahí quizá su particular inclinación a favorecer las iglesias dedicadas a la Virgen en sus lugares de residencia y a visitar sus santuarios en rome-

ría dentro y fuera del reino<sup>97</sup>. No hemos de obviar esta afición mariana a la hora de entender su predilección por la catedral pamplonesa.

Sobresale por su calidad artística la realización del claustro de Santa María de Olite, junto al palacio real. Se trataba de una iglesia a la que con frecuencia acudían los reyes desde tiempos de Carlos III. Blanca la visitaba en días señalados. Para la Anunciación (25 de marzo) de 1433 le prepararon una cátedra en el interior donde pudiera “decir nuestras oras”. La iglesia, edificada en la segunda mitad del siglo XIII, disponía de una portada en que se exaltaba la realeza de Jesús y de María. En 1432 se documenta el pago de cuarenta florines de oro por orden de doña Blanca para las obras del claustro<sup>98</sup>. Emplazado a los pies del templo, lo formaban tres galerías con arquerías que cerraban un pequeño patio, quedando el oriental abierto para mejor visión de la portada (fig. 12). Su reducido tamaño venía condicionado por el intenso uso del parcelario olitense en esa zona, puesto que la iglesia está rodeada en tres de sus lados por dependencias palaciegas, de manera que sólo quedaba libre el terreno ante la fachada occidental. Allí había existido el tradicional fosado que se prolongaba por la cara norte. Fustes y tracerías están diseñados con un predominio de molduras cóncavas propias del gótico tardío. Lo más interesante es la presencia de dos estatuillas de piedra, una con la imagen de la Virgen María con el Niño y otra con la de doña Blanca en pie (fig. 13). La idea de colocar la pareja nos recuerda a antecedentes franceses que remontan hasta quienes fueron reyes de Navarra: Felipe IV y Juana I<sup>99</sup>. Que sepamos, Carlos III nunca encargó una obra de este tipo, en la que se igualara su presencia a la de la Madre de Dios, aunque la actitud de plegaria queda probada por la inscripción de la filacteria (MATER DEU ME). Blanca viste manto de amplia caída y talle alto. Porta un hermoso tocado de cuernos que no desentonaría en la corte parisina de Isabel de Baviera. La reina aparece joven y delgada. Quizá fueron las consecuencias del accidente que motivó su romería al Pilar las que le hicieron perder su esbelta figura en pocos años. La *Crónica del Halconero de Juan II* describe un estado físico muy diferente en 1440: “la rreyna de Nauarra (...) venía en andas por quanto hera muger gruesa e non podía venir en mula”<sup>100</sup>.

En cuanto a la promoción de santuarios, destaca el caso de Ujué. La fábrica del templo gótico había quedado cerrada, aunque no terminada, en el tercer cuarto del siglo XIV. Como habían hecho su abuelo y su padre, Blanca acudía con cierta frecuencia al santuario, pero como su padre y su abuelo, nunca decidió culminar la reconstrucción de la cabecera, por lo que todavía existen los tres ábsides románicos. Cabría fechar durante su reinado la ejecución del pórtico septentrional, constituido por cuatro arcos rebajados unidos mediante pseudoarbotantes a los poderosos contrafuertes del templo (fig. 14). La molduración de estos arcos tiene innegables semejanzas con los arbotantes de la catedral de Pamplona ejecutados para sostener los tramos en que aparecen los emblemas heráldicos de Blanca, por lo que incluso podemos atribuir su diseño al mismo arquitecto (¿Jo-

13 Estatua de doña Blanca del claustro de Santa María de Olite, h. 1432.

14 Pórtico septentrional de Santa María de Ujué.

han Lome?). Tampoco en Ujué existe documentación que acredite la intervención de la reina, aunque sí su asiduo pago de la luminaria del altar<sup>101</sup>.

La visita al Pilar es la más conocida de una serie de romerías emprendidas por la soberana a raíz de un accidente sufrido en Olite probablemente en 1433. Algunas las hizo en persona: la encontramos en Ujué, en Roncesvalles y en la iglesia del Crucifijo de Puente la Reina<sup>102</sup>. Otras posiblemente las realizó por delegación<sup>103</sup>. Otro santuario mariano navarro hacia el que canalizó su devoción fue Musquilda en Ochagavía<sup>104</sup>. No hay constancia de que emprendiera grandes obras en ellos.

Cuando tiempo después de su visita se produjo un incendio en la Santa Capilla del templo zaragozano, la reina solicitó información y colaboró en la reconstrucción con 50 florines de oro y otros tantos escudos<sup>105</sup>. Esta devoción bien documentada llevó a María del Carmen Lacarra a proponer la hipótesis de que hubiera sido la navarra la donante de la imagen de la Virgen del Pilar, “por ser doña Blanca la generosa mecenas que primero acudió en socorro del incendiado recinto” y por el cercano antecedente del encargo de las estatuas del claustro de Olite<sup>106</sup>.

Especial interés mostró por la ermita de Santa Brígida de Olite, donde dispuso que residieran tres hermanos a los que facilitó en 1435 todos los enseres necesarios para llevar su vida de oración, incluido un asno<sup>107</sup>. La iglesia está restaurada. Las grandes dovelas de la puerta occidental evidencian una ejecución tardía. Dado que la primera puerta de ese tipo con cronología segura en el reino navarro es el palacio Villaespesa en Olite, del primer tercio del siglo XV, es defendible asignar la ejecución del arco al reinado de Blanca. Nos han llegado noticias poco detalladas acerca de reparaciones en 1436<sup>108</sup>.

Terminaremos con breves comentarios sobre tres representaciones figurativas encargadas por la soberana: una de gran difusión, otra desaparecida y la tercera nunca ejecutada. Es la primera el gran sello del que hemos hablado con motivo de la coronación, donde figura compartiendo el espacio y las formas de la majestad con su marido. Ninguna de las anteriores reinas propietarias de Navarra –Juana I y su nieta Juana II– había pre-



13



14

tendido la representación conjunta con su cónyuge. Ninguna había prescindido del habitual sello biojival con la soberana en pie, tan propio de las damas. Blanca no tiene reparos en romper tradiciones y quiere ser vista como venían apareciendo en soporte sigilar todos los monarcas varones de la dinastía Evreux,

15 Estatua yacente desaparecida del sepulcro de la infanta Juana en San Francisco de Tudela. Dibujo de Poleró.

16 Sarcófago del sepulcro de la infanta Juana procedente de San Francisco de Tudela. Museo de Navarra, Pamplona.



15



16

así como sus antecesores capetos en el trono navarro. Gracias al nuevo diseño, consiguió una impactante imagen de la igualdad de ambos esposos en la realeza, de tal modo que los numerosos destinatarios de documentos sellados con esta impronta percibían inmediatamente el protagonismo de la reina en la estructura de poder.

En 1425 murió una hija de Juan II y Blanca y fue enterrada en San Francisco de Tudela. Su sepulcro contaba con una estatua yacente en figura de dama de juvenil aspecto, en paradero desconocido desde el siglo XIX (fig. 15). Antes de su desaparición fue dibujada por Poleró<sup>109</sup>. Vestía amplios ropajes que caían en pliegues voluminosos muy semejantes –como el resto de su atuendo– a los del sepulcro contemporáneo de Isabel de Ujué, la esposa del canciller Villaespesa, en Santa María de Tudela. Juntaba sus manos sobre el regazo y se adornaba con cinto que marcaba un talle muy alto. Portaba diadema con flores sobre la frente, indicativa de su niñez, y atuendo de cuello muy alto que

nimbaba la cabeza. A juzgar por el dibujo, habría que ponerla en relación con los excelentes escultores que trabajaron en Navarra por esas fechas. La habría esculpido poco después de 1425 por orden de la reina el mismo artista que hizo la de doña Isabel. La urna fue trasladada a Pamplona y hoy se exhibe en el Museo de Navarra (fig. 16). Las caras alternan escudos con las armas de ambos reyes: las de Blanca con el habitual cuartelado de Navarra y Evreux; las de Juan, en este caso correctamente representadas, con un escudo partido: 1 Aragón, 2 cortado de Castilla y de León, cargado el todo con la bordura de calderas de Lara<sup>110</sup>.

Y la que nunca se realizó fue su estatua funeraria. Hemos avanzado que había elegido Ujué como lugar de enterramiento. Solicitó que le prepararan un sepulcro con yacente de alabastro –como las de sus padres– sobre seis columnas, rodeado de reja<sup>111</sup>. Tanto en la opción por el santuario serrano como al preferir expresamente un monumento funerario sencillo demostró una vez más que fueron sus propias consideraciones y no las inercias las que movieron sus designios.

Como otras damas de su tiempo, se despreocupó de la tumba de su marido<sup>112</sup>. No es raro encontrar en la Navarra de los siglos XIV y XV mujeres que ordenaron su sepultura en iglesias distintas de las de sus esposos, generalmente cerca de su familia de sangre. Blanca renunció al mismo tiempo a inhumarse con don Juan y a hacerlo en el panteón de su linaje. Quiso que su cuerpo descansara cerca de Santa María, en eterna romería.

Era su intención quedar allí, con la sola compañía del corazón de su abuelo Carlos II. Joven viuda en Sicilia, había hecho frente con entereza a las adversidades de la Fortuna. Casada con quien se pasó la vida maquinando su encumbramiento –sino de segundón hijo de segundón, según diagnóstico de Jaime Vicens Vives– había vivido sola la mayor parte de su segundo matrimonio, cuidando de su reino y de sus hijos. Quizá como cantaba la balada de su coetánea en la corte francesa, la también viuda Cristina de Pisan, habría pensado *Seulette suis et seulette veux être*. Y sola quedó, pero no como había imaginado, sino en un sepulcro apenas monumentalizado de la lejana Castilla, donde al menos, para su consuelo, reposó a los pies de una milagrosa imagen de María. ♣

- 1 L. Sciascia, "Bianca di Navarra, l'ultima regina. Storia al femminile della monarchia siciliana", *Príncipe de Viana*, LX, 1999, p. 206.
- 2 "El ynfante don Juan, en este comedio, hera ydo a Nabarra, segúnd que ante dixé, a casar con la Reyna en blanco, hija del rey Carlos de Nabarra". Se trata del códice que sirvió de base a la edición de J. de M. Carriazo, *El Victorial. Crónica de don Pero Niño, conde de Buelna, por su alférez Gutierre Díez de Games*, Espasa-Calpe, Madrid, 1940, pp. XV y 324.
- 3 E. Ramírez Vaquero, "La reina Blanca y Navarra", *Príncipe de Viana*, LX, 1999, p. 323; la autora reivindica la figura de la reina.
- 4 Una bibliografía completa sobre la reina en P. Tamburri Bariáin e I. Mugueta Moreno, "Un punto de partida. Bibliografía y documentación sobre Blanca de Navarra (1385-1441) en Navarra y en Sicilia", *Príncipe de Viana*, LX, 1999, pp. 341-346. Aunque publicaciones antiguas contienen datos de interés (F. de Alesón, *Tomo quarto de los Anales de Navarra*, Picart, Pamplona, 1709, lib. VII, pp. 419-502; y G. Desdèvis du Dezert, *Don Carlos de Aragón, Príncipe de Viana. Estudio sobre la España del Norte en el siglo XV*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1999, editado inicialmente en París, 1889), la información fundamental sobre la reina en Navarra ha de buscarse en J. R. Castro, *Castro III el Noble, rey de Navarra*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1967; J. M. Lacarra, *Historia política del reino de Navarra desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla*, Aranzadi, Pamplona, 1973, pp. 219-245; E. Ramírez Vaquero, *Reyes de Navarra. XVI. Blanca, Juan II y Príncipe de Viana*, Mintzoa, Pamplona, 1986; e *Id.*, "La reina Blanca y Navarra", *Príncipe de Viana*, LX, 1999, pp. 323-340. Sobre su marido sigue siendo imprescindible J. Vicens Vives, *Juan II de Aragón (1398-1479). Monarquía y revolución en la España del siglo XV*, Barcelona, 1953.
- 5 J. R. Castro, *op. cit.*, p. 254.
- 6 *Ibid.*
- 7 J. R. Castro, *op. cit.*, pp. 254-255.
- 8 S. Tramontana, "Il matrimonio con Martino: il progetto, i capitoli, la festa", *Príncipe de Viana*, LX, 1999, p. 20.
- 9 S. Feodale, "Blanca de Navarra y el gobierno de Sicilia", *Príncipe de Viana*, LX, 1999, pp. 311-321.
- 10 S. Tramontana, "Il matrimonio con Martino: il progetto, i capitoli, la festa", *Príncipe de Viana*, LX, 1999, p. 20.
- 11 Sobre la estancia de la reina en Castilla y el extraordinario fasto de las comitivas: J. de M. Carriazo (ed.), *Crónica del Halconero de Juan II, Pedro Carrillo de Huete*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, pp. 343-346 y 370.
- 12 F. de P. Cañas Gálvez, *El itinerario de la corte de Juan II de Castilla (1418-1454)*, Sílex, Madrid, 2007, p. 453, n. 11.
- 13 Las dudas acerca del lugar donde quedaron definitivamente sepultados los restos de doña Blanca (Nieva, Tudela, Tafalla, Pamplona) asoman en textos de historiadores antiguos y recientes (E. Ramírez Vaquero, "Los restos de la reina Blanca de Navarra y sus funerales en Pamplona", *Príncipe de Viana*, LVII, 1996, pp. 345-357; *Id.*, "Un funeral regio. La reina Blanca de Navarra", en *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1996, vol. I, pp. 398-404). Los memoriales catedralicios pamploñeses no incluyen a doña Blanca entre los monarcas enterrados en la cripta regia. Pérez de Guzmán comenta que en 1442 Juan II de Navarra fue a Nieva "por hacer las obsequias de su muger la Reyna de Navarra, que estaba allí sepultada" (cfr. nota anterior). El testamento de su hija Leonor expone su voluntad de que el cuerpo "de la Reyna doña Blanca su madre, que estaba depositado en la del Convento de Santa María de Nieva en Castilla se traxesse a Navarra, y se le diese digna sepultura" en San Francisco de Tafalla: F. de Alesón, *Tomo quarto de los Anales de Navarra*, Picart, Pamplona, 1709, lib. X, p. 709. Ambos testimonios confirman que los restos permanecieron en Nieva al menos durante décadas.
- 14 S. Tramontana, *op. cit.*, p. 20.
- 15 C. Orcástegui Gros, *La crónica de los Reyes de Navarra del Príncipe de Viana (Estudio, Fuentes y Edición crítica)*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1978, p. 244.
- 16 La información sobre el palacio de Olite y sus fases constructivas en J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1987, pp. 139-185.
- 17 Archivo General de Navarra, Comptos, Reg. 331 (1413-1414) y 355 (1418).
- 18 Véase al respecto J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1987, pp. 259-272; C. Fernández-Ladreda y J. Lorda, "La catedral gótica. Arquitectura", *La catedral de Pamplona 1394-1994*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1994, t. I, pp. 164-273; J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1996, pp. 236-249; y J. Martínez de Aguirre, "El siglo XV en las catedrales de Palencia y Pamplona", *Simposium Internacional sobre la Catedral de Sevilla en el contexto del Gótico Final "La Piedra Postrera"*, Cabildo Metropolitano, Sevilla, 2007, pp. 115-148.
- 19 J. Martínez de Aguirre, "Los relicarios góticos del Santo Sepulcro (siglo XIII) y de la Santa Espina (siglo XV) de la catedral de Pamplona", *Príncipe de Viana*, LXIII (2002), pp. 287-317.
- 20 M. C. Heredia, "Relicario de la Santa Espina", *Orfebrería de Navarra -I- Edad Media*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1986, pp. 53-54.
- 21 El fallecimiento en 1415 de la reina Leonor, la otra candidata por su condición de reina a ser el personaje representado en una de las estatuillas, es anterior al desarrollo en Navarra de los sepulcros con pináculos que parecen haber inspirado el relicario.
- 22 La reina colaboró en las obras de reconstrucción del hospital de Santa Catalina de Tafalla (F. Idoate, *Archivo General de Navarra. Catálogo de la Sección de Comptos. Documentos*, Aramburu, Pamplona, 1965-1970, vol. XXXVII, n.º 132; en adelante citado CAGN seguido del volumen y el número de documento) y formaba parte de la cofradía de la santa en San Saturnino de Pamplona (CAGN, XXXVII, 144).
- 23 El nuevo procurador fiscal, Lope Martínez de Eulate, era hijo del maestro Martín Pérez: CAGN, XXXVII, 269.
- 24 CAGN, XXXVII, 1226 y 1227.
- 25 CAGN, XXXVII, 124, 126, 151, 152, 154, 155 y 156. En 1434 la reina procedió a rescatar joyas empeñadas en Barcelona por 600 escudos y 100 florines de oro: XLI, 776.
- 26 Corresponden a los años 1429 (CAGN, XXXVIII, 685), 1432 y 1434. La décima parte de las primicias estaba destinada a las obras de la catedral. Así consta con motivo de la reparación de las murallas de Huarte Araquil con las primicias de la Cuenca de Pamplona, Valdizarbe, Ezcabarte, Olave, Anué, Santesteban, Baztán y Cinco Villas (CAGN, XL, 918). El rediezmo de las medias primicias de los valles en torno a Monreal estaba igualmente reservado para las obras catedralicias (CAGN, XLI, 857 y XLII, 197 y 198).
- 27 Sobre el desarrollo de las obras: L. Torres Balbás, "Filiación arquitectónica de la Catedral de Pamplona", *Príncipe de Viana*, VII, 1946, pp. 471-508; *Id.*, "Etapas de la construcción de la catedral de Pamplona", *Príncipe de Viana*, VIII (1947), pp. 9-11; E. Lambert, "La Catedral de Pamplona", *Príncipe de Viana*, XII, 1951, pp. 9-35; J. Martínez de Aguirre Aldaz, *Arte y monarquía en Navarra*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1987, pp. 259-272; C. Fernández-Ladreda y J. Lorda, "La catedral gótica. Arquitectura", *La catedral de Pamplona 1394-1994*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1994, t. I, pp. 164-273; J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1996, pp. 236-249; que vincula los escudos a las distintas fases constructivas de manera detallada. Sobre los sellos de los reyes: F. Menéndez Pidal, M. Ramos y E. Ochoa de Olza, *Sellos Medievales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1995, 1/95, 1/96 y 1/101-1/103 (en adelante citado SMN).
- 28 La decoración emblemática de la catedral pudo ser recuperada y estudiada con motivo de la restauración del templo en los años 1992-1994. Son fundamentales al respecto: M. Ramos Aguirre, "Decoración emblemática", en *La catedral de Pamplona 1394-1994*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1994, pp. 374-391; J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, *op. cit.*, pp. 236-249, que vincula los escudos a las distintas fases constructivas de manera detallada. Sobre los sellos de los reyes: F. Menéndez Pidal, M. Ramos y E. Ochoa de Olza, *Sellos Medievales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1995, 1/95, 1/96 y 1/101-1/103 (en adelante citado SMN).
- 29 F. Menéndez Pidal y J. Martínez de Aguirre, *op. cit.*, p. 47. Las primeras apariciones literarias del término "cadenas" aplicado al emblema de Navarra figuran en crónicas redactadas hacia 1400.
- 30 Sobre estas divisas (y otras que aquí no describimos), además de las obras citadas en las dos notas anteriores: F. de Mendoza, *Los plateros de Carlos III el Noble*, Comisión de Monumentos de Navarra, Pamplona, 1925, pp. 21-24; M. Ramos Aguirre, "Cimeras, colores, divisas", en *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1996, vol. I, pp. 361-374; M. Narbona Carceles, "Le roi de la bonne foy. Charles le Noble et les devises des Navarre-Évreux au XV<sup>e</sup> siècle", en *Signes et couleurs des identités politiques su Moyen Âge à nos jours*, Presses Universitaires, Rennes, 2008, pp. 477-509.
- 31 M. Ibáñez Artica, "Acuñaciones de Blanca y Juan II (1425-1441-1479) y de Carlos, Príncipe de Viana (1441-1461)", en *La moneda en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1987, pp. 259-272; C. Fernández-Ladreda y J. Lorda, "La catedral gótica. Arquitectura", *La catedral de Pamplona 1394-1994*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1994, t. I, pp. 164-273; J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1996, pp. 236-249; que vincula los escudos a las distintas fases constructivas de manera detallada. Sobre los sellos de los reyes: F. Menéndez Pidal, M. Ramos y E. Ochoa de Olza, *Sellos Medievales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1995, 1/95, 1/96 y 1/101-1/103 (en adelante citado SMN).



- rra-Caja Navarra, Pamplona, 2001, p. 175.
- 32 Sobre las coronaciones de los Evreux: J. Martínez de Aguirre, "El componente artístico de las ceremonias de coronación y exequias regias en tiempos de Carlos II y Carlos III de Navarra" y M. Osés Urricelqui, "El ritual de la realeza navarra en los siglos XIV y XV: coronaciones y funerales", ambos en *Ceremonial de la coronación, unción y exequias de los reyes de Inglaterra. Estudios complementarios*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2008, pp. 229-250 y 305-321.
- 33 "La coronación de unos reyes navarros en 1429": F. Idoate, *Rincones de la historia de Navarra*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1954, pp. 17-20.
- 34 CAGN, XXXVIII, 208.
- 35 C. Orcástegui, *op. cit.*, p. 245.
- 36 Archivo General de Navarra, Comptos, Caj. 161, nº 4 bis.
- 37 Otras dos menciones a obras relacionadas con la coronación aparecen en el testamento (véase nota anterior). En primer lugar, el "paino de seda que es de las coronadas", que habría de colocarse cubriendo en su sepultura alternando con otros paños, según dispusiera el prior ujuetarra. Y junto a ello las ropas de la coronación, con las que habría de ser vestido su cuerpo nada más morir y hasta el entierro (luego deberían hacer con ellas "vestimientos, dalmática y capa" para Santa María de Ujué).
- 38 H. Lapeyre, "Un sermón de Pedro de Luna", *Bulletin Hispanique*, 49, 1947, pp. 38-46; y 50, 1948, pp. 129-146.
- 39 E. Ramírez Vaquero, "Reinar en Navarra en la Baja Edad Media", en *Ceremonial de la coronación, unción y exequias de los reyes de Inglaterra. Estudios complementarios*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2008, pp. 302-303.
- 40 Agradezco a Asunción de Orbe Sivatte la información relativa al uso preferente de la puerta de San José en las solemnidades durante los siglos XVII y XVIII, a tenor de lo consignado en la documentación del archivo catedralicio.
- 41 M. Azcárate Luxán, "La coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles", p. 357. La autora señala su presencia exclusiva también en los tímpanos de las parroquiales burgalesas de Villaldemiro y Gamonal. En ambos casos su inclusión debe considerarse derivación de la aparición del tema en la catedral burgalesa en el siglo XIII.
- 42 Como identificó R. S. Janke, *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1977, p. 109, uno de ellos, obispo cefalóforo, muy posiblemente figura a San Nicasio, cuya veneración en el reino navarro estaba directamente ligada a la familia real desde tiempos de la abuela francesa de doña Blanca, quien quiso dedicar un altar a su culto en Santa María de Olite: J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía*, p. 275.
- 43 Los escudos que sostienen sendos ángeles en las ménsulas bajo el tímpano están tan deteriorados que es imposible identificar las armerías. Brutails todavía pudo reconocer en 1888 los emblemas de Navarra y Francia; pienso que muy probablemente no estaba representado el emblema de Francia, sino Evreux, pero la banda componada estaría muy estropeada: M. Brutails, "La Cathédrale de Pampelune", *Congrès Archéologique de France. LV Session*, Société Archéologique de France, París-Caen, 1889, p. 305. Estamos ante una muestra más de la afición de Blanca y de su padre a colocar las armas reales sostenidas por ángeles. El sermón de Pedro de Luna ya comentado termina con la exposición de las diez virtudes que deben adornar al monarca: "justificado, moderado, esforzado, temperado, medurado, fundado en la fe, bien mandado a la iglesia, de ciencia enformado, clemente y justo". En el margen de la relación de las virtudes aparece el listado de los nueve coros angélicos (*dominationes, potestates, jerubin, virtutes, serafin, principatus, archangeli, angeli, troni*). En base a esta correspondencia entre ángeles y virtudes, cabría preguntarse si este mismo sentido pudo haber sido aplicado a las representaciones en las que los ángeles sostienen la corona o las armas reales, "encarnando" las virtudes que han de servir de fundamento a la realeza. Por otra parte, Janke especula con la posibilidad de que las estatuas a colocar en las repisas de los pináculos hubieran representado a los donantes. Tendríamos quizá en ese caso una segunda estatua de la reina, ¿acompañada esta vez por su marido?
- 44 "En la cual todos ellos fueron coronados, et sus Cuerpos sepelidos, et Nos asimismo avemos sido coronados, et por nuestra sepultura esleído": M. Arigita y Lasa, *La Asunción de la Santísima Virgen y su culto en Navarra*, Fortanet, Madrid, 1910, pp. 35-36.
- 45 Cuando se coronó Carlos III en 1390 toda la catedral románica se encontraba en buen estado y por lo que sabemos era un templo muy digno. Una capilla gótica, la de San Esteban, construida por Carlos II para servir de ámbito funerario para su padre Felipe de Evreux, fue utilizada por el rey para cambiarse dos veces de ropa.
- 46 E. Bertaux, "Le mausolée de Charles le Noble à Pampelune et l'art franco-flamand en Navarre", *Gazette des Beaux arts*, XL-2, 1908, pp. 89-112; R. S. Janke, *op. cit.*, pp. 107-113.
- 47 *Ibid.*, p. 226.
- 48 Todas las referencias documentales a Lome en estos años en Janke, *op. cit.*, pp. 217-242.
- 49 Archivo Catedral de Pamplona, 3161-503: "Libro de la expensa de la obra de Sancta Maria de Pomplona fecho por mi Johan de Steilla capeillan de la dicha obra del comenzando el aynno primo dia de henero Anno a nativitate Domini Mº CCCCº XXXXº IXº et fineztra XXIIIº dia de deziembre siguiente". Citas a Lome como maestro mayor en fol. 84v.
- 50 No es descartable que la reina hubiera solicitado un espacio todavía más amplio y digno, conectado con las naves góticas. Hubiera bastado con derruir los muros occidental y septentrional del transepto románico y edificar el muro oriental gótico por delante del románico. Una obra de esa naturaleza hubiera exigido una cubierta nueva y consta que los muros altos y las bóvedas del transepto no se terminaron hasta finales del siglo XV. En la cara occidental del brazo norte del transepto queda a la vista una enorme caja rellena de sillería, de dimensiones apropiadas para alojar un arco de piedra como los empleados en naves con armaduras de madera sobre arcos transversales. Un hipotético arco en ese emplazamiento pudo haber apeado una cubierta provisional (la existencia allí de ménsulas con los símbolos de los evangelistas hace factible otro uso para dicho arco: soportar una tribuna donde se leyeran las epístolas y el evangelio, como sucedía en otras iglesias navarras de la época). El retablo de San Jerónimo situado enfrente impide comprobar si en ese paramento existe una caja semejante que confirme la hipótesis.
- 51 J. J. Martinena Ruiz, "El cabildo y la sociedad civil", en *La catedral de Pamplona 1394-1994*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1994, p. 96.
- 52 L. Torres Balbás, "Filiación arquitectónica de la Catedral de Pamplona", *Príncipe de Viana*, VII, 1946, pp. 471-508.
- 53 Un memorándum de ese año relata que estaban erigidos los muros pero faltaban los *forñices* de la cabecera, donde el altar mayor tenía que ser colocado. El término *forñices* puede traducirse tanto por arcos como por bóvedas: *Item dicit quod diu est, quod ecclesia sua Pampilonensis cecidit et, quamquam maior pars sit constructa et condita et parietes sint erecti, tamen testudo principalis et forñices ubi altare maius collocari et situari debet, restat ad faciendum*. El texto fue publicado por J. Goñi Gaztambide,
- "Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona", *Príncipe de Viana*, LVII, 1996, doc. 17. Su interpretación en J. Martínez de Aguirre, "El siglo XV en las catedrales de Pamplona y Palencia", en *Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del Gótico final. La piedra postrera (I)*, Ponencias, Cabildo Metropolitano, Sevilla, 2007, pp. 126-127.
- 54 En 1425 y 1427 (CAGN, XXXVII, 176) se pagaba la capellanía celebrada en ella y en 1429 fue empleada como vestidor de los reyes durante la coronación. La capilla había sido construida en 1351-1353 por orden de Carlos II. Su localización es dudosa, pero su uso demuestra que no se encontraba en las inmediaciones de las naves de la iglesia románica, porque para esas fechas ya estaban terminadas las naves góticas con sus capillas. De modo que tenía que estar ubicada en la cabecera. El uso auxiliar durante las ceremonias de coronación coincide en hacer previsible su emplazamiento en las inmediaciones de la capilla mayor. Como novedad anuncio el descubrimiento en el muro occidental de la sacristía mayor de unos fragmentos tallados que parecen corresponder a una ventana gótica. No he podido examinarlos con detenimiento, pero podrían corresponder a vestigios de dicha capilla. Es de desear que cuando en los próximos años se coloque un andamio para reparación de las cubiertas pueda acometerse un estudio más detenido que confirme o desmienta lo aquí propuesto. Por su ubicación, el acceso a la capilla del XIV tenía que realizarse a través de la antigua capilla románica (como en la Corticela de Santiago) o por el espacio situado entre dicha capilla y la mayor.
- 55 ACP, 3161-503, fol. 31r.
- 56 J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 247.
- 57 Janke, *op. cit.*, p. 232.
- 58 Janke, *op. cit.*, p. 233; CAGN, XXXVII, 249.
- 59 CAGN, XXXVII, 347.
- 60 CAGN, XXXVII, 349, 350, 351
- 61 A Miguel de Alquiza, mazonero de Guipúzcoa, por obras en el palacio de Tafalla: CAGN, XXXVII, 1185.
- 62 CAGN, XXXVII, 442 y XXXVIII, 289.
- 63 Sobre el palacio de Sangüesa: J.M. Recondo, "Notas para la restauración de un castillo, el Palacio Real de Sangüesa", *Príncipe de Viana*, XXV, 1964, pp. 277-280; J. Asirón Sáez, M. Ros Valencia y M. Tornos Urzainki, "El Palacio Real de Sangüesa. Estudio castellológico", *Zangotzarra*, V, 2001, pp. 11-70.
- 64 CAGN, XL, 720.
- 65 CAGN, XLII, 57 y 60.

- 66 CAGN, XLII, 243.
- 67 CAGN, XLIII, 99, 100 y 129.
- 68 En 1439 el señor de Auberin y sus acompañantes fueron a Pamplona “por mirar la ciudad” y permanecieron dos días: CAGN, XLIV, 543 y 607.
- 69 CAGN, XXXVII, 1349; XXXVIII, 57, 161, 162, 172, 178, 205, 320, 431, 462 y 659; XXXIX, 60, 169, 877 y 1517; XL, 152, 158, 269, 702, 707, 751, 776, 848, 863, 905, 920, 923, 941, 1048 y 1175; XLI, 88, 979, 1047 y 1069; XLII, 156, 191 y 874; XLIII, 300 y 655; XLIV, 153, 155 y 479; XLV, 47. Habría que añadir la revisión generalizada de castillos de las comarcas septentrionales del reino (tanto los regios como los de los nobles) ante el temor de la invasión de “gentes de Francia”: XLIII, 499. Sobre estas obras y en general sobre los castillos regios navarros: J. J. Martinena Ruiz, *Castillos reales de Navarra. Siglos XIII-XVI*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1994.
- 70 CAGN, XL, 757.
- 71 CAGN, XL, 1381.
- 72 CAGN, XLV, 79.
- 73 La estructura administrativa de los encargados de obras parece haberse mantenido sin problemas. Martín Périz de Estella, el principal responsable del palacio de Olite, siguió cobrando sus gajes y actuando como maestro de las obras reales de mazonería en 1426, 1427, 1430: y 1434 CAGN, XXXVII, 718, 849 y 863; XXXVIII, 401; XXXIX, 137; y XLI, 698. Véase al respecto J. Martínez de Aguirre, “Martín Périz de Estella, maestro de obras gótico, receptor y promotor de encargos artísticos”, en *VII CEHA Congreso Español de Historia del Arte, Murcia, 1988, Actas*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992, pp. 73-80. Miguel de Oroz tiene el encargo de reparar las casas del rey en la capital pamplonesa: CAGN, XXXVIII, 16 (1429); Andreu de Soria continuó como maestro de las obras reales en la merindad de Sangüesa: CAGN, XXXVII, 320 y 559 (1426), XL, 360, y XLII, 939; y Lope Barbicano en la Ribera (XLI, 579, 947 y 1054; XLII, 311).
- 74 Sobre el plomero Martín Francés, por ejemplo, CAGN, XXXIX, 1350, XLI, 673 y XLII, 666. El jardinero Masce de Bretaña, especialista en el mantenimiento de prados: CAGN, XXXVII, 287 y 1099. El carpintero Johan Lescuyer, que en 1425 recibe 30 florines de manos de Mosén Pierres de Peralta por visitas ciertas obras en Castilla y pronto desaparece de las cuentas navarras: CAGN, XXXVII, 140.
- 75 En 1426 la reina nombró a Ximeno Lozano encargado de las reparaciones de goteras de los palacios de Tafalla con gajes de 30 libras anuales: CAGN, XXXVII, 339 y 492; y XL, 589 y 629. La noticia en sí misma resulta intrascendente, puesto que el cargo de reparador de goteras no evidencia capacidad artística especial; no obstante, proporciona la pista para entender un error historiográfico que ha calado durante más de un siglo: la atribución a Ximeno Lozano de la principal responsabilidad en las obras del palacio de Olite, casi como si hubiera sido el arquitecto encargado del proyecto y director de obra. De años posteriores: CAGN, XXXVII, 492 y 930. En 1436 fue designado Gilet de Mares maestro carpintero de la obra de Olite, con el encargo de reparar goteras, hacer estrados “quando faremos celebrar cortes o fazer fiesta de convit en sala, fazer estrado donde nos estaremos et fornezer el dicho palacio de tablas et bancos a sus propias expensas”: CAGN, XLII, 868.
- 76 CAGN, XXXVII, 233. Otros pagos: en 1425 recibe 42 libras por dorar “obrajes” de plata de la reina para la próxima Navidad (XXXVII, 167) y le compran cuatro copas de plata con sus cubiertas para la fiesta de las estrenas el primer día del año, cuando hacían tradicionalmente regalos (XXXVII, 199).
- 77 J. Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía*, p. 116.
- 78 CAGN, XXXVII, 1207. Colabora con el argentero Hans, tallador de la casa de la moneda: XXXVII, 1181 y 1182 y 1344; XXXVIII, 1043. La orden de batir moneda se dio el 9 de mayo y entre julio y noviembre acuñaron por un valor total de 5.740 libras en groses, cornados, onzas, medios groses y onzas de cornados.
- 79 CAGN, XXXVIII, 65.
- 80 CAGN, XXXVIII, 736.
- 81 F. de Mendoza, *Los plateros de Carlos III el Noble*, Pamplona, 1925.
- 82 Egiús: CAGN XXXVII, 200 y XLI, 790, se le compran veintiséis tazas para los regalos de las estrenas y un cáliz de plata dorada que costó 23 florines. Juan de Esparza, argentero de Pamplona: CAGN, XLII, 940. Salinas: CAGN, XL, 1209. Jaime de Villanova: XLI, 916, XLII, 66 y 625 y XLIV, 457 y 809. Miguel Xeméniz de Valencia: CAGN, XLII, 447, XLIII, 431 y XLIV, 575, 603, 809 y 816. Daux y Renart: CAGN, XXXIX, 165 y 1029. Bartoméu: CAGN, XXXVII, 683.
- 83 CAGN, XLII, 854 y 862. Parece que trabaja para el Príncipe de Viana.
- 84 “El dragón del Príncipe o el regalo de Navidad”: F. Idoate, *Rincones de la historia de Navarra. Volumen III*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1966, pp. 15-16.
- 85 CAGN, XLI, 502, 504, 584, 723, 768. La palabra juegos se utiliza también para las representaciones de temas variados con motivo de fiestas. Más intervenciones de Gabriel en juegos para el Príncipe: XLI, 878, 898 (“por obra de ciertos hombres salvajes para hacer ciertos juegos”), para las bodas de la hermana de la reina con el condestable (XLII, 243). Otros pagos a Gabriel: XLII, 334.
- 86 CAGN, 865, 882, 887
- 87 CAGN, XLII, 866.
- 88 CAGN, XLIII, 13.
- 89 CAGN, XLIV, 378. Otro pago por materiales: XLIV, 830.
- 90 Otros pintores: Enriera (CAGN, XLII, 107) y Lope (CAGN, XLII, 630).
- 91 CAGN, XXXVII, 98 (1425), 730 (1426 y 1427), 735, 1139, 1142; XXXVIII, 864; XL, 1182.
- 92 Pagos a Lucien relacionados con su oficio de tapicero: XLII, 634.
- 93 CAGN, XXXVII, 294 (y 474 Lescuyer).
- 94 El texto es muy poco explícito: “a Tomas el argentero de la Seynora Reynna por fazer hun braço de plata hun marquo”, Archivo General de Navarra, Comptos, Caj. 134, núm. 2.
- 95 P. Galindo Romeo, “Peregrinación de doña Blanca de Navarra en 1433 a Santa María del Pilar de Zaragoza”, *Homenaje a Finke. Revista Zurita*, III, 1935, p. 9.
- 96 F. Alesón, *op. cit.*, lib. XXXII, cap. III, VIII de la edición de 1891.
- 97 Consta igualmente su participación devota en la procesión de la Candelaria. En 1436 trajeron desde Zaragoza doce cirios de cera blanca ya pintados para la fiesta de ese año: CAGN, XLII, 617. En 1435 pagaron 8 sueldos al pintor Enriera por figurar las armas reales en dos cirios de diez libras colocados en la capilla mayor de San Francisco de Tudela. CAGN, XLII, 107.
- 98 CAGN, XL, 917. La presencia de la imagen de la reina frente a la de Santa María flanqueando el arco central delante de la puerta de la iglesia, arco a su vez coronado por las armas reales, lleva a suponer que hubo más pagos, aunque todavía no han sido localizados en los fondos del Archivo General de Navarra.
- 99 F. Baron, “Sculptures”, en *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, p. 56.
- 100 J. de M. Carriazo, *Crónica del Halconero de Juan II, Pedro Carrillo de Huete*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, p. 345.
- 101 Sobre el proceso constructivo de Ujué: J. Martínez de Aguirre, “Arquitectura medieval”, en *Santa María de Ujué*, monografía a publicar por el Gobierno de Navarra en 2011.
- 102 Las noticias sobre romerías a Ujué son abundantes. Por ejemplo, en 1439 consta el pago a los 36 hombres que habían sido necesarios para llevarla en andas desde Olite: CAGN, XLIV, 458 y 520.
- Las de Roncesvalles: XLIII, 165. Las de Puente la Reina: CAGN, XLII, 254 (1435) y 859 (1436).
- 103 El 18 de septiembre de 1433 el escudero Sant-Lux se dirige a Ultrapuertos “por algunas romerías que nos tenemos prometido fazer”: CAGN, XLI, 382.
- 104 CAGN, XLII, 445.
- 105 R. del Arco, “El templo de Nuestra Señora del Pilar en la Edad Media (Contribución a la historia eclesiástica de Aragón)”, *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, CSIC. Escuela de Estudios Medievales, Zaragoza, I, 1945, p. 107.
- 106 M. C. Lacarra Ducay, “La devoción a Santa María del Pilar de Zaragoza durante la Baja Edad Media”, en *El Pilar es la Columna. Historia de una Devoción*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1995, p. 43.
- 107 CAGN, XLII, 16, 21, 31, 836 y 865. La documentación describe con detalle todo el ajuar de cerámica y metal que precisaban, pagado por la reina. No se han localizado pagos por la construcción de la ermita.
- 108 CAGN, XLII, 836.
- 109 V. Poleró, *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII*, Hijos de M.G. Hernández, Madrid, 1902, pp. 44-45; R. S. Janke, *op. cit.*, pp. 163-166.
- 110 Agradezco a Javier Zubiaur, conservador, y a Mercedes Jover, directora, las facilidades que he encontrado en el Museo de Navarra para la obtención de la fotografía del sarcófago que ilustra estas páginas.
- 111 “Item nos esleyemos nuestra sepultura et mandamos que nuestro Cuerpo sea Sotterrado en la Iglesia de Sant Maria de Ujue – e queremos hordenamos et mandamos que luego Como nos Hemos fecho nuestro traspasamiento desta present Vida si nos en nuestra Vida – que nuestros Caueyleros Ymfrascriptos fagan fazer Sepultura de piedra alauastre que sea Sobre seis Columnas bien fecha e hordenada et sobre aquella sea fecha e labrada nuestra Ymagen bien et deuidamente et alrededor de nuestra dicha Sepultura sea puesta Vna Reja de fierro bien labrado e hordenado segunt Cumple a la honrra de nuestra Dignidad Real”: R. S. Janke, *op. cit.*, p. 241.
- 112 B. Leroy, “La mort et la vie chrétienne en Navarre au XIV<sup>e</sup> siècle (Étude de testaments de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle)”, en *De la iglesia y de Navarra. Estudios en honor del Prof. Goñi Gaztambide*, Eunsa, Pamplona, 1984, pp. 245-257; J. Martínez de Aguirre, “El sepulcro de la dama en la Navarra medieval”, en *La dama en la corte bajomedieval*, Eunsa, Pamplona, pp. 117-145.