

Sobre dibujos medievales y su empleo como modelo en la pintura mural navarra del siglo XIV

M.^a CARMEN LACARRA DUCAY

La utilización de todo tipo de dibujos como fuente de inspiración por parte de los pintores medievales es algo que ha sido suficientemente probado¹. Yo deseo llamar la atención, una vez más, en este sentido y señalar la gran ayuda que puede suponer para el historiador del arte el hallazgo de posibles modelos para una obra no bien documentada que permitan confirmar una hipótesis o señalar nuevos caminos en la investigación emprendida.

En el estudio que llevé a cabo hace algunos años sobre los fondos pictóricos del Museo de Navarra en Pamplona, al analizar la personalidad de uno de los mejores representantes del período gótico, Juan Oliver, el autor del gran mural del refectorio de la catedral, sugería la posibilidad de que hubiera utilizado como modelo para alguna de sus figuras los dibujos a tinta del artista y escritor inglés Matthew Paris, monje (1217-1259) de la abadía de San Albano. Concretamente, para la cabeza de Cristo Resucitado y para la cabeza de Cristo situada en el tímpano de la puerta de acceso al púlpito del lector, en el mismo refectorio, el pintor parece haber tenido en cuenta alguna de las copias que de los dibujos de Matthew Paris circularon por el continente; sobre todo las cabezas de Cristo «tipo Verónica» que figuran en sendas páginas de las llamadas *Crónica Maiora* (Ms26) y

(*) Deseo expresar mi gratitud por la bibliografía prestada para la realización de este trabajo a doña Ana Domínguez Rodríguez, de la Universidad Complutense de Madrid, y a don José M.^a Lacarra, de la Universidad de Zaragoza.

¹ Aludo a las ocasiones en que el dibujo haya sido fuente casual de inspiración artística, no al caso en que el dibujo haya sido propuesto en el contrato como modelo para la futura obra, tal como sucede en las capitulaciones de retablos del siglo XV en Aragón en donde se menciona la presencia de una muestra o traza para ser utilizada por el artista contratado. [Sobre este último aspecto he investigado recientemente, así: «Sobre dibujos preparatorios para retablos aragoneses durante el siglo XV», en prensa en el momento de redactar estas líneas, de inmediata publicación en: *Anuario de Estudios Medievales*, n.º 14 (C.S.I.C.).] En el primer caso, véase: M. RICKERT, *Painting in Britain: The Middle Ages*. Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1954. — B. ROWLAND, Jr.: *I Maestri del disegno VIII, Antichità e Medioevo*. Bompiani, ed. Varese, 1966. — M. W. Evans: *Medieval Drawings*. — P. HAMLYN, Honkong, 1969.

Crónica Minora (Ms16), de hacia 1240-1251, hoy en el Corpus Christi College de Cambridge². Los rasgos faciales en los dos ejemplos navarros revelan elocuentemente su parentesco y al mismo tiempo confirman el estrecho contacto mantenido por los artistas que trabajaban en la corte del rey de Navarra con los talleres activos en la Europa septentrional —continental e insular— durante los siglos del gótico³ (figuras 1, 2, 3 y 4).

En esta ocasión creo que puede ofrecer algún interés una serie de dibujos realizados a tinta sobre vitela, inspirados en una segunda redacción del *Credo* ideado por el Senescal de la Casa de Champaña y biógrafo de San Luis, Jean de Joinville (1225-1317), que constituyen los folios 231 rº-232 vº, del Ms. Latino 11907, de la Biblioteca Nacional de París. La primera redacción del *Credo* tuvo lugar en San Juan de Acre, en donde se encontraba Joinville por su condición de servidor del monarca francés, con ocasión de la VII Cruzada, entre los meses de agosto de 1250 y abril de 1251. La segunda versión, en la que Joinville se habría limitado a incorporar algunos pasajes como introducción delante del *Credo*, y a incluir en el artículo 5.º un ejemplo personal de su propia experiencia durante su estancia en Egipto (primavera de 1250), fue realizada en Francia, posiblemente en Champaña, pocos años después⁴.

El *Credo* de Joinville, descrito por A. Molinier como «una explicación del símbolo de los apóstoles y un tratado elemental de la fe cristiana», estuvo desde su primera redacción enriquecido con ilustraciones que incluían los distintos artículos del *Credo* acompañados por escenas tomadas del Antiguo Testamento protagonizadas por los profetas más populares. En la segunda redacción se incluía, además, la escena de la prisión de San Luis y de sus acompañantes por parte de los sarracenos de Egipto. Ambos originales han desaparecido pero de la segunda versión se conserva una copia completa ilustrada con veintiséis miniaturas (el Ms. 4509 de la Biblioteca

² Sobre Matthew Paris, véase: M. R. JAMES: «The Drawings of Matthew Paris», *Walpole Society*, XIV (1925-1926). También: B. KURTH: «Matthew Paris and Villard de Honne-court», *The Burlington Magazine*, LXXXI (1942). — F. WORMALD: «More Matthew Paris Drawings», *Walpole Society*, XXXI (1942-1943). — M. RICKERT: *Paintings in Britain. The Middle Ages*. Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1954. — P. BRIEGER: *English Art, 1216-1307*, Oxford University Press, 1957.

³ M.ª C. LACARRA DUCAY: *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*. Pamplona, I. P. de V., 1974, pp. 175-176, 189-190, fig. 34, a, b y c.

⁴ Las obras literarias de Jean, señor de Joinville, en Champaña, no son muchas pero poseen un gran interés histórico debido al importante papel que desempeñó en la política de su tiempo como confidente, amigo y biógrafo de Luis IX el Santo de Francia, al que acompañó en la VII Cruzada de Egipto (1248-1254), y como servidor de la reina doña Juana I de Navarra. Estas son: el *Credo* (1250-1251), sus *Memorias* (1305-1309), el *Epitafio de su bisabuelo, don Geoffroi de Joinville* (1311), grabado en piedra junto a la tumba del difunto en la abadía de Clairvaux, y una *Carta a Luis X de Francia* (Luis el Hutín) dictada el 8 de junio del año 1315. Véase: A. MOLINIER: *Les sources de l'histoire de France depuis les prigines jusqu'en 1815. Première Partie, Des origines aux guerres d'Italie* (1494). III Les Capetiens, 1180-1328. Paris, A. Picard, 1903, pp. 104-113. — M. NATALIS DE WAILLY: *Histoire de S. Louis, Credo et lettre a Louis X* (ed. y trad.). Paris, 1874.

Nacional de París), realizada posiblemente entre los años 1287 y 1288, más unos pocos dibujos hechos a tinta inspirados en la misma versión, objeto de nuestra atención, y dieciocho miniaturas, basadas también en el segundo texto de Joinville y realizadas quizá poco tiempo antes de la canonización de San Luis (el 6, VI, 1297), incluidas en un Breviario procedente de la iglesia de San Nicasio de Reims que se custodia actualmente en la Biblioteca Pública de Leningrado⁵.

Todo ello viene a demostrar el temprano éxito alcanzado por esta obra literaria del que fuera famoso escritor y político al servicio de la corona de Francia⁶.

La serie de dibujos constituyen el relato en imágenes, incompleto, del segundo texto de Jean de Joinville. Se inicia con el versículo 5.º del *Credo* (folio 231 rº), sigue con el 6.º (folio 231 rº y 231 vº), luego el 7.º (folio 231 vº), el 8.º (folio 232 rº), el 9.º (232 rº), el 10 (232 rº), el 11.º (folio 232 vº) y finalmente el 12 (232 vº). Se desconoce la fecha de su realización y aunque estilísticamente no son muy semejantes, se ha sugerido que pudieran estar próximos, cronológicamente, a las miniaturas que se incluyen en el Breviario de Leningrado⁷. A través del estudio analítico de los mismos puede deducirse que pudieran haber servido de modelo o de estímulo para la realización de pinturas murales. Esta posibilidad, defendida por H. F. Delaborde a comienzos de siglo, y mantenida luego por M. W. Evans, parece confirmarse a la vista de algunos dibujos que podrían haber sido tenidos en cuenta por los muralistas navarros del siglo XIV⁸.

⁵ A. MOLINIER, ob. cit., pág. 106. — L. J. FRIEDMAN: *Text and iconography for Joinville's Credo*. Cambridge Mass., 1958.

⁶ Sobre Jean, Señor de Joinville, véase: M. H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, con la colaboración de M. L. PIGEOTTE: *Histoire des Ducs et des Comtes de Champagne*, Tome IV, 1181-1285. Paris-Troyes, 1864. Première et seconde partie. — H. F. DELABORDE: *Jean de Joinville et les seigneurs de Joinville*, Paris, 1894. — GASTON PARIS: «Jean, Sire de Joinville», en *Hist. Litt. de Fr.*, XXXII, pp. 291-459.

⁷ Así piensa L. J. FRIEDMAN, ob. cit., pp. 14-15, para quien aunque... «It seems difficult to reconcile the rather wooden, stocky figures of the drawings with the graceful, svelte, elegant figures of the Breviary...». «Many of these discrepancies may perhaps be attributed to the differences inherent between preliminary and finished work». En mi opinión, las diferencias son irreconciliables, pues se deben al propio concepto del arte del dibujo y al empleo de una caligrafía compacta y dura (los dibujos), frente a una técnica pictórica abierta, nerviosa y de una fragilidad evidente, en el caso de las miniaturas de Leningrado. Véase al respecto las ilustraciones de la obra de L. J. FRIEDMAN, láminas I-IV (dibujos) y V-XXII (miniaturas de leningrado). Si para los primeros se podría aceptar una cronología próxima a 1265-1270, para las segundas sería mejor pensar en 1290-1300.

⁸ H. F. DELABORDE y PH. LAUER: «Un projet de décoration murale inspiré du Credo de Joinville», en: *Monuments et mémoires publiés para l'Academie des inscriptions et Belles-Lettres* (Paris; Fondation Piot, 1909), XVI, 61-84, y figs. VII-X. Se propone la posibilidad de que estos dibujos fueran modelos para la decoración mural de la Maison-Dieu de Jean de Joinville, en Champaña. Así, su autor se fija en algunos detalles como es el caso del sepulcro en la escena de la Resurrección de Cristo (registro inferior, primera viñeta, fol. 231 rº) que, por presentar un frente de arco apuntado sin que aparezcan debajo los habituales soldados dormidos, le parece que pudiera coincidir con el tímpano de alguna puerta o ventana de una

En esta ocasión se utiliza como ejemplo la ilustración correspondiente al artículo 5.º y primera parte del 6.º incluidas en el folio 231 rº, a saber: «*Descendió a los infiernos, al tercer día resucitó de entre los muertos, subió a los cielos*»...

La página ha sido distribuida horizontalmente en tres registros superpuestos, los cuales, a su vez, han sido subdivididos en tres compartimentos tabicados de diferente tamaño: los títulos situados entre cada registro y en el interior de cada viñeta ayudan a la identificación de las escenas así como de los personajes que en ellas intervienen. Los dibujos fueron realizados en tinta negra y en los títulos se utilizó rubio rojizo para los versículos del *Credo* y el negro para las profecías, tanto de acción como de palabra⁹.

La elección de los personajes del Antiguo Testamento que debían acompañar a los correspondientes artículos del *Credo* (aquí como en los demás casos) se llevó a cabo de acuerdo con las concordancias tipológicas tradicionales entre los dos Testamentos¹⁰. Gran novedad supone, para su época, la interpolación de un suceso histórico que había tenido lugar poco tiempo antes de la redacción de la obra¹¹ (figura 5).

habitación. Esta hipótesis es rechazada por L. J. FRIEDMAN (ob. cit., pág. 69), para quien puede ser debido a estar sin terminar y haberse destinado a contener bajo el arco los soldados dormidos o, mejor aún, un leoncillo o cachorro de león, por alusión al texto que acompaña la representación. También M. W. EVANS (*Medieval Drawings*, pág. 35, fig. 92) propone la posibilidad de que los dibujos hayan servido como modelo de pinturas murales.

⁹ Esta bicromía, presente en los dos folios con dibujos que se conservan (231 rº y vº, 232 rº y vº), se debe a una clara finalidad: la de facilitar en el observador la distinción del carácter de las representaciones. Así lo dice en la introducción el propio Jean de Joinville: «*Vous qui regardez cest livre troverez le Credo en lettres vermeilles et les prophécies par ewres et par paroles en lettres noires*». (Ms. 4509, B.N. de P.) En el mismo sentido cabe considerar el hecho de que todos los títulos estén escritos en latín medieval salvo el texto correspondiente a la escena sucedida en Egipto y protagonizada por el propio Joinville y sus compañeros, en la que se utiliza el francés antiguo.

¹⁰ E. MALE: *L'art religieux du XIII^e me siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. Paris. A. COLIN, 1921 (7.ª ed.). Livre IV: Le miroir historique, pp. 142-147; 160-166; 174-178. — L. REAU: *Iconographie de l'art chrétien*. Tome Premier. Paris, P.U.F., 1955. — Cap. IV: Le symbolisme typologique ou la concordance des deux testaments, pp. 192-207.

¹¹ La cruzada en Egipto fue ofrecida por San Luis, rey de Francia, como promesa si sanaba de una grave enfermedad que en diciembre de 1244 le puso al borde de la muerte. Seguidamente se iniciaron los preparativos invitándose a participar a lo más granado de la nobleza gala, y finalmente la expedición se puso en camino el día 12 de junio de 1248. Después de una estancia en la isla de Chipre (Limassol), del 12 de junio de 1248 al 30 de mayo de 1249, se alcanzaron las costas de Egipto el 5 de junio de 1249. Una rápida y fácil conquista de Damietta animó a los cruzados a seguir el curso del Nilo hasta el Cairo (la nueva Babilonia), desarrollándose una gran batalla en Mansourah, el 8 de febrero de 1250. En ella falleció Roberto de Artois, hermano de San Luis (que sería recordado como modelo de caballero valeroso en el *Roman de la Rose*), y fue herido Jean de Joinville. El hambre y las epidemias hicieron el resto. El 6 de abril del mismo año (1250) el rey y sus caballeros se vieron obligados a capitular, siendo hechos prisioneros por los sarracenos. Un mes más tarde se pactaba la libertad de San Luis y demás cruzados a cambio de la devolución de Damietta (siempre en poder de los franceses) y del pago de una gran suma de dinero. El 8 de mayo de 1250, los ejércitos cristianos abandonaban Egipto rumbo a San Juan de Acre (Si-

Se comienza a leer por el registro superior y de izquierda a derecha del observador, bajo un título rubio rojizo y negro que dice: «DESCENDIT AS IN FERNA : HELIAS:». De izquierda a derecha, aparecen: Sansón abriendo la boca del león (*Libro de los Jueces*, 14, 5-6); el Descenso de Cristo a los infiernos (*Apócrifos de la Pasión y Resurrección, Descendimiento de Cristo a los Infiernos*, VII [XXIV], 1, 2), representados éstos en figura de Leviatán, el informe monstruo marino descrito en el *Libro de Job* (3, 8, 40, 20-28, y 41, 1-25) y en los *Psalms* (73, 14 y 103, 26), de cuyas enormes fauces salen desnudos Adán y sus descendientes, entre los que se reconoce a David, por la corona de rey, y a Moisés, por los cuernos. Eliseo, discípulo y heredero espiritual del profeta Elías, recoge el manto que éste había dejado caer al ser arrebatado al cielo por un carro y caballos de fuego (*Libro de los Reyes*, 9-13); vemos a Elías junto al carro llevado por un caballo, en el momento de desprenderse del manto, y a Eliseo sentado en un primer término que lo recoge. Un texto dice: «Dimisit: paliũ: suũ: heliseo»¹².

En el registro central, bajo un título en negro que dice: «ANGELUS: IONAS: EXIT: DE:», se distinguen las siguientes escenas: Un ángel en pie con una filacteria en su mano izquierda que dice: «Viri: Galilei: quid: statis: as(picientes?)», alusión a la pregunta que formularon los dos ángeles al aparecerse a los apóstoles que miraban al cielo durante la Ascensión de Cristo. (*Hechos*, 1, 11); seguidamente, el momento en que el profeta Jonás es expulsado del vientre de la ballena (*Jonás*, 2, 11); lo vemos alcanzar la orilla y asirse a un árbol de tronco flexible junto al que se lee: «Ventre: ceti:». En tercer lugar se identifica, merced a un texto que dice: «Lisara:dins: dit: au barons: pris: an: negite:», el interrogatorio a que fueron sometidos los caballeros franceses por parte de un anciano sarraceno cuando cayeron prisioneros durante la campaña de Egipto. El suceso tiene lugar

ria), en donde permanecieron hasta la primavera de 1254, en que el rey decidió regresar a Francia.

El relato de la Cruzada, de 1248 a 1254, ocupa la parte más larga de las *Memorias* de Jean de Joinville (557 párrafos de un total de 749 en la edición de M. DE WAILLY, véase *nota 4*), quien quiso destacar así su protagonismo en la empresa, incluyendo todo tipo de noticias de primera mano.

¹² Sansón abriendo la boca del león es una prefigura de Cristo abriendo las puertas del infierno, triunfante de Satán, como nos lo recuerda el propio Jean de Joinville:

«Il descendit en anfer. La profecie des portes d'anfer que Diex brisa et en traist ses amis qui leens estoient, poez entendre la profecie de l'uevre para Sanson le fort, qui owri la bouche dou lion a force et en trait braches de miel. Par les braches, qui sont douces et porfitables, sont senefié li saint et li prodome que Diex traist d'anfer, liquel avoient meneé en lor tẽns viez douces et porfitables» (Ms. 4509, B.M. de Paris, Fol. 6).

Elías es también una prefigura de Cristo; por ser arrebatado al cielo, en un carro de fuego, es la imagen de Cristo en su Ascensión. «Elias curru igneo in coelos rapitur. Christus nube densa in coelos rapitur.» Eliseo significa para San Juan Crisóstomo la prefiguración de los poderes transmitidos por Cristo a los apóstoles.

en una especie de pabellón en donde se encuentran situados seis jóvenes con la atención fija en el anciano que se aproxima a ellos apoyado en un bastón¹³.

En el registro inferior y último bajo un título escrito en letras rubio rojizas que dice: «TERCIA DIE RESUSREXIT A MORTVIS ASCENDIT AD CELO», aparecen las escenas de: Cristo saliendo del sepulcro acompañado de un texto que dice: «Resusitatio: leunculi», alusión a la imagen de Cristo como león de la Tribu de Judá (*Génesis*, 49, 9, y *Apocalipsis*, 5, 5); el rey y profeta David, portador de una filacteria en la que se lee: «Et: Reflorvit: caro: mea:» (*Psalmo*, 27, 7) y, finalmente, la Ascensión de Cristo a los cielos en presencia de María y de los apóstoles (*Hechos*, 1, 9)¹⁴.

El estilo de los dibujos está de acuerdo con la finalidad didáctica perseguida en el texto que sirvió de pauta a su autor. El dibujante, buen conocedor de la obra de Joinville, supo crear unas figuras bien proporcionadas, de trazo elegante y flexible, según la moda que imperaba en Francia en aquel tiempo. Pertenecen a la corriente denominada «francogótica» o lineal, obediente a las tendencias surgidas en la escuela de París e imitadas por el resto de Europa en la segunda mitad del siglo XIII. Se desconoce, por el momento, el nombre del artista, su identidad y cuáles fueron los lazos que le unían, en caso de haberlos, con el Senescal de la Casa de Champaña.

¹³ Jonás es otra prefigura de Cristo; simboliza el Entierro y la Resurrección de Cristo. Igual que Jonás permaneció tres días en el vientre del cetáceo y salió vivo, Cristo resucitó después de haber pasado tres días en las tinieblas del sepulcro. «*Redditur ut salvus quem ceti clausetar alvus, Sic redit illaesus a mortis carcere Jhesus*».

A su vez, el ejemplo personal propuesto por Joinville de su experiencia en Egipto, parece ser intencionado para ser entendido como una profecía, de su descenso a los infiernos y su resurrección. Así dice: [7] «*De sa resurrection vous dirai je que je en oï en la prison lou diemenche après ce que nous fumes pris, et ot on mis en un paveillon les riches homes et les chevaliers portanz baniere par eus. Nous oimes i grant cri de gent. Nous demandames ce que estoit, et on nous dist que ce estoient nostre gent que om metoist en un grant parc tout clos de mur de terre: ceus qui ne se voloient renoier, l'an les ocioit; ceus qui se renoient, on les laissoit... «Quand il s'en furent alé, une grant foison de jeunes gens sarrasinz entrerent ou clos, la ou [on] [le] nous tenoit pris [7 vº] les espees traites, desquieux je cuidai vraiment qu'il venissent por nous occirre. Mais non faisoient. Ançois nous anvoia Diex nostre confort entre aus, car il amenerent un petit home si viel par samblant comme home poist estre; et le tenoient par samblant celle jeune gent pour fol, et distrent au conte de Bretaigne, qui le feissent oir ce que c'estoit uns des plus prodome de lor loi. Et lors s'apoya li viex petit hom sor sa croce, et atout sa barbe et ses treces chenues, et dist au conte que il avoit entendu que li crestien creoient un Dieu qui avoit esté pris pour aus, batus pour aus, mors pour aus, et au tierz jour estoit resucitez; et tout ce li otroia li cuens. Et lors redit li viex hons que «Donc ne vous devez vous mie plaindre se vous avez esté pris pour li, batus por li, navrés por li, car ausi avoit il esté pour vous. Ne encore n'avez pas la mort sofferte pour li, ausi comme il avoit fait pour vous». Et après nous dist que «Si vostre Diex avoit eu pooir de lui resusciter, et donc vous avoit il bien pooir de delivrer quant li plairoit...». (Credo, Ms. 4509, B.N. de Paris.)*

¹⁴ «*La profecie par euvre de la resurrection Nostre Seignor poez veoir par lou lyon qui resuscite son lioncel au tierz jour.*» (*Ob. cit. F. 6 vº*) Parece justificarse así la inscripción en la viñeta de la Resurrección.

Es en las viñetas con escenas del Antiguo Testamento en donde se dan las mayores afinidades estilísticas con algunas creaciones de pintores activos en Navarra durante la primera mitad del siglo XIV. Así, por ejemplo, el rey y profeta David que ocupa en el dibujo el compartimento central del registro inferior, pudo haber servido de punto de partida, a pesar de mostrar diferente texto en su filacteria, para la pintura del Rey David situado en el margen izquierdo y registro superior del gran mural de la Pasión de Cristo realizado por Juan Oliver en 1330, en el testero del refectorio de la catedral de Pamplona¹⁵. De este maestro se han señalado reiteradas veces sus influencias ultrapirenaicas que pudo haber recibido sin necesidad de salir de Navarra dado el carácter internacional de su corte en aquella época (figuras 6 y 8).

En el mismo caso, la figura de Sansón abriendo la boca del león, que ocupa la primera viñeta del registro superior, es bastante similar a la que con el mismo tema formaba parte de la segunda decoración realizada en los muros de la capilla de la Virgen del Campanal en la iglesia de San Pedro de Olite (Navarra), hoy en el Museo de Navarra, en Pamplona¹⁶. El pintor, que no se ha identificado documentalmente, se conoce bajo el apelativo de «Segundo maestro de Olite» para diferenciarlo de aquel que, algunos años antes y en un estilo más arcaizante, realizó otra decoración en los muros y bóveda de la misma capilla, y manifiesta un estilo lineal muy evolucionado que permite datarlo entre los años 1340 y 1360. No cabe hablar en este ejemplo de copia, sino de «motivo» de inspiración puesto que en la pintura el profeta aparece en posición contraria a la del dibujo y, además, se han incorporado nuevos elementos, como el manto o el árbol, que no figuraban en el original francés del siglo XIII (figuras 7 y 9).

¿Era conocido en Navarra algún ejemplar de la segunda versión del *Credo* de Jean de Joinville con ilustraciones de este mismo dibujante tal y como se puede sospechar a la vista de los propios dibujos? ¿Fue ésta una obra de lujo, destinada exclusivamente a la élite cortesana francesa o, por el contrario, alcanzó una mayor difusión que le permitió ser conocida más allá de los Pirineos? ¿Fue el autor de los dibujos que analizamos además pintor y decorador de interiores y su fama llegó hasta el mismo reino de Navarra?

Son muchas las preguntas que se pueden plantear, de no fácil respuesta, pero quizá puedan resolverse si se repasa un poco la historia del Reino de Navarra y sus relaciones con Francia durante los siglos XIII y XIV¹⁷.

¹⁵ M.^a C. LACARRA DUCAY: *Aportación al estudio...* (1974), pág. 184. El texto de la filacteria que lleva el profeta David dice: «NE CORRUMPAS TITULI ISCRPTIONES», es decir: «No nos destruyas», comienzo de Salmo». (*Vulgata*, Ne corrumpas. *Salmos* 74, 1. Tituli inscriptiones: *Salmos* 55, 56, 57, 58 y 59.)

¹⁶ M.^a C. LACARRA, ob. cit., pp. 280-289.

¹⁷ Para las relaciones de Navarra con Francia durante los siglos XIII y XIV, véase: JOSE M.^a LACARRA. *Historia del Reino de Navarra en la Edad Media*. Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1975. Cap. X-XIV (pp. 275-456).

Las relaciones de Navarra con Francia se habían intensificado a raíz de la muerte de Sancho VII en el Fuerte (1234) y del acceso al trono de su sobrino Teobaldo, IV Conde de Champaña, con el nombre de Teobaldo I de Navarra (1234-1253). A éste sucedió en el cargo su hijo Teobaldo II (1253-1270), V Conde de Champaña, quien contrajo matrimonio con la princesa Isabel de Francia, hija de San Luis, a comienzos de 1255. La intercesión personal de Jean de Joinville fue decisiva para el consentimiento regio y puso en evidencia la alta estimación que por él sentía el monarca francés. Por otro lado, Teobaldo II de Navarra no tardó en hallar en su suegro al mejor valedor de todas sus iniciativas a la par que un entrañable amigo. Prueba de la comunidad de ideas y de sentimientos fue su participación en la Cruzada de Túnez (1267-1270), de tan funestos resultados. A la muerte sin hijos de Teobaldo II (1270), le sucedió su hermano Enrique I de Navarra (1270-1274), VI Conde de Champaña, quien estaba casado con doña Blanca de Artois, hija del hermano de San Luis, Roberto de Artois, fallecido en Egipto durante la VII Cruzada. En dicha empresa participó también Jean de Joinville, tal como se recoge en sus *Memoires o le livre des saintes paroles et des bonnes actions de Saint Louis*¹⁸.

A la muerte de Enrique I de Navarra, en 1274, su hija y heredera, doña Juana, contaba tan sólo un año de edad. Su madre, doña Blanca, se apresuró a buscar protección en la corte de Francia, junto a su primo el rey Felipe el Atrevido, quien se encargó de la educación de la futura reina de Navarra, hasta su mayoría de edad. Cumplida ésta en 1284, doña Juana contrajo matrimonio con Felipe el Hermoso de Francia, hijo de su protector. Durante su reinado (1284-1305) y en el de su esposo que le sobrevivió hasta 1314, los reyes residieron en Francia dejando el reino de Navarra en manos de gobernadores dotados con amplios poderes. En 1285, cuando por fallecimiento de Felipe el Atrevido heredó la corona de Francia Felipe el Hermoso (1285-1314), lo fue de Francia y de Navarra y conde de Champaña, encomendando el gobierno de esta última a Jean de Joinville. En el año 1305 murió doña Juana I y la corona de Navarra pasó, sucesivamente, a manos de sus tres hijos, don Luis el Hutín (1305-1316, rey de Francia desde 1314), don Felipe el Largo, rey de Francia y de Navarra (1316-1322) y don Carlos el Calvo (1322-1328), rey de Francia y de Navarra.

Recordemos ahora que las *Memoires* de Jean de Joinville fueron redactadas entre los años 1305 y 1309, a petición de la reina doña Juana I y que, al morir ésta en 1305, el autor las dedicó a su hijo don Luis el Hutín, heredero del trono de Francia y de Navarra.

A la muerte de Carlos el Calvo (1328) sin descendencia masculina ni hermanos, los navarros eligieron por reina a la hija de don Luis el Hutín,

¹⁸ Véase nota 11 y A. MOLINIER (*Les sources de l'Histoire de France depuis les origines...*), pp. 106-108. También la edición y traducción de la *Historia de San Luis* de M. NATALIS DE WAILLY, ya citada en la nota 4.

doña Juana II (1328-1349), lo que hizo posible la separación definitiva de las coronas de Francia y de Navarra. Ella estaba casada con Felipe de Evreux, nieto de Felipe el Atrevido, y a pesar de estar la residencia de los reyes en Pamplona (con largas estancias en París), su corte fue un trasunto de la de los reyes de Francia.

Si la introducción de la Casa de Champaña en Navarra (1224) había supuesto un primer contacto de las clases dirigentes del país con la cultura francesa centrada en la corte de San Luis (1226-1270), este afrancesamiento se vio acentuado en los años siguientes y, muy especialmente, durante el gobierno de la Casa de Evreux¹⁹. Ello fue debido en gran parte al hecho de que los que ocupaban cargos públicos, tanto religiosos como civiles, eran de origen francés y a que artistas y obras procedentes de la Isla de Francia, de Champaña o de Toulouse, llegaban frecuentemente a las principales ciudades de Navarra, facilitando así el conocimiento de las modalidades artísticas triunfantes al otro lado de los Pirineos, las cuales eran pronto asumidas por la población y utilizadas como motivo de inspiración por los artistas locales²⁰.

Dado el contexto histórico que se acaba de exponer, es fácil pensar que la obra literaria del Senescal de la Casa de Champaña tuviera una temprana difusión dentro del reino de Navarra merced al apoyo prestado por las clases dirigentes, especialmente de la nobleza. A esto se añade la gran popularidad alcanzada por Jean de Joinville al haber sido el biógrafo de San Luis que propició su pronta canonización, de modo que, a su muerte, sucedida en Joinville el día 24 de diciembre de 1317, ya era sufi-

¹⁹ Véase especialmente, de J. M.^a LACARRA, ob. cit., para la Dinastía de Champaña, Cap. XII, «Estructura política, sociedad y cultura (1234-1328)», pp. 349-354, para la Dinastía de Evreux, Cap. XIV, «Estructura política y administrativa, sociedad, economía y cultura (1328-1425)», pp. 449-454.

²⁰ J. GONI GAZTAMBIDE: «La formación intelectual de los navarros en la Edad Media (1122-1500)», *E.E.M.C.A.*, t. X. H. ANGLES: *Historia de la música medieval en Navarra*, Pamplona, I.P. de V., 1970. — J. E. URANGA GALDIANO y F. IÑIGUEZ ALMECH: *Arte Medieval Navarro*. Pamplona, Biblioteca Caja de Ahorros de Navarra, vols. IV y V, 1973. — M.^a C. GARCIA GAINZA y M.^a C. HEREDIA MORENO: *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona, E.U.N.S.A., 1978. — M. A. del BURGO: *Roncesvalles*, León, Ed. Everest, 1978.

De Toulouse procede la virgen titular de Santa María de Roncesvalles, tallada en madera de cedro con forro de plata (90 centímetros de altura y 45 de ancho), delicadísima imagen entronizada que serviría de modelo a otra (de sólo 23 centímetros de alto), hecha por un orfebre quizá pamplonés, de hacia 1300, que se guarda en el Museo de la misma Colegiata. San Luis regaló a su hija Isabel, con ocasión de su enlace con Teobaldo II de Navarra, una espina de la corona de Cristo, con precioso relicario de plata sobredorada, que representa a las Santas Mujeres ante el sepulcro vacío, confortadas por un ángel, que se custodia en el Museo de la Catedral de Pamplona. — En Huarte, de Pamplona, se venera en su parroquial una delicada imagen de la Virgen con el Niño (1,06 × 0,98 metros), en alabastro policromado, traída de París el año 1349 por el mercader de Pamplona, Martín.

cientemente conocido a través de las copias que de sus escritos se realizaron²¹. El santo monarca francés aparecía retratado en sus páginas como el más preclaro representante del ideal del monarca cristiano, modelo a imitar por los reyes de la Europa cristiana, y el autor del *Credo* como fiel cronista de un feliz reinado empleado al servicio de Dios y de los hombres.

²¹ Para la historia de los textos de Joinville, manuscritos y ediciones, véase la ya citada obra de A. MOLINIER, pp. 106-113.



Fig. 1. Cristo Resucitado (detalle). Juan Oliver, 1330. Refectorio de la Catedral de Pamplona, hoy en el Museo de Navarra. (Foto Mas)

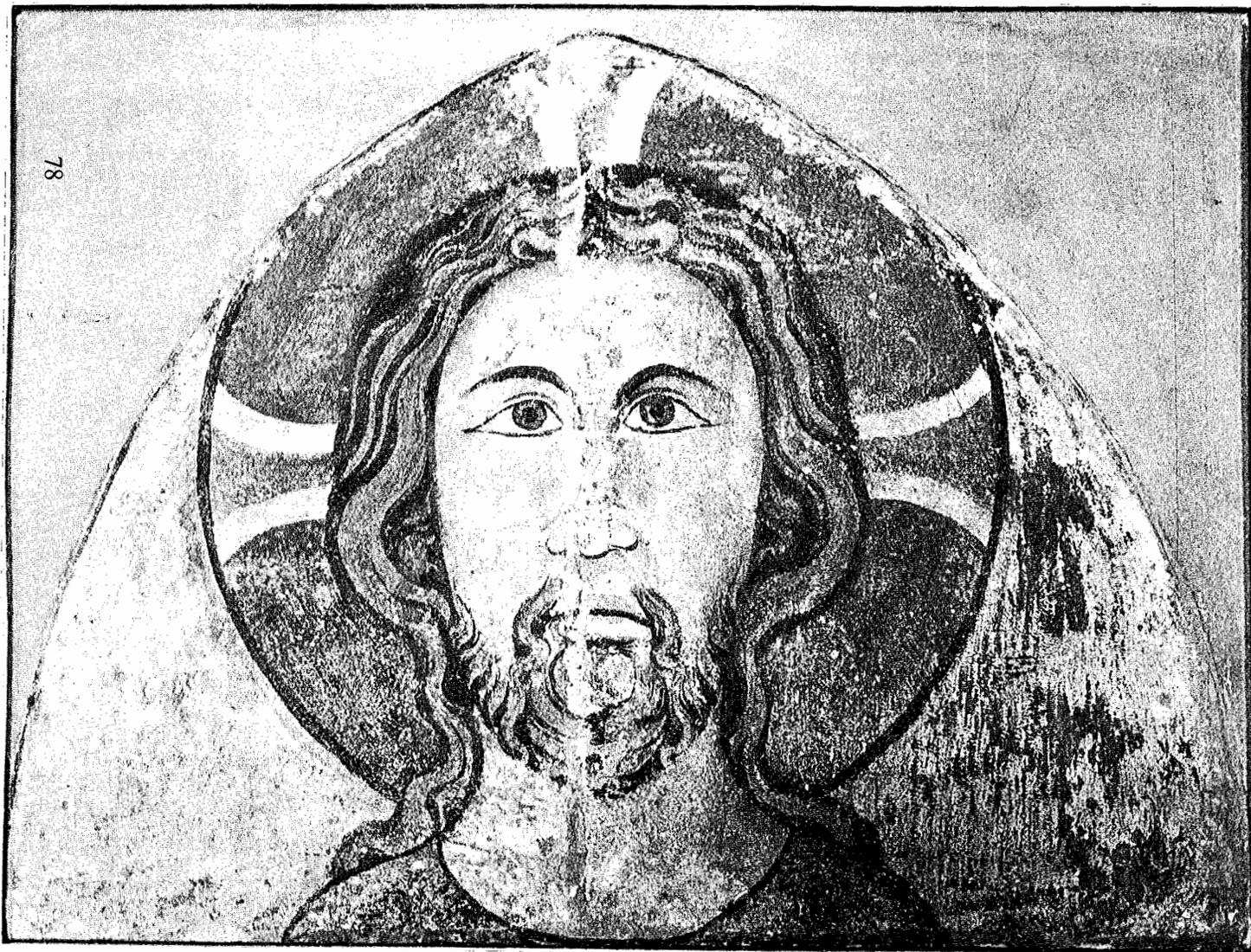


Fig. 2. Cabeza de Cristo. Juan Oliver, 1330. Tímpano de la puerta de acceso al púlpito del refectorio de la catedral de Pamplona. Hoy en el Museo de Navarra. (Foto Museo de Navarra)



Fig. 3. Cabeza de Cristo. Matthew Paris. c. 1240-1251. Crónica Mayor. Corpus Christi College, Cambridge (Ms. 26, fol. VII). (Foto taller Herald)

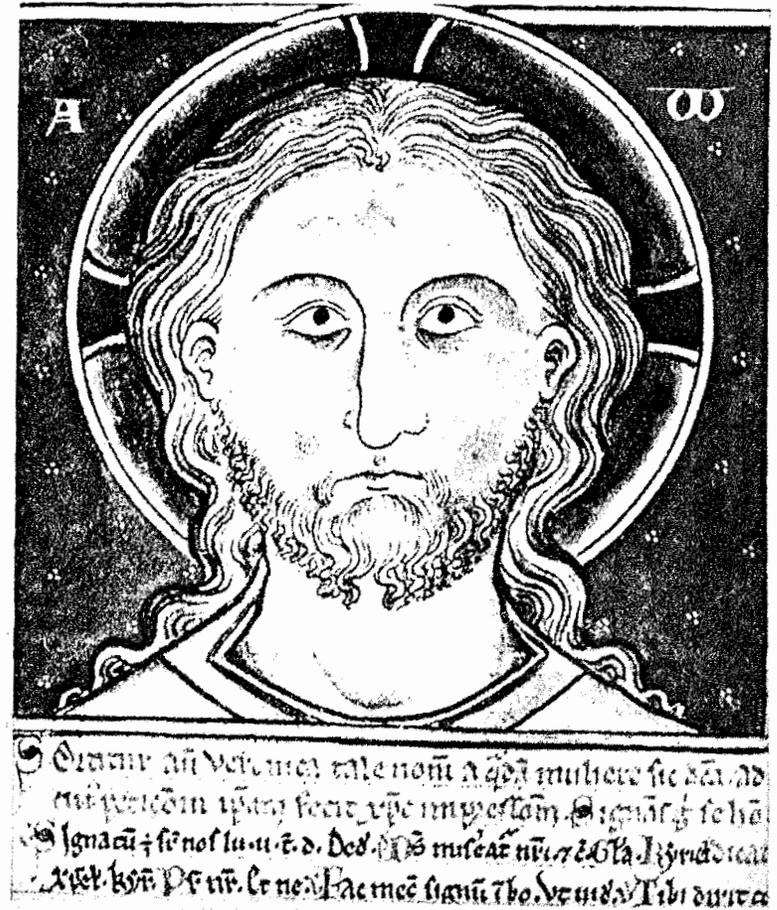


Fig. 4. Cabeza de Cristo. Matthew Paris. c. 1240-1251. Chronica Minor. Corpus Christi College, Cambridge (Ms. 16, fol. 49 verso). (Foto taller Herald)

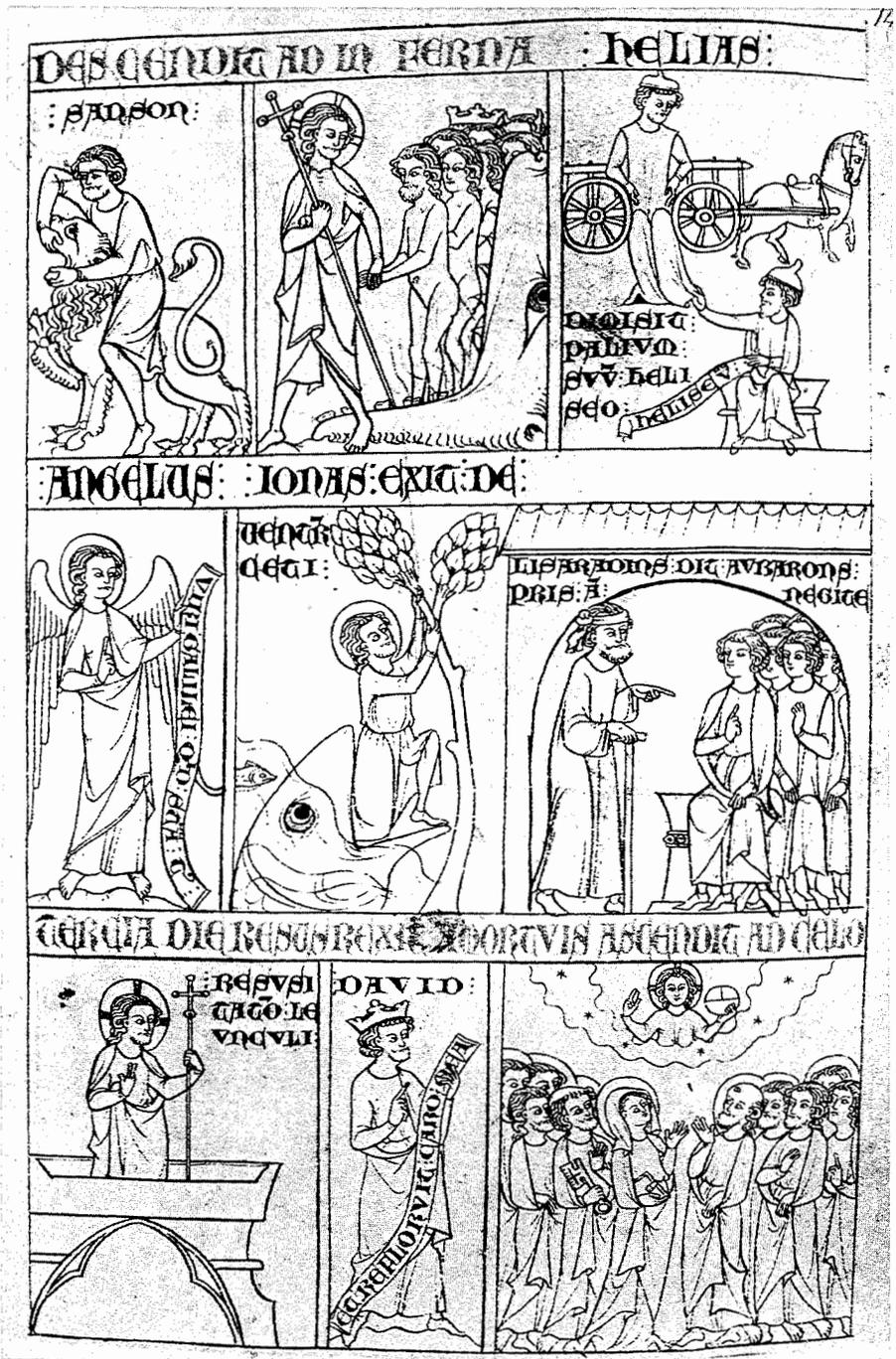


Fig. 5. Artículo 5.º del Credo de Jean de Joinville. c. 1265-1270. Basado en la segunda redacción del mismo. Taller de Champaña. Biblioteca Nacional de París (Ms. lat. 11907, fol. 231 r.º). (Foto Tempo)



181
 Fig. 6. Rey y Profeta David. Artículo 5.º del Credo de Jean de Joinville. Basado en la segunda redacción del mismo (c. 1265-1270) (B.N.P. Ms. lat. 11907, fol. 231 r.º). Detalle, registro superior, primera viñeta. (Foto Tempo)



Fig. 7. Sansón abre la boca del león. Artículo 5.º del Credo de Jean de Joinville. c. 1265-1270. Basado en la segunda redacción del mismo. Taller de Champaña (B. N. de P. Ms. lat. 11907, fol. 231 r.º). Detalle, registro inferior, segunda viñeta. (Foto Tempo)



Fig. 8. Rey y Profeta David. Juan Oliver, 1330. Refectorio de la Catedral de Pamplona, hoy museo de Navarra. Registro superior, margen izquierdo. (Foto Mas).



Fig. 9. Sansón abre la boca del león. Iglesia de San Pedro de Olite (Navarra). Hoy museo de Navarra. «Segundo Maestro de Olite». c. 1340-1360. (Foto Mas)