

EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA: UNA OBRA EXCEPCIONAL DEL GÓTICO EUROPEO

Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE

INTRODUCCIÓN

Antes de entrar a tratar el claustro conviene hacer una advertencia para evitar equívocos: en origen fue proyectado - como era habitual en la época- con un solo piso y solo mucho más tarde se incorporó un segundo nivel. Es, sin embargo, el piso bajo el que resulta relevante desde el punto de vista artístico y en el que vamos a centrarnos, aunque al final hagamos una breve referencia al sobreclaustro.

Se trata de una obra perteneciente a la variante del gótico conocida como radiante, construida básicamente entre \pm 1280 y 1330 y dependiente mayoritariamente del arte francés, aunque recibe también otras influencias.

De esto se deducen algunas consecuencias que nos permiten valorarlo adecuadamente. De un lado, su cronología lo convierte en la primera manifestación del gótico radiante en Navarra y, por lo tanto, en el monumento introductor del estilo en el reino. En segundo lugar, habida cuenta de sus vínculos con Francia, puede considerarse como un ejemplo de claustro gótico catedralicio francés trasplantado a nuestro país y por añadidura el mejor de los supervivientes, pues sus equivalentes galos han desaparecido salvo excepciones y estas son muy inferiores — Bayona—. Por último, pero no menos importante, se trata de una obra de gran calidad, en la que se integran elementos comparables a las mejores creaciones hispánicas y europeas coetáneas —Puerta del Amparo y Puerta Preciosa—, como demuestra su inclusión en los manuales de carácter general dedicados al gótico.

CRONOLOGÍA, PROMOTORES, ARTISTAS Y FUNCIONES

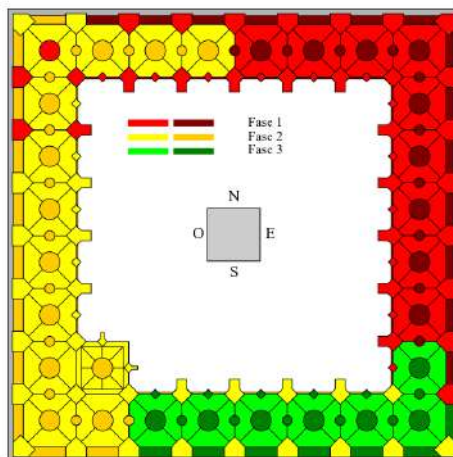
Las circunstancias históricas y las noticias proporcionadas por las fuentes escritas han permitido deducir que se comenzó poco después de la Guerra de la Navarrería (1276), en torno a 1280. Por otra parte, el hecho de que el grupo de la Anunciación de la Puerta Preciosa sirviera como modelo de una de las claves del refectorio -concluido para 1335- hacen pensar que se terminaría algo antes de esa fecha, hacia 1330.

Los textos nos informan también sobre los promotores. De un lado, los obispos: Miguel Sánchez de Uncastillo (1277-1287) —el iniciador—, Miguel Pérez de Legaria (1287-1304), Arnalt de Puyana (1309-1316) y Arnaldo de Barbazán (1318-1355) —bajo el que se finalizó—. De otro, los canónigos, sobre cuya intervención resulta especialmente significativo el pleito mantenido en 1311 por el cabildo con uno de sus miembros, el arcediano de tabla García de Eza. Finalmente, los fieles cuya participación puede rastrearse a través de las concesiones de indulgencias, las cuestaciones, la actividad de la cofradía de Santa María de Pamplona y las mandas testamentarias.

Las fuentes escritas aportan asimismo dos nombres de artistas: Miguel y Guillermo Inglés, cuyas cronologías se corresponden respectivamente con la primera, y segunda fase de obras.

En cuanto a sus funciones serían básicamente tres, alguna de las cuales se ha mantenido hasta hoy. En primer lugar, servía para organizar y articular el conjunto catedralicio, es decir la iglesia y las dependencias canónicas que albergaron la vida comunitaria del cabildo, y en este senti-

Fases de la construcción



Claustro Catedral Pamplona



Interior de la galería oriental del claustro.

do puede decirse que funcionó como parte de la residencia canonical. En segundo lugar, en él se celebraban ceremonias litúrgicas de distinto tipo, entre las que destacan las procesiones, tanto las que formaban parte de la vida cotidiana del cabildo como de las correspondientes a grandes festividades, algunas de las cuales -por ejemplo, la de la Asunción, titular de la catedral, el 15 de agosto- continúan haciéndose. Por último, era usado como cementerio, según se hace patente en las losas numeradas del pavimento y los arcosolios de los muros, función reactivada en la actualidad con la construcción del columbario.

Un examen detallado del claustro pone de manifiesto que en el curso de su construcción, entre 1280 y 1330, hubo tres cambios de proyecto que se sucedieron en el tiempo y a las que denominaremos fases, cada una con unas características específicas. Cuando finalizó la tercera el claustro bajo podía prácticamente darse por concluido, si bien cabe añadir una cuarta, mucho más tardía, datada hacia 1500, que aportó tan solo algunos elementos decorativos.

Antes de comenzar el análisis de estas fases conviene hacer una

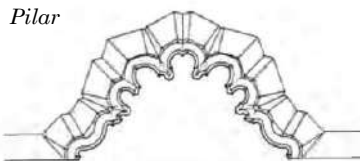
observación: aunque el curso de nuestro estudio nos referiremos exclusivamente a la arquitectura y la escultura, no hay que perder de vista que la pintura jugó un papel considerable en la configuración del claustro y su apariencia final, algo que hoy se nos escapa por su casi total desaparición. Sin embargo, este aspecto se desarrollará en otro artículo de esta misma publicación.

PRIMERA FASE

En la primera fase se hizo la galería oriental (salvo el extremo sur) y parte de la septentrional (la mitad este en su totalidad y la mitad oeste la parte inferior). También se labraron una serie de piezas que se colocaron en la fase posterior.

Desde el punto de vista arquitectónico esta fase se caracteriza por el empleo de un modelo específico de pilar, el modelo 1, cuyo rasgo definitorio —poco corriente— sería la aparición en su frente de un doble baquetón interpenetrado, que se prolonga a los arcos fajones, y que tendrá mucho eco en el gótico navarro. También por el uso de un diseño propio de tracería, el 1, relativamente sencillo, a base de rosetones lobulados inscritos en círculos.

Pilar



MODELO 1



Capitel de la galería oriental, detalle.
Aristoteles y Filis.

Aunque convencional y algo anticuado, es interesante señalar su coincidencia con modelos empleados en monumentos del gótico radiante parisino —capillas orientales del costado norte de la catedral de París—, pues constituye un indicio sobre la procedencia y formación del arquitecto de esta fase, el maestro Miguel, al que conocemos porque firma como testigo en un documento datado en 1286.

La escultura se circunscribe básicamente a capiteles y claves, ya que en esta etapa aún no han hecho su aparición las grandes portadas esculpidas. Su temática es doble, religiosa y profana, siendo mucho más numerosa, variada e interesante la segunda.

En el caso de los capiteles esa temática profana abarca un amplio espectro. Episodios de la vida cotidiana, en su doble vertiente, lúdica y laboral: escenas de tauromaquia, cinegéticas, de combate, de bailes y torneos, de pastoreo y vendimia. Temas animales, basados en la realidad —jabalina y crías— o en los bestiarios —leones resucitando a su cachorro, tigres contemplándose en un espejo, hombre dando muerte a un basilisco—. Pero sin duda los más interesantes son los asuntos tomados de obras literarias: anécdota de Aristóteles y Filis basada en el *Lai de Aristote* de Henri de Valenciennes, episodio de Virgilio en el cesto, escena de la tortuga y el rico inspirada en una fábula de Odón de Cheriton, motivo del hombre perseguido por un unicornio tomado quizás de otra fábula del mismo autor o representación de las Artes liberales cuya fuente última sería la obra de Mariano Capella *De Nuptiis Philologiae et Mercurio*.

En las claves habría que destacar la aparición de un programa de carácter cosmológico, unitario y coherente, integrado por los ríos del Paraíso —citados en el Génesis—, los vientos de la Rosa de los vientos —basados las *Etimologías* y *De natura rerum* de san Isidoro— y los meses. Se prolongó a la segunda fase, pero no a la tercera, por lo que no llegó a concluirse.

La localización de los distintos elementos estaba perfectamente calculada. Los ríos, que según el texto bíblico son cuatro, se destinaron a los tramos de los ángulos, pero solo llegaron a labrarse dos por un cambio de programa, el Geón —que se colocó en el ángulo NE— y el Fisión —en el ángulo NO—. Su iconografía seguía la fórmula clásica: un hombre con un jarro de agua.

Por su parte, los vientos ascienden a doce, correspondiendo tres a cada punto cardinal. De acuerdo con esto, se emplazaron en la panda oriental —en los tramos centrales— Subsolanus, Vulturnus y Eurus. En la septentrional debían ir Septentrión, Aquilón y Circius, pero, por error, se eliminó el Septentrión y se duplicó el Circius. En la occidental se situaron Favonius, Africus y Chorus, mientras que los tres correspondientes al sur no llegaron a hacerse, debido al aludido cambio de programa. De nuevo su imagen se ajusta al modelo clásico: un hombre tocando un cuerno.

Finalmente, los meses ocuparon las restantes claves del ala norte y parte de las del ala oeste. Salvo enero, que sigue la iconografía clásica de Jano, su representación mantiene a las pautas usuales, es decir que cada uno de ellos se representa por medio de uno o varios personajes desempeñando los trabajos o actividades propias de su tiempo: febrero aparece calentándose al fuego, marzo podando una viña, abril exhibiendo un ramo florido, mayo cazando, julio segando, agosto trillando, septiembre trasegando el vino, octubre sembrando, noviembre matando el cerdo y diciembre banquetearlo.

Este programa profano —especialmente los temas tomados de fuentes literarias— pone claramente de manifiesto la existencia de un mentor de excepcional cultura, presente ya desde el inicio de las obras, en torno a 1280. Ahora bien, si repasamos la lista de miembros del cabildo en dicho año, incluyendo también al obispo —Miguel Sánchez de Uncastillo—, y examinamos los datos conocidos relativos a cada uno de ellos, parece obvio que quien más se ajusta a este perfil es Juan Juániz de Aizaga, arcediano de Eguarte y futuro arcediano de cámara, pues no solo es

Claustro Catedral Pamplona

uno de los tres canónigos que posee el título de maestro -lo que indica su nivel de estudios—, sino que años más tarde —1305— dotará un colegio en París para alojar a los capitulares que fueran a estudiar a esa ciudad -muestra clara de su interés y preocupación por la cultura-. A su vez, este dato nos lleva a pensar que quizás el mismo había cursado sus estudios en la universidad parisina y que fue allí donde adquirió esa sólida formación de la que hará gala al diseñar el programa del claustro.

SEGUNDA FASE

En una segunda fase se culminó la galería norte, se levantó la totalidad de la oeste y se inició la sur, erigiéndose asimismo el templete del lavabo. También se enriqueció la fachada del ala oriental —hasta entonces lisa— con la incorporación de tracerías ciegas en las enjutas y de un antepecho en la parte superior.

Hemos atribuido la dirección de las obras de esta etapa a Guillermo Inglés —que a juzgar por su nombre era originario de las islas británicas y que está documentado como maestro de obras de la catedral de Huesca en 1338—, apoyándonos en su presunta intervención en las obras claustrales, ya que parece ser el autor de las puertas del Amparo —con excepción del tímpano—, el Refectorio —en colaboración con otro artista— y Arcedianato.

Arquitectónicamente esta fase se define por el uso de una tipología distinta de pilares -el modelo 2-, en la que se he eliminado el doble baquetón del frente, quizás por su carácter insólito. También hacen su aparición dos nuevos modelos de tracería —el 2 y el 2 bis—, caracterizados por la presencia de sendos motivos que evocan respectivamente una estrella y una cruz. El primero se asemeja bastante a diseños empleados en las ventanas del colateral norte del coro de la catedral de Burdeos, en tanto que el segundo se parece al usado en los vanos de las capillas que flanquean el cuerpo de naves de la catedral de Ruan. Estas coincidencias hacen pensar que Guillermo Inglés conoció ambas canterías, probablemente en el trascurso de su viaje de Inglaterra a la Península ibérica.

En el terreno de la plástica se distingue esta etapa de la precedente por la aparición de los grandes portales esculpidos —puertas del Amparo, del Refecto-

rio y del Arcedianato— y por la disminución del papel desempeñado por los restantes soportes escultóricos, pues los capiteles historiados desaparecen y las claves reducen su número.

De los portales el más importante es, sin duda, la Puerta del Amparo, que actualmente comunica el claustro con el templo. Desarrolla una temática mariana, con dos puntos clave: el mainel con la escultura de la Virgen con Jesús en brazos, que da nombre a la portada, el tímpano con la Dormición de la Virgen. Esta última escena se desdobra en dos momentos: la muerte de María con la subida de su alma al cielo en figura de niña transportada por Cristo —asunción del alma— y la liturgia funeraria oficiada por san Pedro en presencia del colegio apostólico.



Clave del ángulo NE. Río Geon.

Lo más relevante es el tímpano, cuya iconografía tiene su fuente textual en la Leyenda Aurea. Se trata de un tema que cristaliza en el arte bizantino, en la fórmula de la *Koimesis*, de donde pasará a las portadas francesas de la segunda mitad del siglo XII y XIII y a la pintura y mosaico italianos de fines del s. XIII y principios del s. XIV. La versión pamplonesa parece depender de obras italianas, como la tabla de Giotto de la *Gemälde Galerie* de Berlín u otra pieza similar. La elección de este asunto se justifica tanto por la dedicación de la catedral al misterio de la Asunción de María como por la función funeraria de los dos ámbitos colindantes con la puerta: el claustro y la capilla del obispo Miguel Pérez de Legaría —hoy desaparecida—, pero que

Pilar



MODELO 2

Claustro Catedral Pamplona

cuando se ejecutó la puerta ocupaba el espacio intermedio entre el claustro y el templo románico. En cuanto a lo último no hay que olvidar no solo que la Virgen es la intercesora por excelencia en el día del Juicio, sino que además en la Edad Media su muerte era el modelo por excelencia de buena muerte, como lo será la de san José a partir del Barroco.

Su estilo, que ha llamado la atención desde antiguo por su originalidad, se define por una composición abigarrada y recargada, con muchas figuras de gran tamaño, lo que genera confusión y dramatismo. Un interés por sugerir la profundidad, a través del empleo de un relieve profundo y de la disposición de las figuras en distintos planos, propio más bien de la pintura. Unas figuras —varones adultos— desproporcionadas —con cabezas, manos y pies muy grandes—, en posturas forzadas y con unos rasgos faciales muy acusados y peculiares, que les confieren una gran expresividad. Unos pliegues muy angulosos y voluminosos, lo que —unido al relieve profundo y al acusado modelado de los rostros— acentúa los efectos de claroscuro que a su vez refuerza el dramatismo de la escena.

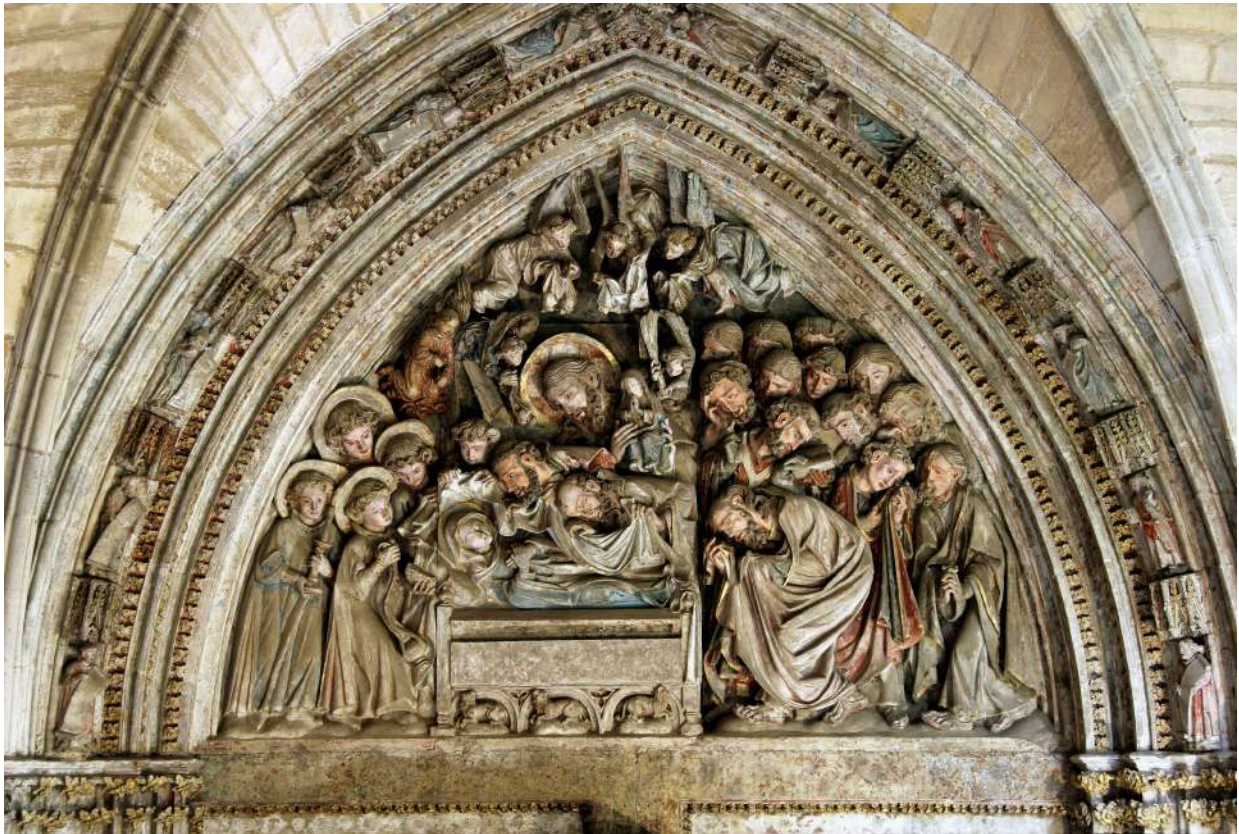
Este modo de trabajar, tan personal, ha sido asociado con el maestro de Rieux —considerado el escultor más descollante del Languedoc en el s. XIV y uno de los más im-

portantes del gótico francés—, dando lugar a que el tímpano se atribuyera a él o a su taller. Actualmente esta hipótesis se descarta por razones cronológicas —el autor del tímpano es anterior al maestro languedociano— y formales —hay coincidencias entre las realizaciones de ambos artífices, pero también diferencias notables—.

El tímpano no fue la única realización catedralicia de este tallista, pues labró también las estatuas de san Pedro y san Pablo de la puerta de la capilla barbazana y las claves del río Fisón y el viento Subsolano. También trabajó fuera de Pamplona, pudiendo adjudicarsele las imágenes de Santiago Beltza y san Bartolomé de la parroquial de Santiago de Puente la Reina, y las cabezas de la Dolorosa y san Juan —pertenecientes sin duda a un Calvario— procedentes de Viana, actualmente en el Museo de Navarra. El resto de la puerta del Amparo —incluida la Virgen del mainel— fue ejecutado por otro artista, Guillermo Inglés, maestro de obras de esta segunda etapa.

A Guillermo Inglés hay que adjudicarle las otras dos portadas de esta fase: la del Refectorio —que da entrada a esta dependencia— y la del Arcedianato —que comunicaba con el patio de este nombre—, si bien en el tímpano de la primera participó también otro artista, mucho menos dotado.

Tímpano de la puerta del Amparo del claustro.





Tímpano de la puerta del arcedianato del claustro.

En el aspecto iconográfico deben considerarse como un conjunto, ya que desarrollan un único ciclo, dedicado a la Pasión y Glorificación de Cristo, que se inicia en el tímpano de la primera con la Entrada en Jerusalén y la Última Cena, y concluye en el de la segunda con la Crucifixión —a la que habría que asociar las estatuas de la Iglesia y la Sinagoga de las jambas de la portada anterior—, el Descenso al limbo, la Visita de las tres Marías al sepulcro, la aparición a su madre y la aparición a la Magdalena.

Desde el punto de vista formal contrastan radicalmente con la Puerta del Amparo. Se caracterizan por presentar extensas superficies de fondo desnudas, composiciones las claras y ordenadas, movimientos pausados y congelados, cuerpos bien proporcionados y rostros de facciones regulares, un tanto inexpresivos.

La atribución a Guillermo Inglés se basa en sus coincidencias formales e iconográficas con el tímpano de la puerta principal de la catedral de Huesca, tradicionalmente asociado con ese artista, basándose en su condición de maestro de obras de la catedral oscense en 1338, atestiguada por la documentación. Reforzaría esta vinculación de las portadas pamplonesas con Inglés el hecho de que su temática —bastante inusual— muestra notables coincidencias con las por-

tadas del crucero norte de la catedral de Burdeos —Última Cena— y de la Calenda de la catedral de Ruan —Crucifixión, Descenso al limbo, Visita al sepulcro y la aparición a la Magdalena—, edificios con los que esta segunda fase del claustro ofrecía similitudes arquitectónicas y cuyas canterías debió conocer el artista, como ya señalamos.

TERCERA FASE

En una tercera fase se edificó la casi totalidad de la galería meridional y lo poco que quedaba pendiente de la oriental.

En lo referente a la arquitectura el rasgo más distintivo de esta etapa es el diseño integral de la fachada, incluyendo la decoración de las enjutas, los antepechos y los gabletes. Se trata de una fórmula que aparece aquí por primera vez, pues las tres pandas restantes —construidas con anterioridad— fueron planificadas con los frentes desnudos. La idea, sin embargo, fue ensayada anteriormente, cuando el frente del ala oriental, que se había concebido lisa en la primera etapa, se enriqueció con tracerías ciegas sobrepuestas a las enjutas y un antepecho en la parte superior en la segunda fase —como señalamos al ocuparnos de esta—. Pero, el procedimiento adoptado ahora es diferente, ya que la totalidad de la fachada —decoraciones incluidas— se ejecutó simultáneamente y ade-

Claustro Catedral Pamplona

más el diseño se complicó con la adicción de gabletes coronados por estatuas. El planteamiento debió gustar tanto que se pensó extenderlo a las dos galerías que aún conservaban los frontispicios lisos y se labraron piezas con esta finalidad, aunque las obras se interrumpieron por motivos ignorados y las piezas en cuestión no se colocaron hasta la cuarta fase.

Junto a esta característica, puede mencionarse otras, como el empleo de un modelo específico de tracerías, el 3 —más denso, con motivos de menor tamaño y dotadas de lobulaciones de relleno— y la presencia por primera vez de arcosolios funerarios abiertos en los muros perimetrales

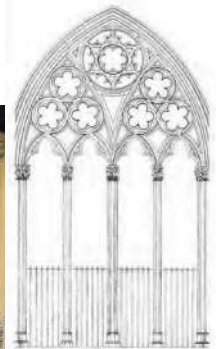
Desde el punto de vista escultórico cabe advertir que en las claves desaparece totalmente la temática profana, reemplazada por asuntos religiosos: escenas de la infancia de Cristo y martirios. Continúan en cambio las grandes portadas, representadas por la puerta Preciosa, que comunica con el antiguo palacio episcopal románico, reconvertido para uso del cabildo.

Se trata de la portada claustral con un desarrollo iconográfico más extenso. En las jambas, las estatuas de la Virgen y el arcángel Gabriel integran una Anunciación, alusiva a la maternidad divina de María, fundamento de todos sus privilegios, incluidos los de la Asunción y Coronación, a los que se hace referencia en el tímpano.

En exhibe un amplio ciclo, que gira en torno a la muerte de la Virgen. La mayoría de las escenas hacen referencia a episodios previos: un ángel le anuncia su próxima muerte y le hace entrega de la palma y la mortaja, María comunica la noticia a sus parientes, san Juan llega en una nube, la Virgen conduce al apóstol a su cámara y le muestra la mortaja y la palma, san Juan recibe a san Pedro y san Pablo, llegada de los restantes apóstoles en una nube, conversación de los apóstoles con la María, la Virgen prepara su mortaja, María haciendo entrega de sus vestiduras a tres pobres mujeres y dando la palma a san Juan. Cierra el relato la conducción del cadáver de la Virgen escoltado por los apóstoles, fusionada con el doble intento de profanación —el de un grupo de judíos atavia-

Fachada de la galería meridional del claustro.

Modelos Tracería
2, 2bis y 3



Claustro Catedral Pamplona

dos como soldados medievales y el sacerdote judío que es castigado por un ángel que le corta las manos—. Llama la atención la omisión del momento clave, el tránsito propiamente, posiblemente por estar figurado en la puerta del Amparo. Culmina el tímpano la Coronación mariana.

La base textual del ciclo de la muerte hay que buscarla en relatos apócrifos, entre los que destacan la Leyenda Dorada de Jacobo de Vorágine, pero también otros derivados del Transitus griego R, como las homilías de Cosme Vestitor y el Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica. En cambio, la Coronación está basada en los sermones escritos por san Bernardo para la festividad de la Asunción.

Su estilo se acerca al de las realizaciones de Inglés, con el que coincide en la tendencia a la simetría, la tipología de algunas de las figuras, los movimientos y posturas naturales y calmados, y el gusto por las estructuras arquitectónicas complejas. Pero su nivel cualitativo es mayor y se aprecian también diferencias formales. Así la concepción del espacio y del volumen se aleja de lo visto en las obras de Inglés, acercándose al del tímpano del Amparo, pues como en él los personajes se yuxtaponen en distintos planos que marcan la profundidad y resultan muy voluminosos.

Se ha relacionado esta portada con el arte cortesano francés de los talleres parisinos de la primera mitad del XIV, en especial con los retablos, lo que apunta a un artista de esta procedencia.

Como puede deducirse de todo lo expuesto, al concluir esta tercera fase, el nivel inferior —es decir el claustro propiamente dicho— puede darse por finalizado. Pero todavía podrían citarse dos etapas más.

CUARTA Y QUINTA FASE

En la cuarta etapa se incorporaron las decoraciones de las fachadas de las alas occidental y septentrional, siguiendo las pautas de la meridional. En aquella se reaprovecharon piezas labradas en la anterior, que se mezclaron con otras talladas en ex-profeso, en tanto que en esta prácticamente la totalidad de los elementos se tallan ahora, lo que explica la presencia de tracerías flamígeras. Su cronología viene dada por la presencia de los escudos del cardenal Antoniotto Gentile Pallavicino, obispo de Pamplona de 1492 a 1507.

Por último, en una quinta etapa, distinta de la anterior, aunque no demasiado alejada en el tiempo y por tanto todavía dentro de las pri-

meras décadas del XVI, se decidió añadir un segundo piso, construyendo el sobreclaustro. Ahora sí, el claustro, en su totalidad, estaba terminado.

La autora es profesora de la Universidad de Navarra, Departamento de Historia, Hª del Arte y Geografía.

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara, y Lorda, Joaquín, "La catedral gótica: Arquitectura", en *La catedral de Pamplona, 1394-1994*, Pamplona, 1994, t. I, pp. 163-273.

FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara, "El claustro y dependencias canónicas de la catedral de Pamplona: arquitectura y escultura", en Fernández-Ladreda, Clara (directora), *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, 2015, pp. 157-249.

MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos, "La catedral gótica: Escultura", en *La catedral de Pamplona, 1394-1994*, Pamplona, 1994, t. I, pp. 275-354.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, "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*, Berlín-Bern-Bruxelles-New York-Oxford, 2018, pp. 523-562. **PRE GÖN**



Puerta Preciosa del claustro.