Anuario de Estudios Medievales
51/1, enero-junio de 2021, pp. 209-240
ISSN 0066-5061
https://doi.org/10.3989/aem.2021.51.1.07

DOS CONJUNTOS FUNERARIOS EPISCOPALES DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA EN EL SIGLO XIV: LA CAPILLA FUNERARIA DE MIGUEL PÉREZ DE LEGARIA Y EL SEPULCRO DE MIGUEL SÁNCHEZ DE ASIÁIN*

TWO 14th-CENTURY EPISCOPAL FUNERARY ENSEMBLES IN THE CATHEDRAL OF PAMPLONA: THE FUNERARY CHAPEL OF MIGUEL PÉREZ DE LEGARIA AND THE TOMB OF MIGUEL SÁNCHEZ DE ASIÁIN

Clara Fernández-Ladreda Aguadé
Universidad de Navarra
https://orcid.org/0000-0001-6961-261X

Resumen: Se analizan dos conjuntos funerarios episcopales del siglo XIV pertenecientes a la catedral de Pamplona. En el caso del primero, el del obispo Miguel Pérez de Legaria (1287-1304), compuesto por tumba y capilla funeraria –ambas desaparecidas–, se destaca que se trataría de la más antigua capilla funeraria privativa construida exprofeso en Navarra, y se plantean hipótesis sobre su estructura, localización y cronología. En el del segundo, el de Miguel Sánchez de Asiáin (1357-1364), integrado solo por el sepulcro, se llama la atención sobre la existencia de más vínculos con Italia de los señalados hasta el momento, el empleo del *Speculum Humanae Salvationis* como fuente textual del conjunto del programa figurativo y la excepcionalidad de la iconografía de la Doble intercesión en el contexto europeo e hispano, para concluir con el planteamiento de la posible identidad del promotor.

Palabras clave: Capilla funeraria; Italia; *Speculum Humanae Salvationis*; doble intercesión; promotor.

Abstract: This study analyses two 14th-century episcopal funerary ensembles in the cathedral of Pamplona. Firstly, that of Bishop Miguel Pérez de Legaria (1287-1304), which consists of a tomb and funerary chapel –both disappeared–, is brought into focus as the oldest expressly-built, privately-owned funerary chapel in Navarre, with hypotheses about its structure, location and chronology. Secondly, an analysis of the ensemble of Bishop Miguel Sánchez de Asiain (1357-1364), which consists only of the tomb, draws attention to the existence of links with Italy other than those indicated so far, to the use of *Speculum Humanae Salvationis* as a textual source for the entire figurative programme, and to the exceptional nature of the iconography of double intercession in the European and Hispanic context, before concluding with a possible proposal for the identity of its promoter.

Keywords: Funeray chapel; Italy; *Speculum Humanae Salvationis*; double intercession; promoter.

Sumario

1. Introducción.– 2. La capilla funeraria de Miguel Pérez de Legaria.– 3. El sepulcro de Miguel Sánchez de Asiáin.– 3.1. Nuevos vínculos con Italia: la combinación de escultura y pintura, y el giro del yacente.– 3.2. El programa iconográfico y sus fuentes textuales: el *Speculum Humanae Salvationis*.– 3.3. Una iconografía excepcional: la Doble intercesión.– 3.4. El problema del promotor.– 4. Bibliografía citada.

* Este artículo se ha elaborado en el marco del proyecto de investigación "*Sedes Memoriae*. Espacios, Usos y discursos de la memoria en las catedrales medievales de la Tarraconense. I. Memoria institucional, legados personales" (HAR 2015-63870-R), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Citation / Cómo citar este artículo: Fernández-Ladreda Aguadé, Clara (2021), *Dos conjuntos funerarios episcopales de la catedral de Pamplona en el siglo XIV: la capilla funeraria de Miguel Pérez de Legaria y el sepulcro de Miguel Sánchez de Asiáin*, "Anuario de Estudios Medievales" 51/1, pp. 209-240. https://doi.org/10.3989/aem.2021.51.1.07

Copyright: © 2021 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

1. Introducción

Qui ut in vita sponsam non deseruit, ita et in morte noluit ab ea separari[1]. Estas palabras, que el *Catalogus episcoporum ecclesiae pampilonensis* –escrito h. 1575 por un canónigo de la catedral pamplonesa, quizás Francisco de Cruzat– aplica al enterramiento en la sede catedralicia de uno de sus obispos, Miguel Sánchez de Uncastillo[2], resultan singularmente apropiadas para iniciar una publicación dedicada al estudio de los conjuntos funerarios episcopales de carácter monumental en la catedral de Pamplona en el siglo XIV.

A lo largo de esa centuria tres prelados –o su entorno– promovieron este tipo de empresas: Miguel Pérez de Legaria (1287-1304), Arnaldo de Barbazán (1318-1355) y Miguel Sánchez de Asiáin (1356-1364)[3]. En el primer caso se trató de una capilla funeraria y una sepultura. En el segundo de una tumba emplazada asimismo en lo que podríamos considerar –hasta cierto punto– como una capilla funeraria propia –de hecho, se conoce comúnmente como capilla barbazana–, aunque se trata en realidad de la sala capitular, concluida durante su gobierno y posiblemente financiada en parte por él[4]. En el tercero solo de una sepultura, aunque muy monumental.

Aquí analizaremos solo el primer y el último ejemplo, ya que la capilla barbazana –como ámbito funerario– y la tumba de este prelado han sido es-

---

[1] Cruzat h. 1575, f. 22v.

[2] Curiosamente este obispo había querido enterrarse en la iglesia de San Martín de Uncastillo –su localidad natal– y solo había desistido ante la negativa del cabildo a darle su aprobación –Goñi 1979a, p. 699–. La frase del *Catalogus* tiene por tanto un carácter de advertencia y recuerdo a los titulares de las sedes episcopales sobre su obligación de enterrarse en ellas.

[3] Podría incluirse una cuarta, la capilla oriental del lado norte de la iglesia catedral, originalmente dedicada a san Martín y pensada quizás como capilla funeraria del obispo y cardenal Martín de Zalba (1377-1403), a juzgar por la heráldica. Sin embargo, su fecha tardía –debió comenzarse inmediatamente después del inicio del templo gótico en 1394– y su vinculación con la iglesia catedralicia –perteneciente en su inmensa mayor parte al siglo XV– inducen a asociarla con esta centuria. Además, parece que la idea de destinarla a lugar de enterramiento del prelado fue un proyecto del cabildo que no llegó a cuajar –Martínez de Aguirre 2018, p. 553 plantea la posibilidad, pero sin descartar que la iniciativa partiera del obispo–, pues Martín de Zalba pasó la década final de su vida en Aviñón, siendo sepultado en la cartuja de Bonpas –de la que había sido un generoso benefactor– en una monumental tumba muy posiblemente encargada por él, destruida en la Revolución francesa –Goñi 1979b, pp. 373-375–, sin duda de acuerdo con sus deseos. En cualquier caso, la capilla fue cedida por el cabildo poco después, en 1439, a los Martínez de Ayanz, señores de Guendulain, cambiando la titulación a san Andrés e, incluso, la sepultura que hay en ella fue hecha a raíz de la cesión, estando destinada a los miembros de esta familia (Goñi 1955, pp. 167-168 y apéndice n.º 15).

[4] Fernández-Ladreda 2015a, pp. 208-213 –sala capitular–; 2015b, p. 337 –tumba–. Martínez de Aguirre 2018, pp. 544-545, descarta la participación de Barbazán en la edificación de esta dependencia, suponiéndola terminada antes de su acceso al episcopado, basándose –entre otras cosas– en que el análisis visual no revela una interrupción en el proceso constructivo. Pero –al menos en lo que se refiere a la escultura– sí se aprecian cambios entre los muros de capítulo y su parte superior: en esta desaparecen los escultores que intervienen en la parte inferior y aparecen otros nuevos (Fernández-Ladreda 2015a, pp. 211-213).

tudiadas con anterioridad[5]. Por el contrario, el conjunto funerario de Miguel Pérez de Legaria es casi totalmente desconocido[6] y el sepulcro de Miguel Sánchez de Asiáin –si bien ha sido objeto de atención por los investigadores– presenta aspectos que habían pasado inadvertidos y que resultan interesantes.

2. La capilla funeraria de Miguel Pérez de Legaria

Miguel Pérez de Legaria (1287-1304) –que muy probablemente también estuvo vinculado a la construcción del claustro catedralicio[7]– es el primer obispo pamplonés del que tenemos datos que indican que disfrutó de una tumba monumental e incluso de una capilla funeraria levantada para albergarla, que sería a su vez la primera capilla funeraria propiamente dicha construida de nueva planta y destinada a un individuo en particular de la que tenemos noticia en Navarra[8].

Desgraciadamente no se ha conservado ni la una ni la otra. La capilla fue destruida –como veremos– al edificarse el actual templo gótico y el sepulcro en algún momento con posterioridad a 1614, fecha en la que al parecer todavía existía.

Sobre la tumba contamos con noticias documentales, si no contemporáneas, bastante antiguas. Efectivamente, el ya citado *Catalogus episcoporum ecclesiae pampilonensis*, escrito h. 1575 y que manejó documentación anterior, nos informa que el prelado: *sepultus est in sua sede, cuius sepulchrum etiam nunc visitur ante imaginen viri Cristophori*[9]. La expresión *nunc visitur* sugiere que aún existía cuando se redactó el texto y debía seguir existiendo en 1614 cuando Sandoval escribió su catálogo de los obispos de Pamplona, pues

[5] Para la capilla desde el punto de vista de la función funeraria Martínez de Aguirre 2006, p. 116. Para la tumba Martínez Álava 1994, pp. 295-296; Fernández-Ladreda 2015b, p. 337.

[6] Solo cuenta con un brevísimo análisis en Fernández-Ladreda, Martínez de Aguirre 2015, pp. 452-453, pero ha pasado totalmente inadvertido.

[7] Fernández-Ladreda 2015a, pp. 160, 165. Martínez de Aguirre 2018, p. 542 parece rechazar su implicación en las obras del claustro, más bien por argumentos de carácter negativo –ausencia de noticias–, aunque admite que se interesó por otras empresas constructivas catedralicias, como la enfermería. La mera existencia de esta capilla funeraria, que obviamente se relaciona con él –pese a que se materializara tras su fallecimiento– y denota interés por las empresas constructivas, y los lazos formales y topográficos de la misma con el claustro, inducen sin embargo a pensar en una cierta participación del prelado en la empresa claustral.

[8] Hasta ahora se había creído que la más antigua capilla de estas características era la del rey Felipe III (m. 1343), promovida por su hijo Carlos II, edificada en 1351-1353 (Martínez de Aguirre 2006, pp. 117-118).

[9] Cruzat h. 1575, ff. 22v-23r. Es posible que ya en origen la capilla funeraria del obispo contara con un simulacro de este santo, dada su relación con la muerte (Réau 1997, vol. II-1, pp. 355-356; Caballero 2007, p. 114).

la cita en la misma localización[10]. La referencia a san Cristóbal induce a pensar que en ese momento la sepultura se encontraba adosada al muro occidental del espacio intermedio entre la nave meridional del templo catedralicio y el claustro –en cuyo ámbito se abre la puerta de comunicación con este–, pues al menos en 1773 la imagen del santo estaba allí[11] y probablemente lo estuvo con anterioridad, ya que tradicionalmente los simulacros de san Cristóbal se sitúan en las inmediaciones de los accesos a las iglesias[12]. El *Catalogus* nos dice también que estaba decorada con escudos, al afirmar: *Michael Petri de Legaria, natione navarrus, in palatio eiusdem loci ortus, quod stegmata in illius sepulchro sculpta satis indicant*[13].

De la capilla nos han quedado indicios arquitectónicos, concretamente tres claves de bóveda incrustadas en la fachada del brazo meridional del transepto (fig. 1). Representan respectivamente una Anunciación en cuya orla figuraba la salutación angélica: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum*; un Pantócrator con la inscripción: *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat* –tomada de las *Laudes Regiae*–; y un obispo en pie flanqueado por dos acólitos cuya orla decía: *Hic iacet* (...) *Michael Petri de Legaria, Bone memoria episcopus Pampilonensis*[14]. La propia naturaleza de estos elementos indica su procedencia de una construcción, en tanto que el texto de la tercera pone de manifiesto su carácter funerario y su vinculación con el obispo Miguel Pérez de Legaria, así como su realización póstuma. En todo caso habría que señalar que la representación del destinatario de la capilla en una de las claves no parece muy habitual[15], aunque quizás se quería incidir en su papel como promotor de la misma. Las claves implican también que era un espacio cubierto con bóveda de crucería, posiblemente de una estructura similar a las del claustro catedralicio, pues la tipología y el estilo escultórico de las piezas en cuestión –hasta donde podemos juzgar, dado su mal estado– resultan semejantes a los de algunas de sus equivalentes claustrales, en concreto del ala norte –vientos Aquilón y Circius, y rio Fusón–.

---

[10] Sandoval 1614, f. 96r.

[11] Goñi 1989, p. 84.

[12] De hecho, en la actualidad continúa en el mismo lugar.

[13] Cruzat h. 1575, ff. 22v-23r.

[14] La temática y las inscripciones fueron recogidas por Vengoechea 1920, pp. 42-50, año en que su estado de conservación era mejor y, por tanto, la identificación de los temas y la lectura de las inscripciones resultaba más segura. Mis propias observaciones desde el andamio montado con motivo de las obras de restauración de los pináculos de la catedral en los años 2010-2013 corroboraron las observaciones de este autor. En lo que no puedo estar de acuerdo con Vengoechea es en que se trataba de restos del sepulcro del obispo Pérez de Legaria, pues el mismo examen ha permitido comprobar que eran claves más allá de toda duda.

[15] La clave del obispo se asemeja mucho a uno de los sellos del propio prelado –Menéndez Pidal, Ramos, Ochoa de Olza 1995, p. 871, 4/15– con la adición de los acólitos.

Fig. 1. Claves de bóveda procedentes de la capilla funeraria del obispo Miguel Pérez de Legaria. Foto Carlos Martínez Álava.

En cuanto a su emplazamiento cabe pensar que se localizaba en el espacio intermedio entre el muro de la nave meridional de la catedral románica y el claustro gótico, apoyándose en una serie de indicios (fig. 2). En primer lugar, la permanencia en ese mismo ámbito del sepulcro episcopal en fechas muy posteriores, cuando la capilla había desaparecido, como ya se advirtió. En segundo, el hecho de que las claves se incrustaron en las inmediaciones –la fachada del brazo sur del transepto–, quizás como recuerdo de la propia capilla. Y en tercero, el qué en esa zona, adosado al muro, a la derecha de la Puerta del Amparo, se conserva un soporte perteneciente a una construcción anterior a la actual, que ha perdido su función: una pilastra integrada por tres baquetones o columnillas apeada en una ménsula decorada con una sonriente cabeza y culminada por un capitel con hojarasca gótica (fig. 3).

Sabemos que con anterioridad a la edificación de la catedral actual en ese lugar existió una capilla dedicada a san Blas, a la que se hace alusión en un testamento de 1407 al mencionar: *aqueilla sepultura et fossario de tierra que es deveant la capeilla de San Blas* (...) *enta la part del coro* (...) *enta la claustra de la iglesia*[16]. Dado que el coro al que se hace referencia es el canonical –que en Pamplona ocupaba, como es usual en las catedrales españolas, la parte más oriental de la nave central–, el documento nos indica

[16] Carrero 2006, vol. II, p. 857.

que la capilla estaba entre los tramos más orientales de la nave central –y por consiguiente también de la nave sur– y el claustro. San Blas es además un santo vinculado a los espacios funerarios: a él estaban dedicadas dos capillas funerarias de promoción episcopal, una en la catedral de Toledo y otra en la de Ávila, fundadas respectivamente por Pedro Tenorio y Sancho Blázquez Dávila[17].

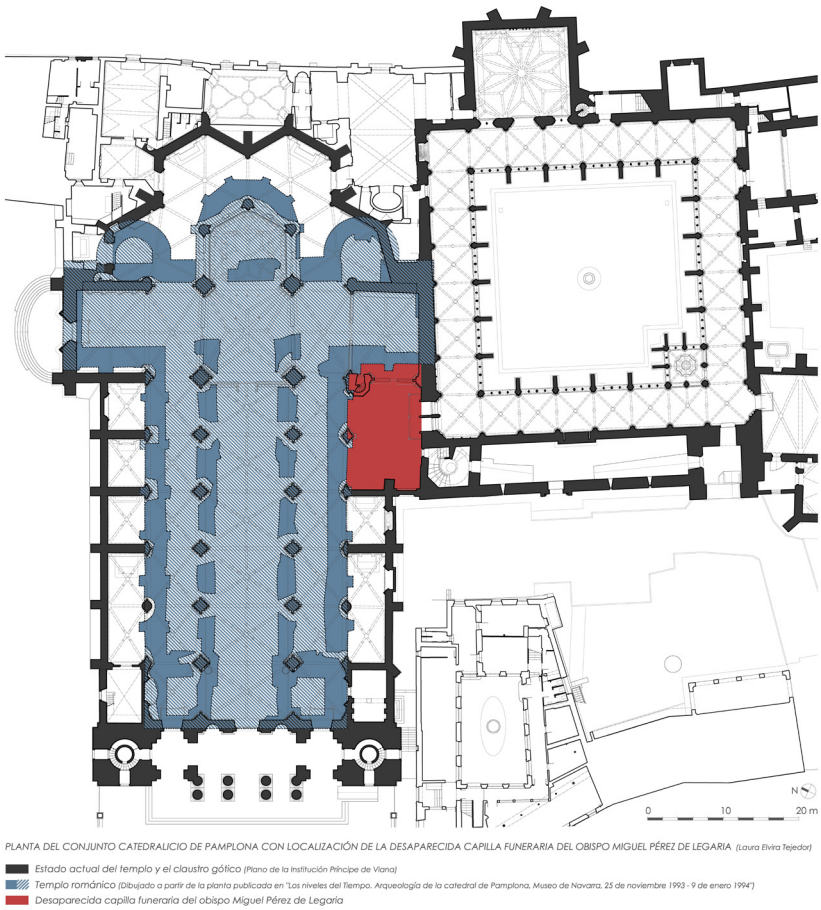

Fig. 2. Planta del conjunto catedralicio de Pamplona con localización de la desaparecida capilla funeraria del obispo Miguel Pérez de Legaria. Elaboración de Laura Elvira Tejedor.

[17] Caballero 2007, p. 65.

Fig. 3. Soporte de la capilla funeraria del obispo Miguel Pérez de Legaria. Foto Carlos Martínez Álava.

Si la hipótesis de su localización es cierta, ello implica que fue destruida en los años 1420-1425, cuando en el curso del proceso constructivo de la catedral gótica, se reedificó esta zona. En cuanto a la fecha de su realización, la inscripción de una de las claves nos indica que fue levantada después del fallecimiento del prelado, ocurrida en 1304. Por las semejanzas de todas ellas con algunas de la panda norte del claustro –ya mencionadas–, adscritas a un momento avanzado de la primera fase claustral, y las posibles relaciones de su escultura con el maestro del tímpano del Amparo, cabría pensar en unas fechas en torno a la década de 1310-1320, datación que se vería apoyada por el hecho de que por entonces se debió hacer la puerta del Amparo[18], que lindaba precisamente con ese espacio y lo comunicaba con el claustro[19]. Incluso podríamos plantearnos la posibilidad de que el tema elegido para el tímpano de esta portada –la Dormición de la Virgen– se haya visto influido en parte por la función funeraria de este ámbito.

Aunque su posterioridad con relación a la muerte del obispo parece clara, resulta difícil de admitir que no desempeñara ningún papel en su promoción. Tenemos además indicios de que se preocupaba por la conservación de su memoria y la salvación de su alma: en 1304 –poco antes de su defunción– funda una capellanía y un aniversario con esta finalidad, y dona para su sostenimiento la

[18] Sobre la cronología de los elementos claustrales citados, Fernández-Ladreda 2015a, p. 232.

[19] No deja de ser significativo que Carrero 2006, vol. II, p. 857 diga respecto a la capilla de San Blas que "no podemos aclarar (...) si pertenecía al edificio gótico o si, por el contrario, podría considerarse parte de la estructura románica aún conservada a comienzos del siglo XV". En realidad, estaba a caballo entre ambas construcciones, pues no correspondía al templo románico, pero tampoco al gótico comenzado en 1394.

iglesia y casa de Asiturri con todos sus bienes y rentas[20]. Dicho sea de paso, en lo primero parece haber tenido éxito como acredita la inscripción de la clave que lo representa: *Michael Petri de Legaria, Bone memoria episcopus Pampilonensis.*

3. El sepulcro de Miguel Sánchez de Asiáin[21]

Al contrario del caso anterior, la tumba del obispo Miguel Sánchez de Asiáin (1357-1364) no contó con un ámbito funerario propio, sino que fue emplazada en el claustro –en el tramo del ángulo sudeste–, localización totalmente inusual para un enterramiento episcopal hispano, pues estos se situaban bien en el interior del templo bien en una capilla funeraria aneja al mismo –o en algún caso al claustro– (fig. 4).

Fig. 4. Sepulcro del obispo Miguel Sánchez de Asiáin. Conjunto con las copias de las pinturas repuestas. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

[20] Goñi 1979a, pp. 751-752. El documento en Goñi 1957, apéndice, n.º 26.

[21] Ha sido objeto recientemente de una acertada restauración, culminada con la reposición de copias de las pinturas murales en tiempos trasladadas al Museo de Navarra y expuestas en su colección permanente, lo que ha contribuido a devolverle en gran parte su apariencia original.

Por otra parte, no solo se ha conservado, sino que es una obra relativamente bien conocida y valorada. Presenta, sin embargo, aspectos que han pasado desapercibidos y que resultan muy interesantes[22]. Pues, por un lado, muestran que los vínculos con Italia eran mayores de lo que se había apreciado hasta el momento y no se limitaban a elementos iconográficos o estilísticos de sus pinturas. Y por otro, revelan que el programa iconográfico es mucho más dependiente de fuentes como el *Speculum Humanae Salvationis* de lo que se había creído, y ponen de manifiesto el carácter excepcional de alguno de sus componentes dentro del contexto europeo e hispánico. Todo esto conduce además a replantearse la cuestión de la identidad del promotor de semejante empresa.

3.1. Nuevos vínculos con Italia: la combinación de escultura y pintura, y el giro del yacente

Los lazos de este sepulcro con Italia –aunque indirectos, a través de Francia, concretamente de Aviñón– se apuntaron ya hace tiempo, si bien se circunscribían a aspectos estilísticos o iconográficos de sus pinturas[23]. Pero creemos que pueden señalarse otros puntos de contacto entre la tumba pamplonesa y el arte funerario italiano, que habían pasado inadvertidos.

En primer lugar, el que se trate de una obra mixta, en la que se emplean escultura y pintura. Y no estoy refiriéndome solo al hecho de que las tallas estuvieran policromadas[24], sino a que para el desarrollo del programa figurativo se recurre a las dos técnicas, la escultura y la pintura mural[25], con claro predominio de la segunda, que se prolongaba incluso por todo el lienzo de pared del tramo en que se inserta la sepultura –con excepción del zócalo–.

Este rasgo, sin constituir un caso único, resulta bastante excepcional[26] y desde luego carece de antecedentes en Navarra[27]. Puestos a buscarle un

---

[22] Al margen de los aquí abordados, actualmente estamos trabajando en una revisión de los aspectos formales, en concreto del estilo de las pinturas y de la filiación de su autor.

[23] Bertaux 1908, p. 744; Post 1930, p. 109; Gudiol 1955, p. 185; Lacarra 1974, pp. 320-325 señalaron solamente vínculos estilísticos. Con posterioridad Lacarra 1984, pp. 65-72; Martínez Álava, Martínez de Aguirre 2015, pp. 405-410, mencionaron también coincidencias iconográficas.

[24] Todavía se conservan restos de dorado en la parte inferior de las ménsulas que sostienen las figuras de san Miguel y la Virgen de la Anunciación.

[25] Como advertimos en nota 21, las pinturas correspondientes al nicho no son las originales, sino copias exactas. Las originales se conservan en el Museo de Navarra.

[26] Gutiérrez 2007, p. 182, llamó la atención sobre la excepcionalidad de las tumbas pintadas, a propósito de los ejemplos existentes en Castilla y León en los siglos XIII y XIV, señalando la falta de equivalentes coetáneos en Francia e Inglaterra. En cualquier caso, hay que aclarar que con relación a este especialista el criterio empleado aquí es más restrictivo, pues él se refiere a tumbas pintadas, entendiendo por tales aquellas en las que está presente la pintura mural –preferentemente de tema figurativo– cuenten o no con escultura, en tanto que aquí nos referimos a tumbas que incluyen ambos elementos, escultura y pintura.

[27] Ciertamente pudo existir algún ejemplo anterior o coetáneo desaparecido, pero –dada la parquedad de tumbas monumentales en Navarra con anterioridad a la primera mitad del siglo

origen, no encontramos ejemplos en la Corona de Aragón, aunque quizás existiera alguno y haya desaparecido, si bien esto mismo indicaría su escasez. Para Francia, pese al nutrido conjunto de tumbas monumentales con que contó el vecino país, apenas hemos localizado unos pocos –aunque de nuevo no hay que descartar las pérdidas–, en los que además la presencia de la pintura mural es mucho más limitada[28]. Por el contrario, la Corona de Castilla ofrece un buen número, pertenecientes en su mayoría a la catedral vieja de Salamanca y de modo más puntual a algún otro templo castellano[29].

Sin embargo, en el caso del monumento navarro parece más posible que la fórmula esté tomada en última instancia de Italia –país con el que tiene otros lazos, como ya se apuntó–, donde se emplea con bastante frecuencia –reemplazando en ocasiones la pintura mural por mosaicos–. Podríamos citar –entre otros ejemplos– los sepulcros del obispo de Mende, Guillermo Durando, y de los cardenales Gonzalo Pérez Gudiel y Mateo Acquasparta[30], de Giovanni di Cosma y su taller, todos ellos en Roma y datados en los últimos años del siglo XIII. A los que cabría añadir el de Bonifacio VIII[31], de Arnolfo di Cambio, también en Roma, más o menos coetáneo de los anteriores, y el del cardenal Guillermo Longhi[32], en Bérgamo, poco posterior a 1319.

El segundo vínculo con Italia lo encontramos en la figura del yacente (fig. 5). A primera vista se trata de una obra totalmente convencional. Está concebido según costumbre como una estatua erguida y lleva las manos cruzadas sobre el pecho. Como es de rigor, viste de pontifical y ostenta los signos por excelencia de la dignidad episcopal: el báculo, que sujeta bajo el brazo izquierdo, y la mitra[33]. En cambio, no luce anillo, que debería llevar en el anular de la mano derecha, aunque es posible que esta parte esté restaurada.

XV– se nos antoja poco probable. Conocemos en cambio algún ejemplo posterior, como el sepulcro del matrimonio Garro (h. 1422) y el de Martín Cruzat (a. 1432), si bien en ambos la pintura está muy deteriorada, en especial en el segundo (Lacarra, Martínez Álava, Martínez de Aguirre 2015, pp. 564-565). En el caso del sepulcro Garro, su localización en el claustro catedralicio, justo en frente de la tumba episcopal, hace pensar que se inspiró en esta.

[28] Entre los ejemplos conservados cabría citar las tumbas del señor de Chaources en la iglesia de Neuvillette-en Charnie (s. XIII), de los condes de Werd en la iglesia de San Guillermo de Estrasburgo (h. 1332-1334) y las de los cardenales Bertrand de Déaux en Saint-Didier de Aviñón (posterior a 1359), Pierre de la Jugie en la catedral de Narbona (entre 1370 y 1375) y Nicholas de Saint-Saturnin en la antigua iglesia de los dominicos de Clermont-Ferrand –sobre las tres últimas Gardner 1992, pp. 146-147, 152-155–.

[29] Gutiérrez 2007.

[30] Gardner 1992, pp. 51-53, 82-85. En el caso de Gonzalo Pérez Gudiel hay que aclarar que nos referimos al ubicado en Santa María la Mayor, ya que cuenta con otro en la catedral de Toledo, de donde fue arzobispo.

[31] *Ibidem*, pp. 57-58.

[32] *Ibidem*, pp. 114-115.

[33] Para estas cuestiones véase Cendón 2011.

Fig. 5. Sepulcro del obispo Miguel Sánchez de Asiáin. Yacente y cortejo funerario. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

Pero, cuando lo comparamos con otros yacentes, advertimos que hay un detalle inusual: la posición del cuerpo, ya que, en lugar de estar rigurosamente horizontal, se encuentra girado hacia el exterior unos 45º como si quisiera contemplar al espectador[34]. Nos hallamos ante una fórmula poco habitual y que de nuevo nos remite en última instancia a Italia[35]. En efecto, el procedimiento parece haberse empleado por primera vez en la tumba del papa Clemente IV en Viterbo (h. 1271)[36], de Pietro di Oderisio. A partir de ese

[34] En la variante a la que se hace referencia, la cubierta de la sepultura se mantiene totalmente horizontal y es solo la figura del yacente la que se gira hacia el espectador. No debe confundirse con otra –relativamente frecuente–, en la que la cubierta adopta una posición inclinada, lo que a su vez repercute en el yacente, cuyo ejemplo más famoso serían probablemente las tumbas reales de Poblet.

[35] Curiosamente este rasgo parece haber pasado inadvertido a los especialistas, y de hecho la obra clásica sobre las tumbas papales y curiales bajomedievales –Gardner 1992– no hace hincapié en él y no lo cita a propósito del que parece fue el ejemplo seminal, el yacente de Clemente IV, mencionándolo solo muy de pasada a propósito de alguno de los otros casos. El único autor que parece haber reparado en este rasgo con carácter general es Barrau-Agudo 2009, p. 198, quien, al analizar la tumba del obispo de Rodez, Guillermo de La Tour (1429-1457), menciona que la cubierta estaba inclinada y califica este detalle de "especificidad notable", citando como otros ejemplos los de los papas Clemente IV, Adriano V, Honorio IV y Urbano VI, y el del obispo burgalés Gonzalo de Hinojosa.

[36] Herklotz 2001, pp. 238-243; Gardner 1992, pp. 47-49, 55-56, 68-70. Barrau-Agudo –véase nota anterior– hizo referencia a ella, pero simplemente citándola, sin discutirla.

momento este detalle se encuentra en una serie de sepulturas italianas, entre las que podríamos mencionar la de Adriano V (post. 1295) también en Viterbo[37], del taller de Arnolfo di Cambio; la de su sucesor Honorio IV (post. 1287) en Roma[38], de la que solo nos ha llegado la efigie; y las ya aludidas de los cardenales Gonzalo Pérez Gudiel y Mateo Acquasparta[39]. En España cabría señalar las de los obispos Pedro Rodríguez de Quijada y su sucesor Gonzalo de Hinojosa[40] (de la primera mitad y mediados del XIV respectivamente), en la catedral de Burgos, muy relacionadas entre sí.

Por contraste, el cortejo funerario[41], que plasma el momento de la bendición del cadáver y la recitación de las últimas oraciones y responsorios –asunto frecuente en los monumentos sepulcrales[42]– y cuyos integrantes campean sobre un fondo de arquerías pintadas muy perdidas que evocan las galerías claustrales[43], tiene referentes hispanos. La escena de la absolución del cadáver, ocupando además el mismo emplazamiento en torno a la figura del yacente, cuenta en nuestro país con una antigua tradición. La encontramos por primera vez –tomada de Francia– en la sepultura del obispo leonés Rodrigo Álvarez (†1232), que será imitada por las de sus sucesores Martín Rodríguez (†1242), Martín Fernández (†1289) y Diego Rodríguez de Guzmán (†1354)[44]. Sin embargo, todas ellas muestran una llamativa diferencia con el sepulcro pamplonés: la inclusión de una serie de laicos que hacen los clásicos y estereotipados gestos de duelo para manifestar su dolor –mesarse los cabellos, rasgarse las vestiduras–. En este sentido, la obra navarra se asemeja bastante más a la tumba del obispo Lope de Fontecha en la catedral burgalesa –por otra parte, mucho más cercana en el tiempo, pues se adjudica a fines del XIV–, en la que estas figuras han desaparecido[45].

---

[37] Gardner 1992, pp. 72-74.

[38] *Ibidem*, pp. 102-104, hace mención expresa a la inclinación de la efigie hacia el espectador y la atribuye a su colocación en alto.

[39] En el caso de la de Gonzalo Pérez Gudiel, Gardner 1992, p. 83, menciona este giro. No fueron incluidas en cambio por Barrau-Agudo –véase nota 35– en su lista de ejemplos.

[40] Gómez 1988a, pp. 62-64 –sobre el de Rodríguez de Quijada, del que advierte perspicazmente que la figura del yacente "está un poco recostada sobre el lado derecho", pero añade "como es habitual en las representaciones de la época", afirmación con la que no podemos estar de acuerdo– y 66-67 –sobre el de Gonzalo de Hinojosa–.

[41] Las figuras del cortejo funerario fueron decapitadas en fecha ignorada.

[42] Gómez 1988b, pp. 44-46.

[43] Lacarra 1984, p. 66.

[44] Sánchez 2000, pp. 270-272, 275-276. También Franco 1998, pp. 384-394, 425-426.

[45] Gómez 1985, p. 837; 1988a, pp. 38, 68.

3.2. El programa iconográfico y sus fuentes textuales: *el Speculum Humanae Salvationis*

Sin duda el aspecto más relevante y original del conjunto es su programa figurativo, articulado en cuatro bloques temáticos (fig. 6)[46].

Fig. 6. Sepulcro del obispo Miguel Sánchez de Asiáin. Vista del arcosolio con las pinturas repuestas. Foto Elena Aranda y Roberto Chaverri.

Tendríamos en primer lugar los asuntos marianos. Dentro de ellos se incluirían los murales con las dos escenas de la Infancia de la Virgen, que ocupan la parte inferior del fondo del arcosolio: el Nacimiento y la Presentación en el templo. Pero también las esculturas que componen el grupo de la Anunciación –emplazadas en los laterales sobre sendos escudos– y la imagen de la Virgen y el Niño con su peana decorada con el Pecado original –ubicada en el centro del nicho sobre otro escudo–. Esta última se encuentra escoltada por las figuras pintadas del obispo y de un laico –tradicionalmente identificado con su hermano el caballero Fernando Gil de Asiáin– en actitud orante.

[46] En lo que a lo expuesto en este apartado respecta, no hay que perder nunca de vista que lo que hoy vemos es un programa incompleto. Una parte se ha perdido, en concreto nos faltan las pinturas de los muros que flanqueaban el arcosolio más o menos de la línea de impostas para abajo, que posiblemente incluirían dos o tres escenas a cada lado y no parece posible hacer un planteamiento medianamente sólido sobre su temática. Sin embargo, creemos que lo conservado es suficiente para sustentar la hipótesis que vamos a exponer.

A ellos habría que sumar el tema escatológico del Juicio final, plasmado en las pinturas de la parte superior del fondo del arcosolio y de los arcos ciegos situados sobre la chambrana. Estaría conectado con la temática mariana a través de la presencia de la Madre de Cristo en la Doble intercesión.

Vendrían a continuación los personajes veterotestamentarios –en su mayoría profetas– de los medallones de los murales del sofito, relacionados con uno u otro de los dos asuntos anteriores, como veremos.

Por último, estarían las pinturas hagiográficas que cubren los pináculos y los muros que flanquean el arcosolio. En el caso de los pináculos se trata de figuras de santas en pie inscritas en nichos abovedados –seis a cada lado: tres en la cara exterior y tres en la interior– y superpuestas, de las cuales las cuatro inferiores prácticamente están desaparecidas. En el de los muros solo se pueden reconocer los dos episodios de la parte superior –el combate de san Miguel y el dragón a la derecha, y el peso de las almas a la izquierda– y la hilera de santas de busto enmarcadas por arcadas, situadas bajo ellos (fig. 7). De nuevo podríamos vincularlas con las iconografías anteriores: las santas con los asuntos marianos –como séquito de la Virgen– y san Miguel con el Juicio final.

Fig. 7. Sepulcro del obispo Miguel Sánchez de Asiáin. San Miguel pesando las almas. Foto Carlos Martínez Álava.

Nos hallamos ante un programa funerario excepcionalmente rico y complejo, que incluye además algunos temas que pueden considerarse inusuales, como las dos escenas de la Infancia de María –Nacimiento y Presentación en el templo[47]– o la Doble intercesión.

Parece probable que este programa –con excepción de los asuntos hagiográficos– esté inspirado en el *Speculum Humanae Salvationis*[48], obra anónima escrita en latín y profusamente ilustrada[49], perteneciente al género de la literatura religiosa tipológica, con un enfoque didáctico y devocional, dividida en cuarenta y cinco capítulos, de los cuales la mayoría presenta un episodio del Nuevo Testamento –desde la Anunciación del Nacimiento de María al Juicio final– acompañado por tres episodios del Antiguo Testamento que lo prefiguran o anuncian. Tradicionalmente se consideraba compuesto en Alemania, pero últimamente se piensa que fue redactado en Italia, en un contexto dominicano ligado al ámbito cultural de la Universidad de Bolonia, y completado h. 1324 –aunque algunos autores sostienen que podría adelantarse en el tiempo, hasta los últimos años del XIII–. Gozó de una extraordinaria popularidad, como acreditan los más de cuatrocientos manuscritos e incunables conservados y su temprana traducción a otras lenguas –alemán, francés, holandés, inglés y checo–[50], algo a tener en cuenta a la hora de plantear la posibilidad de que el *Speculum* fuera la fuente –o una de las fuentes– de nuestro programa[51].

---

[47] Aunque esto no quiere decir que no puedan existir otros casos, tras una búsqueda no exhaustiva pero sí relativamente extensa, solo he podido localizar un ejemplo de representación del Nacimiento de María en una tumba y ninguno de su Presentación en el templo. El ejemplo hallado se encuentra en la tumba del cardenal La Grange en San Marcial de Aviñón, para la cual se ha señalado además lo inusual de su iconografía, en concreto de su completo programa mariano (Gardner 1992, p. 158).

[48] Hasta el momento solo se había señalado el recurso al *Speculum Humanae Salvationis* como fuente de inspiración en el caso de la Doble Intercesión incluida en el Juicio final (Lacarra 1974, p. 310).

La literatura sobre el *Speculum Humanae Salvationis* es inmensa, citaremos solo el clásico estudio de Lutz, Perdrizet 1907, que fue la primera gran obra sobre el tema, y los más recientes de Silber 1980, 1985 –este último está inédito y solo hemos podido consultar un resumen–; Wilson, Wilson 1985; Palmer 2015. Las referencias aquí expuestas se han tomado básicamente de los dos últimos autores.

[49] Solo algo más de un tercio de las copias que han llegado a nosotros presentan imágenes, pero el prototipo estaba ilustrado y una versión ideal debe contar con un total de 192 imágenes.

[50] Aunque no hay traducción al español, sí hubo en nuestro país ejemplares del *Speculum*. Uno de ellos, un interesante manuscrito de principios del XIV, realizado por talleres boloñeses, que se conservaba en la catedral de Toledo, desaparecido (Silber 1980, pp. 32-51). Otro, conservado en la Biblioteca Nacional, escrito en Innsbruck en 1432 –Mss. 8562–. El primero debió llegar temprano a España; del segundo desgraciadamente la ficha de la Biblioteca no proporciona información sobre su procedencia.

[51] Desgraciadamente Goñi 2010 no da noticia de la presencia de ningún ejemplar en la catedral de Pamplona en época medieval.

Efectivamente, tanto las escenas[52] como los personajes aislados se corresponden con algún capítulo del *Speculum Humanae Salvationis* o figuran en él. En cuanto a las primeras, al Nacimiento de la Virgen está dedicado el capítulo 4, a su Presentación en el templo el 5, a la Anunciación o Encarnación el 7, al Nacimiento de Cristo –del que la escultura de la Virgen con el Niño puede considerarse una síntesis– el 8, mientras que al Pecado original de su peana –contrafigura de la Anunciación– se hace referencia en el capítulo 1. Por su parte el Juicio final con todos sus elementos –la Doble intercesión, el castigo de los pecadores en el infierno y la recompensa de los bienaventurados en el cielo– se desgrana a lo largo de los capítulos 39 a 42. Particularmente relevante –de cara a apuntalar la hipótesis de la inspiración en el texto tipológico– resulta la coincidencia en aquellos asuntos que pueden conceptuarse inusuales, como los dos episodios de la Natividad y Presentación en el templo de María –que considerados en sí mismos son poco frecuentes, pero en el contexto de un sepulcro resultan insólitos por no decir casi únicos[53]– o la Doble intercesión (fig. 8).

Fig. 8. Sepulcro del obispo Miguel Sánchez de Asiáin. Nacimiento de la Virgen. Foto Carlos Martínez Álava.

[52] En el caso de las escenas debe quedar claro que lo que está tomado del *Speculum Humanae Salvationis* es la selección de temas, no la forma de representarlos. Además, en general, las miniaturas que acompañan las versiones ilustradas de *Speculum* –hasta bien entrado el XV– son bastante sencillas, muy diferentes de las cuidadas representaciones pictóricas del sepulcro pamplonés.

[53] Véase nota 47.

Por su parte, los personajes veterotestamentarios del intradós portan unas filacterias con sus nombres que deberían permitir su identificación, pero solo en cuatro casos resultan legibles: David, Salomón, Jeremías y Balam. Ahora bien, los cuatro aparecen asimismo en el *Speculum Humanae Salvationis* y además en relación con alguno de los temas representados en el sepulcro, lo que nos permite enlazarlos con ellos.

A David se alude en los capítulos 4 y 7, dedicados respectivamente a la Natividad de la Virgen y a la Anunciación o Encarnación, como antepasado de María. Pero incluso cabría establecer otro vínculo entre el soberano y este último capítulo, ya que en él se cita como prefigura de la Encarnación el episodio del vellocino de Gedeón (Jueces 6, 36-40), al que hace referencia uno de los salmos davídicos, *Desciende como la lluvia sobre el vellocino* (Salmos 72, 6) (fig. 9). La hipótesis se vería apoyada por la existencia de ejemplares del *Speculum Humanae Salvationis* en los que la miniatura de la Anunciación que ilustra dicho capítulo 7 está acompañada por cuatro bustos de profetas en medallones con sentencias suyas relativas al acontecimiento, siendo uno de ellos David en cuya filacteria se inscribe precisamente el referido salmo[54].

Fig. 9. Sepulcro del obispo Miguel Sánchez de Asiáin. Personajes veterotestamentarios. David y Salomón. Foto Carlos Martínez Álava.

Salomón es mencionado en el capítulo 5, consagrado a la Presentación de la Virgen en el templo, en el que se describe su estancia en él y su

[54] Herzog August Bibliothek de Wolfenbuttel, Cod. Guelf. 5.2. aug. 4.º, f. 1r y Bayerische Staatsbibliothek de Munich, Clm 3003, f. 6r.

comportamiento. Sobre este punto se dice que el corazón de María velaba incluso cuando dormía, comparando tal conducta con lo afirmado por Salomón de sí mismo: *Yo duermo, pero mi corazón vigila* (Cantar 5, 2)[55].

Jeremías aparece en el capítulo 11 sobre la Huida a Egipto, que ciertamente no se plasma en el sepulcro. Sin embargo, el capítulo en cuestión recoge la anécdota apócrifa de la caída de los ídolos al paso de la sagrada familia, indicando que el suceso había sido anunciado a los egipcios por el profeta, quien lo había vinculado al hecho de que una virgen diera a luz, lo que motivó que los egipcios mandaran tallar un simulacro de una doncella con su hijo al que veneraban, detalle este que nos hace evocar un elemento que sí está presente en el sepulcro, la escultura de María con el Niño que preside el fondo del arcosolio[56].

Además, si bien en los capítulos 7 y 40 del *Speculum Humanae Salvationis*, que tratan respectivamente de la Encarnación o Anunciación y el Juicio final, en el texto no se cita a Jeremías, figura en cambio en algunos manuscritos en las miniaturas –complementando la imagen principal que ilustra el episodio–, en razón de la existencia de profecías suyas relativas a ambos sucesos. Así ocurre en el capítulo 7 de los mentados códices de Wolfenbuttel y Munich, en los que el profeta de busto e inscrito en un medallón flanquea la escena de la Anunciación, acompañado de la frase *Hará Dios una cosa nueva en la tierra, la mujer rodeará al varón* (Jeremías 31, 22)[57], puesta en relación con la Encarnación por san Jerónimo, quien asoció a la mujer con María y al varón con Cristo e interpretó que la acción de rodear hacía referencia a la concepción virginal de Jesús en el seno de la Virgen[58]. Y otro tanto sucede con el capítulo 40 del manuscrito muniqués, en el que Jeremías escolta la representación del Juicio final y bajo él campea la sentencia *Yo lo se y lo atestiguo* (Jeremías 29, 23)[59], que el profeta pone en boca de Yavé como conclusión de una serie de acusaciones contra los israelitas, fácilmente adaptable al Juicio.

A Balam lo encontramos en el capítulo 3, dedicado al Anuncio del nacimiento de María hecho a Joaquín por un ángel, en el que se alude a su célebre profecía *Álzase de Jacob una estrella, surge de Israel un cetro* (Números 24, 17)

---

[55] En realidad, en el *Cantar de los Cantares* la frase en cuestión se pone en boca de la esposa, lo que resulta más lógico de cara al paralelismo con la Virgen.

[56] De hecho, en algunos de los manuscritos del *Speculum* la representación de la Virgen con su hijo mandada hacer por los egipcios que ilustra el episodio pertenece a la misma tipología que la escultura de la tumba navarra, por ejemplo, la del ya citado ejemplar de la Bayerische Staatsbibliotheck, Clm 3003, f. 10v.

[57] Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 5.2. aug. 4.º, f. 1r y Bayerische Staatsbibliothek, Clm 3003, f. 6r.

[58] Actualmente se piensa que hace referencia a la vuelta de Israel a Yavé.

[59] Bayerische Staatsbibliothek, Clm 3003, f. 38r.

y se establece una comparación entre la Natividad de la Virgen y la aparición de la estrella. Ciertamente la escena no aparece en nuestro sepulcro, pero no es menos cierto que –a la vista de la comparación establecida por el propio texto del *Speculum Humanae Salvationis*– se podría vincular igualmente la frase con el Nacimiento de María en sí mismo, que sí puede verse en la tumba.

De los seis que quedan sin identificar, parece altamente plausible que dos sean Isaías y Ezequiel, pues no solo se mencionan en capítulos del *Speculum Humanae Salvationis* cuyo argumento se ha visualizado en el sepulcro, sino que además son autores de algunas de las más populares profecías marianas.

A Isaías lo vemos tanto en el capítulo 4 –centrado en la Natividad de la Virgen– como en el 7 –que gira en torno a la Anunciación o Encarnación–, acontecimientos anunciados por él en sendas profecías a las que se hace alusión: *Y brotara una vara del tronco de Jesé y retoñara de sus raíces un vástago sobre el que reposará el espíritu de Yavé* (Isaías 11, 1) –el primero– y *He aquí que una Virgen concebirá y dará a luz un Hijo y le pondréis por nombre Enmanuel* (Isaías 7, 14) –el segundo–.

A Ezequiel lo localizamos asimismo en el capítulo 4, en razón de una profecía a la que se hace referencia en el mismo, aunque el autor del *Speculum Humanae Salvationis* más bien la relaciona con la Encarnación: *Esta puerta ha de estar cerrada, no se abrirá, ni ha de entrar por ella hombre alguno, porque ha entrado por ella Yavé, Dios de Israel* (Ezequiel 44, 2).

Otro resulta probable que sea Moisés, cuyo nombre sale a relucir en el capítulo 7 como protagonista del incidente de la zarza ardiente (Éxodo 3, 1-3), tipo de la Encarnación, tema del capítulo. Pero también puede vincularse con el Juicio final en torno al cual gira el capítulo 40, pues, si bien el texto del *Speculum Humanae Salvationis* no lo cita, en algunos códices figura en las miniaturas que lo ilustran como complemento del motivo principal acompañado de la sentencia *Mía es la venganza y yo les pagaré en su tiempo* (Deuteronomio 32, 35)[60] –por ejemplo en el repetidamente mentado códice de Munich[61]–, tomada del cántico que entona poco antes de su muerte, fácilmente aplicable al Juicio.

Y dos más cabría asociarlos con Gedeón y Daniel, a los que vemos en los capítulos 7 y 40, como protagonistas de sendos episodios considerados como prefigura de la Encarnación y el Juicio final, asunto respectivamente de uno y otro: el milagro del vellocino (Jueces 6, 36-40) y el festín de Baltasar (Daniel 5, 1-28). En suma, solo en un caso nos vemos incapaces de plantear una identificación fundada.

---

[60] En realidad, el texto de la Biblia dice "Para el día de la venganza y la retribución" y va precedida de otra frase que aclara el sentido "¿Acaso no tengo yo esto guardado, encerrado en mis archivos?".

[61] Bayerische Staatsbibliothek, Clm 3003, f. 38r.

Finalmente, al margen de los lazos que puedan establecerse entre el contenido del *Speculum Humanae Salvationis* y las escenas y personajes de la tumba episcopal navarra, conviene tener en cuenta que este texto respira una fuerte devoción mariana –reflejada en el hecho de que la vida de la Virgen recibe mucha más atención que la de Cristo y en el énfasis puesto en su papel como intercesora[62]– algo predicable también del monumento funerario.

3.3. Una iconografía excepcional: la Doble intercesión

En el conjunto del programa lo más excepcional es sin duda la "Doble intercesión" o "Intercesión combinada" incluida dentro del Juicio final, como advirtió Lacarra (fig. 10)[63]. Dicha iconografía consiste en la representación de Cristo exhibiendo sus llagas ante Dios Padre y la Virgen mostrando sus pechos a su hijo.

Fig. 10. Sepulcro del obispo Miguel Sánchez de Asiáin. Juicio final con la Doble intercesión. Foto José Luis Larrión.

La fuente escrita última sería el sermón *De Libellus de laudibus Beatae Virginis Mariae* de Arnaud de Chartes o de Bonneval (†post. 1156)[64].

---

[62] Silber 1980, p. 32.

[63] Lacarra 1974, pp. 309-310, 314.

[64] Los primeros autores en advertir que la fuente textual última de la Doble intercesión era el sermón de Arnaud de Bonneval fueron Lutz, Perdrizet 1907, pp. 297-298, pues con anterioridad y desde fechas muy antiguas se atribuía a san Bernardo.

Posteriormente, su texto será recogido por la Leyenda dorada de Santiago de la Vorágine (h. 1264)[65], pero –pese a la popularidad de la obra– parece haber pasado totalmente inadvertido y desde luego no tendrá eco en el campo iconográfico[66], quizás por su inclusión en un capítulo ajeno al contexto escatológico, el 72, dedicado a la festividad de la Ascensión. Su difusión se debería al influjo del tratado del *Speculum Humanae Salvationis* (h. 1324 o algo antes) –obra a la que nos referimos anteriormente como posible fuente del conjunto del programa–, que la recoge en el capítulo 39[67].

He aquí lo que dice el *De Libellus*:

> Segura entrada tiene el hombre a Dios, cuando tiene al Hijo como mediador de su causa ante el Padre y a la Madre ante el Hijo. Cristo, con el costado descubierto, muestra el costado y las llagas, y María (muestra) a Cristo el pecho y los senos; de ninguna manera cabe una negativa, donde concurren y suplican estas insignes muestras de amor y clemencia con un lenguaje tan expresivo[68].

Por su parte, el anónimo autor del *Speculum* escribe:

> En los dos (capítulos) anteriores oímos como María es nuestra mediadora y como en todas las tribulaciones es nuestra defensora, así pues, oigamos (en este capítulo) como Cristo muestra a su Padre por nosotros sus heridas y María a Cristo su pecho y senos (...) Así pues, si pecamos contra el Padre o el Espíritu Santo, Cristo puede reconciliarnos, no desconfiemos de ello. Y si pecamos contra el Hijo, es decir Jesucristo, tenemos una abogada fiel, que intercede por nosotros ante él: Cristo muestra al Padre las huellas de sus heridas, que soportó, María muestra al Hijo sus senos, de los que mamó[69].

Pero, aunque se había señalado lo inusual de la imagen, hasta el momento no se había analizado en el contexto de las representaciones de la Doble intercesión europeas e hispanas, ni puesto de relieve el importante papel que juega dentro del mismo.

En lo que se refiere a Europa occidental parece que hay que descartar la existencia de ejemplos anteriores al siglo XIV, lo que por otra parte resulta

---

[65] Vorágine 1996, vol. I, p. 307, quien lo atribuye a san Bernardo.

[66] Lane 1973, pp. 10, n. 43, 14; Boespflug 1997, p. 42, n. 6 aluden a su presencia en la Leyenda dorada y sostienen que esta fuente contribuyó a su popularización. Pero el propio Boespflug 1997, p. 33 admite que el tema no tiene traducción figurativa hasta su aparición en las ilustraciones del *Speculum Humanae Salvationis*, aunque en versión disociada, como veremos más adelante.

[67] Lutz, Pedrizet 1907, pp. 293-297.

[68] El texto original latino en Migne, vol. 189, col. 1726.

[69] El texto latino en Lutz, Perdrizet 1907, vol. I, p. 80, versículos 1-5; p. 81, versículos 65-70.

lógico, pues el texto que contribuyó a la divulgación del asunto –el *Speculum Humanae Salvationis*– no se escribió hasta bien entrada esa centuria. Las afirmaciones de la presencia de tales imágenes en el XIII parecen fruto de una confusión entre la Doble intercesión o Intercesión combinada y la intercesión simple, en la que María muestra los senos a su hijo[70]. Esto es precisamente lo que ocurre con la miniatura de un códice de los *Miracles de Notre Dame* de Gauthier de Coincy procedente de Soissons que figura como la más antigua versión de esta iconografía citada por Réau, cuando en realidad es sencillamente una intercesión de la Virgen ante Cristo, en la que éste no exhibe para nada sus heridas y el Padre está ausente[71].

Sentado esto y circunscribiéndonos al siglo XIV, parecería lógico suponer que los primeros casos de iconografías de la Doble intercesión se encontrarían en las miniaturas que ilustran el capítulo 39 de los manuscritos del *Speculum* que tanto colaboraron a su expansión. Y en cierto modo así es, pero con una diferencia de matiz importante, ya que en los ejemplares más antiguos las acciones de Jesús y María no se combinan en una única imagen, sino que se disocian en dos: en una la Virgen presenta los pechos a su hijo y en otra Cristo muestra sus llagas al Padre[72].

Eliminadas las miniaturas de los códices del *Speculum Humanae Salvationis*, nos encontramos con que tradicionalmente se había venido considerando que el primer caso de Doble intercesión combinada era una pintura anónima de escuela florentina perteneciente al museo The Cloisters, datada antes de 1402, procedente de la catedral de Florencia y hecha en origen para la capilla funeraria de

[70] En este sentido conviene insistir en qué consiste exactamente la Doble intercesión: se trata de representaciones en las que figuran ambos intercesores –la Virgen mostrando los senos a Cristo y este presentando sus heridas al Padre– y Dios Padre –que actúa como juez y que es a quien dirigen sus súplicas–, e integrados además dentro de una única imagen. En efecto, pese a que la cosa aparentemente resulta clara, a la hora de la verdad existe una notable confusión en lo que respecta a este asunto y con mucha frecuencia se citan como intercesiones combinadas lo que no son sino intercesiones simples de María ante su hijo, en las que la Virgen exhibe los senos ante Jesús, pero este no muestra las llagas y el Padre se omite, ya que el juez ha pasado a ser Cristo.

[71] Réau 1996, vol. I-2, p. 132. El autor no da datos concretos del manuscrito, pero el único que contiene esta obra, procedente de Soissons, es uno conservado en la Biblioteca Nacional Francesa –Ms. 24541–, en cuyo f. 61v hay efectivamente una miniatura de la intercesión, pero simple. Además, el manuscrito no es del XIII, sino del XIV –esto último fue advertido ya por Domínguez 1998, p. 27, n. 38– y se data en 1328-1332, atribuyéndose sus ilustraciones a Jean Pucelle. Ello no ha impedido que –dado el frecuente recurso a la obra de Réau, en especial hace algunos años– el ejemplo fuera recogido por otros autores con toda buena fe (Lacarra 1974, p. 310).

[72] Boespflug 1997, pp. 33-34 afirma que la primera traducción figurativa de la Doble intercesión se encuentra en las ilustraciones del *Speculum*, pero explica claramente que en estos casos las intercesiones de Cristo y la Virgen se plasman en imágenes separadas. Esta diferencia había sido ya perspicazmente señalada por Meiss 1954, p. 306 a propósito de la pintura de The Cloisters de la que hablaremos más adelante.

la familia Pecori[73]. Pero con posterioridad se localizó una obra más antigua, el epitafio de Federico Mengot en la catedral de Heilsbronn (Alemania), fechado por la inscripción que lo acompaña en 1370, usualmente atribuido al taller del maestro del Jakobsaltar de Nuremberg[74]. Más recientemente, se han dado a conocer dos ejemplos anteriores: una vidriera de la catedral de Friburgo (Alemania), que se podría datar en el segundo cuarto del XIV, y una miniatura del salterio de la iglesia de San Andrés de Engelberg (Suiza), de h. 1330[75]. Podría añadirse un caso coetáneo, una miniatura de un salterio-libro de horas de la Biblioteca municipal de Aviñón, de h. 1340, que presenta una variante de la iconografía habitual, ya que el Cristo Varón de Dolores usual ha sido reemplazado por un crucificado[76]. En realidad, si tenemos en cuenta lo antes apuntado sobre el papel jugado por el *Speculum Humanae Salvationis* en la difusión de la iconografía, resulta improbable –aunque no imposible– el hallazgo de imágenes que se remonten más lejos del segundo cuarto del siglo XIV.

Si del ámbito europeo pasamos al hispánico en concreto, el panorama resulta aún más pobre. Tampoco aquí encontramos ejemplos de Doble intercesión anteriores al siglo XIV, pese a que en ocasiones se tiende a hacer pasar como tales dos miniaturas del "Códice Rico" de las Cantigas de Alfonso X el Sabio de la Biblioteca del Escorial –cantigas 50 y 80–, pues –al igual que en el caso de la imagen del libro de los *Miracles de Notre Dame*– se trata simplemente de una intercesión de María ante su hijo[77]. Es más, las representaciones más antiguas localizadas en nuestro país corresponden a sendos Libros de Horas de h. 1500 conservados en la Biblioteca Nacional –el denominado Libro de Horas de la reina de Suecia y el Libro de Horas de Carlos V–,

[73] Panofsky 1927, pp. 23-27, 133, n. 105, a quien sigue Meiss 1954, pp. 302-317, en especial pp. 306 y 312, donde alude a esta prioridad. Panofsky la atribuye a Niccolo di Pietro Gerini y Meiss la considera anónima, mientras que la web del Museo la atribuye a Lorenzo Monaco. La vinculación a la capilla funeraria de la familia Pecori en Boespflug 2001, p. 7.

Sin duda es pura coincidencia, pero no deja de ser chocante que esta pintura estuviera también acompañada por sendas esculturas de la Virgen y el arcángel Gabriel que componían una Anunciación, al igual que sucede en el sepulcro Sánchez de Asiain.

[74] Lane 1973, pp. 16-17. También puede verse Boespflug 2001, p. 6.

[75] Marti, Mondini 1994, pp. 81-82 –vidriera de Friburgo–, p. 199 –salterio de Engelberg–; también hacen referencia a ambos en p. 89, n. 29.

[76] Boespflug 2001, pp. 10-11.

[77] Domínguez 1998, pp. 27-31. Esta autora es un buen ejemplo de la ambigüedad a la hora de abordar el tema de la Doble intercesión, porque, aun cuando advierte las diferencias entre esta y la simple intercesión de la Virgen ante Cristo, precisamente a propósito de las imágenes de la obra alfonsí –"Hay que señalar, sin embargo, que en las Cantigas es solamente María la que intercede ante su propio Hijo, que es el Juez. Mientras que por lo general en las versiones posteriores suele ser una doble intercesión, la de María y la de Cristo, mostrando la una su pecho desnudo y el otro sus llagas, ante el Juez identificado con el Padre eterno"–, en el desarrollo del texto no siempre deja clara la distinción.

que en realidad son obras ajenas a España, ya que el primero se atribuye a la escuela de Gante-Brujas y el segundo a un taller parisino[78]. En conclusión, da la impresión de que la Doble intercesión es un tema desconocido en el arte medieval español[79].

Resumiendo, para el siglo XIV, la centuria de su aparición, en el conjunto del área europea, solo hemos encontrado cuatro imágenes de Doble intercesión y ninguna española[80]. A ellas vendría a sumarse la pintura del sepulcro pamplonés, que se convertiría así en el quinto ejemplo europeo y el único hispano para ese periodo. Es más –en el estado actual de nuestros conocimientos– para España sería la única representación de este tema en toda la etapa medieval. Ello da idea de su importancia en el contexto artístico europeo y sobre todo en el hispánico.

3.4. El problema del promotor

A la vista de los rasgos innovadores y originales de esta sepultura –en especial de su programa iconográfico– y de las fuentes empleadas, adquiere una especial relevancia la cuestión del promotor de la misma. Pero esta se presenta problemática, pues se postulan varios candidatos.

Obviamente el primero es el propio obispo (fig. 11). Sin embargo, sorprendentemente, en contraste con la excepcionalidad del monumento y con el bagaje cultural y el nivel estético que denota, la personalidad del prelado se

---

[78] *Ibidem*, p. 30, coloca el Libro de Horas de la reina de Suecia –aunque no le da nombre, limitándose a citar la signatura– en el s. XV, sin precisar más, pero en Domínguez 1993, vol. II, p. 1219 lo sitúa en el periodo 1490-1520 y lo atribuye a la escuela de Gante-Brujas. En cuanto al Libro de Horas de Carlos V, Domínguez 1998, p. 30 lo data h. 1500, pero en Domínguez 1993, vol. II, p. 1226 lo fecha entre 1510 y 1520. Su adscripción a la escuela parisina está tomada de la noticia recogida en la web de la Biblioteca Nacional, http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2019/el-libro-de-horas-de-carlos-v.html, redactada por el comisario de la exposición Javier Docampo Capilla [consulta: 29/4/2020].

Hay que advertir que la Doble intercesión del Libro de Horas de la reina de Suecia pertenece a la misma variante del salterio-libro de horas de Aviñón, mencionado anteriormente, en la que Cristo aparece no como Varón de Dolores sino como crucificado.

[79] Trens 1947, pp. 372-375 solo recoge un ejemplo, una tabla del Museo Episcopal de Vic ya del XVI –fig. 228–. Además, en realidad no se ajusta plenamente al tipo iconográfico, pues, aunque intervienen los tres protagonistas –Dios Padre como juez y Cristo y la Virgen como intercesores– y Cristo está representado como Varón de Dolores exhibiendo las llagas, la Virgen lleva el pecho cubierto y simplemente lo señala, cosa que por otra parte es reconocida por el autor en su descripción de la obra.

[80] A partir de h. 1400 los ejemplos son mucho más abundantes, empezando por la citada pintura del museo The Cloisters.

revela como gris e incluso mediocre. Efectivamente, los datos conservados[81] indican que no estamos ante un hombre de gobierno y un pastor –como su antecesor Arnaldo de Barbazán– y tampoco ante un intelectual con formación académica y viajado –como su sucesor Bernardo de Folcaut–. A todo más, ante un hombre de negocios al que le gustaba el dinero, que sabía cómo conseguirlo y manejarlo.

Fig. 11. Sepulcro del obispo Miguel Sánchez de Asiáin.
El obispo Miguel Sánchez de Asiáin. Foto Carlos Martínez Álava.

Sabemos que hizo testamento –por desgracia no conservado–, en el que establecía ciertas capellanías y aniversarios perpetuos en la catedral de Pamplona, para cuyo sostenimiento dejaba un palacio y otros bienes en Acella[82]. Cabría admitir que en él diera indicaciones sobre su sepultura e incluso que dejara fondos para financiarla –aunque no deja de ser extraño que nada se trasluzca en la documentación relativa a los conflictos producidos en torno a sus bienes–[83], pero se nos antoja difícil que estuviera implicado en su diseño por el contraste antedicho.

[81] Goñi 1979b, pp. 156-163 –para la etapa anterior al episcopado–, 210-228 –para la episcopal–. Hemos manejado los datos que aporta, pero no compartimos su valoración del personaje, mucho más positiva que la aquí expuesta.

[82] *Ibidem*, p. 227.

[83] *Ibidem*, pp. 226-227.

Se ha hablado también de su hermano, el noble Fernando Gil de Asiáin, posiblemente porque se le identifica con el caballero arrodillado ante la escultura de la Virgen que preside el nicho haciendo pareja con el prelado[84], e incluso se ha recordado, para reforzar la propuesta, que en 1356 había tomado parte en una importante embajada a París y Aviñón en compañía del futuro obispo Bernardo de Folcaut, lo que hipotéticamente le habría puesto en situación favorable para traer de ese centro artístico al pintor que intervino en la obra (fig. 12)[85].

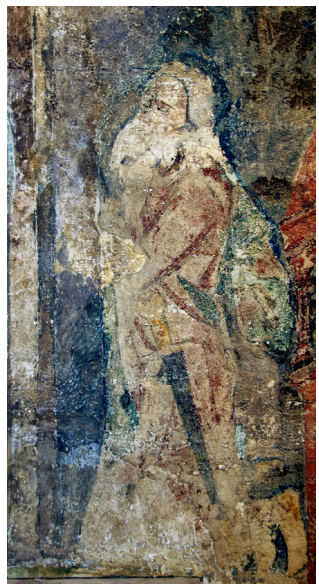

Fig. 12. Sepulcro del obispo Miguel Sánchez de Asiáin.
El caballero Fernando Gil de Asiáin. Foto Carlos Martínez Álava.

Creo sin embargo que su candidatura debe descartarse por varios motivos. En primer lugar, porque la existencia en Navarra, en la segunda mitad del siglo XIV, de un laico con interés por este tipo de obras resultaría extraña: de hecho, no tenemos conocimiento del encargo de ninguna tumba monumental por un noble navarro con anterioridad a la realización, bien entrado el siglo XV, del sepulcro de Carlos III, que despertó su inclinación hacia este tipo de empresas[86]. Tampoco parece probable que contara con un nivel cultural e in-

[84] Lacarra 1974, p. 325.
[85] Lacarra 1984, p. 70.
[86] Martínez de Aguirre 1992, pp. 28-30

telectual como para diseñar el programa, aunque ciertamente esta tarea pudo delegarla. Además, lo que conocemos de la actuación de este ricohombre más bien contradice la posibilidad: tras la muerte de su hermano, se apoderó de los bienes de Acella que el prelado había dejado para sustentar la capellanía y aniversarios que había fundado en la catedral de Pamplona y solo dos años después –ante las reclamaciones del cabildo– aceptó devolverlos[87]. Por último, el desplazamiento a Aviñón había tenido lugar bastante antes, incluso con anterioridad al ascenso de Miguel Sánchez de Asiáin a la sede de Pamplona. Ciertamente, la suposición de que el caballero representado en la tumba sea él parece correcta, pero la explicación de ello puede ser otra, como veremos.

Llegamos así al tercer posible promotor, Fernando Gil de Asiáin, canónigo de Pamplona y más tarde arcediano de Eguiarte[88]. Este personaje era hijo ilegitimo del noble Fernando Gil de Asiáin y sobrino del obispo[89]. Tenía además motivos de gratitud hacia el prelado: es muy posible que le debiera la canonjía y el arcedianato, y con toda seguridad le debía la dispensa del defecto de ilegitimidad y la habilitación para obtener cualquier dignidad eclesiástica conseguida en 1360[90]. Además, acreditó este doble lazo y su interés por el destino *post mortem* de ambos parientes al establecer una capellanía por sus almas –y por la suya propia– en fecha ignorada, pero que tuvo que ser posterior a 1366 –año en que su padre aún vivía– y anterior a 1376 –a principios de cuyo año el propio canónigo figura como fallecido–, probablemente más cerca de este último[91].

Nos hallamos por tanto ante la persona adecuada para promover una sepultura que es ciertamente la del obispo, pero en la que también está presente el caballero a través de su retrato, pues estaba vinculado a ambos, al primero como sobrino y beneficiario de su protección y al segundo como hijo[92]. Por otra parte –dada la atribución de las pinturas a un artista procedente de Aviñón[93]– hay que tener en cuenta que el periodo más favorable para la venida de un pintor de la ciudad del Ródano a Pamplona no es el del gobierno de Miguel Sánchez de Asiáin, sino el de su sucesor Bernardo de Folcaut (1364-1377), en el que los contactos entre la sede pamplonesa y la papal fueron constantes e intensos, protagonizados en muchos casos por el propio obispo[94]. Ahora bien,

---

[87] Goñi 1979b, pp. 227-228.

[88] *Ibidem*, pp. 223, n. 55, 260.

[89] *Ibidem*, p. 228 dice que era sobrino de su homónimo, pero la *Gran Enciclopedia de Navarra* 1990, voz "Linaje Asiáin", aclara que era su hijo.

[90] Goñi 1979b, p. 223.

[91] *Ibidem*, p. 228.

[92] La propuesta del canónigo como promotor y por estas mismas razones fue apuntada ya por Martínez Álava, Martínez de Aguirre 2015, p. 410.

[93] Bertaux 1908, p. 744; Lacarra 1974, pp. 320, 323-324; 1984, pp. 65, 69-70.

[94] Algo pertinentemente señalado por Lacarra 1974, pp. 223-224; 1984, pp. 69-70.

es precisamente dentro de ese periodo, entre 1367 y 1375, cuando nuestro canónigo funda la capellanía por el alma de su tío el obispo –y de su padre–, lo que invita a pensar que quizás ambos hechos –establecimiento de la capellanía y realización del sepulcro– estuvieran relacionados. Quizás el obispo Folcaut –cuyos vínculos con Aviñón fueron estrechos– actuó como enlace entre el artista y el canónigo. Desgraciadamente, nada sabemos sobre la formación de este y su bagaje cultural.

4. Bibliografía citada

Barrau-Agudo, Caroline de (2009), *La sculpture funéraire de la cathedrale de Rodez (XIIIe-XVIe siècles): présentation d´un corpus méconnu*, "Mémoires de la Societé Archéologique du Midi de la France" 19, pp. 173-205.

Bertaux, Emile (1908), *La peinture et la sculpture espagnoles au XIVe et au XVe siècle jusqu´au temps des Rois Catholiques*, en *Histoire de l´art: depuis les premiers temps chrétiens jusqu´ a nos jours*, vol. III-2, París, Librairie Armand Colin, pp. 743-828.

Boespflug, François (1997), *La Double Intercession en procès. De quelques effets iconographiques de la théologie de Luther*, en Muller, Frank (ed.), *Art, religión, societé dans l´espace germanique au XVIe siècle*, Estrasburgo, Presses Universitaires de Strasbourg, pp. 31-61.

Boespflug, François (2001), *La Trinité à l´heure de la mort*, "Cahiers de recherches médiévales et humanistes" [en línea] 8, pp. 1-26, DOI: https://doi.org/10.4000/crm.389 [consulta: 24/3/2020].

Caballero Escamilla, Sonia (2007), *La escultura gótica funeraria de la catedral de Ávila*, Ávila, Diputación Provincial de Ávila.

Carrero Santamaría, Eduardo (2006), *La catedral románica. Hacia una interpretación funcional*, en *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la Corona y la Diócesis de Pamplona, Baluarte, Pamplona 26 de enero al 30 de abril de 2006*, vol. II, Pamplona, Imprenta Provincial, pp. 856-866.

Cendón Fernández, Marta (2011), *La indumentaria episcopal como reflejo de poder en la escultura funeraria bajomedieval*, en *Imágenes del poder en la Edad Media II. Estudios in memoriam del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*, León, Universidad de León, pp. 101-120.

Cruzat, Francisco de (h. 1575), *Catalogus episcoporum Ecclesiae Pampilonensis* [en línea], https://binadi.navarra.es/registro/00008980 [consulta: 24/3/2020].

Domínguez Rodríguez, Ana (1993), *Iconografía de los Libros de Horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Universidad Complutense.

Domínguez Rodríguez, Ana (1998), *Compassio y Co-redemptio en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Fina*l, "Archivo Español de Arte" 71, pp. 17-35.

Fernández-Ladreda, Clara (2015a), *El claustro y las dependencias canonicales de la catedral de Pamplona: arquitectura y escultura*, en Fernández-Ladreda, Clara; Martínez Álava, Carlos; Martínez de Aguirre, Javier; Lacarra Ducay, María Carmen (dirs.), *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra - Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, pp. 157-249.

Fernández-Ladreda, Clara (2015b), *Sepulcros e imaginería*, en Fernández-Ladreda, Clara; Martínez Álava, Carlos; Martínez de Aguirre, Javier; Lacarra Ducay, María Carmen (dirs.), *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra - Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, pp. 337-359.

Fernández-Ladreda, Clara; Martínez de Aguirre, Javier (2015), *Arquitectura: la catedral de Pamplona, los palacios reales y sus secuelas*, en Fernández-Ladreda, Clara; Martínez Álava, Carlos; Martínez de Aguirre, Javier; Lacarra Ducay, María Carmen (dirs.), *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra - Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, pp. 427-511.

Franco Mata, Ángela (1988), *Escultura gótica en León y provincia 1230-1530*, León, Instituto Leonés de Cultura.

Franco Mata, Ángela (2003), *Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)*, "De Arte*"* 2, pp. 47-86.

Gardner, Julian (1992), *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press.

Gómez Bárcena, María Jesús (1985), *El sepulcro gótico en la ciudad de Burgos en el siglo XIV*, en *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos. MC aniversario de la fundación de la ciudad 884-1984*, Valladolid, Junta de Castilla y León - Consejería de Educación y Cultura, pp. 863-881.

Gómez Bárcena, María Jesús (1988a), *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, Excma. Diputación provincial de Burgos.

Gómez Bárcena, María Jesús (1988b), *La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla*, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media: ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de*

1986 en Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacions e Intercambio Científico da Universidade, pp. 31-50.

Goñi Gaztambide, José (1955), *Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona*, "Príncipe de Viana" 16, pp. 133-200.

Goñi Gaztambide, José (1957), *Los obispos de Pamplona en el siglo XIII*, "Príncipe de Viana" 18, pp. 41-240.

Goñi Gaztambide, José (1979a), *Historia de los obispos de Pamplona*, vol. I, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S. A. - Diputación Foral de Navarra - Institución Príncipe de Viana.

Goñi Gaztambide, José (1979b), *Historia de los obispos de Pamplona*, vol. II, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S. A. - Diputación Foral de Navarra - Institución Príncipe de Viana.

Goñi Gaztambide, José (1989), *Historia de los obispos de Pamplona*, vol. VIII, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S. A. - Diputación Foral de Navarra - Institución Príncipe de Viana.

Goñi Gaztambide, José (2010), *Catálogo de los manuscritos teológicos de la catedral de Pamplona*, "Príncipe de Viana*"* 71, pp. 841-942.

Gudiol Ricart, José (1955), Ars Hispaniae*: Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. IX, Madrid, Plus Ultra.

Gutiérrez Baños, Fernando (2007), *Imaging the tomb: Remarks on Funerary Murals of the 13th and 14th Centuries in Castile and León*, en *Out of the Stream Studies in Medieval and Renaissance mural painting*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, pp. 182-204, 414-415.

Herklotz, Ingo (2001), Sepulcra *e* Monumenta *del Medioevo: studi sull´arte sepolcrale in Italia*, Nápoles, Liguori editore.

Lacarra Ducay, María Carmen (1974), *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, Aranzadi.

Lacarra Ducay, María Carmen (1984), *Influencia de la escuela de Siena en la pintura navarra del siglo XIV. Los murales de la catedral de Pamplona*, "Reales Sitios" 82, pp. 65-72.

Lacarra Ducay, María Carmen; Martínez Álava, Carlos; Martínez de Aguirre, Javier (2015), *Artes del color y suntuarias*, en Fernández-Ladreda, Clara; Martínez Álava, Carlos; Martínez de Aguirre, Javier; Lacarra Ducay, María Carmen (dirs.), *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra - Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, pp. 553-573.

Lane, Barbara G. (1973), *The Symbolic Crucifixion in the Hours of Catherine of Cleves*, "Oud-Holland*"* 87, pp. 4-26.

Lutz, Jules; Perdrizet, Paul (1907-1909), *Speculum Humanae Salvationis*, Mulhouse, Imprimerie Ernest Meininger.

Marti, Susan; Mondini, Daniela (1994), *Ich manen dich der brüsten min. Das du den sünder wellest milte sin. Marienbrüsten und Marienmilch im Heilsgeschehen*, en *Himmel, Hölle, Fegefeuer: Das Jenseits im Mittelalter*, Zúrich, Neue Zürcher Zeitung, pp. 79-90.

Martínez Álava, Carlos (1994), *La catedral gótica. Escultura*, en *La catedral de Pamplona*, vol. I, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, pp. 274-354.

Martínez Álava, Carlos; Martínez de Aguirre, Javier (2015), *Pintura, miniatura y artes suntuarias*, en Fernández-Ladreda, Clara; Martínez Álava, Carlos; Martínez de Aguirre, Javier; Lacarra Ducay, María Carmen (dirs.), *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra - Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, pp. 361-423.

Martínez de Aguirre, Javier (1992), *Monarquía y arte en Navarra, siglos XIV-XV*, Madrid, Historia 16.

Martínez de Aguirre, Javier (2006), *La capilla funeraria en la Navarra medieval*, en *XIV Congreso nacional de Historia del Arte. Correspondencia e integración de las artes, Málaga, del 18-21 de septiembre de 2002*, vol. III-1, Málaga, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, pp. 115-128.

Martínez de Aguirre, Javier (2018), *Obispo, cabildo y monarcas ante los procesos constructivos de la catedral de Pamplona (siglos XIII al XV)*, en *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla Bajomedieval*, Berna, Peter Lang, pp. 523-562.

Meiss, Millard (1954), *An Early Altarpiece from the catedral of Florence*, "Metropolitan Museum of Art Bulletin" 12, pp. 302-317.

Menéndez Pidal de Navascués, Faustino; Ramos Aguirre, Mikel; Ochoa de Olza Eguiraun, Esperanza (1995), *Sellos medievales de Navarra: estudio y corpus descriptivo*, Pamplona, Gobierno de Navarra - Departamento de Educación y Cultura.

Migne, Jacques-Paul (1996), *Patrología latina database* [en línea], http://ezproxy.si.unav.es:2424/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:pld&rft_dat=xri:pld:ft:all:Z300100965 [consulta: 7/4/2020].

Palmer, Nigel F. (2009), *Turning many to Righteousness. Religious Didacticism in the* Speculum Humanae Salvationis *and the Similitude of the Oak Three*, en *Dichtung und Didaxe: Lehrhafts Sprechen in der deutschen Literatur Mittelalters*, Berlín - Nueva York, Walter de Gruyter, pp. 345-366.

Panofsky, Erwin (1997), Imago pietatis. *Contribution à l´histoire des types du "Christ de Pitié"/"Homme de Douleurs" et de la "Maria mediatrix"*, en *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, París, Flammarion, pp. 13-28.

Post, Chandler Rathfon (1930), *A Story of Spanish Painting*, vol. II, Cambridge, Harvard University Press.

Réau, Louis (1996), *Iconografía del arte cristiano*. *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, vol. I-2, Barcelona, Ediciones Serbal.

Réau, Louis (1997), *Iconografía del arte cristiano*. *Iconografía de los santos*, vol. II-1, Barcelona, Ediciones Serbal.

Sánchez Ameijeiras, Rocio (2000), Monumenta et memoriae: *The Thirteenth-Century Episcopal Pantheon of León Cathedral*, en *Memory and the Medieval tomb*, Aldershot, Ashgate Publishing Company, pp. 269-298.

Sandoval, Prudencio de (1614), *Catálogo de los obispos que ha tenido la Santa Iglesia de Pamplona desde el año 80*, Pamplona, Nicolás de Asiain.

Silber, Evelyn (1980), *The Reconstructed Toledo* Speculum Humanae Salvationis*: The Italian Connection in the Early Fourteenth Century*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 43, pp. 32-51.

Silber, Evelyn (1982), *The Early Iconography of the* Speculum Humanae Salvationis*: The Italian Connection in the Fourteenth Century*, Cambridge, University of Cambridge (*tesis doctoral*).

Trens, Manuel (1947), *María. Iconografía de la Virgen en el Arte español*, Madrid, Plus Ultra.

Vengoechea Arteaga, Santiago (1920), *Don Miguel Pérez de Legaria, obispo de Pamplona de 1286 a 1304*, "Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra" 11, pp. 42-50.

Vorágine, Santiago de la (1996), *Leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial.

Williamson, Beth (2000), *The Cloisters Double Intercession: The Virgin as Co-Redemptrix*, "Apollo: The international magazine of Arts" 465, pp. 48-54.

Wilson, Adrian; Lancaster Wilson, Joyce (1984), *A Medieval Mirror*, Berkeley, University of California Press [en línea], http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft7v19p1w6 [consulta: 10/2/2020].

Fecha de recepción del artículo: julio 2020
Fecha de aceptación y versión final: marzo 2021