

La catedral de Pamplona: modelo para los doseles de Villaespesa-Ujué en Tudela

Stefania Botticchio Giorgi
(Universidad Complutense de Madrid)

1. Introducción¹

La tumba doble de mosén Francisco de Villaespesa e Isabel de Ujué (1418-1421) en la catedral de Santa María de Tudela es de la tipología con efigie rematada por dosel. Corresponde al decimonoveno ejemplar gótico esculpido en la península ibérica, al tercero comisionado en Navarra y al primero, y único, encargado por nobles navarros.²

En el presente artículo se pretende abordar el estudio de los doseles tudelanos para entender su significado, su función e importancia en el conjunto sepulcral, además de reflexionar sobre el rol que cubrieron en la difusión de ciertos elementos arquitectónicos en territorio navarro. Para alcanzar estos objetivos se contextualizará la tumba de Villaespesa-Ujué a nivel histórico-artístico, estableciendo conexiones con otras piezas funerarias pertenecientes a nobles navarros. El análisis formal de los doseles tudelanos nos permitirá proyectar luz sobre los modelos arquitectónicos de referencia, dirigiendo la atención hacia la fábrica de la catedral de Santa María de Pamplona. Esto ocurrirá tras descartar la derivación de formas reproducidas en otros contextos artísticos del reino. Será fundamental analizar la autoría de la tumba de Villaespesa-Ujué, tomando como referencia las interpretaciones más recientes sobre el testamento del canciller.³

2. Contexto histórico-artístico navarro

El encargo de la tumba de Francisco Villaespesa e Isabel Ujué (figs. 1-2) ocurrió durante el nuevo impulso artístico que caracterizó Navarra: jamás antes del reinado del rey Carlos III el Noble (1387-1425) se habían destinado tantos fondos para la edificación, el arreglo de edificios y la creación de artes suntuarias (Martínez de Aguirre 1987, 51-52). La evolución artística fue favorecida por la estabilidad político-económico-militar del reino y el consecuente enriquecimiento de un fuerte grupo oligárquico compuesto por nobles y miembros de la familia real. A comienzos del siglo XV, el reino de Navarra salía de la profunda crisis que había afectado Navarra a partir de 1378 hasta 1384, tras las duras condiciones del Tratado de Briones y la desposesión del rey Carlos II el Malo de todos los dominios franceses por decisión de Carlos V de Francia (Castro Álava 1949, 134-135). Gracias también a la conducta pacifista de Carlos III, Navarra volvía a enlazar alianzas con el reino de Francia, con Castilla y, a partir de 1397, con la Corona de Aragón, gracias a la boda de María de Navarra, hermana del Noble, con Alfonso el Joven, hijo de Alfonso de Gandía (García Arancón 1987, 602).

¹ Estas páginas se basan parcialmente en mi tesis doctoral, con mención internacional, titulada “Los sepulcros con dosel en la península ibérica (1240-1516): funciones y formas de una microarquitectura (2 vols.)” y defendida en la Universidad Complutense de Madrid en abril 2024. Un agradecimiento muy especial a Javier Martínez de Aguirre, por haber sido un gran apoyo intelectual y moral.

Todas las fotografías y planos publicados en este trabajo han sido realizados por la autora.

² El primer sepulcro navarro con efigie bajo dosel corresponde al ejemplar de la infanta Blanca de Navarra (ca. 1376) en la catedral de Pamplona, le sigue la tumba de los reyes Carlos III de Navarra y Leonor de Castilla (1413-1419) en la seo pamplonesa y el ejemplar de Villaespesa-Ujué en la catedral de Tudela.

³ Agradezco al arzobispo de Pamplona, D. Francisco Pérez González, y al vicario episcopal para Asuntos Económicos y Patrimonio, D. Carlos E. Ayerra Sola, la disponibilidad a la hora de realizar el estudio de campo en las catedrales de Pamplona y Tudela, además de la autorización para la publicación de las fotografías en este trabajo.

La tumba con efigie bajo dosel se sumó a otros modelos que marcaron un antes y un después en la producción funeraria noble del siglo XV.⁴ Aquella tipología sepulcral no representó una novedad entre los miembros de la familia real navarra, piénsese en la tumba de la infanta Blanca (ca. 1376) en Pamplona y en las comisionadas por los reyes de Navarra y Francia a partir de Felipe I (†1314). Por otra parte, sí lo fue entre los individuos de la clase noble, cuyas riquezas dependían en buena parte de su cercanía a la corte.

Las principales tipologías de monumentos funerarios comisionados por los aristocráticos navarros a lo largo del siglo XV fueron principalmente tumbas exentas, adosadas a la pared y bajo arcosolio con una o dos efigies. Los flancos estaban esculpidos con personajes bajo arquería, escudos y medallones, como el sepulcro de Martín Périz de Eulate y Toda Sánchez (1410-1430) en San Miguel de Estella; el de Pedro Pérez de Andosilla (1413-1436) en San Francisco de Olite y la tumba de Pere Arnaut de Garro y Juana de Beúnza (1418-1422) en la catedral de Pamplona. Y también, los sepulcros de los mariscales de Navarra en San Pedro de la Rúa de Estella, proyecto promovido en 1449 por el cuarto mariscal del reino, Felipe de Navarra, y su esposa, Juana de Peralta.⁵ Son escasos los túmulos desprovistos de yacente, como el monumento de Veraiz y Sáenz de Berrozpe, tesorero del rey Juan de Navarra y Aragón (posterior a 1460) (Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal 1996, 147-148 y 231-232; Fernández-Ladreda Aguadé 2011, 214-224; Muñoz Párraga y López de Guereño Sanz 2013, y Botticchio 2022, 278). Por lo cual, en el panorama artístico de comienzos del siglo XV, la tumba de Villaespesa-Ujué era muy adecuada como encargo de nobles navarros y los doseletes participaban en la creación de una imagen digna del canciller y de su esposa.

⁴ Se cuenta con un número muy limitado de monumentos sepulcrales esculpidos durante el reinado del Malo. Por lo general, se caracterizaban por decoraciones heráldicas y epigráficas (Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal 1992, 414). De los ejemplares catalogados y pertenecientes a nobles, los del siglo XIV son principalmente lápidas funerarias incrustadas en el suelo. Sirvan de ejemplo la losa fragmentada de Juan Gómez procedente del claustro y conservada en el Museo de Navarra; las de Eslava en el claustro y de Cruzat de Pamplona ante la capilla de la Purificación en la nave de la Epístola de la catedral de Tudela.

⁵ El deseo de magnificencia llevó a la transformación de la iglesia en un panteón familiar. Un estudio exhaustivo en Muñoz Párraga y López de Guereño Sanz 2013.



Fig. 1. Tudela, catedral de Santa María. Vista frontal del sepulcro de Villaspesa-Ujué

La coincidencia tipológica de las efigies bajo dosel de Villaespesa-Ujué con las de Carlos III y Leonor de Castilla (1413-1419) en la catedral de Pamplona, el vínculo entre los nobles y los monarcas, además de la ausencia de otros monumentos sepulcrales similares comisionados a lo largo del siglo XV en Navarra, son algunos de los motivos que nos podrían llevar a defender la derivación de la tumba del canciller con relación a la de Carlos el Noble.⁶ Sin embargo, recordemos que Villaespesa había viajado de manera habitual a la corte de la Francia de los Valois y, durante sus desplazamientos, apreció posiblemente sepulcros con efigies bajo dosel pertenecientes a los individuos más eminentes de la sociedad francesa (García Arancón 1993, 404-405). Si bien no excluyo el hecho de que el ejemplar de los monarcas navarros sirviera de referencia, tampoco descarto la posibilidad de que el canciller se inspirara en los ejemplares franceses.



Fig. 2. Tudela, catedral de Santa María, sepulcro de Villaespesa-Ujué. Vista de las efigies rematadas por doseles

3. Componentes formales de los doseles Villaespesa-Ujué y modelos

Los doseles que rematan las efigies de mosén Francisco e doña Isabel son similares. Tienen plantas complejas obtenidas por la yuxtaposición de tres hexágonos cubiertos con bóveda ojival de nervios radiales de sección triangular sobre base rectangular y una clave de bóveda con forma de roseta (fig. 3). Los arcos son rebajados trilobulados y rematados por un óculo con trilóbulo calado. Están encuadrados por un arco apuntado y un gablete festoneado decorado con un medallón internamente trilobulado.⁷ La cúspide floronada del gablete divide la galería compuesta por dos biforas con terminación apuntada trilobulada y, en el centro, una decoración lobulada. Las microarquitecturas terminan con una cornisa decorada con follaje y otra moldurada (fig. 4). Por la proximidad a la pared del arcosolio, el plano superior de los doseles carece de decoraciones.

⁶ Entre otros trabajos sobre la tumba del canciller: Sancho San Román 1925; Uranga Galdiano 1949; Janke 1977, 132-151; Melero Moneo 2006 y Martínez Álava 2007, 228-235.

⁷ A pesar de las rupturas, ha sido posible identificar la forma original de los arcos gracias a los flancos internos de los doseles, en buena parte conservados.



Fig. 3. Tudela, catedral de Santa María, sepulcro de Villaespesa-Ujué. Vista del intradós de los doseles



Fig. 4. Tudela, catedral de Santa María, sepulcro de Villaespesa-Ujué. Dosele de Isabel de Ujué en el que se conservan los arcos con doble medallón

Llegados a este punto, habría que preguntarse en qué modelos arquitectónicos se inspiró el escultor a la hora de proyectar los doseles. Empezando por la arquería, no hay referencia a la forma conopial esculpida, por ejemplo, en el arcosolio del sepulcro y, de manera más simplificada, en el frontal de la base o como arquerías de enmarque de las escenas del registro central de la pared interna del arcosolio (fig. 1). El contexto escultórico y arquitectónico más

próximo a Tudela, es decir, la fábrica de la catedral de Santa María de Pamplona ofrece pistas muy interesantes.⁸



Fig. 5. Pamplona, catedral de Santa María. Vista frontal del sepulcro del obispo Miguel Sánchez de Asiáin



Fig. 6. Pamplona, catedral de Santa María, sepulcro del obispo Miguel Sánchez de Asiáin. Estatua de la Virgen con el Niño bajo dosel

Empezando con el arte sepulcral, la tumba del obispo Miguel Sánchez de Asiáin (1357-1375) en el arcosolio abierto en el extremo del tramo sur del claustro de la seo pamplonesa (fig. 5), es el primer ejemplar navarro con estatuas verticales rematadas en doseles.⁹ Las tres microarquitecturas coronan la Virgen con el Niño en el centro de la pared de fondo del nicho y dos estatuas columnas laterales al arcosolio (figs. 6-7). Sus arcos formeros trilobulados apuntados bajo gablete repiten la fórmula de arquillos calados en las enjutas típicos del gótico radiante. Carecen del doble medallón visible, por otra parte, en los doseles de Villaespesa-

⁸ La pérdida de un notable número de vidrieras, miniaturas, pinturas murales y sobre tabla no facilita un análisis completo de los modelos a los que hizo referencia el escultor de los doseles Villaespesa-Ujué. Aunque la labra de la tumba de Carlos III y Leonor de Castilla marcó un antes y un después en la difusión de los doseles en el arte de Navarra, no podemos olvidar la presencia de doseletes pintados en ciclos murales navarros desde mediados del siglo XIV. Ninguno refleja las características formales de los doseles de Villaespesa-Ujué, como el doselete en el ciclo pictórico, de clara influencia italiana, dedicado a la infancia de Jesús de la capilla de la Virgen del Campanal en San Pedro de Olite (1340-1360), hoy en el Museo de Navarra (Lacarra Ducay 2008, 133-135). En particular, los talleres locales de orfebres experimentaron un periodo de ascenso a lo largo del siglo XV. La cantidad de piezas de orfebrería de este periodo que han llegado hasta la actualidad es muy limitada, entre las que no he identificado ejemplares con doseletes, como el relicario de la Santa Espina (1415-1423) en el que las estatuillas están rematadas por gabletes (Martínez de Aguirre 2002). Para las piezas de orfebrería se han consultado García Gainza 1978; Heredia Moreno y Orbe Sivatte 1986 y las respectivas partes de los volúmenes 1-5 del *Catálogo monumental de Navarra* (García Gainza et al. 1980-1997).

⁹ El sepulcro del obispo Asiáin da muestra de la existencia de un discurso visual complejo sin precedentes y similares en Navarra en el tercer cuarto del siglo XIV. Mayores informaciones sobre la tumba del prelado en Fernández-Ladreda Aguadé 2021.

Ujué. Tampoco hay semejanzas con las microarquitecturas que coronan las estatuas de las jambas de la Puerta Preciosa (1350-1360) en la panda sur del claustro, que representan al dúo de la Anunciación, como tampoco las hay en las que coronan la Iglesia y la Sinagoga en la Puerta del Refectorio (1320-1338) (fig. 8). El doble medallón con elemento tri y cuadrilobulado labrado en los doseletes tudelanos encuentra analogías con la arquería del dosel de la Epifanía (hacia 1300) de Jacques Pérut (fig. 9) y la del pedestal y de los doseles que remataban dos estatuillas, hoy desaparecidas, en las jambas de la Puerta del Amparo (años centrales del siglo XIV), obra de Guillermo Inglés.¹⁰

Pasemos a las plantas de las microarquitecturas de Villaespesa-Ujué. Si bien no se ha conservado un amplio número de doseles navarros, al menos desde comienzos del siglo XIV se esculpían doseletes con plantas complejas, como el ejemplar que corona a la Virgen de la Epifanía (hacia 1300) en el claustro pamplonés (fig. 9; pl. 1) y los que rematan las estatuas laterales del arcosolio de la ya mencionada tumba del obispo Miguel Sánchez de Asiáin (1357-1364), obtenidos yuxtaponiendo dos tramos triangulares a uno cuadrado central (fig. 7; pl. 2). Y también, la microarquitectura de la Virgen del Amparo (fig. 10; pl. 3) y la galería del relieve votivo de la participación del cabildo en la reconstrucción del templo empezada en 1394, consistente en la yuxtaposición de cuatro tramos cuadrados a uno triangular (fig. 11; pl. 4).



Fig. 7. Pamplona, catedral de Santa María, sepulcro del obispo Miguel Sánchez de Asiáin. Estatua columna lateral al arcosolio bajo dosel

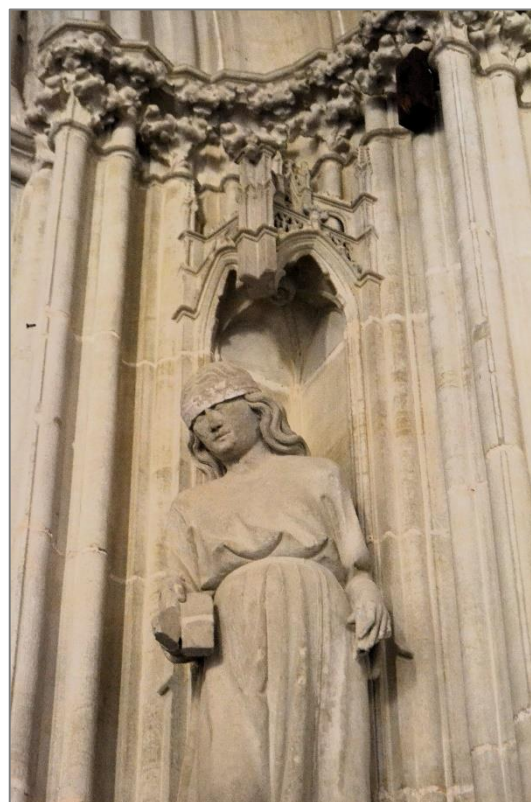
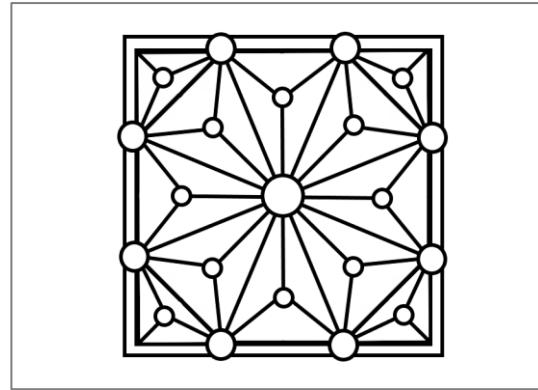


Fig. 8. Pamplona, catedral de Santa María, Puerta del Refectorio. Estatua de la Sinagoga bajo dosel

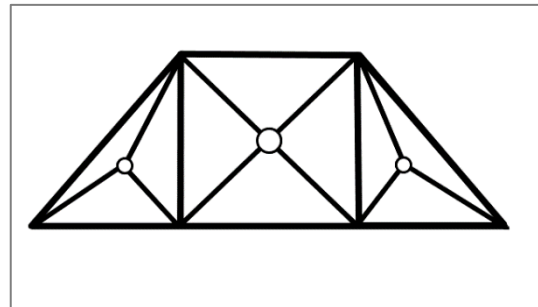
¹⁰ El artista del dosel de la infanta Blanca de Navarra (ca. 1376) en la catedral de Pamplona se inspiró también en aquellos arcos. A diferencia de los ejemplares de Tudela, esta microarquitectura tiene una planta de cinco paños cubiertos por una bóveda de nervios radiales y clave circular. Dejo para un estudio futuro el análisis del dosel de la infanta Blanca de Navarra.



Fig. 9. Pamplona, catedral de Santa María, grupo estatuario de la Epifanía. Estatua de la Virgen con el Niño bajo dosel



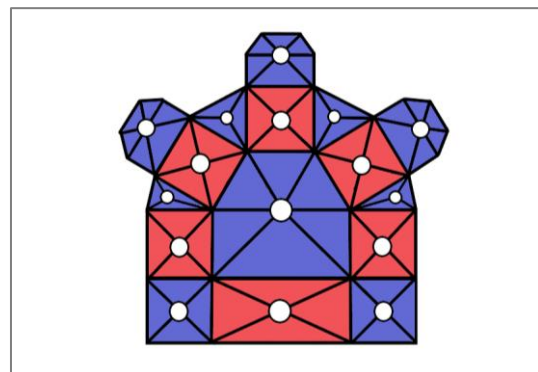
Pl. 1. Plano del dosel que remata la Virgen de la Epifanía, catedral de Santa María de Pamplona



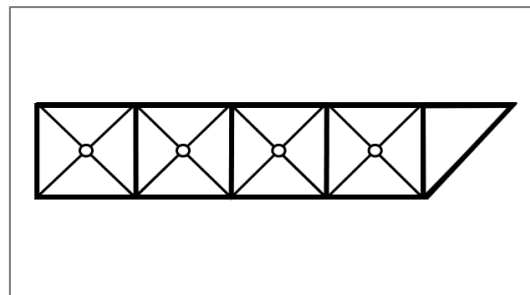
Pl. 2. Plano del dosel que remata la estatua lateral en el arcosolio de la tumba de Miguel Sánchez de Asiáin, catedral de Santa María de Pamplona



Fig. 10. Pamplona, catedral de Santa María, Puerta del Amparo. Estatua de la Virgen bajo dosel



Pl. 3. Plano con policromía del dosel que remata la Virgen del Amparo, catedral de Santa María de Pamplona



(Arriba) Pl. 4. Plano de la galería que remata el relieve votivo de la participación del cabildo en la reconstrucción del templo, catedral de Santa María de Pamplona

(Izquierda) Fig. 11. Pamplona, catedral del Santa María. Relieve votivo de la participación del cabildo en la reconstrucción del templo bajo galería

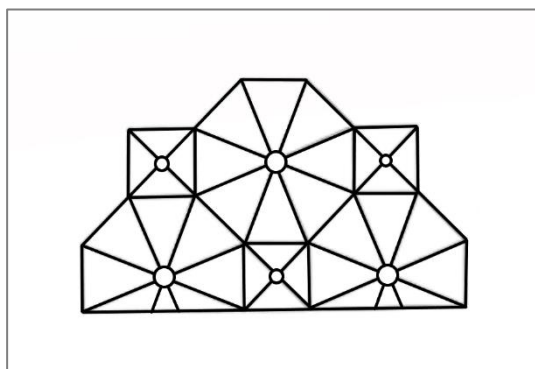
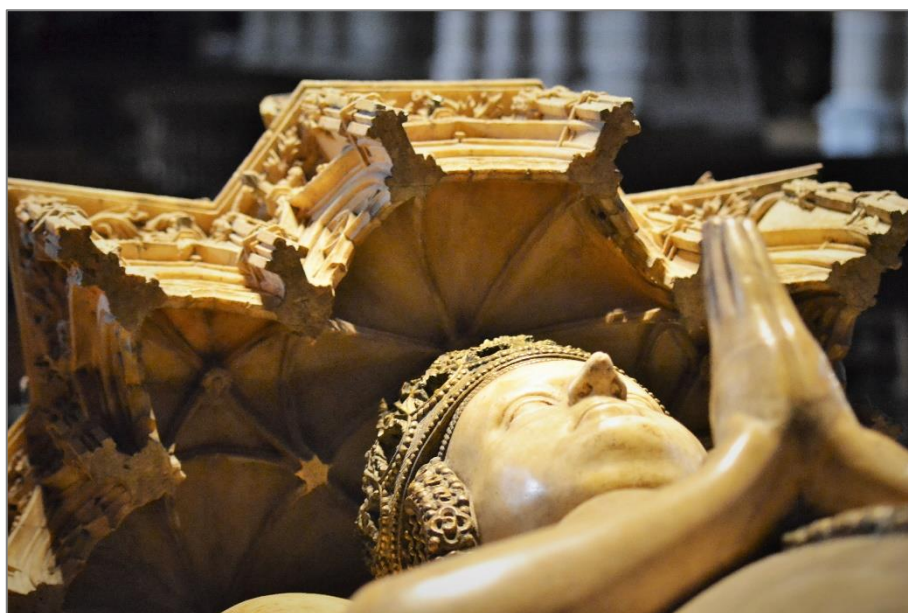
A pesar de que las plantas de los doseletes de Francisco de Villaespesa e Isabel de Ujué pudieron proceder de la experimentación de tramos,¹¹ a la vez, se podría especular con que se obtuvieron de la copia de otros doseles,¹² como los que rematan las efigies regias de Carlos III y Leonor caracterizadas por tramos cuadrados yuxtapuestos a otros octogonales y semioctogonales (fig. 12; pl. 5). De hecho, eliminando los tramos cuadrados se obtenía un tramo octogonal y dos semioctogonales, cuya yuxtaposición lleva a la elaboración de tres hexágonos. Asimismo, resulta sugerente plantear la hipótesis de que copiasen la cabecera de un templo. Una observación detenida de la planta de las microarquitecturas funerarias tudelanas permite identificar una similitud con la nueva cabecera gótica de la catedral de Santa María de Pamplona.¹³ En efecto, en los doseles se observa una simplificación formal mediante la

¹¹ En el Cuatrocientos, las microarquitecturas esculpidas como remate de las efigies alcanzaron en la península ibérica formas más complejas procedentes de la copia de partes de templos (capillas mayores, cabeceras), perdiendo a la vez su rol protagonista en el monumento sepulcral. En Francia, Flandes e Inglaterra se cuenta con doseles funerarios de plantas complejas desde el siglo XIII.

¹² Algunos doseles de la Lonja de los Mercaderes de Palma de Mallorca presentan plantas construidas a partir del hexágono y del pentágono, como el ejemplar del parteluz, caracterizado además por arcos rematados en gabletes a los que se sobrepone un cornisón en la parte superior (fig. 13). Los *tabernacula* estaban suscritos en el contrato de Guillermo Sagrera del 1426. Quizá la hipótesis de Uranga Galdiano e Iñiguez Almech (1973, 149-150) de vincular la tumba de Villaespesa a diferentes artistas, como Juan de la Huerta y Guillem Sagrera, encuentre una confirmación a estas analogías. No he encontrado datos que puedan atestiguar su paso por Pamplona antes de 1420, año en el que regresó a Palma de Mallorca para dirigir las obras de la catedral y posteriormente las de la Lonja de los Mercaderes (ca. 1421-1447) (Ibáñez Fernández 2011, 28-29).

¹³ La cabecera de la catedral pamplonesa consta de una capilla mayor hexagonal y un deambulatorio organizado en cuatro hexágonos irregulares que incluyen tanto el espacio correspondiente a la girola como el de las capillas. La búsqueda de espacios unificados y el predominio del muro fueron soluciones arquitectónicas empleadas en los años iniciales del Cuatrocientos, lo cual facilita atribuir el diseño de la cabecera de la catedral de Pamplona a Lome que, en fecha desconocida, modificó los planos de Perrin de Simur. Las obras de la cabecera pamplonesa empezaron alrededor en 1439, levantando los muros del tramo septentrional, tal y como se deduce de algunas

selección de tres espacios correspondientes a dos capillas de la girola y la capilla mayor del templo catedralicio (opción 1) o a los dos tramos extremos de la girola a los que fusionó el central (opción 2), ya que en este caso coincidirían tanto la planta, como las bóvedas (pls. 6-7).¹⁴ Recientemente se ha propuesto la derivación de la cabecera de Pamplona a la de la iglesia de Saint-Maurice de Lille (Fernández-Ladreda y Martínez de Aguirre 2015, 446). El deambulatorio y las capillas radiales del templo francés se fechan entre 1421 y 1431, lo que proporciona un nuevo argumento de debate sobre los conocimientos de Jean Lome de aquella planta. No descarto que en territorios nórdicos hubiera o haya algunos templos con cabecera similar a la de Saint-Maurice de Lille que hayan desaparecido o escapado a mi búsqueda. De manera tal que, a la hora de proyectar la cabecera de Pamplona, Lome pudo recurrir a los bocetos que había realizado durante sus desplazamientos ocurridos antes de su llegada a Navarra, asunto al que volveré en los próximos párrafos.



(Arriba) Fig. 12. Pamplona, catedral de Santa María, sepulcro de Carlos III y Leonor de Castilla. Vista del intradós del dosel de la reina

(Izquierda) Pl. 5. Plano de los doseles funerarios de Carlos III de Navarra y Leonor de Castilla, catedral de Santa María de Pamplona

referencias del libro de cuentas de aquel año (Martínez de Aguirre 2007, 125). Fernández-Ladreda Agudé (2008, 107-108) no excluye la posibilidad de que la cabecera de Pamplona se realizara en las décadas finales del siglo XV, es decir, tras la muerte de Lome. El estudio cronológico de los trabajos de la catedral gótica de Pamplona mediante el análisis de los blasones esculpidos en las claves de bóvedas: Goñi Gaztambide 2010, 755-756 y Fernández-Ladreda y Martínez de Aguirre 2015.

¹⁴ En la planta de la catedral de Pamplona (pl. 7) he trazado de verde el módulo reproducido en los doseletes de Villaspesa-Ujué correspondiente a dos capillas absidiales y la capilla mayor (opción 1). A pesar de que esta última está cubierta con una bóveda estrellada, al delinear los nervios radiales obtuve un diseño similar al esculpido en la planta de los doseles funerarios de los nobles en Tudela.



Fig. 13. Palma de Mallorca, lonja de los Mercaderes, portal principal. Vista del intradós del dosel del parteluz

4. Autoría

La conformación radiante de los arcos de los doseles Villaespesa-Ujué me llevó de primera a especular con que se tratara de un escultor de capacidades artísticas más reducidas. Respalda esta hipótesis el hecho de que, a lo largo del siglo XV, los doseletes funerarios ibéricos ya no desempeñaban un rol protagonista en el conjunto sepulcral (Timmermann 2012, 279-280). No sería extraño, pues, que los maestros más hábiles intervinieran en la labra de las partes principales de las tumbas, dejando a sus ayudantes los demás componentes sepulcrales. El escultor de la tumba del canciller Villaespesa recurrió a fórmulas radiantes procedentes de las fábricas de las catedrales de Ruán y Burdeos, e introducidas por primera vez en Navarra por Guillermo Inglés.¹⁵

A este punto, hace falta analizar el testamento del canciller Villaespesa (12 de enero de 1421), en el que se menciona a un tal Henequin, junto a los Maestros Martín, Johan, Peroch y Pero Vicarra (Castro Álava 1949, 218-221). Algunos autores identifican en ellos al emblemático Hanequin de Bruselas, Martín de Retuerta, Pere Johan (*Perrinet ymaginario*) y Pedro Vizcaya, algunos de los cuales habían anteriormente colaborado en la capilla de San Agustín en la catedral de Zaragoza, bajo las directivas de Isambart (Ibáñez Fernández y Criado Mainar 2007, 80; Aguado-Guardiola et al. 2014, 92 y Aguado Guardiola 2017, 70-72). No se han conservado trazas de la capilla zaragozana, desaparecida sesenta años después de haberse

¹⁵ Para la Puerta del Amparo y el portal occidental de la seo de Huesca, Guillermo Inglés se inspiró en las fórmulas propuestas en las puertas del crucero de la catedral de Ruan, es decir, el portal de los Libreros (1281- ca. 1300) y el de la Calenda (ca. 1310-1335), y en el portal del crucero septentrional de la catedral de Burdeos (1310-1320). Por otra parte, las escenas inscritas en formas cuadrilobuladas en el zócalo de la Puerta del Amparo proceden de la portada del crucero sur de la seo de Burdeos (principios del XIV): Fernández-Ladreda Aguadé 2008, 96-97.

construido.¹⁶ En 1420, el grupo se dirigía a Daroca para la reforma de la capilla de los Corporales; las obras finalizaron en 1422 con la consecuente división del equipo.¹⁷

Las microarquitecturas del retablo darocense dan muestra de la alternancia de formas radiantes y flamígeras. Véase los ejemplares que rematan las figuras adosadas a los pilares del arco central caracterizados por arcos apuntados bajo gabletes festoneados. En ellos no hay referencias a la forma conopial y tampoco a la decoración con curva y contracurva visible en otros doseles del retablo y en la estructura del ciborio. La mayoría de los doseles tiene planta semioctogonal y hexagonal. Solamente el ejemplar que remata al Crucificado se obtuvo de la yuxtaposición de tres tramos que recuerdan en cierto modo la planta de los doseles de Villaespesa-Ujué. La imposibilidad de realizar un estudio de campo apropiado y la baja calidad de las fotografías encontradas me impide afirmar con certeza que el dosel se caracteriza por un tramo central y superior hexagonal o pentagonal al que se yuxtaponen dos trapezoidales o semiexagonales que sirven de base (pl. 8) (Zaragozá Catalán e Ibáñez Fernández 2014, 291 y 293).¹⁸ Al parecer, algunas formas elaboradas en la tumba de Villaespesa-Ujué se experimentaban en Daroca –y quizás en Zaragoza– en fecha más o menos contemporánea.¹⁹

Es de dirigir nuevamente la atención hacia el testamento de Villaespesa en el que se lee: “(...) Item a Henequin diez libras et que sea pagado de sus quorarteres. Item a maestre Martin cient libras. Item a Johan cincoanta libras. Item a Peroch quoranta libras. Item a Pero Vicarra quoranta libras” (Castro Álava 1949, 218-221). En un primer momento, me enfoqué en la figura de *Henequin* y su posible cercanía a Jean Lome. El 27 de mayo de 1439, un tal Johan de Bruselas cobraba 10 sueldos por colaborar en las obras de la cabecera de Pamplona, correspondientes a la segunda cuantía más alta tras la cobrada por Jean Lome (15 sueldos).²⁰ Propuse se tratase de Hanequin de Bruselas, ya que Hanequin es el diminutivo flamenco de Johan (John, Jean, Johannes). Esto explicaría el motivo por el cual el tal Johan de Bruselas era el principal ayudante de Lome en la fabrica pamplonesa, además de su sustituto en los momentos de su ausencia, por tanto, es muy prometedor que conociese el plano de la nueva cabecera pamplonesa antes de su realización, cuyo dibujo se realizó en fecha anterior o próxima a 1418. Emplearlo en los doseles de Villaespesa-Ujué no supuso a Hanequin de Bruselas un gran esfuerzo, de igual manera que la copia de otros elementos pertenecientes al repertorio artístico de la seo. Además de la arquería procedente de la copia de los doseles de la Epifanía

¹⁶ En ella trabajaron, de 1418 a 1420, Pedro Jalopa, Anequin de Sora, Vicent Huyart, Johan de Borgoña, Johan de Dros y Colín de Reims, junto a Perrinet ymaginario, Martín de Retuerta e Isambart. Lacarra Ducay (1988, 281) no descarta la posibilidad de que Isambart se dirigiese a la catedral de Tudela en 1433, tras las obras en la capilla de San Agustín de Zaragoza. Habría coincidido con el término de los trabajos del retablo realizado por Bonanant Zahortiga para la capilla de Villaespesa. Aunque se le atribuye la labra de microarquitecturas con planta hexagonal vinculadas al entorno aragonés (Zaragozá Catalán e Ibáñez Fernández 2014, 291), en 1433 el sepulcro de los nobles ya se había concluido.

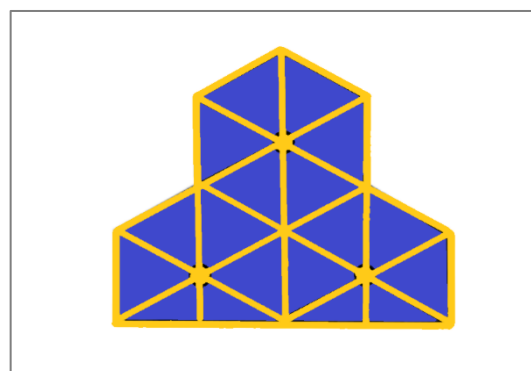
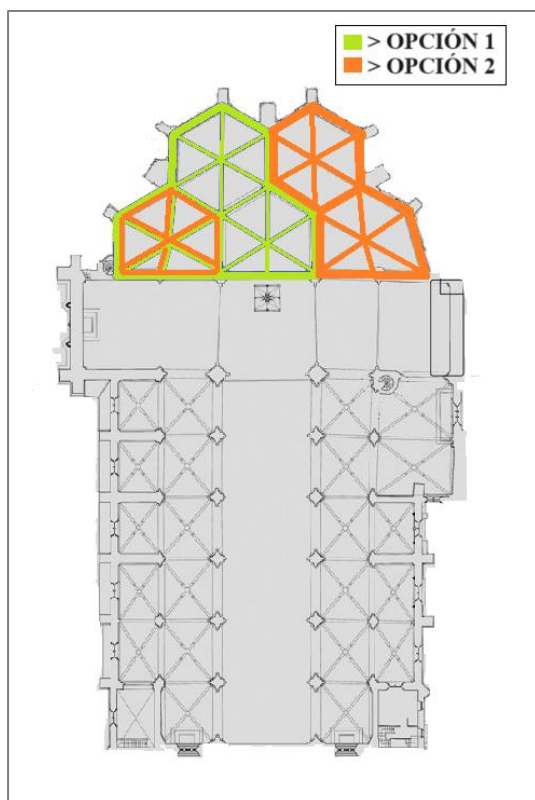
¹⁷ Los encargos de Zaragoza y Daroca procedieron del arzobispo Francesc Climent Sopera que contactó con los artistas más vanguardistas activos en territorio aragonés para dar forma a sus proyectos escultóricos más ambiciosos. Indispensable la lectura de Climent Parcet 1986 e Ibáñez Fernández 2011 sobre la actividad de mecenazgo de Climent Sopera.

¹⁸ La planta de los doseles que remata al Crucificado del ciborio de Daroca recuerda en cierto modo los doseletes de Villaespesa-Ujué; aún así, la microarquitectura darocense difieren de los ejemplares navarros por el tipo de bóveda y los arcos.

¹⁹ Como escribe Javier Ibáñez Fernández: “In seguito alla scomparsa della cappella di Sant’Agostino nella cattedrale di Saragozza, l’attività della squadra si può valutare unicamente a partire dalla ristrutturazione dell’antica cappella maggiore della chiesa collegiata di Daroca” (2011, 31).

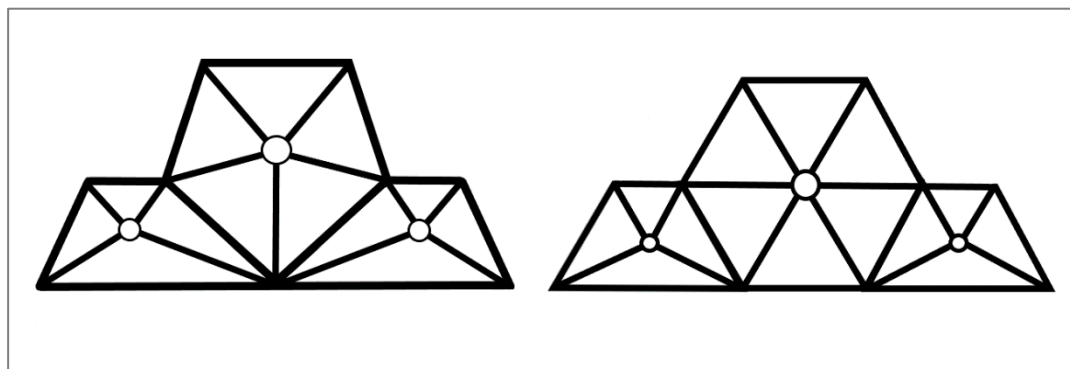
²⁰ Archivo de la Catedral de Pamplona (ACP), Fábrica, 26, 2º, Libro de la expensa de la obra de Sancta María de Pamplona fecha por mí, Johan de Steilla, capeillán de la dicha obra, comenzando el ainno primero die de jenero anno a Nativitate Domini m°cccc°xxxix° et fineztrá xxiiii° día de diciembre seguiet, fols. 31v y 32v (actualmente se encuentra en la Caja 3161, Libro 503). Mencionado en Martínez de Aguirre 2007, 126 y Goñi Gaztambide 2010, 755.

y de la Puerta del Amparo, las bíforas de los doseles tudelanos apoyan encima de un cornisón que se sobrepone a los gabletes en una solución muy similar a la experimentada en el claustro.



(Arriba) Pl. 6. Plano con policromía de los doseles funerarios de Villaespesa-Ujué, catedral de Santa María de Tudela

(Izquierda) Pl. 7. Planta de la iglesia catedral de Santa María de Pamplona con los módulos reproducidos en los doseletes tudelanos trazados de verde y naranja



Pl. 8. Planos hipotéticos del dosel que remata al Crucificado en el retablo de los Corporales, basílica de Santa María de los Sagrados Corporales de Daroca

Tal vez, la escasa profundidad del nicho determinó que el escultor labrara solo tres de los cinco módulos hexagonales que definen la cabecera pamplonesa (pls. 6-7), cuya solución era desconocida en Navarra, y en la península ibérica, hasta aquella fecha.²¹ Respaldaba mi hipótesis sobre la atribución de la tumba tudelana a Hanequin de Bruselas la técnica de talla

²¹ En fecha próxima al sepulcro tudelano en las catedrales de Flandes, Suecia, Francia, Francia, Alemania e Holanda se experimentaba con la forma hexagonal para obtener continuidad espacial, y sentido centralizador, entre la girola y las capillas radiales cubiertas con bóvedas comunes en ocasiones de ocho paños, como las iglesias francesas de Sainte-Urbain y Sainte-Madeleine de Troyes, y la de Uzeste. La derivación de la cabecera de la catedral de Pamplona a la de otros templos franceses en Torres Balbás 1946, en particular 494-495 y 499, y Lambert 1951.

con finísimo acabado de la superficie de la tumba de Villaespesa-Ujué, la expresividad de los personajes, los plegados y la policromía, elementos que confirman los conocimientos del estilo escultórico borgoñón de su maestro mayor.²² Sin embargo, el nombre Johan era bastante habitual, además, en el testamento de Francisco de Villaespesa el tal Henequin precede al grupo de escultores con el pago más bajo (*diez libras*), a diferencia de Martin al que se destinaban cien libras.

Tal como se ha evidenciado en los párrafos anteriores, destacados especialistas han propuesto que en la labra de la tumba de Villaespesa-Ujué intervinieran escultores activos en Aragón. La relación formal-estilística existente entre los relieves que decoran los muros de la capilla darocense y los esculpidos en la superficie interna del arcosolio tudelano propuesta por Janke (1977, 134) y Yarza Luaces (1988, 80-81), además de la ejecución en Zaragoza del retablo de la Virgen de la Esperanza destinado a la capilla funeraria de Villaespesa-Ujué, son algunos de los indicios que han servido para formular esta hipótesis. Tras este estudio, habría que sumar el diseño de doseles con plantas complejas y parecidas en Daroca y Tudela. Llegados a este punto, es de dirigir el enfoque a Martin –mencionado en el testamento de Villaespesa y posiblemente el maestro mayor de su tumba–, que se ha identificado con el burgalés Martín de Retuerta (Aguado-Guardiola et al. 2012, 370 y n. 32). No he encontrado informaciones que puedan darnos indicios sobre su formación y actividad artística. Sin embargo, Retuerta –localidad en provincia de Burgos– nos lleva a recordar que a comienzos del siglo XV se realizaban en Castilla monumentos funerarios vinculados a producciones borgoñonas (Ortega Cervigón 2009, 68-69). Sirvan de ejemplo la tumba en alabastro de Gómez Manrique y Sancha en el monasterio de Santa María de Fresdelval (*ante quem* 1411); los sepulcros de los hermanos obispos Pérez Calvillo en la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (1404-1405) y la figura yacente de Juan Fernández de Velasco, hijo de Pedro Fernández de Velasco, en el convento de Santa Clara de Medina de Pomar (1410-1430), cuyo estilo «se encuentra en el círculo del sepulcro de Gómez Manrique, es decir de las esculturas realizadas desde 1410 a 1430», utilizando las palabras de Ara Gil (1975, 202 y 206). Quizá, antes de la temporada aragonesa y navarra, Martín de Retuerta había colaborado con artistas procedentes de Borgoña o conocedores de su arte, lo cual le permitió realizar el sepulcro tudelano en estilo borgoñón. Tampoco podemos olvidarnos de Johan de Borgoña, que trabajó con el mismo Martín de Retuerta en la capilla de San Agustín de Zaragoza de 1418 a 1420.²³ ¿Se trata del maestro *Johan* mencionado en el testamento de Villaespesa que cobraba *cincoenta libras*, la segunda cuantía más alta?

Pese a que no descarto completamente la intervención de Martín de Retuerta en la labra de la tumba tudelana, ni la de Hanequin de Bruselas, por el momento, y a falta de datos más comprobados, dejo la cuestión en el terreno de las hipótesis.

5. Función y significado de los doseles

Antes de adentrarnos en el análisis de la función y significado de los doseletes de Villaespesa-Ujué, es relevante recordar que el ascenso de mosén Francisco en la política y en la corte navarra se confirmó tras su boda con Isabel perteneciente al linaje de los Ujué, cuyos miembros administraron la villa de Tudela durante todo el Trescientos. Francisco fue nombrado canciller mayor y embajador de Carlos III, además de consejero del rey junto a mosén Sancho de Oteiza. No hace falta detenernos excesivamente en la cordialidad de las relaciones

²² A partir del siglo XIV, el lenguaje de altísima calidad de los talleres del Norte había llevado a los personajes más relevantes de las cortes europeas a comisionarles encargos sin precedentes. Piénsese en Matilde de Artois –única hija del noble Roberto II de Artois–, que contactó a Jean Aloul para la labra de su tumba (1327), en Henri y Jean de Louvain, duques de Brabant (1339), cuyo sepulcro salió del cincel de Guillaume Du Gardin, o en Felipe el Atrevido en Dijon. Más detalles en Devigne 1932, 213–215 y Didier 1977, 385-386 y 397.

²³ *Vid.* nota 16.

establecidas entre Francisco de Villaespesa y Carlos III, semejantes a las que existían entre la reina Leonor e Isabel de Ujué (Castro Álava 1949, 169 y García Arancón 1993, 404-405).

En su monumento sepulcral, Villaespesa quiso presentarse ante Dios como individuo cuyos méritos terrenales iban más allá del cargo que tenía del rey, destacando en el panorama funerario vinculado a la nobleza navarra mediante el monumento funerario en su totalidad. De hecho, los atributos de la efigie de Francisco de Villaespesa (birrete, libro y espada) manifiestan su título de doctor en decretos, apelativo que se encuentra en documentos personales del canciller, como su testamento,²⁴ en otros escritos en los que se menciona²⁵ y también en el epitafio de su tumba.²⁶ Las escenas esculpidas en la superficie interna del arcosolio sepulcral (exequias fúnebres, Misa de San Gregorio o Misa ante las *Arma Christi*, Señor de los Dolores, Trinidad) transmitían un mensaje de esperanza de salvación del alma de los fallecidos y de su familia, al cual se sumaba un significado de dignidad conferido por los doseles.

En el arte funerario, la dignidad del fallecido se podía poner de manifiesto de diferentes maneras. Piénsese en el progresivo desplazamiento de los sepulcros desde el exterior hacia el interior del templo, mediante el cual los individuos de la sociedad medieval buscaban el reforzamiento y encumbramiento de su dignidad social (Bango Torviso 1992). Y también, en la evolución formal (losa - sepulcro tridimensional) e iconográfica que vivieron los sepulcros, como el ejemplar románico de Blanca (1157-1158), esposa del rey Sancho III, colocado en el monasterio de Santa María la Real de Nájera. La originalidad de su programa iconográfico, único hasta aquel momento en Castilla, junto a la inscripción («Ella va a acceder después de la muerte como la esposa del soberano a una dignidad real que no ha tenido en vida») eran dos aspectos que conferían dignidad al enterramiento y a la enterrada (ejemplar analizado en Lahoz 2014, 247-249). Tampoco podemos olvidar el traslado de los antepasados, de las familias adineradas, desde los sepulcros colectivos a otros individuales o más suntuosos para darles una nueva dignidad, o las sustituciones de las tumbas modestas de los santos por otras más ostentosas, como sucedió con la de San Narciso en Gerona, «de acuerdo con la dignidad y la veneración a la que desde entonces el nuevo santo se hacía acreedor», utilizando las palabras de Silva y Verástegui (2009, 98). El dosel formó parte de este fenómeno de dignificación progresiva de los monumentos sepulcrales singulares y de calidad.

Enfocándonos en la planta de los doseletes de Villaespesa-Ujué, y exactamente en la forma hexagonal empleada tres veces en ambos ejemplares, recordemos la importancia del simbolismo numérico en la mentalidad medieval²⁷ y la capacidad de los individuos de identificar arquitecturas de importancia cristiana en *patterns* geométricos, como el círculo, el cuadrado, el octágono y el dodecágono empleados en las copias del Santo Sepulcro (Krautheimer 1942, 6). La unión del seis con el ocho fue interpretada por Dölger (1934, 182) como el símbolo de la Iglesia. Además, el hexágono corresponde a la variante partida de un dodecágono,²⁸ que de manera similar al octágono “was a perfect number, which generally

²⁴ “In Dei nomine. Amen. Conocida cosa et manifiesta sea a todos que yo Francisco de Villaespesa, doctor en decretos, cauallero et chancellor de Nauarra”. El testamento en Castro Álava 1949, 211-222.

²⁵ En uno de los primeros documentos en los que se nombra a Villaespesa se presenta con el apelativo de *dottur* (1385). Archivo General de Navarra (AGN), Comptos, Libro 172, fol. 194 r.

²⁶ † *Aqui jace el muy honorable sennior mosen Frances de Villa espessa doctor cauallero et chancellor de Nauarra et fino el dia XXI del mes de Jenero del anio de la natiuidat de Ihus Xpo mil cccc et xx un anios rogat a Ihu Xpo por el.* En Castro Álava 1949, 204.

²⁷ En la obra *In Iohannis Evangelium Tractatus*, San Agustín condensó la concepción del símbolo numérico interpretado según la tradición aritmética y metafísica del pitagorismo, y la autoridad textual de la Sagrada Escritura (González 2000, 94-95).

²⁸ En fechas no demasiado alejadas de la labra del sepulcro Villaespesa-Ujué se proyectaran en la península ibérica cabeceras con función primordialmente funeraria definida por la forma hexagonal, como la de la iglesia del monasterio del Parral en Segovia. Proyectada por Juan Guas, se caracteriza por tres ábsides semiexagonales adosadas a la capilla mayor cuadrada (1472-1485) (Gómez Martínez 1998, 69).

referred to Sunday, Easter and Pentecost, to regeneration and immortality and to resurrection; indeed, it symbolized Christ himself” (Krautheimer 1942, 10-11).

Independientemente del modelo al que hizo referencia el maestro mayor de la tumba a la hora de proyectar los doseles funerarios (experimentación de módulos a imitación del ejemplar de Daroca; cabecera pamplonesa; doseles de Carlos III y Leonor), no excluyo que los fieles vinculasen la forma hexagonal a la planta centralizada de los edificios emblemáticos para la cristiandad. Por lo cual, a nivel semántico, las microarquitecturas de Villaespesa-Ujué se cargaban de un sentido salvífico y sacral. La copia de la arquería de la Puerta del Amparo podía asimismo encerrar en la microarquitectura un sentido vinculado a lo sacro y a la salvación, ya que la dormición de la Virgen, esculpida en el tímpano de la Puerta del Amparo junto a la ascensión de la Virgen al Cielo, era el prototipo de la “buena muerte” (Hidalgo Sánchez 2010, 254).²⁹

6. Conclusiones

Con el encargo de su tumba, el canciller Francisco Villaespesa no solo quiso destacar en el panorama artístico funerario vinculado a la nobleza navarra, sino que procuró mostrarse como un individuo cuyas virtudes terrenales iban más allá del cargo que tenía del rey Carlos III de Navarra. Los doseles que rematan las efigies eran elementos de distinción que adjetivaban y engalanaban las figuras yacentes. No fueron los únicos componentes de dignidad labrados en las tumbas bajomedievales, ya que diferentemente se hubieran esculpido en un número mayor de ejemplares. Es difícil confirmar si mediante el encargo de su tumba el canciller se inspirara en la tipología de las efigies bajo dosel de los monarcas navarros o en los ejemplares de los oligarcas franceses. Fuera lo que fuese, tanto el canciller como el soberano, aún en vida durante la labra del sepulcro tudelano, estaban al corriente de que el doselete no era un elemento exclusivo de la familia real, por lo cual su inclusión no tuvo que indisponer a Carlos el Noble.

Los componentes formales de los doseles que rematan las figuras yacentes en Tudela habían sido anteriormente esculpidos y proyectados en la escultura (dosel de la Epifanía; puerta del Amparo; doseles de Carlos III y Leonor) y en la arquitectura (galerías del claustro; cabecera) de la catedral pamplonesa. Las microarquitecturas fueron por tanto promotoras de la experimentación escultórico-arquitectónica de algunos de los principales maestros activos en la seo a lo largo de los siglos XIV-XV, es decir, Jacques Pérut, Guillermo Inglés y Jean Lome. La decisión de labrar en los doseletes formas arquitectónicas de épocas anteriores se justifica en el hecho de que los artificios no siempre tomaban como referencia para los doseles formas arquitectónicas contemporáneas a las tumbas.³⁰ Es más, solían privilegiar formas cargadas de simbolismo numérico vinculado a sacro y elementos de templos cercanos. Esta última decisión no solo habría creado un vínculo con el espacio sagrado y su comunidad, como los ejemplares de la familia regia en Batalha (Portugal) procedentes de la copia de la Capilla del Fundador, sino que habría facilitado que los fieles identificaran con rapidez las analogías formal-simbólicas entre la arquitectura y el doselete. Por lo cual, la labra de ciertos elementos arquitectónicos en los doseles no determinaba la mayor o menor capacidad escultórica del artista, ni constituye un parámetro determinante a la hora de considerar su origen.

Personalmente, el que el escultor adoptó para los arcos de los doseles de Villaespesa-Ujué soluciones esculpidas en Pamplona de los años 20-30 del siglo XIV, junto a la forma innovadora del triple hexágono procedente de la simplificación de la cabecera de la catedral y/o de los doseles regios de Carlos III y Leonor (pls. 5-7) y/o de la unión de tramos experimentada en Daroca (pl. 8), me lleva a reflexionar sobre un artista cercano a Jean Lome.

²⁹ Sobre la Puerta del Amparo véase Fernández-Ladreda Aguadé y Roldán Marrodán 2001.

³⁰ Reflexiona sobre este asunto Botticchio 2022, 276-277.

Si bien no desecho la posibilidad de que en el sepulcro intervinieran maestros renombrados, como Hanequin de Bruselas y Martín de Retuerta, por el momento dejo el asunto falto de una conclusión definitiva.

Desde el punto de vista semántico, no descarto que, al observar los doseles, los fieles vincularan la forma hexagonal con edificios de planta centralizada representativos para la cristiandad y, por ende, con su significado salvífico y sacral. Asimismo, la labra de arquería procedente de la Puerta del Amparo –dedicada a la “buena muerte” de la Virgen– habría cargado los doseles de los nobles de un sentido soteriológico, sumándose y acentuando el mensaje transmitido por las escenas esculpidas en las paredes internas del arcosolio.

Este trabajo demuestra el papel fundamental que tuvieron los doseletes en la difusión de formas entre los diferentes contextos artísticos. Su labra nos lleva a desembocar en la formulación de hipótesis renovadoras la fecha de proyectos arquitectónicos a ellas vinculados, como la cabecera gótica de la catedral de Pamplona esbozada por Jean Lome en data próxima o anterior a 1418. No solo las microarquitecturas representan un medio para entender el desplazamiento de los artistas y su manera de elaborar los doseles, sino que nos permiten reflexionar sobre la capacidad del fiel medieval de percibir los mensajes iconológicos transmitidos por los conjuntos funerarios y, en particular, por aquellos exquisitos proyectos micro arquitectónicos.

Obras citadas

- Aguado Guardiola, Elena. *Estudio del rol de los agregados minerales en la formación, envejecimiento y conservación de películas pictóricas al óleo / Study of the rol of mineral assemblages in the formation, ageing and conservation of oil paint films*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Università degli Studi di Torino, 2017. Doi: <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/90462>.
- Aguado-Guardiola, Elena, Muñoz Sancho, Ana María & Ibáñez Fernández, Javier. "Francisco Climent Saper y Pere Joan: nuevas aportaciones documentales e hipótesis de trabajo." *Artigrama* 27 (2012): 361-374. Doi: <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/90462>.
- Aguado Guardiola, Eelan, Muñoz-Sancho, Ana María & Ibáñez Fernández, Javier. "Transferts des techniques de taille et de polychromie de la sculpture en pierre bourguignonne dans la péninsule Ibérique. Apports pour leur conservation, restauration et entretien". En Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët & Benoît Van den Bossche eds. *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XIIIe-XVIe siècle)*. París: Picard, 2014. 91-102.
- Altadill y Torrontera de Sancho San Román, Julio. "El arte sepulcral en Navarra. Mausoleo del Canciller Villaespesa en Tudela." *Arquitectura* 68 (1925): 1-15.
- Ara Gil, Clementina Julia. "Sepulcros medievales en Medina de Pomar." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 40-41 (1975): 201-210.
- Bango Torviso, Isidoro. "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)* 4 (1992): 93-132.
- Botticchio, Stefania. "Hallazgo de una lauda funeraria gótica en Santa María de Olite." *Príncipe de Viana* 283 (2022): 259-284.
- Castro Álava, José Ramón. "El Canciller Villaespesa." *Príncipe de Viana* 10 (35-36) (1949): 129-226.
- Climent Parcet, Josep. "El otro obispo Climent." *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 62 (2) (1986): 185-210.
- Devigne, María. *La sculpture mosane du XIIIe au XVIe siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse Moyenne*. París, Bruselas: Les Editions G. Van Oest, 1932.
- Didier, Robert. "La sculpture en Hainaut." En Hervé Hasquin ed., *La Wallonie, le pays et les hommes: lettres, arts, culture, des origines à la fin du XVe siècle*. Bruselas: La Renaissance du livre, 1977. I, 385-404.
- Dölger, Franz Joseph. "Zur Symbolik des altchristlichen Taufhauses." *Antike und Christentum* 4 (1934): 153-187.
- Fernández-Ladreda Agudé, Clara. "La escultura en Navarra en tiempos del Compromiso de Caspe." *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* 26 (2011): 185-242.
- . "El gótico navarro en el contexto hispánico y europeo." *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro (Ejemplar dedicado a: Presencia e influencias exteriores en el arte navarro)* 3 (2008): 87-125.
- . "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) (2021): 209-240.
- Fernández-Ladreda, Clara y Martínez de Aguirre, Javier. "El estilo internacional y la influencia borgoñona. Carlos III y Blanca (1387-1441). Arquitectura: la catedral de Pamplona, los palacios reales y sus secuelas." En Clara Fernández-Ladreda dir., *El arte gótico en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Deporte, 2015. 427-511.

- Fernández-Ladreda Aguadé, Clara & Roldán Marrodán, Francisco Javier. *La Puerta del Amparo de la Catedral de Pamplona. Estudio histórico-artístico e informe de intervención*. Pamplona: Fundación Fuentes-Dutor, 2001.
- García Arancón, María Raquel. "Carlos II de Navarra: El círculo familiar." *Príncipe de Viana* 48 (182) (1987): 569-608.
- . Clérigos del séquito real en Navarra (1384-1387). *Príncipe de Viana* 54 (199) (1993): 403-416.
- García Gainza, María Concepción. *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona: EUNSA Ediciones Universidad de Navarra, 1978.
- García Gainza, María Concepción, Heredia Moreno, María Carmen, Rivas Carmona, Jesús & Orbe Sivatte, Mercedes. *Catálogo monumental de Navarra*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, Arzobispado de Navarra, Universidad de Navarra, 1980-1997. 9 vols.
- Gómez Martínez, Javier. *El gótico español de la edad moderna: bóvedas de crucería*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998.
- González, Javier Roberto. "El número como símbolo en la Edad Media latina [en línea]." *Stylos*, 9 (1) (2000): 89-118. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/12046>.
- Goñi Gaztambide, José. "Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona (I y II)." *Príncipe de Viana* 251 (2010): 739-792.
- Heredia Moreno, María del Carmen & Orbe Sivatte, Mercedes. *Orfebrería de Navarra. I Edad Media (Catálogos Exposiciones)*. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, Arzobispado de Pamplona, 1986.
- Hidalgo Sánchez, Santiago. "Función, composición, modelo y tema: el tímpano de la dormición en el claustro de Pamplona." *Anales de Historia del Arte*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010 (Vol. extraordinario). 245-255
- Ibáñez Fernández, Javier. "Seguendo il corso del sole: Isambart, Pedro Jalopa e il rinnovamento dell'ultimo Gotico nella penisola iberica durante la prima metà del XV secolo." *Lexicon* 12 (2011): 27-44.
- Ibáñez Fernández, Javier & Criado Mainar, Jesús Fermín. "El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza." En Antonio Almagro Gorbea & Alfonso Jiménez Martín eds., *La piedra postrera. Actas del Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del Gótico Final, Sevilla, 2007*. Sevilla: Tvrris Fortissima, 2007. II, 75-113
- Janke, R. Steven. *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1977.
- Krautheimer, Richard. "Introduction to an Iconography of Medieval Architecture." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942): 1-33.
- Lacarra Ducay, María del Carmen. "Intercambios artísticos entre Navarra y Aragón durante el siglo XV." *Príncipe de Viana* 49 (11) (1988): 279-296.
- . "Pintura mural gótica en Navarra y sus relaciones con las corrientes europeas. Siglos XIII y XIV." *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro (Ejemplar dedicado a: Presencia e influencias exteriores en el arte navarro)* 3 (2008): 127-171.
- Lahoz, Lucía. "De sepulturas y panteones: memoria, linaje, liturgias y salvación." En César González Mínguez & Iñaki Bazán Díaz eds., *La muerte en el nordeste de la corona de Castilla a finales de la Edad Media: estudios y documentos*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2014. 241-294.
- Lambert, Élie. "La catedral de Pamplona." *Príncipe de Viana* 12 (42-43) (1951): 9-38.
- Martínez Álava, Carlos. J. "Santa María la Blanca y los sepulcros medievales." En AA.VV. *La catedral de Tudela*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007. 225-243.

- Martínez de Aguirre, Javier. *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 1987.
- . “Los relicarios góticos del Santo Sepulcro (siglo XIII) y de la Santa Espina (siglo XV) de la catedral de Pamplona.” *Príncipe de Viana* 63 (226) (2002): 295-326.
- . “El siglo XV en las catedrales de Pamplona y Palencia.” En Antonio Almagro Gorbea & Alfonso Jiménez Martín eds. *La Piedra Postrera. Actas del Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del Gótico Final, Sevilla, 2007*. Sevilla: Tvrris Fortissima, 2007. I, 115-148.
- Martínez de Aguirre, Javier & Menéndez Pidal, Faustino. “La heráldica en el arte medieval navarro. Avance de un estudio.” *Príncipe de Viana (Ejemplar dedicado a: Conferencias y comunicaciones sobre Prehistoria, Historia Antigua e Historia Medieval)* 14 (1992): 409-420.
- . *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1996.
- Melero Moneo, María Luisa. “El sepulcro gótico del canciller de Navarra Francisco de Villaspesa en la catedral de Tudela.” En Barbara Borngässer, Henrik Karge & Bruno Klein eds., *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal | Arte Funerario y Cultura Sepulcral en España y Portugal*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuer, 2006. XI, 255-271.
- Muñoz Párraga, María del Carmen & López de Guereño Sanz, María Teresa. “La Cripta de los Mariscales de Navarra en San Pedro de la Rúa (Estella). El pleito por la posesión de un espacio privilegiado y la renovación del templo en época moderna.” *DE Arte* 12 (2013): 79-102.
- Ortega Cervigón, José Ignacio. “Lujo más allá de la muerte. Fundaciones monásticas y sepulcros de alabastro de algunas de las familias de la nobleza en Burgos a finales de la Edad Media.” *Ars & Renovatio* 7 (2019): 53-81.
- Silva y Verástegui, Soledad de. “Los sepulcros de los santos la piedad medieval, el sentido del «decoro» y el ornato durante los siglos del románico.” *Edad Media: revista de historia, (Ejemplar dedicado a: La piedad medieval: imágenes, reliquias, hagiografía)* 10 (2009): 93-129.
- Timmermann, Achim. “Micro-Architecture.” En Colum Hourihane ed., *Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*. New York: Oxford University Press, 2012. IV, 279-280.
- Torres Balbás, Leopoldo. “Filiación arquitectónica de la Catedral de Pamplona.” *Príncipe de Viana* 7 (24) (1946): 471-492.
- Uranga Galdiano, José Esteban. “El sepulcro de Mosen Francés.” *Príncipe de Viana* 10 (35) (1949): 227-240.
- Uranga Galdiano, José Esteban & Iñiguez Almech, Francisco. *Arte medieval navarro. Arte Gótico*. Pamplona: Aranzadi, 1973, vol. 5.
- Yarza Luaces, Joaquín. “La capilla funeraria hispana en torno a 1400.” En Manuel Núñez Rodríguez & Ermelindo Portela Silva coords., *La idea y el sentimiento de la muerte en la literatura y el arte de la Edad Media, Ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1988. 67-91.
- Zaragozá Catalán, Arturo & Ibáñez Fernández, Javier. “Hacia una historia de la arquitectura en la Corona de Aragón entre los siglos XIV y XV a partir de los testeros de los templos. Ábsides construidos, ábsides proyectados e ideales y ábsides sublimes.” *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* 29 (2014): 261-303.