

Función, composición, modelo y tema: el tímpano de la dormición en el claustro de Pamplona

Santiago HIDALGO SÁNCHEZ

Universidad de Navarra - Université de Lille 3
shidalgosanchez@yahoo.es

Las investigaciones sobre el claustro medieval, sea monástico, catedralicio, colegial o parroquial, están en boga. Un buen ejemplo de ello son dos publicaciones relativamente recientes, una en el ámbito hispano y otra a nivel europeo: *Claustros románicos hispanos* y *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*.¹ En ellas, las contribuciones de investigadores de varias nacionalidades han hecho balance sobre diversas cuestiones referidas a los claustros y han animado a profundizar en aspectos poco estudiados. Por ejemplo, el artículo de Eric Palazzo invitaba a interesarse, bajo un punto de vista funcional y en relación con la liturgia, por los espacios que se abren en las galerías de los claustros y por la decoración de sus portadas.²

El rechazo a separar el estudio de la obra de arte de su función no es algo demandado sólo recientemente por los historiadores del arte —y no sólo medievalistas—, como muestran las obras de Ernst Gombrich.³ Pierre Francastel seguía la misma línea cuando comparaba las estructuras figurativas y las funciones respectivas de los frescos de Giotto en la iglesia superior de Asís y la *Majestad* de Duccio en Siena.⁴ Sixten Ringbom fue una de las primeras en abordar las funciones y los modos de funcionamiento de las imágenes medievales, en reconocer que lejos de ser puras representaciones, las obras de arte de esta época se inscribían en prácticas rituales o devocionales.⁵ La idea ha sido ampliamente utilizada por los que podríamos llamar “antropólogos de la ima-

¹ J. YARZA LUACES; G. BOTO VARELA (Coord.), *Claustros románicos hispanos*, León, 2003. P.KLEIN (Hrsg.), *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, Regensburg, 2004.

² E. PALAZZO, “Exégèse, liturgie et politique dans l’iconographie du cloître de Saint-Aubin d’Angers”, *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, Regensburg, 2004, pp. 220-239, específicamente p. 238.

³ El título de una de las últimas obras editadas en España de este autor, una recopilación de artículos, es significativo: E. GOMBRICH, *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Barcelona, 2003.

⁴ P. FRANCASTEL, *La Figure et le Lieu. L’ordre visuel du Quattrocento*, Paris, 1967. “Ici encore, la fonction a commandé la composition et la hiérarchisation des parties”, p. 195.

⁵ S. RINGBOM, *Icon to Narrative: The Rise of Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting* (1ª ed. 1965), Doornspijk, 1984.

gen”, con Hans Belting, Jérôme Baschet y Jean-Claude Schmitt a la cabeza⁶. También hay buenos ejemplos dentro de la bibliografía española. Citemos a modo de ejemplo los trabajos de Lucía Lahoz sobre las portadas góticas alavesas, de Rocío Sánchez Ameijeiras sobre las de Burgos y León, de Gerardo Boto Varela sobre el claustro de Silos, o de Francesca Español sobre el claustro de Lérida, por relacionarse con nuestro campo de estudio: la escultura monumental de portadas y claustros.⁷

Siguiendo estas sugerencias, la presente comunicación analiza la elección de formas y de temas en el tímpano de la llamada puerta del Amparo del claustro gótico de la catedral de Pamplona. Teniendo en cuenta la función de esta puerta como lugar de paso entre la iglesia y el claustro, y al mismo tiempo las diversas funciones de este –escenario privilegiado para la liturgia, lugar de enterramiento, articulador de la vida diaria de los canónigos–, se plantean cuales fueron las motivaciones de los promotores a la hora de elegir el tema, la fórmula iconográfica concreta y la composición del tímpano. Esta reflexión nos lleva a interesarnos además por las funciones de la imagen medieval.

El tímpano de la puerta del Amparo

El claustro gótico de la catedral de Pamplona fue construido sustituyendo al antiguo claustro románico, entre el último cuarto del siglo XIII y los dos primeros del XIV.⁸ En un momento en que las portadas esculpidas estaban en retroceso en Francia, en el claustro de Pamplona se realizaron cuatro de gran desarrollo, dedicadas a la muerte de la Virgen –puerta del Amparo y puerta Preciosa–, y a la pasión y resurrección de Cristo –puertas del Refectorio y del Arcedianato–. Se ha señalado que, junto a las de la catedral de Vitoria y la de Santa María de Laguardia, son las últimas grandes portadas góticas españolas.⁹

La puerta de Amparo, que es la que da acceso del claustro a la iglesia, ha llamado la atención de los investigadores principalmente por su tímpano, ya que en

⁶ Ver la bibliografía citada posteriormente y en J.C. Schmitt, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, París, 2002.

⁷ L. LAHOZ GUTIÉRREZ, “El programa de San Miguel de Vitoria, reflejo de de sus funciones cívicas y litúrgicas”, *Academia: Boletín de la Real Acedemia de Bellas Artes de San Fernando*, LXXVI (1993), pp. 389-417. R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “La portada del Sarmental de la catedral de Burgos: fuentes y fortuna”, *Materia: Revista d’art*, I (2001), pp. 161-198; IDEM, “Discursos y poéticas en la escultura gótica leonesa del siglo XIII”, *Congreso Internacional “La catedral de León en la Edad Media”*, León, 2004, pp. 203-239. G. Boto Varela, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios en el claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000. F. ESPAÑOL BERTRÁN, “El claustro gótico de la catedral de Lérida: forma y función”, *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, Regensburg, 2004, pp. 353-367.

⁸ Para un estudio detallado del proceso de construcción del claustro, ver C. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ; J. LORDA IÑARRA, “La catedral gótica. Arquitectura”, *La catedral de Pamplona*, vol. I, Pamplona, 1994, pp. 163-273.

⁹ J. YARZA LUACES, *Historia del arte Hispano*, vol. II, *La Edad Media.*, Madrid, 1980, p. 321.

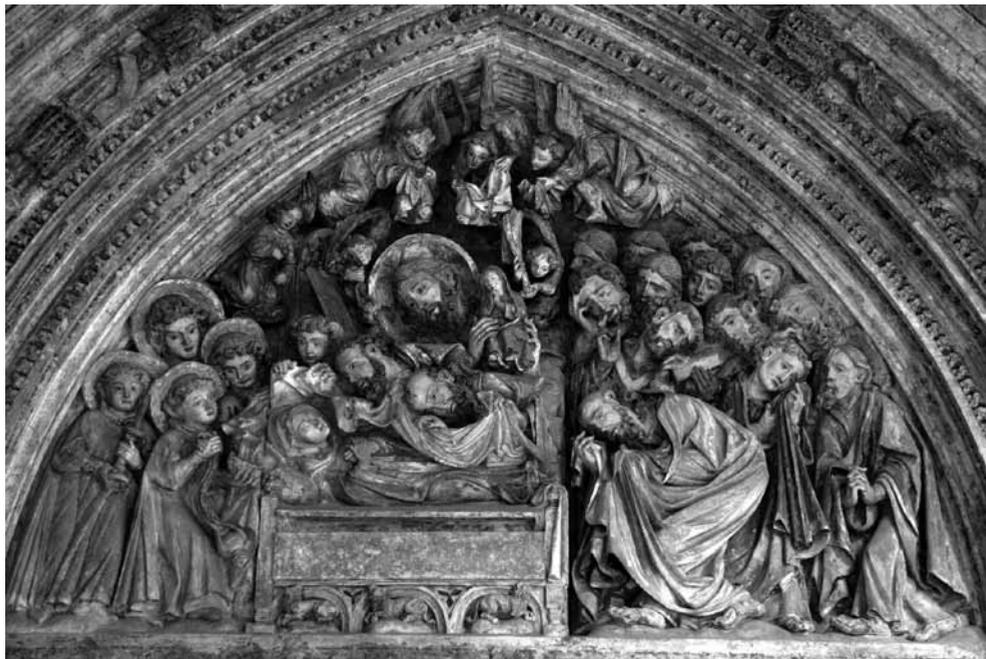


Fig. 1. Tímpano de la puerta del Amparo. Claustro de la catedral de Pamplona. c. 1320.

él el tema elegido y la composición –una escena única rellenoando todo el espacio, sin dintel ni registros– son poco usuales (fig. 1) En la parte central, aparece el cuerpo de María figurada como una joven mujer. Dos apóstoles –San Pablo, representado según la iconografía tradicional de hombre calvo y barbudo, y San Pedro, reconocible por su similitud con el oficiante del grupo de apóstoles– un ángel y un joven nimbado, lo cubren con el sudario. Detrás, Cristo toma el alma orante de la Virgen, representada de forma similar a la mujer de la cama, pero en miniatura. A su alrededor, una serie de ángeles portan la palma, el incensario, y los paños para transportar el alma al cielo. Al lado derecho, los apóstoles y San Pablo lloran la muerte de la Virgen, mientras que San Pedro lee un libro y bendice en su papel de conductor de la ceremonia. Al otro lado, jóvenes nimbados vestidos con túnicas portan los elementos necesarios para los funerales –incensario, cirio y naveta–. Sobre la arquivolta exterior, doce personajes –ángeles, vírgenes, mártires, profetas y diáconos– muestran filacterias con una inscripción que hace un siglo era aún legible: “*Quae est ista quae ascendit de deserto deliciis affluens, innixa super dilectum suum? Asumpta est Maria in coelum*”.¹⁰

¹⁰ Para una descripción detallada de la puerta y todos sus componentes, ver C. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ; F. J. ROLDÁN LARRODÁN, *La Puerta del Amparo de la catedral de Pamplona. Análisis histórico-artístico e informe de intervención*, Pamplona, 2001.

La ausencia de dintel da al tímpano toda la importancia de un bajo relieve de composición unificada, donde la disimetría y la exhuberancia, reforzada por una policromía todavía viva, suscitan el calificativo de barroca o de expresionista que ha conducido a menudo a presentar esta obra como reflejo de tradiciones germánicas. En esta línea, se ha subrayado la relación con uno de los tímpanos de la portada sur del crucero de Estrasburgo, al menos en lo que a la figuración del tema se refiere.¹¹ Posteriormente, se planteó la hipótesis de que el escultor proviniera del célebre taller de Rieux.¹² Carlos Martínez Álava sugirió la posibilidad de que el maestro del tímpano del Amparo se formara en Toulouse, quizás en las obras de la catedral, o en Burdeos, donde también se ha querido localizar al maestro de Rieux.¹³ Actualmente, es una teoría que no comparto, debido a que en la escultura tolosana y bordelesa precedentes no encontramos las características propias del maestro del Amparo, sino aquellas que no tiene en común con Rieux.¹⁴

Pero, dejando de lado el estilo, la originalidad del tímpano de Pamplona se encuentra en la presentación de la *Transitio Animae* de la Virgen como escena única sobre el tímpano, ya que, en general, este tema se representa en la escultura monumental asociado a otras escenas del ciclo de la muerte, y muy especialmente a la coronación. Esta última es la escena que en general rellena ese espacio principal en los años del gótico, y la que normalmente se elige si solamente va a representarse una.¹⁵ Además, la fórmula iconográfica elegida es el modelo que se suele denominar “bizantino”, con la presencia de Cristo y del alma de María. En este ámbito cultural la fórmula iconográfica no evolucionó demasiado y conservó hasta el final su

¹¹ H. MAHN, *Kathedralplastik in Spanien: die monumentale Figuralskulptur in (Alt)Kast, Leon und Navarra: zwischen 1230 und 1380*, Reutlingen, 1931, p. 53. L. VÁZQUEZ DE PARGA, L., “La Dormición de la Virgen en la catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, VIII (1947), pp. 243-248. A. DURÁN SAMPERE; J. AINAUD DE LASARTE, *Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. VII, *Escultura gótica*, Madrid, 1956, p. 147.

¹² F. ESPAÑOL BELTRÁN, *El arte gótico*, vol. I, Madrid, 1989, p. 81. J. YARZA LUACES, *El arte gótico*, vol. II, Madrid, 1989, p. 64.

¹³ C. MARTÍNEZ ÁLAVA, “La catedral gótica. Escultura”, *La catedral de Pamplona*, vol. I, Pamplona, 1994, pp. 274-332, en concreto pp. 316 y ss. C. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ; F. J. ROLDÁN LARRODÁN, *La Puerta del Amparo...* p. 16. Sobre el origen bordelés del maestro de Rieux, B. MUNDT, “Der Statuenzyklus der Chapelle de Rieux, und seine Künstlerische Nachfolge”, *Jarbuch Berliner Museum*, IX (1967), pp. 26-80 y M. PRADALIER-SCHLUMBERGER, *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique (XIIIe - XIVe siècles)*, Toulouse, 1998, pp. 230-233.

¹⁴ Desarrollado en mi memoria de DEA *Recherches sur la sculpture du cloître de Pampelune, ses commanditaires et ses rapports avec le sud de la France*, dirigida por Claude Andrault-Schmitt y Clara Fernández-Ladreda y defendida en 2005 en el CESCUM de la Universidad de Poitiers. En el reciente artículo de M. Praladier-Schlumberger, “Le Maître de Rieux et son influence en Navarre”, en *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y arte navarro nº 3, Pamplona, 2008, pp. 173-188, la autora no expresa una opinión clara e ignora las dificultades cronológicas de una dependencia de Pamplona con respecto a Toulouse. Las precisiones cronológicas respecto al claustro, en C. Fernández-Ladreda, “El Gótico navarro en el contexto hispánico y europeo”, en *Presencias e influencias exteriores en el arte navarro*. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y arte navarro, nº 3, Pamplona, 2009, pp. 87-126.

¹⁵ P. VERDIER, *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Paris-Montreal, 1980, p. 143.

carácter de escena única. El cambio tiene lugar a partir de la expansión a occidente, donde se produce la división de la escena en dos, dormición y resurrección. Así, si bien el modelo “bizantino” fue el más utilizado en la plástica de las catedrales góticas de los siglos XII y XIII, posteriormente la figura de Cristo y la elevación del alma tienden a desaparecer en la escultura francesa.¹⁶ Se ha querido ver en la utilización de un modelo u otro, o en el mayor o menor énfasis puestos en una u otra asunción –la del cuerpo o la del alma– un reflejo de las discusiones teológicas concernientes a este tema que tuvieron lugar durante gran parte de la Edad Media. Además, como ya he señalado, la coronación de la Virgen fue la escena más representada, quizás porque esta teofanía de la coronación supone el triunfo en el arte de la creencia en la asunción integral, en cuerpo y alma.¹⁷

Sin embargo, la ausencia en el tímpano de Pamplona de la coronación, que sería la imagen “esperada”, y la insistencia en el tema de la muerte de la Virgen, están relacionadas con la función de la puerta, que da acceso al claustro, y del propio claustro, que era lugar de enterramiento para los canónigos y otras personalidades.¹⁸ Además, la ausencia de dintel y registros, frente a la división que presenta el resto de tímpanos del claustro, responde también a una función del claustro, la de servir de marco a la liturgia procesional.

La elección de la composición

La ausencia de dintel esculpido y de registros, unido al carácter expresionista de la escultura, conceden un carácter propio a este tímpano, especialmente si lo comparamos con las otras puertas del claustro y concretamente con la Puerta Preciosa, que también presenta en su tímpano escenas de la muerte de la Virgen, pero con un carácter narrativo (fig. 2). Sin embargo, es necesario señalar que la representación unitaria sobre el tímpano, sin división en registros, no era extraña en las puertas de comunicación entre la iglesia y el claustro en la época gótica.¹⁹

¹⁶ Sobre este modelo bizantino, cuya fecha de creación es todavía debatida por los investigadores, y sobre su expansión y desarrollo en Occidente: E. MÂLE, *El gótico. La iconografía en la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, 1986 (1ª ed. *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, 1902), p. 252. L. BRÉHIER, *L'art chrétien, son développement iconographique des origines jusqu'au nos jours*, Paris, 1918, p. 268; J. DUHR, “La Dormition de Marie dans l'art chrétien”, *Nouvelle Revue Théologique*, LXXII (1950), p.134-157. R. KAHSNITZ, “Koimesis-Dormitio-Assumptio. Byzantinisches und Antikes in den Miniature der Liuthargruppe”, *Florilegium in Honorem Carl Nordenfalk Octogenarii Contextum*, Stockholm, 1987, p. 91-122. M. L. THÉREL, À l'origine du décor du portail occidental de Notre Dame de Senlis: Le triomphe de la Vierge-Église. *Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, 1984, p.43-48.

¹⁷ P. VERDIER, *Le Couronnement de la Vierge...*, p. 53.

¹⁸ De lo cual nos quedan testimonios documentales, pero también los escudos presentes en el zócalo. J. GOÑI GAZTAMBIDE, “Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, CCVII (1996), pp. 101-141.

¹⁹ En Burgos, donde la parte esculpida no da sobre el claustro sino hacia la iglesia, el Bautismo de Cristo hace referencia al pasaje de un nuevo estado de gracia, dado el carácter funerario del claustro. El mismo tema aparecía en la puerta del claustro de la Abadía de saint-Jeans-des-Vignes, datado en la segunda mitad del siglo



Fig. 2. Tímpano de la puerta Preciosa. Claustro de la catedral de Pamplona. c. 1335.

Si tenemos en cuenta la importancia de estas puertas de comunicación entre el claustro y la iglesia, y la función de aquél como escenario para la liturgia procesional, podemos concluir que la elección de un tímpano unificado tiene que ver con cuestiones de visualización de la imagen, muy especialmente en el momento de las procesiones. Como se ha señalado, “la puerta del Amparo es la principal del conjunto claustral, y está concebida para servir de telón de fondo a la galería Oeste, que sería la última de un recorrido procesional. El conjunto preveía esta circunstancia; por eso se presenta como puerta con parteluz, con decoración única encima”.²⁰ De este modo, el día de la Asunción, en el momento en que la procesión giraba en la esquina del ala sur, los celebrantes, que portaban la estatua de la Virgen que normalmente se veneraba en la catedral, podían contemplar su triunfo en el tímpano (fig. 3)²¹. Como ha señalado Jean-Claude Schmitt, no todas las imágenes medieva-

XIII, también ocupando todo el tímpano. Una composición similar, pero en este caso figurando la Coronación de la Virgen, aparece en el tímpano del portal de Moutiers-Saint-Jean, datado hacia 1260. En Segovia, la Quinta Angustia fue representada de la misma manera, ya en el siglo XV.

²⁰ C. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ; J. LORDA IÑARRA, “La catedral gótica...”, p. 201.

²¹ Varios documentos de finales del siglo XVI informan de que el día de la Asunción se celebraba proce-

les eran objetos de culto en el sentido en que lo era, por ejemplo, la imagen de la Santa Fe de Conques, pero es necesario distinguir toda una gama de formas “culturales” diferentes.²² De este modo, en Pamplona, no se veneraba sólo a la imagen que se llevaba en procesión, sino que, en cierta manera, la imagen del tímpano participaba también de ese culto.

La elección del tema

La insistencia en el tema de la muerte, unido a la resurrección, es adecuada para el claustro, que entre sus funciones tiene como una de las principales la de ser lugar de enterramiento para los canónigos y otras personalidades. Ha señalado Rocío Sánchez Ameijeiras al tratar de la fachada

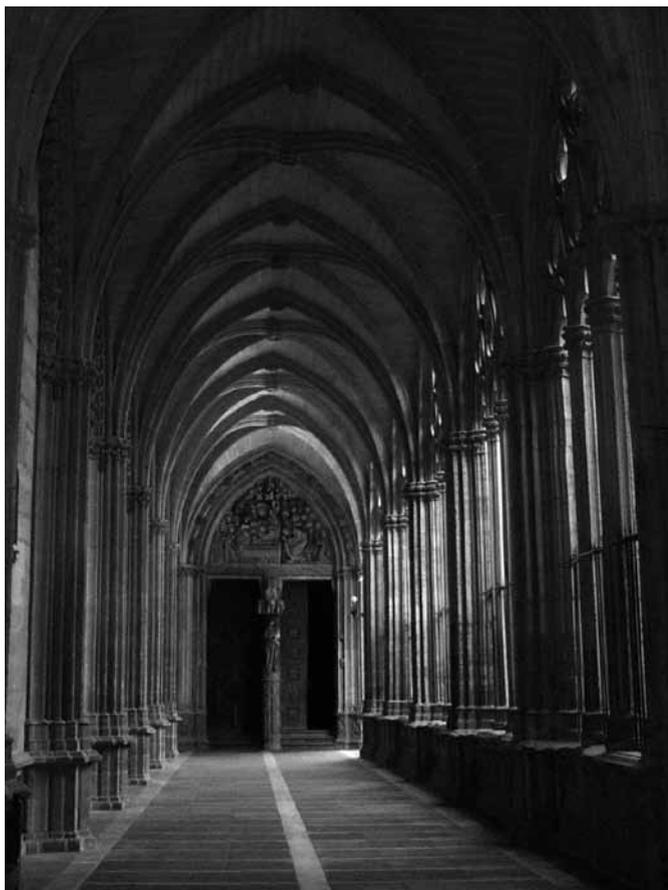


Fig. 3. Vista del ala oeste con la puerta del Amparo al fondo. Claustro de la Catedral de Pamplona.

occidental de León que, “a pesar de la indudable carga semántica eclesiológica con que nacieron las portadas de la Coronación de la Virgen [...] y de la exigencia de una portada mariana en catedrales dedicadas a la Virgen, la combinación de ambos temas en las

sión solemne por el claustro después de tercia, con la imagen y las reliquias: Archivo Capitular de Pamplona, caja 2 o 23, Arca G Statuta Capituli, G. 75, 3, fol. 18 anverso, y en la misma caja, nº 75, 4º, fol. 24 anverso.

²² Según este autor, en Conques, el tímpano esculpido jugaba desde la entrada de la iglesia abacial un papel en la veneración de la célebre estatua relicario conservada en el coro del edificio. Santa Fe estaba esculpida sobre el tímpano, prosternada ante la mano de Dios como si acabara de abandonar su trono bajo las bóvedas de esa misma iglesia. El tímpano invitaba así a los que iban a penetrar en el edificio a prepararse a la visión inminente de la *Majestas*, evocando, por anticipación, pero sin desvelarlo todavía, el tesoro milagroso que venían a adorar. En la escultura del tímpano y en la *Majestas* en tres dimensiones, la santa poseía en consecuencia dos imágenes jugando papeles complementarios, pero bien diferentes, en el desarrollo de su culto. J. C. SCHMITT, *Le Corps des images...*, p. 51.

portadas occidentales, desde un punto de vista semiótico, insiste de un modo especial en la idea de Resurrección: en el Juicio Final se nos muestra a Cristo resucitado y la resurrección de los muertos, y en la portada de la Coronación, la muerte y resurrección de María [...] Me pregunto si esta carga escatológica del binomio Juicio-Coronación no podrá guardar alguna relación con una de las funciones que debió haber desempeñado el atrio de la catedral, la de cementerio”.²³

Algo similar puede afirmarse en el caso de Pamplona. Estando la catedral consagrada a la Asunción de la Virgen, se hacía necesaria una portada dedicada a este tema. Al contrario de lo que solía ser habitual -que a la construcción de la catedral gótica siguiera la del claustro-, en Pamplona, tras la llamada Guerra de la Navarrería (1276), se decidió edificar de nuevo el claustro en el estilo del momento, el gótico radiante, pero se conservó la antigua catedral románica. Por tanto, no existían ni se preveían portadas exteriores con este tema, y por lo que sabemos de la hoy desaparecida portada románica, esta no presentaba escenas de la vida de la Virgen. De este modo, el lugar más apropiado para colocar el tema mariano era la puerta del Amparo, la principal del claustro, y también la primera en construirse.²⁴

Las investigaciones de Vicens i Soler sobre el ciclo de la muerte y glorificación de la Virgen en la Cataluña medieval han determinado, gracias al estudio de contratos y descripciones de obras, que la escena de la dormición era denominada asunción en los contratos de los siglos XIV y XV.²⁵ Parece evidente que cuando se hablaba de asunción generalmente se figuraba el momento en que María, rodeada de todos los apóstoles, libraba su alma en manos de Cristo. Por este motivo, el tema elegido para el tímpano de la puerta del Amparo no podía ser más adecuado.

Por otro lado, para comprender en profundidad las implicaciones que pudo tener la utilización de este tema, hay que tener en cuenta que la Dormición fue el prototipo de la “buena muerte” durante los siglos de la Edad Media y el Renacimiento, antes de que la muerte de San José tomara el relevo en el siglo XVII.²⁶ En este

²³ R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Discursos y poéticas...”, pp. 222-223.

²⁴ Carlos Martínez Álava fechaba este tímpano hacia 1335-1340, mientras que Clara Fernández-Ladreda propuso las fechas de 1325-1335. Sin embargo, ciertos descubrimientos recientes muestran que la escultura de otras portadas del claustro es anterior a lo que se pensaba, con lo que quizás convendría adelantar la fecha de realización de esta portada hacia 1320, ya que lo que no se cuestiona es que fue la primera en realizarse. El libro coordinado por Clara Fernández-Ladreda sobre el arte gótico en Navarra, que verá la luz próximamente, sin duda aclarará la cuestión. Hasta entonces, ver S. HIDALGO SÁNCHEZ, “La clave de la Anunciación del Refectorio: una pista para fechar la escultura del claustro de Pamplona”, *Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 2007. Consultable en: <http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/pieza/claverefectorio/default.html>

²⁵ M. T. VICENS I SOLER, *El cycle de la mort i glorificació de la Verge a la plàstica catalana medieval*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Barcelona, 1994; IDEM, “La relació arts plàstiques-textos literaris en un tema d’iconografia medieval”, *D’art*, VI-VII (1981), pp. 96-108.

²⁶ La idea la sugirió P. ARIÈS, *Images de l’homme devant la mort*, Paris, 1983, p. 102. B. DALEY, “At the hour of our death: Mary’s Dormition and Christian Dying in Late Patristic and Early Byzantine Literature”, *Dumbarton-Oaks Papers*, LV (2001), pp. 71-89. D. DUCLOW, “The Virgin’s Good Death: the Dormition in Fifteenth-Century Drama and Art”, *Fifteenth-Century Studies*, XXI (1994), pp. 55-86.

sentido, se ha intentado establecer una relación entre la muerte de la Virgen y el *Ars Moriendi*, como ejemplos del “bien morir” a finales de la Edad Media.²⁷

Además, se puede plantear la hipótesis de que la piedad bajomedieval consideraba la intercesión mariana, invocada a través de la dormición, como especialmente útil para asegurar la salvación. Para ejemplificar esta idea, un libro de horas de 1470 muestra a su propietaria en el margen, arrodillada al lado de la Dormición, y de cuya boca sale una filacteria donde se lee: *Mater mei, memento mei*. Se puede bien añadir a la hora de mi muerte, como el versículo que en el siglo XV se añadió al rezo del Ave María.²⁸ De este modo, la muerte de la Virgen sugiere un modelo para la muerte humana, y además su triunfo proporciona una poderosa intercesión, a la vez a la hora de la muerte individual y al final de los tiempos.

Es necesario señalar que el claustro era el ámbito de vida de los canónigos regulares de Pamplona, y que su acceso, si bien no privado, si que era al menos semi-restringido. De este modo, los canónigos podían a menudo contemplar esta escena ejemplificadora, que servía para preparar su propia muerte, teniendo presente siempre la esperanza de la salvación. Evidentemente, no se puede acordar el mismo valor devocional y ejemplificador a un tímpano esculpido que a las ilustraciones de un libro de horas, cuyo uso privado está estrechamente ligado a una esfera devocional íntima. Sin embargo, sí que creo, y más adelante volveré sobre ello, que este tímpano tenía en cierta medida un carácter devocional.

La elección del modelo y el carácter devocional de la imagen

La elección de la fórmula iconográfica de la dormición de origen bizantino, abandonada por el arte monumental en Francia en los momentos en que se esculpió la puerta del Amparo, ha sido explicada por la influencia del arte italiano.²⁹ Las relaciones de los canónigos y obispos de Pamplona con el sur de Francia, especialmente con Toulouse y Aviñón, fueron probablemente la puerta para la llegada de esas influencias italianas, señaladas por los investigadores tanto para la escultura como para la pintura del claustro de Pamplona.³⁰

Efectivamente, este modelo bizantino pervivía en la pintura italiana de fines del

²⁷ D. DUCLOW, “Dying Well: The *Ars moriendi* and the Dormition of the Virgin”, *Death and Dying in the Middle Ages*, New York, 1999, pp. 379-429.

²⁸ Lewis ms 90, fol. 48 r, conservado en la Free Library of Philadelphia Rare Book Department. Analizado y reproducido en D. DUCLOW, “Dying Well...”, p. 393 y fig. 27.

²⁹ M.L. LAHOZ GUTIÉRREZ, “La dormición de la Virgen en el gótico alavés”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIV (1991), pp. 109-118, concretamente p. 103.

³⁰ Los murales del claustro han sido estudiados por M.C. LACARRA, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, y en concreto la influencia italiana en IDEM, “Los murales de la catedral de Pamplona. Influencia de la escuela de Siena en la pintura navarra del siglo XIV”, *Reales Sitios*, LXXXII (1984), pp. 65-72. La influencia giottesca en la composición de algunas portadas la señaló C. MARTÍNEZ ÁLAVA, “La catedral gótica...”, p. 321.

siglo XIII y principios del siglo XIV. Además, hay una serie de elementos que no eran habituales en la escultura gótica francesa pero que figuran en el tímpano de Pamplona. Estos elementos estaban presentes en la pintura italiana del momento, que a su vez los había tomado de obras bizantinas. Los ángeles voladores que escoltan a Cristo o san Pedro como director de la liturgia, aparecían en los mosaicos de Santa María la Mayor y en los de Santa María in Trastévere, en Roma. Si comparamos la tabla de Ognissanti de Giotto, con el tímpano de Pamplona, vemos que son similares la composición y la presencia de los acólitos, que no eran habituales anteriormente.³¹

En mi opinión, la relación con la plástica italiana de raigambre bizantina no es sólo de carácter iconográfico, sino también funcional. Otto Demus acuñó la expresión “*icons in the space*” para describir las imágenes monumentales en las cuales Cristo, los santos u otras imágenes participantes en escenas narrativas de festividades interaccionan en el espacio de la iglesia medieval bizantina, para establecer una conexión con el espectador. Al contrario que los ciclos románicos en las iglesias occidentales, que animaban a una lectura serial y narrativa, las iglesias bizantinas mostraban composiciones centralizadas dentro de unidades espaciales separadas por la arquitectura. De este modo, la narración era reducida a lo esencial y las imágenes individuales se proyectaban hacia el espacio del espectador. Concediendo a los mosaicos que analiza una función afectiva, Demus argumenta que a través de ellos, el observador toma parte en los eventos que ve.³²

En este contexto, el concepto de icono va más allá de una técnica particular de pintura, o de un ámbito cultural preciso, y tiene que ver con la relación del espectador con la imagen.³³ El uso devocional y ritual de la imagen no tridimensional está atestado en Occidente desde antiguo. Sabemos que ya en la Alta Edad Media estaban presentes ciertas formas de devoción litúrgica a través de la imagen, en ciertos casos de la imagen monumental, como los iconos murales conservados en Santa María Antiqua de Roma.³⁴ Los aportes de origen oriental a la creación de imágenes de devoción en la Baja Edad Media es también un hecho señalado por la investigación reciente. El ejemplo más conocido es la obra de Hans Belting, que puso de manifiesto que los pintores de tabla italianos asimilaron modelos de los iconos bizantinos para crear nuevas imágenes devocionales de la Pasión a finales

³¹ Agradezco a la profesora Fernández-Ladreda que me comunicara su hipótesis de que el tímpano de Pamplona pudo inspirarse en esta tabla, que hoy se conserva en el Staatliche Museum de Berlín. Se data hacia 1311-1315, años en que Giotto estaba en Florencia, donde la realizó para la iglesia de Ognissanti. M. BOSKOVITS, “Giotto: un artista poco conosciuto?”, *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, Firenze, 2000, pp. 75-96.

³² O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London, 1948.

³³ H. BELTING, *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*, Chicago, 1994, p.29 (1ª ed. *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990).

³⁴ E. PALAZZO, “Les pratiques liturgiques et dévotionnelles et le décor monumental dans les églises du Moyen Âge”, *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*, Saint-Savin, 1993, pp. 45-56. H. BELTING, *Likeness and presence...*, pp. 115-121.

del siglo XIII y en el XIV.³⁵ En lo que se refiere al arte monumental, Thomas Dale ha mostrado en cuatro pinturas murales de la cripta de Aquilea que los pintores del siglo XII adaptaron el formato, el estilo y la iconografía del arte bizantino para transformar escenas de la Pasión de Cristo en imágenes devocionales de la *Compassio*, el martirio espiritual que hace de la Virgen el modelo a seguir por el espectador que medita sobre la muerte de Cristo.³⁶

En esta línea, el tímpano de Pamplona cumple todos los requisitos para erigirse en imagen de devoción. La composición unitaria del tímpano y el carácter expresionista de la escultura facilitaban lo que Sixten Ringbom llamó “*the empathic approach*”, donde lo que se espera que la imagen suscite en el espectador es una profunda experiencia emocional, aunque esto no excluye otras funciones que tradicionalmente se acuerdan a la imagen medieval.³⁷

Conclusión

En conclusión, el carácter dramático y expresionista del tímpano llamaba al espectador a una contemplación detallada y a la participación emocional en la escena. El carácter unitario ayudaba a la concentración sobre esta y aumentaba su poder como reclamo a la meditación de los canónigos, para los cuales el claustro era ámbito de vida y lugar de enterramiento. A la vez, facilitaba la visualización de la escena durante las ceremonias públicas, completando el ritual que se celebraba en honor a la patrona de la catedral.

Así pues, los promotores del tímpano de la puerta del Amparo no dejaron al azar la elección de formas y temas. Cada decisión fue tomada cuidadosamente, teniendo en cuenta la posición de la imagen y las diferentes funciones que iban a cumplir. No puedo resumirlo mejor que como ya lo hizo Jean-Claude Schmitt, al señalar que “en la relación entre la forma y la función de la imagen se expresa la intención del artista, del promotor y de todo el grupo social que ha llevado la obra a su realización; en la obra se inscriben por adelantado la mirada de los destinatarios y los usos [...] de la imagen”.³⁸

³⁵ H. BELTING, *The Image and Its Public: Form and Function in Early Painting of the Passion*, New Rochelle, 1990. (1ª ed. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, 1981). Anne Derbes ha explorado como las escenas de la Pasión en la pintura italiana del siglo XII fueron enriquecidas con material bizantino para complementar ejercicios de meditación franciscanos, A. DERBES, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge, 1996.

³⁶ T. DALE, *Relics, prayer, and politics in medieval Venetia: Romanesque painting in the crypt of Aquileia Cathedral*, Princeton, 1997.

³⁷ “Here the attention is focussed on an attitude in the beholder which consists neither of thirst for information and guidance by means of *historiae*, nor of the revering and adoration of *images*, but of a deep emotional experience. A certain psychological state of mind is regarded as the primary goal for the beholder of the image, although, it should be added, this function does not necessarily exclude the other two functions of edification and of adoration”. S. RINGBOM, *Icon to narrative...*, p. 12.

³⁸ J. C. SCHMITT, *Le Corps des images...*, p. 54.