

La escultura en Navarra en tiempos del Compromiso de Caspe

CLARA FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ*

Resumen

Se ofrece una panorámica de la escultura en Navarra, durante el primer cuarto del XV coincidiendo con el reinado de Carlos III, dominada por Jehan Lome y su taller. Tras pasar revista al estado de la cuestión, se trata de demostrar que Lome conoció la plástica borgoñona, concretamente las obras de Claus Sluter y Claus de Werwe, y que estuvo influenciado por ella, concluyendo que los elementos borgoñones presentes en las producciones vinculadas a él se deben al maestro y no a un colaborador. Además, a las producciones tradicionalmente relacionadas con Lome y su taller —tumbas de Carlos III, Oteiza, Garro, y sepulcros de Olite y Estella, puerta del crucero de la catedral de Pamplona y de la iglesia de San Francisco de Olite, San Sebastián de Tafalla—, se incorporan otras, desconocidas —o casi— hasta el momento: Virgen de las Buenas Nuevas, ménsulas de la catedral de Pamplona, Santiago de Olite, Virgen de Liedena y arcángel San Gabriel de Viana. Al margen del taller de Lome, se colocan las tumbas de canceller Villaespesa y de la infanta Juana.

Palabras clave

Escultura, Navarra, primer cuarto del XV, Lome, Sluter, Werve, nuevas obras.

Abstract

This article offers an overview of sculpture in Navarre, during the first quarter of the XV coinciding with the reign of Carlos III, dominated by Jehan Lome and his workshop. After reviewing the state of affairs, we try to demonstrate that Lome knew the Burgundian plastic art, including works by Claus Sluter and Claus Werve, and that he was influenced by it, concluding that the Burgundians elements present in productions related to him belong to the teacher and not to a collaborator. Apart from the traditionally related productions to Lome and his workshop —tombs of Charles III, Oteiza, Garro, and tombs of Olite and Estella, cruise door of the cathedral of Pamplona and the church of St. Francis of Olite, San Sebastian of Tafalla— we incorporate others, unknown, or almost so far: Virgin of the Good News, brackets of Pamplona cathedral, Santiago de Olite, Virgin of Liedena and archangel Gabriel of Viana. Outside the Lome workshop, are placed the tombs of Villaespesa Chancellor and the Infanta Juana.

Keywords

Sculpture, Navarre, first quarter of XV, Lome, Sluter, Werve, new works.

* * * * *

La escultura realizada en Navarra durante las primeras décadas del siglo XIV, hasta 1425 —año de la muerte del rey Carlos III— gira mayoritariamente en torno a Johan Lome de Tournai, uno de los más relevantes artistas del momento.

* Profesor Agregado de Historia del Arte Medieval del Departamento de Historia, Historia del Arte y Geografía de la Universidad de Navarra.

Las creaciones del maestro y su entorno cuentan con dos importantes estudios: el pionero artículo de Bertaux (1908) y la completa monografía de Janke (1977).¹ Ambos siguen vigentes y resultan imprescindibles para un acercamiento al tema. Sin embargo, el tiempo transcurrido y la nueva situación —en particular el avance de la investigación con la consiguiente mejora del conocimiento del panorama artístico de la época y la posibilidad de acceder a un elenco de imágenes más nutrido y de mejor calidad— brindan la posibilidad de hacer nuevas aportaciones o —al menos— de intentarlo. Se centraran básicamente en dos aspectos: la problemática de la filiación de Lome y sus lazos con la escultura de su tiempo, y la ampliación del catálogo del artista y su taller.

En lo que se refiere a la filiación del artista y las relaciones de su obra, las posturas de los especialistas se pueden reducir a tres.

La primera, encabezada por Bertaux (1908) al que siguen Rolland (1929 y 1935) y Gerstenberg (1933) —éste con matices—, mantiene que Lome se formó en Tournai —de donde era originario— y su estilo se vincula a ese centro, y rechaza que hubiera estado en Borgoña y hubiera conocido las tumbas ducales de la Cartuja de Champmol, aunque admite la existencia de coincidencias con ellas, insinuando que Carlos III puede haberlo contactado en París.² Más recientemente Steyaert (1994) ha insistido en los lazos de Lome con Tournai, pero indicando que rompe con las fórmulas más tradicionales —representadas por Beauneveu— y se adscribe a una corriente estilística nueva, que califica como *full-blown Soft Style* —estilo blando totalmente volado—. ³

La segunda postura, desarrollada por Janke (1977) y seguida por Martínez de Aguirre (2009), supone una variante de la primera.⁴ Reconoce la formación tournaisiense de Lome, pero cree que pasó por París donde su estilo experimentó una modificación, y que fue en esta ciudad donde lo

¹ BERTAUX, É., “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, y JANKE, R. S., *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, 1977.

² BERTAUX, É., “Le mausolée...”, *op. cit.*, pp. 98-102 y 110-111; ROLLAND, P., “La sculpture funéraire tournaisienne et les origines de l’école de Dijon”, *La Revue d’Art*, XLVI, 1929, pp. 13, 21, 25 y 28-29, e *idem*, “Dijon, Bruxelles et Tournai (le mouvement pre-sluterien)”, *Revue belge d’archéologie et d’histoire de l’Art*, V, 1935, pp. 343-344; GERSTENBERG, K., “Die niederländische Plastik des 15. Jahrhunderts in ihrer europäischen Auswirkung”, en *Actes du XIII Congrès International d’Histoire de l’Art*, Estocolmo, 1933, p. 165.

³ STEYAERT, J. W., “Late gothic sculpture: an outline of its stylistic development”, en Steyaert, J. W. et alii, *Late gothic sculpture. The Burgundian Netherlands*, Gante, 1994, pp. 51-52.

⁴ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 86-92 y 189-190; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “La Rueda de la Fortuna: Carlos III de Navarra en París, de rehén a promotor de las artes”, en *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009, pp. 394-395.

contrató Carlos III.⁵ Admite la presencia de rasgos sluterianos en su obra, pero los atribuye a un colaborador.

La tercera, apuntada por Troescher (1940) y que tiene como máximo defensor a Roggen (1945-48 y 1951),⁶ por el contrario, sostiene la relación de Lome con la escultura borgoñona y afirma que estuvo en Dijon y conoció la tumba de Felipe el Atrevido. Pero, mientras el investigador alemán admite parentescos con la plástica tournaisiense y relativiza los lazos borgoñones, el belga mantiene que el estilo del artista supone una ruptura con el tradicional de Tournai y se vincula estrechamente a Borgoña, incluso dice que fue miembro del taller de Dijon encabezado por Sluter y Werve, y que fue allí donde le contrató Carlos III. La postura de estos historiadores se apoya no solo en el análisis formal, sino en datos documentales: Troescher indica que hay noticias documentales de la presencia de Jehan Lome en Dijon entre 1405 y 1410 —aunque desgraciadamente no da precisiones— y Roggen recoge la existencia de un monje homónimo, que desempeñaba el cargo de procurador de la Cartuja dijonesa de Campmol en los años finales del XIV, y opina que se trata de un pariente.

Resumiendo, se aprecia un claro predominio de las dos primeras posiciones, patente en el hecho de que los estudios monográficos sobre el maestro de Tournai —Bertaux y Janke— y las publicaciones más recientes —Steyaert y Martínez de Aguirre— correspondan a defensores de las mismas. Por el contrario, la tercera postura, mantenida por Troescher y Roggen, ha pasado más desapercibida, posiblemente por las fechas de sus obras y por el idioma en que están escritas —alemán y flamenco, respectivamente—, que explican que hayan tenido escasa difusión entre los investigadores españoles.

En realidad, tras estos pronunciamientos hay un error de partida, que se acrecienta conforme se sintetiza y se pierden los matices: la contraposición que se establece entre los influjos tournaisiense y borgoñón en la producción de Lome, como si fueran incompatibles, cuando no es así, pues pueden coexistir y de hecho coexisten perfectamente. En el fondo —en mayor o menor medida— los defensores de las distintas teorías lo reconocen, aunque luego lo pierdan de vista en su deseo de hacer afirmaciones claras y tajantes, lo que les induce a caer en una cierta contradicción. Así

⁵ Esto último ya había sido apuntado por BERTAUX, É., “Le mausolée...”, *op. cit.*, p. 102.

⁶ TROESCHER, G., *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst*, Frankfurt am Main, 1940, I, p. 170; ROGGEN, D., “Klaus Sluter voor zijn vertrek naar Dijon in 1385”, *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, XI, 1945-48, pp. 19-26 y 40; *idem*, “Jehan Lome en Klaus Sluter”, *Gentse Bijdrage...*, XIII, 1951, pp. 199-207; *idem*, “Prae-sluteriaanse, sluteriaanse, post-sluteriaanse nederlanse sculptuur”, *Gentse Bijdragen...*, XVI, 1956, pp. 149-151 y 189. Recientemente DIDIER, R., *Claus Sluter*, Namur, 1993, p. 11, e *idem*, “La sculpture”, en Heck, C., *L'art flamand et hollandais. Le siècle des primitifs 1380-1520*, París, 2003, p. 456.

ocurre con Bertaux, cuando —por una parte— insiste en la formación exclusivamente tournaisiense de Lome y su desconocimiento de las tumbas ducales de Champmol, pero —por otra— admite la existencia en su obra de coincidencias con ellas y con la escultura borgoñona en general, especialmente en el caso del sepulcro Garro.⁷ También con Gerstenberg y Troescher, cuando niegan —el primero— o matizan —el segundo— las conexiones de Lome con el arte de Sluter y, como consecuencia, se ven obligados a eliminar de su catálogo monumentos claramente relacionadas con el gran maestro, como el citado sepulcro Garro, atribuyéndolos a otros artistas que sí habrían conocido la plástica borgoñona.⁸ Igualmente con Janke, cuando, tras restringir las raíces del estilo de Lome a Tournai y París, reconoce la presencia en producciones vinculadas a él de elementos que demuestran un conocimiento de la escultura borgoñona —plorantes sluterianos de la tumba real, diáconos del sepulcro Oteiza de Tudela, figuras sacras de la tumba Garro—, lo que le obliga a adjudicarlas a otro artífice que sí habría estado en contacto con las realizaciones de Sluter.⁹

Tales contradicciones, que generan no pocas dificultades al intentar acercarse a la figura de Lome, se resolverían —o al menos se verían bajo una nueva luz— si se admitiera que el artista tuvo una primera formación en Tournai —su ciudad natal— y pasó luego a Dijon donde conoció las obras de Sluter y Werve e, incluso, trabajó en su taller. Además no se trata solo de encontrar una salida cómoda a la situación, sino que esta postura es la que mejor se ajusta a los hechos. En efecto, un cotejo formal objetivo y minucioso pone de manifiesto las conexiones evidentes y abundantes de las realizaciones de Lome y su círculo con las creaciones de Sluter y más aún de Werve, en un grado mucho mayor del advertido hasta el presente —como trataremos de demostrar—, lo que apoyaría la estancia del maestro de Tournai en Dijón y su integración en el taller de borgoñón. Ciertamente, en ocasiones el estilo de Lome se aparta del de los escultores borgoñones, para optar por una línea más conservadora, quizás por influjo de sus comitentes, e, incluso, deja ver sus raíces tournaisienes, como veremos.

En cuanto a la ampliación del catálogo, tradicionalmente se han puesto en relación con Lome y su taller una serie de obras, dispersas por varias localidades navarras. En la catedral de Pamplona: la tumba de Carlos III y su esposa, los sepulcros de Sancho Sánchez de Oteiza —encargado cuan-

⁷ BERTAUX, É., “Le mausolée...”, *op. cit.*, pp. 98, 106-108 y 111. Por su parte, Rolland, tras negar que Lome conociera las tumbas ducales (véase bibliografía nota n° 2), en una publicación posterior (ROLLAND, P., *La sculpture tournaisienne*, Bruselas, 1944, pp. 21 y 25) se muestra más ambiguo, pues, aunque insiste en la vinculación con Tournai, no rechaza expresamente tal conocimiento.

⁸ GERSTENBERG, K., “Die niederländische...”, *op. cit.*, p. 165, y TROESCHER, G., *Die burgundische...*, *op. cit.*, p. 170.

⁹ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 84-86, 89, 115-116, 156 y 192-193.

do fue ascendido a obispo de la sede pamplonesa— y del noble Leonel de Garro y su mujer, y la puerta del crucero norte —conocida como de San José—. En la colegiata tudelana —actualmente catedral—: otra tumba destinada a Sancho Sánchez de Oteiza —ejecutada cuando era deán de la misma—. En Tafalla: la estatua de san Sebastián, procedente del desaparecido convento de los franciscanos, conservada en la parroquial de Santa María. En Olite: la portada de la iglesia de San Francisco y dos sepulcros del interior. En Estella: la tumba de don Gonzalo Baquedano y su esposa en la iglesia de santo Domingo —hoy centro geriátrico—.

Pero el análisis comparativo, combinado en algún caso con las noticias documentales, nos ha permitido incorporar cuatro nuevas piezas: un grupo de ménsulas¹⁰ y una imagen mariana —conocida como Virgen de las Buenas Nuevas—¹¹ de la catedral de Pamplona, una estatua de Santiago perteneciente a la parroquial de San Pedro de Olite y una escultura de ángel de la iglesia de Santa María de Viana.

Vamos a continuación a revisar estas realizaciones, tratando de demostrar ambas afirmaciones.

El sepulcro de Carlos III de Navarra y Leonor de Castilla¹² [fig. 1].

Reconocido de antiguo como la obra maestra de Lome, está además bien documentado. Contamos con bastantes datos, proporcionados por los *Registros de Comptos*, que recogen la contabilidad real, publicados por autores anteriores,¹³ que sintetizaremos brevemente.

Fue ejecutado entre los últimos meses de 1413 y julio de 1419. En lo relativo al límite inicial, la primera noticia de la realización de trabajos se

¹⁰ La relación de estas ménsulas con el taller de Lome se apuntó por primera vez en FERNÁNDEZ-LADREDA, C., "Obispos y reyes, promotores de la catedral de Pamplona", *Cuadernos de la cátedra de Patrimonio y Arte navarro*, 2, *Promoción y mecenazgo del arte en Navarra*, Pamplona, 2008, p. 82 [con excepción de las de la capilla de San Juan Evangelista cuya vinculación con el artista se indica ya en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "El siglo XV en las catedrales de Pamplona y Palencia", en Jiménez Martín, A., en *La piedra postrera* (1), *Ponencias*, Sevilla, 2007, p. 123].

¹¹ La relación de esta obra con la escultura borgoñona, aunque no con Lome, se recoge por primera vez en FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, 1989, pp. 313-314.

¹² Carlos III manifestó en su testamento de 1403, que deseaba que su sepultura se colocara en el coro catedralicio, refiriéndose a la parte oriental de la nave central. En un primer momento no fue posible, pues cuando se colocó el sepulcro en 1419 esa parte del edificio no se había construido, por lo que se emplazó en el presbiterio, hasta el año 1509, en que fue trasladado al coro (JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, apéndice 1.509). En 1902-1903 la tumba fue desarmada y llevada a la cocina canonical, volviendo a su primitivo emplazamiento, donde se ha mantenido hasta hoy, en 1930 (*ibidem*, p. 55, nota n° 1).

¹³ JIMENO JURÍO, J. M^a, "Autores del sepulcro de Carlos III de Navarra", *Príncipe de Viana*, XXXV, 1974, pp. 455-482, y JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 37-53 y apéndice.

remonta al 10 de octubre de 1413. En cuanto al final, entre mayo y junio de 1419 se colocó en la catedral, el 30 de junio se hizo el último pago a los mazoneros y el 18 de julio se abonó el dorado.

Se llevó a cabo en dos fases. La primera abarca desde el 10 de octubre de 1413 al 16 de junio de 1414, en que tenemos la referencia más tardía a mazoneros trabajando en la sepultura. La interrupción se debió a que a partir de ese momento pasan a trabajar en el palacio de Olite. En suma, poco más de ocho meses, lo que ha llevado a pensar que debió hacerse muy poco, opinión reforzada por la gran cantidad de material que hubo que extraer para la segunda fase: quizás tan solo la parte arquitectónica, al igual que ocurrió con la tumba ducal borgoñona, y acaso no toda.

La segunda se extiende desde febrero de 1416, cuando al parecer se reanudan las labores con la extracción de alabastro de las canteras de Sástago, hasta julio de 1419, en que se da por finalizado.¹⁴ Ello supone —si descontamos el tiempo dedicado al arranque de la piedra— tres años o —sin descontarlo— tres años y seis meses. Resulta, por tanto, obvio que fue en esta etapa en la que se ejecutó la mayor parte del monumento.

Los registros nos informan asimismo sobre los artífices que intervinieron. En primer lugar, Lome, que era el director de la empresa y percibía un sueldo fijo mensual de 23 libras y 10 sueldos, amén de lo que cobraba por realizaciones concretas —bien por obra terminada, bien un jornal diario—. Según la documentación, procedía de Tournai,¹⁵ aunque recientemente se ha apuntado la posibilidad de que fuera nativo de la localidad homónima, Lomme¹⁶ —cercana a Lieja y hoy suburbio de esta ciudad—. Fue contratado por Carlos III en el curso de su último viaje a Francia (1408-1411) y la primera noticia de su presencia en Navarra se remonta a agosto de 1411, cuando se le abona una escultura de San Juan Bautista hecha para el palacio de Olite.

Junto a Lome colaboraron otros artífices. Todos los cuales, salvo uno, ganan igual salario, 10 sueldos diarios, indicio de la misma categoría. Entre ellos habría que destacar a dos, Anequin de Sora y Michel de Reims —el primero originario quizás de los Países Bajos meridionales, como Lome, y el segundo francés—, que participan desde el inicio de la empresa hasta el final¹⁷ y que debieron compartir con Lome la mayor parte del peso del trabajo.

¹⁴ Desgraciadamente los libros correspondientes a 1416 y 1417 se han perdido.

¹⁵ El primero en indicar la procedencia tournaisiense, basándose en el recibo del pago del San Juan Bautista de 1411, fue BERTAUX, É., “Le mausolée...”, *op. cit.*, p. 100.

¹⁶ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “La Rueda...”, *op. cit.*, p. 394.

¹⁷ Anequin de Sora aparece trabajando por primera vez en la sepultura el 10 de octubre de 1413 y Michel de Reims el 22 de noviembre del mismo año (JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 38 y 39, y apéndice I.413, 5 y 6). Ambos cobran por última vez por sus trabajos en la sepultura el 30 de junio de 1419 (*ibidem*, p. 52). En el caso de Anequin de Sora IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J.,

Otros tres, Johan de Lisle (Lille), Vicent Huyart y Johan de Borgoña, intervienen solo en la primera fase, que fue muy breve, por lo que no debieron hacer mucho.¹⁸ Tres más colaboran únicamente en la segunda, Colin de Reims, Johan de la Garnia de Picardía y Johanto de Tolosa. Colin de Reims es el que tuvo una participación mayor, ya que permaneció al menos un año,¹⁹ mientras que Johan de la Garnia se une al equipo a principios de febrero de 1419, cuando faltaban solo cinco meses para terminar la tumba y debía estar prácticamente todo hecho, y Johanto de Tolosa, aunque presente prácticamente a lo largo de toda la fase, comenzó como aprendiz y nunca llegó a ganar el mismo sueldo que los otros, indicio de su papel secundario.²⁰

La sepultura regia adopta la tipología de cama exenta. Esta constituida por un paralelepípedo de piedra arenisca, que en origen estaba pintado de negro pero actualmente lo está de verde oscuro con vetas blancas imitando mármol,²¹ sobre el que descansa una losa del mismo material y color de dimensiones ligeramente mayores con los bordes adornados por una moldura bajo la cual corre una franja de hojas. Encima de la losa se

“El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la seo de Zaragoza”, *La piedra postrera* (2). Comunicaciones, Sevilla, 2007, pp. 88-89, plantean la hipótesis de que se trate del mismo maestro que trabajó en la capilla de San Agustín de la catedral de Zaragoza; de nuevo IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico Final en la Península Ibérica*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, 2012, pp. 28-29 reitera la propuesta; pero, dado que éste aparece trabajando en Zaragoza desde el 10 de enero de 1418 y que nuestro Anequin en el mismo mes cobra por su labor en la tumba real (JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, op. cit., p. 49), parece que se trata de artistas diferentes.

¹⁸ Johan de Lisle parece haber trabajado a lo largo de toda la fase, pues se le cita el 10 de octubre de 1413 y figura de nuevo en el compto de 16 de junio de 1414 (JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, op. cit., pp. 38 y 40 y apéndice 1.413, 5). Vicent Huyard aparece trabajando el 10 de octubre de 1413 y se le cita por última vez el 9 de marzo de 1414 (*ibidem*, pp. 38 y 39-40, y apéndice 1.413, 5), lo cual quiere decir que trabajó solo cinco meses. Juan de Borgoña figura por primera vez el 10 de octubre de 1413 y debió trabajar toda la primera fase, pues cuando ésta se interrumpe lo vemos colaborando en el palacio de Olite en el que estará hasta el 19 de septiembre de 1414 (*ibidem*, pp. 38 y 44 y apéndice, 1.413, 5). Vicent Huyart y Johan de Borgoña pasaron posteriormente (marzo/abril de 1418) a trabajar en la desaparecida capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza [IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart...”, op. cit., p. 89, e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla...*, op. cit., pp. 29-30].

¹⁹ Se documenta por primera vez el 10 de enero de 1418 y por última el 24 de febrero de 1419 (JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, op. cit., pp. 49 y 51), pero las cuentas de 1416 y 1417 se han perdido, por lo que pudo haberse incorporado antes. Posteriormente trabajó en la capilla de San Agustín de la seo zaragozana, donde a partir de marzo de 1419 se le menciona (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart...”, op. cit., p. 90, e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla...*, pp. 30-31).

²⁰ Aparece el 2 de agosto de 1414 trabajando en el palacio real como aprendiz con un salario diario de 2 sueldos y 6 dineros, pero desde el 14 de marzo de 1418 hasta octubre se le cita trabajando en la tumba regia con un salario de 6 sueldos (JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, op. cit., pp. 43 y 49, y apéndice, 1414, 11).

²¹ La afirmación de que en tiempos estaba pintada de negro en GOÑI GAZTAMBIDE, J., “El sepulcro de Carlos III el Noble”, *Pregón*, XXVIII, 1969, sin paginar, y JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, op. cit., p. 71 y apéndice 1.755, 2 y 3. La noticia de la incorporación de la pintura verde en BERTAUX, E., “Le mausolée...”, op. cit., p. 90, el autor no da fecha de la realización de dicha pintura, solo habla de la *restauración reciente*, pero, dado que su artículo está datado en 1908, no cabe duda que se refiere a la de 1902-1903.



Fig. 1. Sepulchro de Carlos III de Navarra y su esposa Leonor en la catedral de Pamplona. Conjunto (C. Mtz Álava).

situían los yacentes protegidas por grandes doseles, en cuya parte superior se han grabado los epitafios, que en el caso del soberano se prolonga por la moldura.²² A lo largo de los costados se despliega el cortejo funerario, integrado por plorantes, cubiertos asimismo por doseles. Todos estos elementos han sido labrados en alabastro, enriquecido con toques de color y dorado, que aún se conservan en las efigies.

Los yacentes [fig. 2] son el elemento más relevante y llamativo del monumento. Se muestran frontales y hieráticos, con la mirada clavada en la bóveda y las manos unidas en actitud orante. Como se ha hecho notar, están concebidos como figuras erguidas y no acostadas, según pone de manifiesto el tratamiento de las vestiduras.²³

²² Sobre los epitafios y sus errores JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, op. cit., pp. 59-63.

²³ *Ibidem*, p. 65.

Carlos III luce el atuendo ceremonial que llevó en su coronación, ajeno a la moda del momento. Se compone de túnica de mangas ajustadas, larga hasta los pies, visible solo en las muñecas y la parte inferior, donde se encuentra surcada por pliegues tubulares; sobretúnica, más corta y hendida por los lados, con escote redondo y amplio, y mangas anchas, adornada en los puños y bordes laterales e inferior por una greca azul sembrada de flores de lis doradas; y manto, tipo *socq* o *soccus*,²⁴ empleado por los soberanos en las grandes solemnidades, abierto por el costado derecho y abrochado sobre el hombro del mismo lado, enriquecido con una orla dorada originariamente complementada con engastes de piedra. Resulta interesante señalar que el empleo de la indumentaria de la coronación en los yacientes regios fue introducido por los monarcas franceses de la casa de Valois —estrechamente relacionados con Carlos III— y que en este punto la imagen del soberano navarro guarda un fuerte parecido con la del yacente de la tumba de Carlos V de Francia para San Denis (1364-1366).²⁵

La cabeza, pieza magnífica, de una calidad excepcional y tratada con gran delicadeza de modelado, se ha considerado un retrato del soberano²⁶ y es posible que así sea. Su forma tiende a la cuadratura; el cutis es terso con ligeras arrugas en la frente, y más acentuadas en el rabillo de los ojos y la comisura de los labios; los ojos se mantienen abiertos y los párpados presentan bordes marcados por una doble incisión; la nariz, bien proporcionada, es fina y ligeramente aguileña, con los orificios nasales visibles; la boca, cerrada, ofrece unos labios finos y rectos; las orejas llaman la atención por el realismo y perfección de su labra. El pelo, color castaño, está cortado a la moda de la época, *en escudilla*: en forma de casquete, alto y recto sobre la frente —donde apenas resulta visible— y descendiendo en ligera diagonal por las sienes, pero siempre muy corto de modo que deja ver las orejas y la nuca. Ostenta corona, dorada, con aro adornado por motivos en relieve imitando hileras de perlas y piedras semipreciosas engastadas —perdidas—, y remate de florones en forma de hojarasca típica de la época.

Doña Leonor, por el contrario, va ataviada a la moda. Luce una saya de escote de barco, con mangas estrechas y muy largas cubriendo parte de la mano, lisa y ajustada en el cuerpo y amplia y con pliegues en la falda, que es asimismo muy larga, de manera que oculta los pies y arrastra por el sue-

²⁴ BOUCHER, F., *Historia del traje en Occidente, desde los orígenes hasta la actualidad*, Barcelona, 2009, pp. 158-159.

²⁵ *Les Fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, París, Galeries nationales du Grand Palais, 9 octubre 1981-1 février 1982, n.º 64. Su apariencia era en origen muy distinta, pues ostentaba atributos realizados en metal y estaba enriquecida con detalles policromos, lo que acentuaba su parecido con la de Carlos III.

²⁶ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 63.



Fig. 2. *Sépulcro de Carlos III de Navarra y su esposa Leonor en la catedral de Pamplona. Yacentes (C. Mtz Álava).*

lo; encima lleva una sobrevesta abierta, prenda de lujo, dotada de amplio escote, ceñida al cuerpo marcando el busto, provista de grandes aberturas en los costados —que dejan ver la saya y el cinturón de orfebrería— y enriquecida con una tira de orfebrería que corre desde el escote al borde inferior.²⁷ Se trata de una indumentaria que encontramos frecuentemente en imágenes coetáneas o ligeramente anteriores de reinas y damas de la alta nobleza, entre las que habría que destacar la figura yacente de Juana de Borbon (*ca.* 1376), esposa de Carlos V de Francia, para la citada tumba de San Denis,²⁸ o la estatua de la misma soberana formando pareja con su esposo, de discutida procedencia, conservada en el Louvre (1360-1384).²⁹

La cabeza de la reina presenta un contorno ovalado, con mejillas ligeramente mofletudas y una barbilla redondeada; el cutis es terso, sin arrugas; los ojos, la nariz y la boca son algo más pequeños que los de su marido, aquella es completamente recta y en ésta los labios son más carnosos y menos apretados. Como cabía esperar de una efigie femenina del momento, no nos hallamos ante un retrato sino ante una versión idealizada.³⁰ El tocado consiste en una redecilla, cuyos bordes se adornan con una tira de orfebrería con motivos muy similares a los del cinturón, sobre la que lleva una corona, idéntica a la de su esposo.

²⁷ BOUCHER, F., *Historia del traje...*, *op. cit.*, pp. 160 y 162.

²⁸ *Les Fastes...*, *op. cit.*, n.º 75.

²⁹ *Ibidem*, n.º 68. También podríamos mencionar las estatuas de la reina Isabel de Baviera y de Juana de Boulogne para la chimenea del palacio de Poitiers, datadas entre 1389 y 1393.

³⁰ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 66.

Las cabezas reposan sobre almohadones, abiertos por los costados —donde una red de hilos de oro deja ver el forro azul— y adornados por borlas —doradas— en los ángulos. En la parte superior, lucían inscripciones —doradas y pintadas— casi borradas, pero en las que en algún caso puede leerse el lema real: *Bone foy*.³¹ Los pies del monarca se apoyan, según costumbre, sobre un león, tratado con gran realismo.³² Los de la soberana sobre una pareja de perrillos que se disputan un hueso, tema tradicional en el arte funerario, alusivo a la acción destructora del tiempo sobre la vida humana.³³

Los yacentes se encuentran cobijados por doseles arquitectónicos —símbolo de la bóveda celeste— muy complejos. Están constituidos por una yuxtaposición de bóvedas octopartitas, sexpartitas y cuatrimpartitas,³⁴ sobre las que se levanta un alzado que se desdobra en dos niveles escalonados. Cada uno de ellos está formado por una serie de arcos apuntados —en el nivel superior se trata de auténticos ventanales con maineles—, con el tímpano adornado por tracerías, inscritos en arcos conopiales con decoración de hojarasca rematados en un florón, tras el cual se despliegan dos vanos apuntados, geminados, provistos asimismo de tracería. Los arcos del nivel inferior están separados por contrafuertes ornamentados con molduras y pináculos, y los del superior por arbotantes decorados con tracerías. Todas las tracerías están caladas, haciendo gala de gran virtuosismo, y presentan diseños basados en motivos de vejigas y triples lazos.

El conjunto se completa con la procesión de plorantes, que se despliegan a lo largo de los costados, en total veintiocho, seis en los lados cortos y ocho en los largos. Están sustentados por peanas talladas con variados motivos —en general animalísticos, pero también vegetales y humanos— y cubiertos por baldaquinos arquitectónicos de plan trapezoidal, cuyos laterales presentan un diseño similar al del nivel inferior de los doseles regios, apeados en contrafuertes rematados por pináculos. Su localización no es la primitiva, ya que el sepulcro ha sufrido modificaciones y traslados.³⁵

³¹ *Ibidem*, pp. 65 y 67. Se conservan mejor las de la parte interior, pero solo se aprecian en fotos. Sobre este lema NARBONA CÁRCELES, M^a, “Le roy de la bonne foy. Charles III le Noble et les devises de Navarre-Evreux au XV^e siècle”, en Turrel, D. *et alii*, *Signes et couleurs des identités politiques du Moyen-Age à nos jours*, Rennes, 2008, pp. 501-502.

³² JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 66.

³³ *Ibidem*, pp. 67-68.

³⁴ *Ibidem*, diagrama 1.

³⁵ Al menos hubo tres traslados y dos restauraciones. Sobre el primer traslado, en 1509, véase nota n^o 12. En 1755 se hizo una primera restauración (GOÑI GAZTAMBIDE, J., “El sepulcro...”, *op. cit.*, y JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 70-71 y apéndice 1.755, 249). El motivo fue que algunas de las piezas de alabastro estaban rotas, otras fuera de su sitio y otras faltaban, y el conjunto estaba ennegrecido por el polvo. Se limpió y arregló la tumba, reemplazando los elementos que faltaban con otros hechos con piedra de diferente calidad. Por entonces se hizo una primera alteración en el emplazamiento de los plorantes, pues los dignatarios eclesiásticos —cardenales, obispos y canóni-

Siguiendo la pauta más habitual, todos son varones y pueden clasificarse en dos grupos: eclesiásticos y laicos.³⁶ Al primero pertenecen con seguridad los números 4, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 20 y 21, y muy posiblemente también el 16 y el 24 [fig. 3].³⁷ Al segundo los números 1, 2, 3, 8, 10, 17, 18, 22, 23, 25, 26, 27, 28 y quizás el 5.

Entre los eclesiásticos encontramos cardenales: 14 y 15; obispos: 7 y 20; canónigos: 6 y 9; y monjes de distintas ordenes. Los laicos, como cabía esperar, ostentan todos atuendo de duelo, si bien con distintas variantes, en función de su relación con el difunto o su categoría. Así encontramos cuatro plorantes —10, 17, 22 y 26— que lucen indumentaria de gran duelo, constituida por túnica larga y manto redondo cerrado; en cinco casos el grado de duelo está atenuado —3, 8, 18, 23 y 25—, como indican las

gos—, que estaban en el lado correspondiente a la cabeza de los reyes se pasaron a los pies, siendo sustituidas por las piezas hechas en ese momento, pues la ubicación resultaba más discreta y se apreciaba menos su inferior calidad. Un segundo desplazamiento y restauración en 1902-1903 (Goñi GAZTAMIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona*, Pamplona, 1999, XI, pp. 71-76), cuando se decidió llevar el cenotafio a otro lugar para colocar en su sitio la capilla de música. Inicialmente se desmontó en piezas sueltas y posteriormente se volvió a montar en la cocina capitular. Aprovechando el desarme, se acometió otra restauración, para la que curiosamente se esgrimen iguales razones que para la precedente y en la que se hizo lo mismo. Las fuentes dicen que las figuras *fueron dispuestas por su orden*, dando a entender que se mantuvo la misma ordenación que tenían cuando el cenotafio estaba en la catedral, pero es inexacto, pues, según el documento de 1755, las seis dignidades eclesiásticas habían sido trasladadas a los pies y en las fotos que muestran la tumba en la cocina, ninguna de tales esculturas ocupa ese costado. Más bien debió ser en ese momento cuando se perdió todo vestigio de la ordenación primitiva. El tercer y último traslado ocurrió en 1930 y consistió en la vuelta de la tumba a su primitivo emplazamiento (*ibidem*, pp. 78-79). Cotejando las fotos obtenidas cuando estaba en la cocina (BERTAUX, É., “Le Mausolée...”, *op. cit.*), y postales antiguas de L. Roisin y Viuda de Rubio con el estado actual, constatamos que se produjeron nuevas alteraciones. Concretamente los plorantes que en la cocina estaban del lado de doña Leonor pasaron al de Carlos III y a la inversa, y en el caso del lateral de los pies se invirtió el orden de colocación (el primero por la izquierda pasó a ser el primero por la derecha, el segundo por la izquierda el segundo por la derecha y sucesivamente). Algunos de los plorantes llevan números escritos a lápiz o grabados, pero parecen recientes y no hemos logrado descifrar su función. Como advirtieron autores anteriores (JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 72, nota n° 31 y MARTÍNEZ ÁLAVA, C., “La catedral gótica. Escultura”, *La catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, I, p. 346) no parece que hagan referencia al orden original, pues ordenando las figuras en base a ellos el resultado carece de sentido y solo 12 están numeradas.

³⁶ Lo que sigue debe tomarse con cautela, debido a los destrozos y restauraciones sufridas por estas figuras. JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 72 consideró que solo dos estatuas (la 8 y la 27) habían sufrido graves daños y habían sido restauradas, pero parece estar en lo cierto MARTÍNEZ ÁLAVA, C., “La catedral gótica...”, *op. cit.*, I, p. 345 al sostener que las reposiciones fueron importantes y afectaron a cabezas y cuerpos enteros, si bien reconoció que resultaban difíciles de distinguir. A los señalados por Janke, cabría añadir seis plorantes más que han experimentado restauraciones: los números 1, 3, 5, 7, 20 y 24. Generalmente, las restauraciones parecen haber afectado a cabezas y manos, pero en el plorante 20 da la impresión que se rehizo gran parte del brazo derecho.

³⁷ Dado que desconocemos cual fue la localización original de los plorantes y que cualquier intento de reconstrucción de la misma no pasaría de hipotético, hemos establecido una numeración basada en el único criterio objetivo y seguro del que disponemos: la localización actual. Partiendo del lado oriental y de su plorante más meridional, al que hemos otorgado el n° 1 hemos seguido la dirección contraria a las agujas del reloj para terminar con el plorante del extremo oriental del lado sur, al que dimos el n° 28. Para una mejor comprensión incluimos una foto con la numeración superpuesta [fig. 3].

prendas usadas, túnica larga con manto abierto por un lado —8, 18 y 25— o túnica semicorta con manto —3 y 23—; finalmente, otras tres esculturas —5, 27 y 28— portan una vestidura larga, pero sin manto, propia de los grandes oficiales de la corte.³⁸

Sería interesante poder reconstruir el orden original, aunque parece difícil hacerlo más que a grandes rasgos y como hipótesis. Lo único que sabemos con certeza es que, primitivamente, los dignatarios eclesiásticos —cardenales, obispos y canónigos— ocupaban el testero del cenotafio, es decir el lado correspondiente a las cabezas de los yacentes,³⁹ y que en cada una de las tres categorías la composición de las dos figuras que la integran se ajustaba al principio de simetría. A partir de ahí, solo caben suposiciones, aunque quizás se adoptó el sistema empleado en la tumba de Felipe el Atrevido y el cortejo seguía un orden jerárquico, estando encabezado por los citados dignatarios, tras los cuales irían los restantes eclesiásticos, cerrando la procesión los laicos, emplazados según su grado de duelo.⁴⁰

Como ya advirtieron autores anteriores,⁴¹ un atento examen de las esculturas nos permite agruparlas por parejas, cuyos componente no solo pertenecen a la misma categoría religiosa o social, sino que, en general, guardan un estrecho parecido, ya que presentan posturas y ademanes similares o complementarios, y llevan atuendos iguales o semejantes, dispuestos de la misma manera. Con frecuencia se trata de dos figuras prácticamente idénticas a una de las cuales se ha aplicado el efecto espejo.

Comenzando por las autoridades eclesiásticas, que encabezaban la procesión y constituyen los ejemplos más claros de pareja,⁴² tenemos a los cardenales (14 y 15), que repiten postura —en todo caso con una ligera diferencia en el ademán—, vestiduras y tratamiento de las mismas, pero invertidos. Los obispos (7 y 20), uno con las manos entrecruzadas y cordón franciscano y el otro con libro y estola, son asimismo muy parecidos, como puede apreciarse cotejando las cabezas y la indumentaria. Otro tanto cabría decir de la pareja de capitulares (6 y 9), que resultan prácticamente iguales, aunque invertidos, pues coinciden en postura —salvo en el ademán de enjuagar las lagrimas usado solo en el 6—, vestiduras y plegado de las mismas.

³⁸ BEAULIEU, M., "Le costume français, miroir de la sensibilité (1350-1500)", en *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, París, 1989, p. 260.

³⁹ Véase nota nº 35.

⁴⁰ MORGANSTERN, A. Mc., "Le tombeau de Philippe le Hardi et ses antécédents", *Actes des Journées Internationales Claus Sluter (september 1990)*, Dijon, 1992, pp. 178-180.

⁴¹ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 73.

⁴² Salvo indicación expresa, incluida en nota, nuestras parejas coinciden con las establecidas por Janke.



Fig. 3. Sepulcro de Carlos III de Navarra y su esposa Leonor en la catedral de Pamplona.
Localización de los plorantes (C. Mtz Álava).

En cuanto a los miembros de ordenes religiosas, las figuras 12 y 13, ataviadas ambas con hábito, manto y capucha, quedan emparejados sobre todo a través del atuendo. La relación entre los plorantes 19 y 21 se manifiesta en la similitud de posturas —en especial el ademán de enjuagarse las lágrimas, si bien en uno de ellos se ha invertido el esquema con respecto al otro—, la coincidencia de los pliegues tubulares de la parte inferior y la semejanza de las cabezas. También las esculturas 16 y 24 ofrecen una coincidencia muy llamativa por lo insólita dentro del conjunto, ya que son las únicas que llevan la cabeza destocada, y por añadidura sus posturas y actitudes son parecidas.⁴³

Pasando a los laicos, uno de los casos más claros de pareja son los plorantes 3 y 23 [fig. 4], que concuerdan en postura y ademanes, y en la in-

⁴³ Aquí nos apartamos de Janke, quien emparejó la figura 16 con la 17 en base a una presunta tendencia al grosor de la primera que la emparentaría con la segunda (JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 84-85).

dumentaria y su disposición — túnica semilarga y manto redondo levantado por delante—; los paralelismos alcanzan incluso a los detalles, como la tendencia a la ostentación —propia de su condición laical— manifestada además de igual modo —empleo de guarniciones de piel y cinturones decorados e incluso escarcela en el 3—. También resulta obvia la relación entre las figuras 27 y 28, coincidentes en las posturas del cuerpo, cabeza y extremidades superiores, y en el empleo de un ropaje talar provisto de capucha y sin manto, surcado por pliegues tubulares verticales, que acentúan la esbeltez. Tampoco hay problemas para vincular las esculturas 10 y

18, que cabría calificar como plorantes prototípicos con sus largos ropajes y sus capuchas cubriendo casi totalmente las caras, cuyos paralelismos se extienden asimismo a la posición de la cabeza y cuerpo —aunque el esquema se invierte—. Asimismo, podemos apuntar que otra pareja parece constituida por las imágenes 1 y 8, si bien en este caso conviene ser prudentes habida cuenta de la restauración sufrida por ambos,⁴⁴ pues las dos lucen la misma vestimenta dispuesta de idéntica manera —túnica semilarga provista de puños y largo manto abierto lateralmente para poder sacar los brazos, que levantan con las manos para dejar ver la túnica y las piernas— e, incluso, el plegado de la mitad inferior del manto es semejante.

En lo que se refiere a las fuentes de inspiración, el cenotafio de Carlos III de Navarra y Leonor de Castilla parece haber tenido dos modelos fundamentales, si bien, como es propio de un autor de primera fila, no nos hallamos ante una copia servil.

De un lado, parece innegable la relación con el sepulcro de Felipe el Atrevido,⁴⁵ duque de Borgoña, ejecutado entre 1384 y 1410 y en el que in-



Fig. 4. Sepulcro de Carlos III de Navarra y su esposa Leonor en la catedral de Pamplona. Plorantes n° 3 y 23 (C. Mtz Álava).

⁴⁴ Véase nota n° 36.

⁴⁵ Entre los defensores de esta relación: TROESCHER, G., *Die burgundische...*, *op. cit.*, I, p. 170; ROGGEN, D., "Klaus Sluter...", *op. cit.*, pp. 19-26 y 40, e *idem*, "Jehan Lome...", *op. cit.*, p. 149; DIDIER, R., *Claus Sluter...*, *op. cit.*, pp. 11 y 29, nota n° 10, e *idem*, "La sculpture...", *op. cit.*, p. 456. Entre los

tervinieron sucesivamente tres maestros, Jean de Marville (m. 1389), Claus Sluter (m. 1406) y Claus de Werve (si bien el papel principal recae en el segundo).⁴⁶ No solo es evidente la similitud de los elementos arquitectónicos (baldaquinos)⁴⁷ sino también los parecidos entre algunos de los plorantes: concretamente los números 4 y 22 de la sepultura navarra se pueden comparar con el 29 de la borgoñona [fig. 5 a, b y c], los números 10 y 18 con el 20, el 16 con el 8, el 17 con el 21 [fig. 6 a y 6 b], el 20 con el 5 [fig. 7 a y 7 b], y el 25 con el 35.⁴⁸ Particularmente interesante resulta el caso del 20, pues precisamente se trata de uno de los plorantes que se habían vinculado más estrechamente a los yacentes y por consiguiente a Lome.⁴⁹

Ciertamente, existen discrepancias, especialmente por la introducción de rasgos novedosos en la tumba borgoñona —concepción de los baldaquinos como un solo espacio unido a modo de galería claustral y del cortejo funerario como una procesión coordinada, y tratamiento de los yacentes como figuras acostadas apreciable en la plasmación de las vestiduras—, ausentes en la navarra —donde nos encontramos con baldaquinos y peanas individuales, que impiden la unidad espacial y aíslan a los plorantes, y efigies dispuestas aún como figuras erguidas—, que hacen que la primera represente una innovación de la fórmula tradicional —establecida por las sepulturas reales francesas de mediados del XIII— y la segunda un mero perfeccionamiento.⁵⁰ Sin embargo, no parece argumento suficiente para negar que Lome conociera el sepulcro ducal: el que un artista se inspire en una obra innovadora, pero se muestre más conservador que su prototipo, resulta frecuente en el arte y puede justificarse por motivos varios, desde la menor capacidad del artífice hasta los deseos del comitente.⁵¹

discrepantes: BERTAUX, É., “Le mausolée...”, *op. cit.*, p. 111; JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 87, y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “La fueda...”, *op. cit.*, pp. 399-400.

⁴⁶ LIEBREICH, A., *Claus Sluter*, Bruselas, 1936, pp. 135-163; DAVID, H., *Claus Sluter*, París, 1951, pp. 107-127; MORAND, K., *Claus Sluter, Artist at the court of Burgundy*, Austin, 1991, pp. 121-132 y 350-369, y JUGIE, S., *The Mourners. Tomb sculptures from the Court of Burgundy*, New Haven y Londres, 2010, pp. 37-52. Se atribuye a Sluter el diseño, la mayor parte de las arquerías y los plorantes n° 39 y 40. Werve, que le siguió de cerca, realizaría el yacente, el león, los ángeles y la mayoría de los plorantes.

⁴⁷ Señalada ya por JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 88-91, si bien sostenía que el modelo no había sido la tumba borgoñona sino algún monumento parisino y citaba la sepultura de Blanca de Navarra (segunda esposa de Felipe VI de Francia y tía de Carlos III) y de su hija Juana de Francia en San Denis. Pero resulta muy significativo que los dos casos aducidos por Janke como ejemplo de la dispersión de esta tipología de doseles (y de que, por tanto, Lome hubiera podido conocerla en otro lugar distinto de Dijon), uno perteneciente al Museo Mayer van der Bergh de Amberes y el otro al Louvre, hayan sido atribuidos recientemente al sepulcro de Felipe el Atrevido [*Art from the Court of Burgundy. The Patronage of Philip the Bold and John the Fearless 1364-1419*, Musée des Beaux Arts of Dijon, May 28-September 15, 2004, y The Cleveland Museum of Art, October 24, 2004-January, 9, 2005, n° 82].

⁴⁸ Algunos de ellos fueron ya señalados por TROESCHER, G., *Die burgundische...*, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁹ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 75-76.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 57-58.

⁵¹ Muchas de estas convenciones aparecen también en la tumba del duque de Berry, asimismo posterior a la borgoñona, pues su primera fase se hizo entre 1404 y 1410, y la segunda ca. 1450.

El otro posible referente de la sepultura de Carlos III, que ha pasado desapercibido hasta el momento —quizás porque solo se ha conservado uno de los yacentes y poco más—, es la tumba de Carlos V, rey de Francia, y de su esposa, Juana de Borbón, para San Denis, realizada entre 1364 y 1376 por André Beauneveu y Jean de Liège⁵² [fig. 8]. Efectivamente, encontramos coincidencias entre el sepulcro navarro y el francés, que afectan además a algunas de las diferencias más notorias de aquel con el borgoñón y las explican, como el hecho de que se trate de un sepulcro doble, el empleo de doseles arquitectónicos sobre la cabeza de los yacentes con el epitafio grabado en ellos y la indumentaria de las efigies.⁵³ Si tenemos en cuenta las circunstancias personales de Carlos III, resulta muy lógico que uno de los modelos de su cenotafio fuera el sepulcro de un rey de Francia: su entronque con la dinastía real francesa de los Capetos —como bisnieto de Luís X— estaba más próximo que el de la familia de los Valois —a la que pertenecía Carlos V— y de hecho su padre Carlos II había aspirado de modo más o menos críptico la Corona de Francia; había nacido y pasó gran parte de su vida en Francia; y su educación y sus gustos artísticos estaban estrechamente vinculados a ese país, como demuestran sus encargos, empresas y la nacionalidad de muchos de los artistas que contrató.⁵⁴ El que el prototipo elegido fuera la sepultura de Carlos V se justifica porque era la más próxima en el tiempo.⁵⁵

A la vista de los paralelos con Borgoña, que —como veremos— no constituyen un caso aislado sino que se reiteran además machaconamente en las obras vinculadas a Lome y su círculo, parece que no es aventurado admitir que el maestro conoció la tumba de Felipe el Atrevido y que es a él —y no a un colaborador— a quien se deben los rasgos borgoñones. Tanto más cuanto que las noticias históricas no se oponen a ello, sino al contrario: así la existencia de un monje del mismo nombre en la Cartuja de Champmol, sin duda pariente suyo, que pudo ser el intermediario para su entrada en el taller de Sluter y Werve, o el paso de Carlos III por Dijon durante su último viaje en 1410, que le

⁵² El resto desapareció a raíz de la Revolución francesa, el yacente que ha llegado hasta nosotros es el del rey, que se conserva en San Denis, pero conocemos el conjunto por un dibujo de la colección Gaignières (*Les Fastes...*, *op. cit.*, n.º 64 y 75).

⁵³ Podríamos añadir otra coincidencia, el contraste de colores (negro para la cama y blanco para el resto, si bien en el francés el material es mármol y en el navarro piedra pintada de negro y alabastro), aunque es demasiado genérica para ser relevante (se da también en sepulcro de Felipe el Atrevido).

⁵⁴ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., *Arte y Monarquía en Navarra (1328-1425)*, Pamplona, 1987.

⁵⁵ Menos convincente resulta la relación con otros monumentos parisinos, como la tumba de Blanca de Navarra y de su hija Juana de Francia, y los yacentes de Pedro de Mortrain (hermano de Carlos III) y su esposa [JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 88 y 90-92], pues solo presentan parecidos genéricos.



Fig. 5. a) Sepulcro de Carlos III de Navarra y su esposa Leonor en la catedral de Pamplona. Plorante n° 4 (C. Mtz Álava); b) Sepulcro de Felipe el Atrevido de Borgoña. Plorante n° 29 (MORAND, K., Claus Sluter..., fot. 127); c) Sepulcro de Carlos III de Navarra y su esposa Leonor en la catedral de Pamplona. Plorante n° 22 (C. Mtz Álava).



Fig. 6. a) Sepulcro de Carlos III de Navarra y su esposa Leonor en la catedral de Pamplona. Plorante n° 17 (C. Mtz Álava); b) Sepulcro de Felipe el Atrevido de Borgoña. Plorante n° 21 inv. (Art from the Court..., n° 83).

Fig. 7. a) Sepulcro de Carlos III de Navarra y su esposa Leonor en la catedral de Pamplona. Plorante n° 20 (C. Mtz Álava); b) Sepulcro de Felipe el Atrevido de Borgoña. Plorante n° 5 (Art from the Court..., n° 83).

brindaría la oportunidad de conocerlo y contratarlo,⁵⁶ y que encaja además con la subsiguiente aparición de Lome en Navarra en 1411. Por no hablar de la afirmación de Troescher sobre la presencia documentada de Lome en Dijon, recientemente replanteada por Ibañez al proponer la identificación del artista con un cierto Jehannin de Honet, que trabajó a las ordenes de Sluter en la portada de la Cartuja de Champmol y al que se atribuye el dosel de la Virgen del mainel.⁵⁷ Esto no significa negar la existencia en este y otros monumentos vinculados a Lome y su entorno de otros modos de trabajar, ni la intervención de colaboradores, perfectamente documentada además. Incluso en ocasiones debió ser el propio Lome quien recurrió a otras fórmulas que conocía igualmente —como las de Tournai—, lo que justificaría que puedan ponerse en relación con él tanto los yacentes —que por ser el elemento clave del conjunto parece lógico atribuirlos— y los plorantes afines a ellos —eclesiásticos—, más tradicionales, como otros plorantes más próximos a lo borgoñón —como los antes citados—.



Fig. 8. Sepulcro de Carlos V de Francia y su esposa. Dibujo de la colección Gaignières.

El sepulcro de Sancho Sánchez de Oteiza, dean de Tudela

Debía estar terminado para septiembre de 1418, pues en su testamento redactado en dicha fecha alude a *la sepultura que tengo ahí fecha*, refiriéndose el locativo a la capilla de san Juan Evangelista, una de las de la cabecera de la colegiata —hoy catedral— de Tudela, de la que era deán.⁵⁸ En cualquier caso tiene que ser anterior a 1420, en que fue promovido a obispo de Pamplona. Por otro lado, lo lógico es que se iniciara con posterioridad a la tumba regia, comenzada en 1413, que marcó el punto de partida para la difusión de los sepulcros monumentales entre las elites navarras.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 88, planteó la posibilidad, aunque la descartó.

⁵⁷ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla...*, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁸ Una transcripción parcial del testamento en JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, apéndice 1.418, n° 26. Sin embargo, en p. 116, supone que la redacción del testamento da la fecha de inicio del trabajo.

A diferencia del cenotafio real, se trata de una tumba de arcosolio, tipología seguida por los restantes monumentos funerarios de época de Carlos III, aunque en este caso la fórmula es algo distinta, más tradicional y sencilla: el arcosolio se reduce a un arco apuntado de triple arquivolta, enmarcado por un guardapolvo de la misma forma y con el intradós guardanecido por arcos de medio punto trilobulados. También el material es diferente, pues se trata de piedra, coincidiendo en esto con los restantes monumentos funerarios navarros con excepción del de los soberanos.

La efigie de don Sancho, como la de Carlos III, se concibe al modo arcaizante, como si estuviera erguida, y con las manos unidas en actitud orante [figs. 9 a, b y c]. Pero, a diferencia de ésta, está enteramente pintada —como consecuencia del distinto material usado, la piedra—, habiendo conservado la policromía original, recientemente restaurada.

Viste alba blanca, dalmática azul —con orlas, adornos y flecos dorados—, casulla roja —con palio dorado— y manípulo pendiente del brazo izquierdo, cubre las manos con guantes, y calza zapatos azules y dorados. Según prerrogativa concedida a los deanes de Tudela desde el siglo XIII, ostenta atributos episcopales: anillo y mitra, esta última ricamente labrada, simulando bordados y gemas. Es interesante señalar que mitra, guantes y manípulo están provistos de engastes metálicos, destinados a sujetar piedras de colores imitando joyas —hoy perdidas—, pues se trata de un recurso técnico que dentro de la escultura del momento solo encontramos en los yacientes regios.⁵⁹

La cabeza, aunque más carnosa y con la mandíbula más cuadrada que la del monarca, presenta un tratamiento muy similar de los rasgos faciales: tenues arrugas surcando la frente, ojos con pliegue supraorbital y patas de gallo, nariz con ternillas y orificios nasales bien marcados, orejas con el pabellón auricular detallado, cabellos cortos divididos en mechones bien remarcados⁶⁰ [figs. 10 a y b].

El yacente se encuentra escoltado por dos diáconos, que flanquean el almohadón en que reposa la cabeza, constituyendo una versión sintética del cortejo mortuario. Se trata de un caso único dentro del arte funerario navarro del momento, pues en los demás los acompañantes son ángeles. El de la parte exterior, en actitud genuflexa, se enjuga las lágrimas con la mano izquierda y con la diestra sujeta un libro abierto, mientras que el del interior, arrodillado, lee un volumen que sujeta con la mano derecha en tanto que con la izquierda pasa las páginas. Ambos van ataviados con

⁵⁹ Coincidencia advertida por *ibidem*, p. 115.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 114 señaló estas semejanzas, aunque en p. 116 advirtió que la colocación de la oreja y su labra eran distintas y más torpes que los equivalentes de Carlos III. El cortejo no puede extenderse a la boca, pues esa parte de la cara de don Sancho ha sido desfigurada por un golpe.

la indumentaria usual, alba y dalmática, en uno azul y en otro verde, con adornos dorados. Sus rostros ofrecen unas facciones infantiles, redondeadas y carnosas, dotadas de gran encanto, y llevan la cabeza tonsurada, en el primer caso con el cabello correctamente peinado en mechones radialmente dispuestos y ligeramente ondulados, y en el segundo desordenado y rizado. El conjunto resulta muy natural y logrado.

Los ademanes repiten fórmulas presentes en la escultura borgoñona de Sluter y Werve: el del diacono lloroso aparecía en el ángel entre Zacarías y Daniel del pedestal del Calvario de la Cartuja de Champmol —el famoso Pozo de Moisés— (1396-1404), en tanto que el del diacono lector nos remite al profeta Jeremías del mismo monumento⁶¹ y al plorante n° 10 de la tumba de Felipe el Atrevido⁶² [figs. 11 a y b]. Los encontramos también en varios plorantes del sepulcro regio —5 y 10, y 16, respectivamente—, si bien es cierto que las figuras tudelanas resultan más logradas. Las cabezas tienen asimismo paralelos en algunas obras vinculadas con Claus de Werve: la del diacono enjugándose las lágrimas en los plorantes n° 1, 3, 6 y 7 de la tumba ducal ducal o el san Esteban de Savigny-sous-Malain,⁶³ y la del lector en algunos de los niños de sus vírgenes como la sedente de Poligny hoy en el Metropolitan.⁶⁴

Por su parte el león en que apoya los pies el yacente resulta casi idéntico —postura, cabeza— a sus equivalentes de la tumba de los monarcas navarros y del propio don Sancho en la catedral de Pamplona⁶⁵ [figs. 12 a, b y c]. La plástica se completa con el escudo que campea sobre el muro del fondo y las ménsulas de los ángulos interiores de la bóveda. El primero muestra las armas del deán,⁶⁶ si bien desde nuestra perspectiva resulta más interesante un detalle secundario por el cuidado puesto en su ejecución: la correa con su hebilla y la argolla de las que pende. En cuanto a las ménsulas, que representan el león de San Marcos y el águila de San Juan, lo más digno de reseñar es su repetición en la tumba Oteiza de Pamplona, aunque en Tudela portan filacterias y en Pamplona libros.

⁶¹ Sobre esta obra LIEBREICH, A., *Claus Sluter...*, *op. cit.*, pp. 77-130, espec. pp. 115-117 (Jeremías) y 127 (ángel); DAVID, H., *Claus Sluter...*, *op. cit.*, pp. 81-106, espec. pp. 98 (Jeremías) y 103 (ángel), y MORAND, K., *Claus Sluter...*, *op. cit.*, pp. 91-120 y 330-349, espec. pp. 330-334.

⁶² Véase bibliografía cita en nota n° 46.

⁶³ QUARRÉ, P., *Claus de Werve, Imagier des Ducs de Bourgogne*, Musée de Dijon, 1976, p. 60.

⁶⁴ FORSYTH, W. H., "A Fifteenth-Century Virgin and Child attributed to Claus de Werve", *The Metropolitan Museum Journal*, 21, 1986, pp. 41-63.

⁶⁵ La relación fue advertida por JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 115, aunque sin precisar tanto.

⁶⁶ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Pamplona, 1996, pp. 398-399.



*Fig. 9. a) Sepulcro de Sancho Sánchez de Oteiza en la catedral de Tudela. Yacente (A. Ancho);
 b) Sepulcro de Carlos III de Navarra y su esposa Leonor en la catedral de Pamplona.
 Yacente de Carlos III (C. Mtz Álava); c) Sepulcro de Sancho Sánchez de Oteiza en la catedral
 de Pamplona. Yacente (C. Mtz. Álava).*



Fig. 10. a) Sepulcro de Sancho Sánchez de Oteiza en la catedral de Tudela. Cabeza de don Sancho (A. Ancho); b) Sepulcro de Carlos III de Navarra y su esposa Leonor en la catedral de Pamplona. Cabeza de Carlos III (C. Mtz Álava).



Fig. 11. a) Sepulcro de Sancho Sánchez de Oteiza en la catedral de Tudela. Clérigo lloroso (A. Ancho); b) Pozo de Moises. Ángel entre Zacarías y Daniel (MORAND, K., Claus Sluter..., fot. 86).

El sepulcro de Sancho Sánchez de Oteiza, obispo de Pamplona⁶⁷

No hay duda de que se labró durante el periodo en el personaje estuvo al frente de la seo iruñesa, entre 1420 y 1425, que coincide con la edificación de la nave y capillas meridionales, entre las que se encuentra la de San Juan Evangelista, a la que está íntimamente vinculada.⁶⁸

Como en la tumba tudelana, se adopta la tipología de arcosolio, pero siguiendo una fórmula bastante más compleja [fig. 13]. El hueco, emplazado bajo una ventana, se halla enmarcado por un arco apuntado, integrado por tres arquivoltas ligeramente abocinadas, al que se superpone otro conopial con decoración foliácea rematado por un gran florón central que se recorta sobre la ventana, todo ello flanqueado por sendas pilastras rematadas por pináculos. El ápice del arco apuntado se cierra con una tracería calada, colocada sobre un arco rebajado con el intradós decorado con arquillos semicirculares lobulados. El dibujo de la tracería se compone de un gran círculo central, que contiene tres cuadrados curvilíneos con cuadrifolios inscritos, flanqueado por sendos escudetes rellenos con trifolios, todo ello articulado con lobulaciones de relleno trifoliadas. Sobre las enjutas, entre el arco conopial y los pináculos, campean los escudos del obispo Oteiza, enmarcados por octofolios, parcialmente recortados sobre la ventana. El conjunto resulta de gran sofisticación, debido especialmente al último detalle.

Este diseño arquitectónico, que encontraremos de nuevo en la tumba de Leonel de Garro y que se caracteriza por la incorporación de los escudos en las enjutas, se inspira en el de la gran ventana de la sala conocida como *Cámara Luenga* del palacio viejo de Olite, en la que intervinieron Lome y sus colaboradores, siendo posiblemente ambos obras los primeros sepulcros navarro en adaptar la fórmula.⁶⁹

La decoración plástica corre a cargo del yacente, que descansa sobre el sarcófago, escoltado por dos ángeles a la altura de la cabeza y con los pies apoyados en un león; del cortejo funerario, que se despliega sobre las

⁶⁷ Emplazado en la capilla de San Juan Evangelista, hasta 1928 permaneció oculto por un altar y un retablo, cayendo en el olvido, y tras el descubrimiento hubo que proceder a una restauración, en el curso de la cual se rehicieron las pilastras y pináculos laterales, se restauraron las esculturas del cortejo y la tracería del arca sepulcral, y se le incorporó el panel del frente del arca sepulcral, constituido con fragmentos procedentes del deambulatorio y el refectorio (JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 117, nota n.º 74, 119, nota n.º 77, y 122, y apéndice 1.929, 1.930 y 1.931). En mi opinión, dichos fragmentos pertenecieron primitivamente a uno de los sepulcros de arcosolio que había en la girola, reconvertidos en puertas.

⁶⁸ Fue promovida por el obispo como su capilla funeraria, como acredita la presencia de sus armas en ménsulas y clave, y además el arcosolio que alberga la tumba fue excavado en el muro meridional de la citada capilla coincidiendo con su edificación, como demuestra el trasdosado al exterior del mismo.

⁶⁹ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas...*, *op. cit.*, pp. 53-57 y 250.



Fig. 12. a) *Sepulcro de Carlos III de Navarra y su esposa Leonor en la catedral de Pamplona. León (C. Mtz Álava); b) Sepulcro de Sancho Sánchez de Oteiza en la catedral de Tudela. León (A. Ancho); c) Sepulcro de Sancho Sánchez de Oteiza en la catedral de Pamplona. León (C. Mtz Álava).*



Fig. 13. *Sepulchro de Sancho Sánchez de Oteiza en la catedral de Pamplona. Conjunto (C. Mtz Álava).*

tanto que el rostro —carnoso, con el entrecejo fruncido, las mejillas flácidas, los finos labios y la potente mandíbula cuadrada— se relaciona con el de algunos de los plorantes eclesiásticos, especialmente 14 —cardenal—, 20 —obispo— y 16⁷³ [figs. 14 a y b]. Habría que recordar que se trata de esculturas, que se han vinculado con el propio Lome o considerado muy próximas a él.

paredes del arcosolio, rodeando la efigie del difunto; y de sendas ménsulas, decoradas respectivamente con el león de San Marcos y el águila de San Juan, que sustentan la bóveda.⁷⁰ Actualmente, la monocromía de la piedra otorga al conjunto una apariencia confusa y dificulta la percepción de los detalles, pero parece probable que, primitivamente, las esculturas estuvieran policromadas y que tal policromía se completara con pinturas murales, que cubrirían el fondo del arcosolio, como ocurre en otras sepulturas navarras —Oteiza y Villaespesa de la catedral de Tudela, y Sánchez de Asiain y Garro de la catedral de Pamplona—. El modelo de la tumba, con la presencia del cortejo fúnebre en torno al yacente, está sin duda en otro sepulcro episcopal de la propia seo, el de Miguel Sánchez de Asiain,⁷¹ fechada entre 1357 y 1364, que era hasta entonces la más monumental y prestigiosa sepultura de obispo existente en la catedral iruñesa.

Formalmente, el tratamiento de las vestiduras del prelado y la figura de león se acercan mucho a los de la efigie de Carlos III⁷² [figs. 9 b y c], en

⁷⁰ El panel del frente de la caja con cuatro parejas de plorantes, enmarcadas por arcos conopiales, no pertenecía en origen al monumento (véase nota nº 67), que en esta zona ofrecería una ornamentación a base de círculos con cuadrilóbulos inscritos, similar a la de la tumba Garro o a la de capilla de Santa Catalina.

⁷¹ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 117 y 119.

⁷² Cercanía advertida ya por y MARTÍNEZ ÁLAVA, C., "La catedral gótica...", *op. cit.*, I, p. 349.

⁷³ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 120 lo compara con los plorantes 7 y 21.



Fig. 14. a) *Sepulcro de Sancho Sánchez de Oteiza en la catedral de Pamplona. Cabeza de don Sancho (C. Mtz Álava); b) Sepulcro de Carlos III de Navarra y su esposa Leonor en la catedral de Pamplona. Cabeza del plorante n° 16 (C. Mtz Álava).*

Por su parte, el interés de la pareja de ángeles que escoltan al obispo radica no tanto en que se trata de las mismas figuras que acompañaban al yacente de Felipe el Atrevido —al contrario de lo que sucede en la tumba real, en la que han sido reemplazados por doseles arquitectónicos—, como en sus semejanzas —especialmente en lo relativo al tratamiento de las exuberantes y movidas melenas, cuajadas de rizos, y de las alas— con alguno de sus equivalentes del pedestal del Calvario de la Cartuja de Champmol (1396-1404), realizado por Claus Sluter con la colaboración de su sobrino y discípulo Claus de Werve, si bien según la documentación fue éste último en concreto quien los labró entre 1399 y 1401: los emplazados entre Moisés y David, Zacarías y Daniel, e Isaías y Moisés⁷⁴ [figs. 15 a, b, c y d]. De nuevo, como en las obras anteriores, especialmente el cenotafio regio, entrevemos los vínculos con una realización del tándem Sluter-Werve, que refuerzan nuestra opinión de que Lome conoció su obra.

En ambos sepulcros los yacentes fueron puestos en relación con el taller de Lome apoyándose en sus semejanzas con el del rey Carlos III —Tudela—

⁷⁴ LIEBREICH, A., *Claus Sluter...*, op. cit., pp. 77-130, espec. pp. 125-128; DAVID H., *Claus Sluter...*, op. cit., pp. 81-106, espec. pp. 102-104, y MORAND, K., *Claus Sluter...*, op. cit., pp. 91-120 y 330-349, espec. pp. 114-115 y 333-334, figs. 73 y 74; 77, 80 y 86; y 79 y 87.



Fig. 15. a) *Sepulcro de Sancho Sánchez de Oteiza en la catedral de Pamplona. Ángel int.* (C. Mtz Álava); b) *Pozo de Moises. Ángel entre Moisés y David* (MORAND, K., Claus Sluter..., fot. 73); c) *Sepulcro de Sancho Sánchez de Oteiza en la catedral de Pamplona. Ángel ext.* (C. Mtz Álava); d) *Pozo de Moises. Ángel entre Isaías y Moisés* (MORAND, K., Claus Sluter..., fot. 87).

o con algunos de los plorantes del cenotafio regio —Pamplona—, pero no con el propio maestro basándose en un presunto descenso de la calidad —Tudela— o en que los plorantes comparables figuraban entre los menos parecidos a la efigie regia, obra personal del artista —Pamplona—. ⁷⁵ En el caso tudelano la recuperación de la policromía original ha puesto de manifiesto que estamos ante una excelente escultura, a lo que se une el virtuosis-

⁷⁵ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, op. cit., pp. 114-116 (Tudela) y 120-121 (Pamplona).

mo con que han sido labrados los detalles secundarios del conjunto —hebillas de sujeción del escudo—, por lo que en este sentido no parece haber problema en atribuirlo a Lome en persona.⁷⁶ En cuanto al yacente pamploñés, más que a los plorantes citados se asemeja a la efigie del monarca, por lo que creemos que debe adjudicarse también al maestro. La participación del escultor de Tournai resulta aún más verosímil si tenemos en cuenta las estrechas relaciones del promotor de ambas monumentos con el artista, pues don Sancho fue supervisor de las obras del castillo de Olite.⁷⁷

Con respecto a las figuras que flanqueaban la cabeza del personaje, diáconos en Tudela y ángeles en Pamplona, los primeros habían sido atribuidos a un colaborador de Lome, que supuestamente no había intervenido en el cenotafio real, puesto que su estilo se veía distinto de cualquier elemento de aquel, más borgoñon.⁷⁸ Los segundos, al igual que el yacente, eran considerados obra de taller sin más.⁷⁹ Sin embargo, los lazos con la escultura borgoñona de unos y otros y el hecho de que Lome hubiera estado en Dijon hacen más verosímil ponerlos en relación con el maestro, especialmente en el caso de los eclesiásticos por su excelente calidad, en tanto que en los ángeles cabría pensar en un diseño de Lome ejecutado por un discípulo.

Finalmente, el cortejo fúnebre de la tumba pamplonesa se había adjudicado a un colaborador de Lome que no habría participado en el sepulcro de Carlos III, dadas las diferencias formales.⁸⁰ Sin llegar tan lejos, resulta probable que se trate de una obra de taller, pues se aprecia un descenso de nivel con relación al resto, si bien hay que tener en cuenta la restauración y la desaparición de la policromía, que perjudica su aspecto.⁸¹

⁷⁶ Las diferencias deben atribuirse más bien al empleo de otro material y al efecto de la pintura.

⁷⁷ FERNÁNDEZ-LADREDA, C., “Obispos y reyes...”, *op. cit.*, p. 222, y MARTÍNEZ ÁLAVA, C., “Santa María la Blanca y los sepulcros medievales”, en AA. VV., *La catedral de Tudela*, Pamplona, 2006, p. 239.

⁷⁸ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 115-116. No cita el calificativo, pero se deduce de la descripción.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 120.

⁸⁰ Advertidas *ibidem*, pp. 121-122 y MARTÍNEZ ÁLAVA, C., “La catedral gótica...”, *op. cit.*, I, p. 350.

⁸¹ No tenemos en cuenta los plorantes del frente del sarcófago, que no corresponden a este monumento (nota nº 67), en los que la calidad es aún más baja.

El sepulcro de Pere Arnaut de Garro y Juana de Beunza⁸²

Contamos con una referencia documental, recogida en el testamento del caballero, datado en febrero de 1422, en el que se expresa el deseo de ser enterrado en *la claustra de la iglesia catedral de Santa María de Pamplona en la sepultura nueva que yo he fecho fazer*.⁸³ Esto nos proporciona la identidad del promotor y destinatario de la tumba y un límite *ante quem*, ya que se dice que para entonces estaba hecha, aunque se da a entender que hacía poco. En cuanto al término *post quem*, parece lógico que sea posterior al cenotafio real, concluido en 1419, que marcó el punto de partida para la floración de sepulcros monumentales en el reino navarro.

Su tipología y diseño coinciden, básicamente, con los del sepulcro del obispo Oteiza, con el que comparte el modelo, la ventana de la *Cámara Luenga* del palacio viejo de Olite —obra de Lome y su taller—⁸⁴ [fig. 16]. Pero hay diferencias, de las cuales la más notoria concierne a la tracería que cierra el tímpano, cuyo dibujo resulta más avanzado, plenamente flamígero, y su apariencia más ligera, pues la secciones son más delgadas; además, la arquivolta apuntada cuenta con una decoración a base de motivos vegetales salpicados por animalillos, tallada con gran cuidado, presente en la ventana olitense y ausente en la tumba episcopal; y el arco conopial se remata no con un florón sino con la figura de Dios Padre sobre una nube. Todo ello confiere al conjunto una calidad y delicadeza de ejecución superior a la del monumento precedente. Por añadidura, ha conservado restos de las pinturas murales que tapizaban el arcosolio y las enjutas —perdidas en el sepulcro de don Sancho— de gran interés y calidad.⁸⁵

⁸² Durante mucho tiempo fue adjudicado erróneamente a Leonel de Navarra, hijo natural de Carlos II, y como tal figura en las publicaciones antiguas. Está emplazado en el claustro, en el tramo NE, concretamente en el muro N. Pese a estar protegido por una reja, su estado deja que desear. Los daños afectan particularmente a los yacentes y sus complementos: las efigies tienen las cabezas dañadas y han perdido las extremidades de los dedos de las manos; de los cuatro ángeles que los escoltan, el más cercano a la pared ha desaparecido y el resto han perdido las cabezas y en algún caso parte de los brazos; el león en que apoya los pies el caballero está acéfalo y los mismo ocurre con la pareja de canes a los pies de las dama. En el caso de los santos del fondo del arcosolio la conservación es mucho mejor, pero se detecta algún daño: San Antonio ha sufrido desgastes en la peana que han afectado especialmente a su atributo, el cerdo o jabalí; San Juan Bautista ha perdido la cabeza del cordero; Santa Catalina parte de la rueda y el santo obispo la diestra, parte del báculo y, posiblemente, la cabeza, sustituida por una moderna. En cuanto al Dios Padre que corona el nicho tiene la nariz rota y ha experimentado daños en la parte derecha del manto y, probablemente, en el brazo del mismo lado. Las pinturas murales también han sufrido mucho, pero aún se conserva parte. La policromía de los yacentes y sus complementos ha desaparecido y la de los santos no es la original, pero es posible que se conserven restos debajo de la actual.

⁸³ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 152-153 y apéndice 1.422, 12.

⁸⁴ Véase bibliografía citada en nota n° 69.

⁸⁵ POST, C. R., *A history of spanish painting*, Cambridge, Massachusetts, 1930, II, p. 110, y JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 154-156.

La escultura está representada por los yacentes con sus complementos —colocados sobre la cama sepulcral—, un grupo de siete figuras sacras —emplazadas sobre el muro de fondo del arcosolio, a media altura, encima de una repisa corrida— y el ya citado Padre Eterno —que corona el arco conopial y preside en conjunto—.

Las efigies están en actitud orante con las manos unidas, igual que las de los reyes [fig. 17 a y b]. Per Arnaut luce idéntico corte de pelo *en escudilla* que el monarca, pero su atuendo difiere, pues va vestido como corresponde a un caballero: ostenta armadura con la espada ceñida en el costado izquierdo y sobre ella lleva una huca hasta medio muslo, prenda corta de encima muy a la moda —surge a principios del XV— y que, precisamente, estaba pensada para lucir sobre la armadura,⁸⁶ y rodea su cuello con un collar de hojas de castaño.⁸⁷ La indumentaria de doña Juana se aparta asimismo de la de la soberana, pues consiste en una hopalanda, vestido amplio y largo, ceñido al talle por un cinturón, pero cuyos pliegues tubulares muy regulares se cosían en la propia prenda, provisto de cuello elevado por detrás denominado *carcaille*, con escote en “uve” y mangas amplias y colgantes;⁸⁸ se adorna con un característico tocado de cuernos⁸⁹ completado con un velo y en torno al cuello ostenta un collar o cadena de dos vueltas del que pende un medallón. Las cabezas



Fig. 16. Sepulcro de Leonel de Garro y su esposa en la catedral de Pamplona. Conjunto (C. Mtz Álava).

⁸⁶ BOUCHER, F., *Historia del traje...*, op. cit., p. 158.

⁸⁷ Sobre la divisa y el collar de hojas de castaño, adscritos a la orden de caballería fundada por Carlos III, NARBONA CÁRCELES, M^a, “Le roi de la bonne foy...”, op. cit., pp. 485-495 y 502-508.

⁸⁸ BOUCHER, F., *Historia del traje...*, op. cit., pp. 156 y 162.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 163.

descansan sobre almohadones y se encuentran flanqueadas por parejas de ángeles, vistos ya en la sepultura de don Sancho. El caballero apoya sus pies sobre un león y la dama sobre dos canes, como los yacentes reales.

Pese a su mala conservación, la cabeza de Pere Arnaut de Garro nos permite apreciar sus semejanzas con la de Carlos III: contorno tendente a la cuadratura, sutiles arrugas surcando la frente, patas de gallo en el rabillo de los ojos, pliegues en torno a la boca y tratamiento naturalista de las orejas.⁹⁰ Desdichadamente el estado de la de su esposa es aún peor e impide toda comparación con la de doña Leonor, pero el vestido y el tocado pueden ponerse en relación con los de la estatua de la reina doña Blanca, hija y sucesora de Carlos III, que flanquea la puerta de entrada del claustillo de la iglesia de Santa María de Olite (ca. 1432):⁹¹ no solo las prendas coinciden —salvo pequeños detalles—, sino que el tratamiento de las telas y el plegado son iguales.⁹² Por su parte, los ángeles guardan una evidente similitud con sus equivalentes del sepulcro Oteiza, aunque, una vez más, sus pérdidas nos impiden apurar el cotejo.

El interés de las restantes figuras —el grupo del Calvario, y las tallas de San Antonio, San Juan Bautista, Santa Catalina y Dios Padre—,⁹³ dejando a un lado su excelente calidad avalorada por su buen estado de conservación, radica en su vinculación con obras de los dos escultores borgoñones más representativos, Claus Sluter y Claus de Werve, sobre todo el segundo.

La Crucifixión —integrada por Cristo, la Virgen y San Juan Evangelista— deriva —salvo el último— del famoso Calvario que presidía el cementerio de la Cartuja de Champmol,⁹⁴ ejecutado entre 1396 y 1399 por Claus Sluter con la colaboración de Claus de Werve —documentada para Cristo y la Virgen—, del que por desgracia únicamente nos han llegado algunos fragmentos.⁹⁵

⁹⁰ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 158-159.

⁹¹ Actualmente y para evitar que continúe el deterioro ha sido retirada al interior de la iglesia.

⁹² JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 174-175 aludió al parecido. Las diferencias van en el sentido de una mayor suntuosidad, ya que se trata de la reina, pudiendo citarse las siguientes: el cuello de la hopalanda ha sido retirado hacia atrás y se deja ver la piel que forra sus mangas, la cadena de doble vuelta se ha alargado de modo que alcanza la cintura y se ha incorporado un collar de hojas de castaño.

⁹³ Omittimos del análisis el obispo, cuya calidad parece inferior. De todos modos, los restantes análisis proporcionan elementos suficientes para apoyar la tesis de la vinculación con obras borgoñonas.

⁹⁴ El hecho fue señalada por varios autores, GERSTENBERG, K., “Die Niederländische Plastik...”, *op. cit.*, p. 167; LIEBREICH, A., “Le Calvaire de Champmol et l’art de Sluter: reconstitution du Calvaire”, *Bulletin Monumental*, XCII, 1933, p. 467, y TROESCHER, G., *Die burgundische...*, *op. cit.*, textband, pp. 114 y 170, pero ha pasado inadvertido para la historiografía hispana.

⁹⁵ Se ha conservado la base, el famoso Pozo de Moisés, pero aquí me refiero al Calvario propiamente, compuesto por el Crucificado, la Virgen, San Juan y la Magdalena (LIEBREICH, A., *Claus Sluter...*, *op. cit.*, pp. 77-130, espec. pp. 128-130; DAVID, H., *Claus Sluter...*, *op. cit.*, pp. 81-106, espec. pp. 104-106, y MORAND, K., *Claus Sluter...*, *op. cit.*, pp. 91-120 y 330-349, espec. pp. 335-336).



Fig. 17. a) Sepulcro de Leonel de Garro y su esposa en la catedral de Pamplona. Yacentes (C. Mtz Álava); b) Estatua de la reina doña Blanca en Sta. M^a de Olite (J. Corcín).

En el caso del Crucificado, no solo los restos del ejemplar cartujano conservados —cabeza y torso, y piernas de la rodilla para abajo—⁹⁶ se parecen a sus equivalentes del navarro, sino que éste ostenta un halo que coincide justo con la intersección de los brazos de la cruz y lleva un *titulus* sobre la cabeza, como ocurría en la imagen borgoñona. Ciertamente, cabe tener en cuenta otro referente —que acaso sirviera de intermediario—, el Cristo del monasterio de San Benigno de Dijon, atribuido a Claus de Werve y fechado en el primer cuarto del XV, basado en el de la Cartuja⁹⁷ [figs. 18 a y b]. Sabemos, en efecto, que gozó de popularidad entre los artífices

⁹⁶ Véase bibliografía citada en nota precedente y *Art from the Court...*, *op. cit.*, pp. 77 y 78.

⁹⁷ QUARRÉ, P., "Le Christ en croix de Saint Benigne de Dijon", *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 16, 1966, pp. 5-12, y *Art from the Court...*, *op. cit.*, p. 123.

borgoñones, como acredita la existencia de una serie de secuelas: Puley, Roche-Vanneau y Châteauneuf.⁹⁸

Respecto a la Dolorosa, su relación con la Virgen del Calvario de Champmol⁹⁹ queda demostrada por su semejanza con toda una serie de tallas borgoñonas que la tuvieron como modelo:¹⁰⁰ Prémieux, Mouthier-le-Vieillard, Baume-les-Messieurs y Flavigny-sur-Ozerain —dos— y un ejemplar del Museo Dahlem de Berlín¹⁰¹ [fig. 19 a, b y c].

Contra lo que cabría esperar, el San Juan Evangelista no se parece, en cambio, gran cosa a los de los Calvarios citados de Prémieux, Mouthier-le-Vieillard, Baume-les-Messieurs y Flavigny-sur-Ozerain.¹⁰² Pero resulta posible ponerlo en conexión con las esculturas de los tres santos gemelos de Capadocia —Eleusipo, Meleusipo y Espeusipo— de San Geosmes, relacionadas con Claus de Werve¹⁰³ [figs. 20 a, b, c y d]. Al primero se asimila en la disposición del manto y los ademanes, y al segundo en el tratamiento de la cabeza. La presencia de una estatua del apóstol similar a la navarra, pero más tardía (segunda mitad del XV), en el Museo Rolin de Autun,¹⁰⁴ refuerza la hipótesis de la existencia de un prototipo común borgoñón, quizás desaparecido o que no he podido localizar.

San Juan Bautista [fig. 21] gozó de gran devoción en Borgoña, como demuestran las numerosas representaciones que han llegado hasta nosotros. Habría que destacar las dos situadas en las capillas del oratorio ducal —baja y alta—, ambas desaparecidas, pero cuya huella puede rastrearse en su descendencia. De la primera, citada por la documentación en 1390 y atribuida a Jean de Marville,¹⁰⁵ nos han llegado dos fragmentos, que han permitido a los especialistas sostener que fue imitada por el San Juan Bautista de Rouvres, ejecutado por Juan de la Huerta ca. 1445-1448.¹⁰⁶ La se-

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ La relación con la Virgen del Calvario de Champmol fue apuntada por LIEBREICH, A., "Le Calvaire de Champmol...", *op. cit.*, p. 467, e *idem*, Claus Sluter..., *op. cit.*, p. 96, nota n° 6. La primera cita fue recogida por JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 157, nota n° 54.

¹⁰⁰ MORAND, K., *Claus Sluter...*, *op. cit.*, pp. 346-347 ofrece el listado de obras derivadas del Calvario de Champmol, indicando a que autor se debe el establecimiento de tal relación.

¹⁰¹ Para la de Prémieux, QUARRÉ, P., *Claus de Werve...*, *op. cit.*, pp. 43-44, y *Art from the Court...*, p. 88; para la de Flavigny que nos ha llegado sola, QUARRÉ, P., *Claus de Werve...*, *op. cit.*, p. 42 y *Art from the Court*, p. 87; para las de Mouthier-le-Vieillard, Beaume-les-Messieurs y la de Flavigny que forma pareja con San Juan, TROESCHER, G., *Die Burgundische...*, *op. cit.*, text band, p. 111 y tafelband, figs. 300, 302 y 304; para la de Berlín, *idem*, *Claus Sluter und die burgundische Plastik um die Wende des XIV Jahrhunderts*, Freiburg im Breisgau, 1932, p. 98, tafel XXIV a. con excepción de una de las de Flavigny y de la del Museo de Berlín las restantes están emparejadas con el correspondiente San Juan Evangelista.

¹⁰² Véase bibliografía citada en nota anterior.

¹⁰³ QUARRÉ, P., *Claus de Werve...*, *op. cit.*, pp. 35-37.

¹⁰⁴ QUARRÉ, P., *La sculpture à Bourgogne à la fin du Moyen Âge*, Friburgo-París, 1978, 54.

¹⁰⁵ Marville muere en 1389, pero la estatua debía estar terminada antes.

¹⁰⁶ QUARRÉ, P., "Les statues de l'oratoire ducal à la Chartreuse de Champmol", en *Recueil publié à l'occasion du cent cinquantième de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1955, pp. 245-255, espec. pp. 247, 249-250.



Fig. 18. a) *Sepulcro de Leonel de Garro y su esposa en la catedral de Pamplona. Crucificado* (C. Mtz Álava); b) *Crucificado de San Benigno de Dijón* (Art from the Court..., n° 123).



Fig. 19. a) *Virgen de Calvario de la iglesia de San Marcel de Prémieux* (Art from the Court..., n° 88); b) *Sepulcro de Leonel de Garro y su esposa en la catedral de Pamplona. Virgen del Calvario* (C. Mtz Álava); c) *Virgen de Calvario de la iglesia de San Genest de Flavigny* (Art from the Court..., n° 87).



Fig. 20. a) San Eleusipo de la iglesia de Saint Geosmes. (QUARRÉ, P., Claus de Werve..., n° 35); b) Sepulcro de Leonel de Garro y su esposa en la catedral de Pamplona. San Juan Evangelista (C. Mtz Álava); c) San Juan Bautista del Museo Rolin de Autun (QUARRÉ, P., La sculpture à Bourgogne... n° 54); d) San Meleusipo de la iglesia de Saint Geosmes (QUARRÉ, P., Claus de Werve..., n° 36).



Fig. 21. Sepulcro de Leonel de Garro y su esposa en la catedral de Pamplona. San Juan Bautista (C. Mtz Álava).

gunda no se menciona en la documentación de modo expreso, pero se ha deducido su existencia a partir del hallazgo de una serie de restos, suponiéndose que formaba parte de un grupo de tallas, aludidas de modo genérico en un documento de 1393, adjudicándola con más vacilaciones también a Marville y planteando la posibilidad de que una escultura conservada en la Pierpont Morgan Library de Nueva York, datada *ca.* 1450, sea

reflejo suyo.¹⁰⁷ La estatua navarra ha sido relacionada con esta última¹⁰⁸ y, ciertamente, se encuentra más cerca de ella que de la de Rouvres —coinciden en el brazo desnudo, la introducción de la túnica de piel y el detalle del cordero colocado directamente sobre la mano sin la intermediación de un libro—, pero hay también diferencias que conciernen especialmente a la edad del personaje —un hombre maduro en el ejemplo de Pamplona y un anciano en el de Nueva York—, al tratamiento del cabello y barba —más cortos en Pamplona— y a la disposición del manto; de todas maneras su filiación borgoñona es innegable. Desgraciadamente, hemos perdido la imagen del Precursor labrada por Lome en 1411 con destino al palacio de Olite, muy posiblemente su primera realización Navarra,¹⁰⁹ que sin duda hubiera arrojado luz sobre el tema.

En cuanto a San Antonio Abad y Santa Catalina,¹¹⁰ sus esculturas figuraban igualmente en el oratorio ducal de Champmol¹¹¹ [figs. 22 y 23]. Del primero, terminado para 1390 y obra de Marville, no ha llegado nada, aunque se ha planteado que una serie de tallas de procedencia borgoñona, muy similares entre sí y datadas a partir de mediados del XV, deriven de él: Poligny —hoy en Mouthier-le-Vieillard—, Museo de Cluny, Thoisyle-Desert y Manlay.¹¹² Pero la versión navarra resulta diferente, más rica, gracias al giro de la figura hacia la izquierda y a la compleja colocación del manto. De la segunda, ejecutada con anterioridad a 1393, se han conservado algunos vestigios, de los que se deduce que portaba libro y espada, pero nadie hasta el momento ha identificado una posible secuela. En todo caso el ejemplo pamplonés —quizás la pieza más notable del conjunto por su delicadeza— parece moverse en la órbita de Claus de Werve.¹¹³

La estatua de Dios Padre, que corona el sepulcro, puede relacionarse con varias esculturas del mismo, pero que formaban parte de un grupo, la Trinidad erguida —una iconografía muy original, apenas empleada con

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 253-254, y MORAND, K., *Claus Sluter...*, *op. cit.*, pp. 325-326.

¹⁰⁸ TROESCHER, G., *Die burgundische...*, *op. cit.*, p. 104. Por entonces el ejemplar norteamericano pertenecía a la colección Warburg y de ahí que Troescher bautizara esta tipología como tipo Warburg.

¹⁰⁹ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 38 y apéndice 1411, 1 y 2. Algunos autores interpretan que se trata de un relieve, pero los documentos hablan de una imagen.

¹¹⁰ La relación de estas imágenes con Sluter y con la escultura borgoñona fue apuntada también por TROESCHER, G., *Die burgundische...*, *op. cit.*, pp. 114 y 170, aunque sin mencionar paralelos concretos.

¹¹¹ QUARRÉ, P., "Les statues de l'oratoire ducal...", *op. cit.*, pp. 245-255, espec. pp. 247 y 252-253, y MORAND, K., *Claus Sluter...*, *op. cit.*, pp. 322, 324 y 325.

¹¹² *Art from the Court...*, *op. cit.*, p. 240, 108 (Poligny), 130 (Museo de Cluny) y QUARRÉ, P., *La sculpture en Bourgogne...*, *op. cit.*, pp. 70 (Thoisyle-Desert) y 76 (Manlay). La única con datación anterior sería la de Cluny, que se sitúa en el primer cuarto de la centuria. La de Poligny ha sido atribuida al taller de Juan de la Huerta y la de Manlay a Antoine Le Moiturier.

¹¹³ Tal cercanía se percibe si la comparamos con realizaciones atribuidas al artífice, como la Virgen Bouillot del Museo Rolin de Autun.



Fig. 22. Sepulchro de Leonel de Garro y su esposa en la catedral de Pamplona. San Antonio Abad (C. Mtz Álava).



Fig. 23. Sepulchro de Leonel de Garro y su esposa en la catedral de Pamplona. Santa Catalina (C. Mtz Álava).

anterioridad—, como las de Genlis, capilla de la Santa Cruz de Jerusalén del Hospital General de Dijon, Museo de Dijón y Museo de Houston,¹¹⁴ uno de cuyos rasgos mas característicos es el detalle del manto cubriendo la mano izquierda de Dios, como en nuestra imagen, algo considerado como exclusivamente borgoñón [figs. 24 a y b]. Se piensa que todas son *copias* de la desaparecida Trinidad que presidía el altar mayor de la Cartuja de Champmol —dedicada precisamente a la Trinidad—, ejecutada por Jean de Marville y terminada para 1388.

¹¹⁴ MOSNERON-DUPIN, I., “Les Trinités en Bourgogne, de Jean de Marville a Jean de la Huerta. Reflexions sur l’usage des modèles dans les ateliers de sculpteurs bourguignons”, en *Actes des Journées internationales Claus Sluter*, Dijon, 1990, pp. 193-210; MORAND, K., *Claus Sluter...*, *op. cit.*, pp. 327 y 329 y *Art from the Court of Burgundy...*, *op. cit.*, p. 240.



Fig. 24. a) Sepulcro de Leonel de Garro y su esposa en la catedral de Pamplona. Dios Padre (C. Mtz Alava); b) Dios Padre de un grupo Trinitario del Museo de Fine Arts de Houston. (Art from the Court..., n° 97).

La valoración de este monumento en la historiografía es particularmente reveladora de las contradicciones existentes en torno a Lome. Bertaux lo atribuye al artista, pero, tras negar que éste conociera Borgoña, describe las figuras de los santos con adjetivos propios de la plástica borgoñona y las compara con esculturas sluterianas.¹¹⁵ Gerstenberg y Troeher, conscientes asimismo de las estrechas relaciones de estas imágenes con Sluter y consecuentes con sus propias afirmaciones de que el arte de Lome en absoluto —Gerstenberg— o solo parcialmente —Troescher— se vinculaba al maestro borgoñón, niegan esta atribución y adjudican el sepulcro a un

¹¹⁵ *Les statuettes du tombeau (...), que l'on ne peut refuser de rendre à Janin Lomme, ont la virilité superbe des pleurants et des Prophètes de Dijon; le Dieu le Père, (...), fait penser de loin à l'immortal Moïse [BERTAUX, É., "Le mausolée...", op. cit., pp. 106-107 y 111].*

artista distinto, procedente de los Países Bajos, que conocía las realizaciones sluterianas.¹¹⁶ Janke sitúa los yacentes en la tradición de Lome, ajena a la influencia borgoñona, en tanto reconoce la dependencia de los modelos sluterianos de las restantes figuras.¹¹⁷

Ahora bien, la atribución a Lome de las efigies parece verosímil,¹¹⁸ a la vista de los lazos con obras del artista —efigie de Carlos III, estatua de doña Blanca de Olite—. ¹¹⁹A su vez, la escultura de la reina y de la Virgen con la que forma pareja —ambas adjudicadas a Lome—, nos remiten a Borgoña, como demuestra la similitud de la figura mariana con una Virgen del Museo Arqueológico de Dijon del entorno de Claus de Werve.¹²⁰ A partir de ahí, parece plausible atribuir al maestro las restantes figuras, a pesar de —o precisamente por— sus estrechos vínculos con la plástica borgoñona.

Otros sepulcros

Otros sepulcros, localizados en San Francisco de Olite y Santo Domingo de Estella, se inspiran en los de Sánchez de Oteiza y Garro de la catedral de Pamplona. Los olitenses son dos:¹²¹ uno correspondiente a un matrimonio no identificado, decorado con los escudos Zuría, Añues, Garay y Asian —si bien parece que estos fueron retallados sobre las armas originales—,¹²² y otro perteneciente a Pedro Pérez de Andosilla y su esposa ornamentados con sus armas¹²³ (1418-1425).¹²⁴ El estellés correspondía al matrimonio constituido por Gonzalo Baquedano y Teresa Palomeque (1424-1430).¹²⁵

¹¹⁶ GERSTENBERG, K., "Die niederländische...", *op. cit.*, pp. 165, y TROESCHER, G., *Die burgundische...*, *op. cit.*, pp. 170-171.

¹¹⁷ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, pp. 156 y 159.

¹¹⁸ Con las únicas reservas debidas a su mal estado, que impide un cotejo apurado.

¹¹⁹ La adjudicación de la estatua de la reina y de la Virgen con la que forma pareja a Lome en JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 176.

¹²⁰ QUARRÉ, P., *Claus de Werve...*, *op. cit.*, p. 64, y *Art from the Court...*, *op. cit.*, p. 119.

¹²¹ El primero se localiza a la izquierda de la puerta de entrada (norte) y el segundo a la derecha (sur).

¹²² MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas...*, *op. cit.*, p. 231.

¹²³ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 167 lo menciona, pero no lo estudia, porque cuando lo vio carecía de decoración escultórica, ya que los yacentes estaban guardados en el convento y el San Miguel que presidía el nicho se había trasladado al otro sepulcro. La devolución a su primitivo emplazamiento se debió al P. Lucas Ariceta. La relación con Pérez de Andosilla en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas...*, *op. cit.*, pp. 231-232.

¹²⁴ Datación propuesta *ibidem*, p. 232 para el sepulcro de Peréz de Andosilla. Cabe pensar que el otro es coetáneo.

¹²⁵ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 161, y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas...*, *op. cit.*, p. 161. La datación se basa en las indicaciones contenidas en los testamento de ambos, pues en el de don Gonzalo (JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, apéndice, 1.424, 17) se cita la *fuesaa*, de lo que se deduce que estaba sin hacer, en tanto que en el de doña Teresa (*ibidem*, apéndice, 1.430, 1) se menciona ya la sepultura y se dice además que su marido estaba enterrado en ella.

Los arcosolios siguen el mismo modelo que el de las tumbas catedralicias pamplonesas. En el caso estellés el parecido era casi total, ya que el tímpano del arco estaba cerrado con una tracería calada muy estropeada, pero que —a juzgar por los elementos conservados— repetía el diseño del de Sánchez de Oteiza. En los olitenses el esquema se ha simplificado ligeramente, pues se ha eliminado la tracería en cuestión limitando la decoración del intradós a arquillos trilobulados inscritos en otros de medio punto,¹²⁶ motivo visto en el sepulcro Oteiza de Tudela.

En cambio, en el terreno plástico se ha optado por una fórmula más sencilla, prescindiendo de la profusión de esculturas que cubrían los muros del nicho y reduciéndolos a una única figura sustentada por una peana: en el del matrimonio no identificado una Virgen con el Niño y en el de Pérez de Andosilla un San Miguel.¹²⁷

En cuanto a los yacentes, hay que advertir que en el ejemplo estellés solo se ha conservado el femenino —trasladado al Museo de Navarra— [fig. 25]. En la medida que cabe un cotejo —en ambos las cabezas están muy dañadas—, se aprecia una estrecha similitud con el de Juana de Beunza de la tumba Garro:¹²⁸ actitud, vestido y tocado,¹²⁹ y acompañantes —ángeles flanqueando la cabeza y dos animales a los pies—. Aunque hay pequeñas discrepancias, como la ausencia del collar o el hecho de que los ángeles lleven sobre las túnicas casullas de diacono. Si en aquel caso hemos admitido la intervención de Lome, creemos que también puede hacerse en éste.¹³⁰

En los olitenses las diferencias con el sepulcro Garro son mayores. Se ha prescindido de los ángeles y, si bien los caballeros llevan el mismo peinado, indumentaria y collar de hojas de castaño, en el caso de las damas se han introducido cambios. La de la tumba anónima luce hopalanda, pero el cuello está doblado hacia atrás y el corpiño es liso, y el tocado de cuernos cubierto con velo tiene un tratamiento más horizontal [fig. 26]. La esposa de Pérez de Andosilla lleva manto sobre la hopalanda y cubre la cabeza con una toca, similar a la de la mujer de Enequo Pinel del relieve funerario de éste.¹³¹ Además en ambas se ha eliminado el collar. Por otro lado las facciones de los yacentes del sepulcro anónimo —las únicas bien conservadas— acusan una cierta exageración —que en el caso del varón roza lo caricaturesco—, rayana en la torpeza, perceptible también en los animales

¹²⁶ En el de Pérez de Andosilla ha sido suprimida.

¹²⁷ En este último se han colocado dos estatuas de San Francisco y Santiago, pero proceden de la portada.

¹²⁸ Las coincidencias fueron ya advertidas por JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 162.

¹²⁹ El tocado de doña Teresa está muy dañado, pero como ya advirtió Janke, de los restos conservados se deduce que era un tocado de cuernos como el de doña Juana.

¹³⁰ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 162 las atribuyó al mismo taller, pero no puntualizó más.

¹³¹ *Ibidem*, pp. 176-181, espec. p. 179.



Fig. 25. Sepulcro de Gonzalo Baquedano y su esposa de Sto. Domingo de Estella. Yacente de Teresa Palomeque, hoy en el Museo de Navarra (R. Chaverri).



Fig. 26. Sepulcro anónimo de San Francisco de Olite. Yacentes (J. Corcín).

en que apoyan los pies —león y perro—, ajena a la maestría de Lome, por lo que debe atribuirse su ejecución a miembros del taller.

Más interesantes resultan las estatuillas que presiden los nichos. En el cenotafio anónimo se trata de una Virgen galactotrofusa,¹³² tallada en alabastro a diferencia del resto, indicio de un encargo específico [figs. 27 a, b y c]. Contra lo que suele ser usual, sujeta al Niño con el brazo derecho, fórmula que no se difunde hasta el XV. Cabe destacar la disposición del manto, cuya parte superior, surcada por gruesos pliegues en “U”, se extiende en horizontal, gracias a la postura de los brazos de María, lo que le confiere esa anchura de proporciones típica de la escultura borgoñona, aunque la figura en sí resulta esbelta. Las facciones de la Virgen, a base de suaves curvas, traducen la indefinición propia de la adolescencia, en

¹³² En tiempos de Janke, la figura que presidía la tumba era San Miguel (*ibidem*, pp. 167-168 y figs. 122 y 123), que en realidad correspondía a la de Pérez de Andosilla, en tanto que la escultura perteneciente a este sepulcro era la Virgen del Museo de Navarra. Las dudas sobre la pertenencia del San Miguel a la tumba de Pérez de Andosilla y de la Virgen a la anónima queda despejada por los motivos decorativos de sus peanas: hojas de roble y bellotas en aquel y lirios en ésta.

tanto que las de Jesús reflejan la condición infantil y expresan de modo muy logrado la avidez del lactante. Pese a diferencias en los ademanes y la disposición de las prendas, es evidente el parecido formal con la escultura mariana pareja de la reina doña Blanca del atrio de Santa María de Olite —en particular en el tratamiento del plegado—¹³³ y parece lógico atribuir las al mismo artífice, que, a juzgar por la excelente calidad de ambas, debió ser el propio Lome.¹³⁴ Una vez más cuenta con paralelos borgoñones: vírgenes de la catedral de Besançon, de Plombières-les-Dijon —hoy en el Louvre— y de San Apolinar de Dijon —actualmente en el Museo de Cluny—. ¹³⁵

En la tumba Pérez de Andosilla encontramos a San Miguel combatiendo al dragón,¹³⁶ iconografía propia de un contexto funerario [figs. 28 a y b]. El arcángel —muy mutilado, pues ha perdido la cabeza y parte de los brazos y del ala derecha—, erguido sobre el reptil, se inclina ligeramente hacia su izquierda y levanta el brazo derecho con el que debía empuñar la lanza que clavaría en el cuerpo del enemigo, en tanto que con el izquierdo sujetaría el escudo que muerde éste. Viste armadura cubierta de plumas —rasgo con el que se quiere incidir en su carácter angélico—¹³⁷ sobre la que lleva un largo manto sujeto en el cuello por un broche que le cae por la espalda para dejar los brazos libres. El curioso detalle del cuerpo emplumado lo encontramos en uno de los ángeles de la base del Calvario de la Cartuja de Champmol —Pozo de Moisés—, el que está entre Zacarías y Jeremías,¹³⁸ debido a Claus Werve,¹³⁹ de donde puede estar tomado, aunque quizás no directamente sino a través de alguna obra desaparecida de iconografía más próxima a la olitense. La relación con Werve no acaba ahí, pues la postura de San Miguel recuerda mucho a la de su equivalente de Baume-les-Messieurs (*ca.* 1415-1430), atribuida al escultor, que también formaba parte de una tumba, la del abad Amé de Chalán.¹⁴⁰ Tanto estos vínculos como la calidad de la pieza inducen a adjudicarla a Lome.

¹³³ *Ibidem*, p. 186. Ha perdido la cabeza, lo que impide apurar las comparaciones.

¹³⁴ *Ibidem*, adjudicó las esculturas de Santa María a Lome (p. 176), pero, aunque advirtió el parecido de la Virgen de San Francisco con la de Santa María, lo atribuyó a que aquella se había inspirado en ésta y descartó que fueran del mismo autor (pp. 186-187): es decir descartó la atribución a Lome de la Virgen de San Francisco. Por el contrario, STEYAERT, J. W., "Late gothic sculpture...", *op. cit.*, pp. 51-53 la vincula con Lome.

¹³⁵ TROESCHER, G., *Claus Sluter...*, *op. cit.*, p. 61 e *idem*, *Die burgundische...*, *op. cit.*, p. 106.

¹³⁶ Véase lo dicho en nota n° 132.

¹³⁷ ARAGONÉS ESTELLA, E., "El mal imaginado por el gótico", *Príncipe de Viana*, LXIII, 2002, 225, p. 32.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ MORAND, K., *Claus Sluter...*, *op. cit.*, p. 334, lam. 84.

¹⁴⁰ *Art from the Court...*, *op. cit.*, p. 109. Que esta estatua gozó de gran popularidad y fue imitada lo prueba la existencia de, al menos, dos esculturas de San Miguel inspiradas en ella: una en la misma abadía —*ibidem*— y otra en la iglesia de Sully (QUARRÉ, P., *Claus de Werve...*, *op. cit.*, p. 79), en la que, como en la navarra, se ha simplificado la composición y variado el atuendo.



Fig. 27. a) *Virgen con el Niño de Sta. M^a de Olite* (J. Corcín); b) *Sepulcro anónimo de San Francisco de Olite. Virgen de la Leche*, hoy en el Museo de Navarra (R. Chaverri); c) *Virgen con Niño de la Catedral de Besançon*.

Virgen de las Buenas Nuevas¹⁴¹ y ménsulas de la catedral de Pamplona.

La escultura mariana (1420-1425)¹⁴² ha pasado bastante desapercibida y no se suele incluir entre las obras vinculadas a Lome y su círculo.¹⁴³ Sin embargo deriva en última instancia de la famosa Virgen que preside el portal de la Cartuja de Champmol, labrada por Claus Sluter en 1389.¹⁴⁴ La afirmación parece exagerada, debido a las diferencias cualitativas, pero resulta más convincente si consideramos la existencia de un eslabón intermedio, como la imagen de Bussy-la-Pesle, tradicionalmente reconocida como inspirada en la de la Cartuja, que algunos autores adjudican a Claus de Werve¹⁴⁵ [figs. 29 a, b y c]. Por otro lado, hay constancia de que la estatua

¹⁴¹ Adosada a un pilar del brazo del crucero sur, que alberga la escalera de caracol, que conduce a las cubiertas. Está sustentada por una ménsula con el rey David tocando un instrumento, flanqueado por ángeles músicos. El atributo que comparten madre e hijo, una rosa, parece moderno, probablemente el original era un pájaro.

¹⁴² Datación atribuida a esta parte del templo en función de la heráldica (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas...*, op. cit., p. 248).

¹⁴³ La primera mención, con referencia a la vinculación con los ejemplares de Champmol y Bussy-la-Pesle, en FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería...*, op. cit., pp. 313-314.

¹⁴⁴ *Art from the Court...*, op. cit., pp. 175 y 177.

¹⁴⁵ TROESCHER, G., *Die Burgundische...*, op. cit., p. 106; QUARRÉ, P., *Claus de Werve...*, op. cit., p. 39, y *Art from the Court...*, op. cit., p. 86.



Fig. 28. a) Sepulcro de Pedro Pérez de Andosilla y su esposa en San Francisco de Olite. San Miguel (J. Corcín); b) San Miguel de la iglesia abacial de Baume-les-Messieurs (Art from the Court..., n° 108).

de Champmol tuvo un gran eco, como acredita la existencia de varias escuelas más, una en Sennecey y otras dos pertenecientes al Museo de Dijón y al Metropolitan Museum de Nueva York respectivamente.¹⁴⁶ Su discreta calidad nos inclina a considerarla obra de taller.¹⁴⁷

Lome y su taller colaboraron en la decoración de la catedral, labrando varias ménsulas.¹⁴⁸ Las de las capillas meridionales del cuerpo de naves y los tramos intermedios entre la nave del mismo lado y el claustro (1420 y 1425),¹⁴⁹ y las inferiores de los ángulos NO y NE del crucero Norte (ca. 1425

¹⁴⁶ Art from the Court..., op. cit., p. 239. La del Metropolitan fue vinculada con la de Champmol por TROESCHER, G., *Claus Sluter...*, op. cit., pp. 79-80. Las del Museo de Dijon y Sennecey por QUARRÉ, P., *Claus de Werve...*, op. cit., pp. 39 y 40.

¹⁴⁷ Recientemente, se ha descubierto en la iglesia de San Pedro de la Rúa de Estella una estatua del mismo tipo, en tamaño reducido, desgraciadamente bastante dañada.

¹⁴⁸ Véase lo dicho en nota n° 10.

¹⁴⁹ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas...*, op. cit., p. 148.



Fig. 29. a) *Virgen con el Niño de la Portada de la Cartuja de Champmol*; b) *Virgen de la Buenas Nuevas de la catedral de Pamplona* (C. Mtz Álava); c) *Virgen con el Niño de la iglesia de Santa María y San Blas de Bussy-la-Pesle* (*Art from the Court...*, n° 86).

o segunda mitad de la década).¹⁵⁰ La vinculación se apoya en la inspiración de varias en las consolas de los plorantes del sepulcro regio y en su excelente calidad. Así la del combate del oso y el león de la capilla de Santa Catalina deriva de la del plorante 13 [figs. 30 a y b]; la del lobo apresando a un cordero del pilar que alberga el caracol del espacio de paso al claustro de las de los plorantes 16, 20 y 23; la del perro atacando un jabalí del ángulo SO del mismo espacio y la del lobo acometiendo una cabra del ángulo NO del crucero norte de la del plorante 14.

La Puerta del crucero Norte o de San José de la catedral de Pamplona.¹⁵¹

Se trata de una obra no documentada, pero ya de antiguo relacionada con Lome y su taller, sobre la base del análisis estilístico, concretamente de los parecidos entre los santos de sus arquivoltas y los plorantes de la sepultura de Carlos III.¹⁵² Pero los contactos con las realizaciones de Lome y su

¹⁵⁰ Según la datación que se de a la puerta de San José, a la que están vinculadas. Véase epígrafe siguiente.

¹⁵¹ El nombre de puerta de San José lo ha tomado del retablo de este santo, que estaba emplazado en el crucero norte y no tiene relación con su iconografía.

¹⁵² BERTAUX, É., "La mausolée...", *op. cit.*, p. 109 la atribuye a los discípulos de Lome y JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 107 a Lome y su taller.

círculo no se agotan en la tumba regia.

Los lazos con ésta han llevado a considerarla poco posterior a ella, apuntándose una datación *ca.* 1425.¹⁵³ Recientemente, se ha retrasado la fecha a la segunda mitad de la década, entre 1425 y 1429, apoyándose en la interpretación del programa de su tímpano, la Coronación de la Virgen, a la luz de un hecho histórico, la coronación de la reina propietaria de Navarra, doña Blanca, que ascendió al trono en 1425 —tras el fallecimiento de su padre Carlos III—, pero retrasó la ceremonia hasta 1429.¹⁵⁴

La puerta está constituida por un vano de arco apuntado abocinado con dos arquivoltas, inscrito en otro conopial rematado en doble florón [fig. 31]. Se encuentra flanqueado por sendos pináculos, cuya parte inferior hasta la altura del dintel está dispuesta en ángulo y moldurada, y a partir de ahí presentan hornacinas con doseles, sobre los que se elevan los remates piramidales. Sobre estos y el florón del arco conopial corre una moldura horizontal decorada con figuras de animales que completa el encuadre. El ápice del arco apuntado está ocupado por un tímpano, sustentado por ménsulas.

El centro del programa escultórico es la Coronación de la Virgen, que campea sobre el tímpano,¹⁵⁵ integrada por las figuras de María y Cristo Cosmócrator, ambos sedentes en el mismo banco y con el cuerpo girado tres cuartos la una hacia la otra [figs. 32 a y b]. La Virgen, ya coronada, en actitud orante con las manos unidas, recibe la bendición de su hijo, que



Fig. 30. a) Ménsula de la capilla de Santa Catalina de la catedral de Pamplona (C. Mtz Álava); b) Sepulcro del rey Carlos III y su esposa en la catedral de Pamplona. Ménsula del plorante nº 13 (C. Mtz Álava).

¹⁵³ *Ibidem*, pp. 112-113.

¹⁵⁴ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "El honor de la Corona. Los encargos artísticos de la reina Blanca de Navarra (1425-1441)", *Goya*, 334, 2011, pp. 47-50.

¹⁵⁵ Su estado de conservación deja que desear. Faltan las manos de María (aunque puede deducirse su ademán a partir de la posición de los brazos), la cabeza de ambos ángeles y el instrumento musical del de la derecha. Lo más deplorable es que en las fotos del libro de JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, fig. 62, publicado en 1977, el ángel de la izquierda aún conservaba la cabeza.



Fig. 31. Puerta de San José de la catedral de Pamplona. Conjunto (C. Mtz Álava).



Fig. 32. a) Puerta de San José de la catedral de Pamplona. Coronación de la Virgen del tímpano (C. Mtz Álava); b) Puerta de la iglesia de Saint Jacques de Liège. Coronación de la Virgen del tímpano.

en la mano izquierda ostenta el orbe. El grupo se encuentra flanqueado por sendos ángeles músicos genuflexos y por encima flota una cabeza de serafín.

El interés de esta escena radica en su semejanza con la Coronación, que preside la puerta de la iglesia de Santiago de Lieja (ca. 1390-1400),¹⁵⁶ que invita a pensar que el autor la conoció personalmente. En este sentido, resulta significativo que recientemente se haya apuntado la posibilidad de que Lome fuera nativo de la localidad homónima —Lomme—, cercana a Lieja.¹⁵⁷ Además se sabe que la portada belga tuvo eco, como acredita el grupo de la Coronación del Museo de Arte Religioso de Gray (ca. 1400) —procedente de Velloreyes-les-Choyes—, colocado en la órbita de Marville.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Una foto en DIDIER, R., "La sculpture...", *op. cit.*, p. 473.

¹⁵⁷ Véase nota nº 16.

¹⁵⁸ DIDIER, R., *Claus Sluter...*, *op. cit.*, p. 27, y *Art from the Court...*, *op. cit.*, p. 21.

La escultura continúa en las arquivoltas con dieciocho figuras de santos, varones, en pie y girados hacia el tímpano, aunque actualmente faltan las cuatro inferiores.¹⁵⁹ En la exterior, de abajo arriba y de izquierda a derecha, encontramos un personaje con cabellera y barba largas, ataviado con túnica y manto, portando un libro abierto en la izquierda; san Antonio abad, identificable por el hábito y el bastón en tau en el que apoya su mano izquierda mientras con la diestra sujeta un volumen; un obispo, con capa pluvial y mitra, llevando el báculo en la diestra y un libro abierto en la izquierda —quizás san Luís de Tolosa, a juzgar por la presencia del cordón franciscano—,¹⁶⁰ un canónigo; san Clemente Papa, con el bordón rematado por cruz y el ancla, que nos permite reconocerlo; otro obispo, éste con casulla, bendiciendo con la diestra y portando en la izquierda un objeto muy perdido —¿un báculo?—; san Francisco, mostrando los estigmas; un tercer obispo, muy similar al primero —salvo por la carencia del cordón franciscano—, pero en posición invertida.¹⁶¹ En la arquivolta interior, siguiendo el mismo orden, vemos a san Lorenzo, con ropaje de diacono, sosteniendo la parrilla con la diestra y llevando en la izquierda un par de libros; san Blas con el peine de cardar con el que fue atormentado; un obispo cefalóforo, posiblemente san Nicasio, de gran devoción en Navarra, especialmente entre la familia real; san Sebastián, con túnica a media pierna y manto, apoyando la diestra en una espada y empuñando en la izquierda su atributo, un haz de flechas; y, finalmente, otro dos santos diáconos mártires, prácticamente idénticos a san Lorenzo, pero con la postura invertida, portando libros, el último posiblemente san Esteban a juzgar por la piedra sobre su hombro derecho.¹⁶²

Las ménsulas que sustentan el tímpano llevan esculpidos sendos ángeles sedentes mostrando escudos, que, al parecer, ostentaban las armas reales, aludiendo a los promotores.¹⁶³ Se ha hecho notar que a partir de aquí se difunde en el arte navarro el recurso a las figuras de ángeles en ménsulas como tenantes de escudos.¹⁶⁴

En el aspecto formal, como advirtieron autores anteriores y ya adelantamos, las estatuas de las arquivoltas están íntimamente relacionadas

¹⁵⁹ Varias están afectadas por la erosión y han perdido manos y atributos, lo que complica la identificación y el análisis estilístico.

¹⁶⁰ La única duda es que en principio parece que se le representa siempre imberbe.

¹⁶¹ De los dos obispos que no llevan el cordón franciscano, uno podría ser san Agustín, cuya regla seguía el cabildo catedralicio pamplonés.

¹⁶² JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 108-110 identificó correctamente a san Clemente, san Francisco, san Lorenzo, san Nicasio y san Esteban, y erróneamente a san Sebastián, del que apuntó que pudiera ser san Pablo. El resto estaban sin identificar.

¹⁶³ El ángel de la izquierda del espectador ha perdido la cabeza, aunque conserva el escudo, pero con las armas completamente borradas. Al de la derecha le falta el escudo. Sobre estos escudos MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas...*, *op. cit.*, p. 247.

¹⁶⁴ *Ibidem*.



Fig. 33. a) Puerta de San José de la catedral de Pamplona. Santo obispo de las arquivoltas (C. Mtz Álava); b) Sepulcro de Carlos III y su esposa en la catedral de Pamplona. Plorante n° 20 (C. Mtz Álava).

con los plorantes del cenotafio regio: concretamente el San Antonio con el 4; el presunto san Luís de Toulouse, el obispo emparentado con él, san Clemente y san Francisco con el 20 —también un prelado— [figs. 33 a y b]; y el canónigo con sus equivalentes, los plorantes 6 y 9.¹⁶⁵ Podríamos añadir que la cabeza de serafín que vuela sobre la Coronación parece inspirada en la peana con el mismo asunto de uno de los plorantes, el 27. Pero —como también apuntamos— los vínculos de estas figuras con las realizaciones de Lome y seguidores no se agotan en la se-

pultura real: la cabeza del santo con larga melena y barba tiene su paralelo en la del Padre Eterno del sepulcro Garro, el obispo ataviado con casulla y san Nicasio se asemejan mucho al yacente de la tumba del obispo Oteiza de Pamplona y el san Sebastián parece una versión invertida de su homónimo de Tafalla.

A la vista de este panorama parece lógico asumir la atribución a Lome de la práctica totalidad de las esculturas de esta puerta: el tímpano y las ménsulas serían una realización personal, mientras que en las arquivoltas se podría admitir alguna intervención de sus discípulos.¹⁶⁶

La puerta de San Francisco de Olite.

Ha sido datada recientemente entre 1420-1425.¹⁶⁷ Su estructura, muy sencilla, se reduce a un arco apuntado con arquivoltas molduradas,

¹⁶⁵ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 108-109, señaló los parecidos del canónigo, el presunto san Luís y san Antonio, pero no el resto.

¹⁶⁶ Dada la mala conservación de muchas de ellas, resulta difícil hacer afirmaciones tajantes.

¹⁶⁷ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "El honor...", *op. cit.*, p. 43. Con anterioridad JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 181 lo había fechado en la segunda mitad del XV.

enmarcado por un guardapolvo de igual forma sustentado por ménsulas, con las jambas guarnecidas por sendas estatuas —que actualmente han sido trasladadas al interior del templo—¹⁶⁸ emplazadas sobre pedestales y protegidas por doseles arquitectónicos. El ápice del arco se llena con un tímpano cuyo dintel se resuelve en arco escarzano. La decoración escultórica radica en el tímpano decorado con un Calvario, las imágenes de las jambas que representan a San Francisco —titular de la iglesia y fundador de la orden franciscana a la que correspondía el convento— y Santiago, las ménsulas del guardapolvo talladas con ángeles portadores de escudos y el espacio sobre la clave del arco donde campea otro escudo¹⁶⁹ [fig. 34].

El Calvario se diferencia de su equivalente del sepulcro Garro, particularmente en las actitudes de los acompañantes: la Virgen levanta la cabeza para mirar al cielo y alza ambas manos en actitud orante, en tanto que San Juan adopta la postura tradicional con la cabeza inclinada y apoyada en el brazo izquierdo.¹⁷⁰ Pero la disposición y plegado de los ropajes de la escultura mariana resultan tan borgoñones como los de su equivalente y el tratamiento de la cabellera del Apóstol, rizada y alborotada, volvemos a encontrarla en el ángel de Viana. Por su parte, los doseles de las jambas pueden ponerse en relación con los de los plorantes del cenotafio regio.¹⁷¹ También se detectan similitudes entre las cabezas de los ángeles tenantes—¹⁷² especialmente el de la derecha del espectador— y la del serafín que sobrevuela la Coronación del tímpano de la puerta de San José; la comparación podría extenderse al ángel de la ménsula derecha del mismo acceso, pero su mal estado lo impide.

Parece plausible atribuirla al taller de Lome, quizás al propio escultor, dadas sus lazos con el ángel vianés. En cualquier caso, la calidad del conjunto —en especial el Evangelista y los ángeles— ponen de manifiesto que estamos ante un buen artífice.

¹⁶⁸ Véase nota n° 127.

¹⁶⁹ Sobre estos escudos MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas...*, *op. cit.*, pp. 224-228, y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “El honor...”, *op. cit.*, p. 43.

¹⁷⁰ Como advirtió JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 185 debió servir de modelo parcial para la estatua del santo de la tumba de la capilla de Santa Catalina de la Catedral, obra más tardía y de peor calidad.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 183.

¹⁷² Estos ángeles fueron utilizados como modelo para la labra de los de la segunda ventana de la *Camara Luenga* del palacio de Olite, cuyos originales había sido ejecutados por el taller de Lome en 1414 (*ibidem*, p. 45).



Fig. 34. Puerta de la iglesia de San Francisco de Olite. Calvario del tímpano (J. Corcín).

Las esculturas de Santiago de Olite,¹⁷³ San Sebastián de Tafalla,¹⁷⁴ la Virgen de Liedena y el Ángel de Viana.

La primera ha sido vinculado con Lome basándose en sus rasgos formales y su calidad,¹⁷⁵ aunque hasta el momento la relación ha pasado casi desapercibida [figs. 35 a y b]. Habría que destacar su parecido con una talla del santo, procedente de los alrededores de Poligny —hoy en el Metropolitan Museum—, del tercer cuarto del siglo XV, atribuida a Juan de la Huerta.¹⁷⁶ Dada la cronología, no cabe pensar que fuera el modelo de la obra navarra sino que ambas derivan de un prototipo común perdido o no

¹⁷³ Pertenece a la iglesia de San Pedro de esta localidad.

¹⁷⁴ Se hizo para presidir la iglesia de San Sebastián, patrono de Tafalla, que más tarde fue anexionada al convento franciscano. Tras la desaparición de este pasó a la iglesia parroquial de Santa María, donde se conserva actualmente (CABEZUDO ASTRAIN, J., "Historia del Real Convento de San Sebastián de Tafalla", *Príncipe de Viana*, XII, 1951, 42-43, pp. 165-185).

¹⁷⁵ GARCÍA GAÍNZA, M^a C. et alii, *Catálogo Monumental de Navarra III. Merindad de Olite*, Pamplona, 1985, p. 269.

¹⁷⁶ RORIMER, J., "Late medieval sculpture from the byways of Burgundy", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 9, 7, 1951, pp. 182-183 la dató en 1400 y la atribuyó a Sluter. FORSYTH, W., "Three Fifteenth Century sculptures from Poligny", *The Metropolitan Museum Journal*, 22, 1987, pp. 80-85 y 91, retrasa la datación y la adjudica a Juan de la Huerta.



Fig. 35. a) Estatua de Santiago de la iglesia de San Pedro de Olite; b) Estatua de Santiago proc. de los alrededores de Poligny, hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York.

localizado. En cuanto a la datación de la estatua olitense, podemos apuntar como hipótesis que fuera labrada durante los años en que Lome estuvo asentado en Olite, entre 1411 y 1419.

En el caso del San Sebastián, por el contrario, se documenta su encargo a Lome por parte de Simón de Navar, secretario de Carlos III, a través de su testamento fechado en 1422 —conocido por un pleito de 1598—¹⁷⁷ [figs. 36 a y b]. Según una inscripción tardía que figura en el llamado relicario de la boina (1800), el escultor estaba trabajando en la imagen en 1426.¹⁷⁸ Pese

¹⁷⁷ BERTAUX, É., “Le mausolée...”, *op. cit.*, p. 100 cita este testamento, pero afirma erróneamente que en el no se menciona el nombre de Lome, cuando en realidad el testador dice expresamente que ha llegado a un acuerdo con Lome (CABEZUDO ASTRAIN, J., “Historia...”, *op. cit.*, pp. 174-175, y JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 101-103 y Apéndice, 1.422, n° 13 y 1.598, n° 1).

¹⁷⁸ BERTAUX, É., “Le mausolée...”, *op. cit.*, p. 99; CABEZUDO ASTRAIN, J., “Historia...”, *op. cit.*, pp. 172-173, y JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 102.



Fig. 36. a) Estatua de San Teobaldo de la iglesia de San Hipólito de Poligny (*Art from the Court...*, n.º 103); b) Estatua de San Sebastian de Santa María de Tafalla (*Institución Príncipe de Viana*); c) Estatua de San Teobaldo de Bremur-et-Varois.

a ello, su falta de calidad han llevado a algunos autores a negar la vinculación con Lome.¹⁷⁹ Otros tratan de justificar este descenso de nivel con distintas razones —empleo de un material diferente, imposiciones del comitente, intervención de los ayudantes— y la atribuyen a su taller.¹⁸⁰ Opino que la apariencia de la estatua es debida a la intensiva restauración —hay noticia que ya en 1598 había sufrido daños—¹⁸¹ y los repintes,¹⁸² y que la relación con Lome es cierta —más difícil resulta dilucidar si es obra personal y/o de discípulos—, dado su parecido con la escultura del mismo santo de la puerta de San José de la catedral de Pamplona, del que parece una versión invertida. Dejando a un lado las diferencias de calidad, puede compararse con la estatua de San Teobaldo de la iglesia de San Hipolito de Poligny, atribuida a Claus de Werve o su taller y datada en el primer tercio del XV.¹⁸³

¹⁷⁹ BERTAUX, É., “Le mausolée...”, *op. cit.*, p. 100, quien lo atribuye a fines del XV.

¹⁸⁰ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 107.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 103 y apéndice, 1598, n.º 1.

¹⁸² CABEZUDO ASTRAIN, J., “Historia...”, *op. cit.*, pp. 177-178 cita al menos dos repintes, uno en 1574 y otro en 1680

¹⁸³ QUARRÉ, P., “La collégiale Saint-Hippolyte de Poligny et ses statues”, en *Congrès Archeologique de France*, 1966, pp. 215-218; *idem*, *Claus de Werve...*, *op. cit.*, p. 69; *Art from the Court...*, *op. cit.*, n.º 103, donde se indica que debió de gozar de cierta popularidad, pues se conocen varias copias en pequeña escala, como las del Musée d’Art et d’Histoire de Ginebra, iglesia parroquial de Bremur-et-Varois (QUARRÉ, P., *Claus de Werve...*, *op. cit.*, p. 70) y ayuntamiento de Arguel.

La Virgen de Liedena es, como la de Olite, una imagen galactotrofusa, pero sedente [figs. 37 a y b]. María gira la cabeza hacia su izquierda y la inclina ligeramente para contemplar al niño, que sostiene con el brazo del mismo lado levantándolo en el aire, en tanto que con la mano izquierda le coge el pie. Jesús, en posición diagonal, aferra con la mano derecha el pecho materno y con la izquierda sujeta un pájaro. La madre viste una túnica de talla alto ceñida al busto —propia de la moda de fines del XIV y primer tercio del XV—,¹⁸⁴ cuyo escote ha bajado para dejar libre el pecho izquierdo y amamantar a su hijo,¹⁸⁵ y manto, que le cubre la cabeza y cuya extremidad inferior izquierda oculta la pierna correspondiente y se despliega en abanico sobre la peana, en tanto que la derecha se terna en diagonal y pasa sobre la rodilla izquierda para caer por el costado.

Hasta el momento ha sido considerada una mera prolongación del estilo implantado por Lome y sus coetáneos en Navarra.¹⁸⁶ Esto, unido a su emplazamiento en lo alto del retablo mayor, que dificulta considerablemente la visión y la obtención de fotografías, ha provocado que permaneciera casi ignorada.¹⁸⁷ Sin embargo se trata de una pieza de excelente nivel, que unido al material empleado —alabastro—¹⁸⁸ hacen pensar que estamos ante una realización personal de Lome. La hipótesis se ve reafirmada por el notable parecido con una obra tournaisiense, la Virgen del relieve funerario de Maria de Quinghien (posterior a 1427),¹⁸⁹ si bien, dada la fecha, no puede tratarse del modelo de la talla de Liedena, sino que hay que pensar en un prototipo común, que bien podría ser una imagen de procedencia desconocida perteneciente al Museo de Cluny, datada en la segunda mitad del XIV, aunque es más probable que sea ya del XV.¹⁹⁰

¹⁸⁴ BERNÍS MADRAZO, C., "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechaación", *Archivo Español de Arte*, XLIII, 1970, pp. 196-197, n° 3 y 4.

¹⁸⁵ Una errónea aplicación de la policromía enmascara este detalle, quizás por considerarlo poco decoroso

¹⁸⁶ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 187-188, le dedica algunas líneas al final del último capítulo.

¹⁸⁷ Recientemente tanto el retablo como la imagen han sido objeto de una limpieza. Agradezco a Enrique Galdeano el haberme informado del hecho y las facilidades dadas para acceder a los andamios y poder examinar y fotografiar de cerca la imagen.

¹⁸⁸ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 188, nota n° 20, señala que no le fue posible averiguar si el material era madera o piedra. Se trata de alabastro, que en origen debía tener solo toques puntuales de color, pero fue enteramente policromada en el Barroco. La pintura, aunque interesante, perjudica algo la calidad de la escultura, al empastarla y dificultar la apreciación de los detalles y las sutilezas de la labra.

¹⁸⁹ NYS, L., *Les tableaux votifs tournaisiens en pierre: 1350-1475*, Bruselas, 2001, 25, XXXII, pp. 230-231.

¹⁹⁰ La datación en el XIV está tomada de la base de datos Joconde, catalogo colectivo de los Museos franceses. Sin embargo el hecho de que el Museo del Louvre posea una imagen muy similar (BARON, F. *et alii*, *Sculpture française*, I, *Moyen Âge*, París, 1996, p. 190) que parece incluso obra del mismo autor —si bien en este caso la iconografía galactotrofusa se fusiona con la de la Virgen de la Misericordia—, fechada en el primer tercio del XV, nos inclina por una cronología similar.



Fig. 37. a) *Virgen de la Leche* del relieve funerario de María de Quinghien en la catedral de Tournai; b) *Virgen de la Leche* de la parroquia de Liedena (C. Mtz Álava).



Fig. 38. a) *San Gabriel* de la iglesia de Santa María de Viana. Frente; b) *San Gabriel* de la iglesia de Santa María de Viana. Perfil; c) *San Gabriel* de Saint-Seine-l'Abbayé (QUARRÉ, P., Claus de Werve..., n° 49-50).

Por último habría que citar una figura angélica conservada en las dependencias parroquiales de Santa María de Viana¹⁹¹ [figs. 38 a, b y c]. Se sale de nuestro marco cronológico, ya que debió ser realizada poco antes de 1449, en que se documenta la presencia del artista en esta localidad, donde muere en enero de ese mismo año.¹⁹² Pese a ello, se incluye porque se trata de una obra prácticamente desconocida¹⁹³ y casi con seguridad la última que realizó. El ángel, que esboza una genuflexión, está ataviado de diacono con alba, dalmática y estola, y sujeta una filacteria. Su actitud y la presencia de este atributo inducen a sospechar que se trata de un San Gabriel y que formó parte de un grupo de la Anunciación.¹⁹⁴ Como ya apuntamos, el tratamiento de la melena rizada y agitada por el viento, evoca la de San Juan de la puerta de San Francisco de Olite, aunque la calidad es inferior, sin duda por la avanzada edad del autor. Resulta interesante señalar como hasta el final Lome mantuvo el recuerdo borgoñón, como acredita el cotejo con el arcángel de la Anunciación de Saint-Seine-l'Abbaye —vinculado al taller de Werve— y sus derivados de Flavignerot y Museo de Bellas Artes de Dijon.¹⁹⁵

Con posterioridad a 1425 Lome y sus colaboradores ejecutaron al menos otras tres obras: las estatuas de la reina doña Blanca y la Virgen del claustro de Santa María de Olite (ca. 1432) —aludidas al tratar de la efigie de Juana de Beunza y de la Virgen de San Pedro de Olite—, el sepulcro de Martín Cruzat para San Saturnino de Pamplona (ca. 1432) y el relieve funerario de Enequo Pinel en San Pedro de Olite (1432).¹⁹⁶ Las primeras son sin duda realización personal del artista, en tanto que el relieve de Pinel debe atribuirse al taller, siendo más dudosa la situación de la tumba Cruzat.

Antes de finalizar, conviene recordar que, aunque Lome sea la personalidad más descollante dentro de la plástica en la Navarra del momento y

¹⁹¹ También se adjudicó a Lome o a su círculo la figura del santo titular de la capilla de San Juan del Ramo [LABEAGA MENDIOLA, J. C., “El San Juan del Ramo de Viana (Navarra) obra atribuible a Janin de Lome”, *Príncipe de Viana*, XXXVII, 2, 1976, pp. 427-429]. Esta teoría ha sido descartada por YARZA LUACES, J., “El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos 13-16 octubre de 1999, Burgos, 2001, p. 229, quien lo consideró tardogótico, criterio que comparto. Dejando a un lado las notorias diferencias formales, se trata de una escultura en madera, material que —hasta donde sabemos— no fue empleado por Lome.

¹⁹² JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, op. cit., p. 129 y apéndice 1.949, 1.

¹⁹³ Que yo sepa solo ha sido citada por LABEAGA MENDIOLA, J. C., *Viana monumental y artística*, Pamplona, 1984, p. 276, que lo considera del XIV.

¹⁹⁴ *Ibidem* creyó que había formado parte de un Calvario.

¹⁹⁵ QUARRÉ, P., *Claus de Werve...*, op. cit., pp. 49-50, 51-52 y 54.

¹⁹⁶ Sobre la reina y la Virgen, JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, op. cit., pp. 173-176, y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “El honor...”, op. cit., p. 52. Sobre el sepulcro Cruzat MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas...*, op. cit., p. 306. Sobre el relieve de Pinel, JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, op. cit., pp. 176-181.

su taller el más activo, no fue el único. Existen al menos dos obras, ajenas a él y a su círculo, aunque pertenecientes a la misma corriente artística derivada de Borgoña: los sepulcros del canciller Villaespesa en la catedral de Tudela¹⁹⁷ y de la infanta Juana —hija de doña Blanca— del desaparecido convento de San Francisco de Tudela (posterior a 1425).¹⁹⁸

¹⁹⁷ En lo que se refiere a la autoría, BERTAUX, É., “Le mausolée...”, *op. cit.*, pp. 107-109 lo relacionó con Lome, pero GERSTENBERG, K., “Die niederländische...”, *op. cit.*, pp. 165-166 rechazó tal relación, vinculándolo a otro escultor neerlandés (que habría conocido la obra de Sluter). JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 134 y 149-150 planteó que algunos de los tallistas pudieran llegar de Aragón e hizo notar la semejanza entre los relieves superiores del sepulcro y la escultura de la capilla de los Corporales de Daroca, distinguió tres estilos distintos y admitió que —como mucho— pudiera atribuirse a Lome la efigie de la esposa, siendo seguido por MELERO MONEO, M., “El sepulcro gótico del canciller de Navarra Francisco de Villaespesa en la catedral de Tudela”, en Borngäser, B., Karge, H. y Klein, B. (eds.), *Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, Madrid, 2006, pp. 259 y 262, si bien ésta rechaza la pluralidad de estilos, atribuyendo el conjunto a un único taller integrado por varios miembros (*ibidem*, nota n° 9 recoge y comenta brevemente la bibliografía anterior).

¹⁹⁸ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 163-166 y 176 la atribuyó a Lome. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “El honor...”, *op. cit.*, p. 54, la adjudica al mismo artista que labró la efigie de la esposa de Villaespesa.