

Año LXXIX. urtea

272 - 2018

Septiembre-diciembre

iraila-abendua



Príncipe de Viana

SEPARATA

La puerta del Juicio Final
de la catedral de Tudela.
Límites visuales,
historiográficos
y topográficos

Jorge JIMÉNEZ LÓPEZ

La puerta del Juicio Final de la catedral de Tudela. Límites visuales, historiográficos y topográficos

Tuterako katedraleko Azken Judizioaren atea. Muga bisualak, historiografikoak eta topografikoak

The door of the Last Judgement in Tudela Cathedral. Visual, historiographical and topographic limits

Jorge JIMÉNEZ LÓPEZ
Doctor internacional en Historia del Arte
Universidad de Salamanca
jjimenezlopez@usal.es

Trabajo realizado durante el periodo formación en el Programa III de formación de personal investigador de la Universidad de Salamanca cofinanciado con el Banco de Santander. Forma parte del proyecto de Investigación del MINECO (HAR-201785392-P), «Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas, literatura, audiovisual, artes plásticas».

Recepción del original: 30/08/2018. Aceptación provisional: 11/10/2018. Aceptación definitiva: 13/11/2018.

RESUMEN

La toma en consideración de elementos escultóricos entendidos marginales por la historiografía tradicional permitió replantear el programa del conjunto. Se afianza la propuesta en este trabajo al comprobar que el esquema se ajusta a la tradición iconográfica francesa, confirmando la identificación del lugar de espera entre el juicio individual y el Juicio Final. A partir de los oráculos de la Sibila sobre la Primera y Segunda Venida y su relevancia litúrgica se propone una lectura integral de la puerta y el interior del templo que culmina en la imagen de la Virgen Blanca.

Palabras clave: Juicio Final; juicio individual; purgatorio; Virgen Blanca; sibila.

LABURPENA

Historiografia tradizionalak bazterrekotzat jotako eskultura elementuak kontuan hartzeak osotasunaren programa birplanteatzea ahalbidetu zuen. Proposamena sendotu egiten da lan honetan, eskema tradizio ikonografiko frantziarrarekin bat datorrela egiaztatuta, eta banakako judizioaren eta Azken Judizioaren artean itzaroteko lekua- ren identifikazioa baieztatuta. Lehen eta Bigarren Etorrerari buruzko Sibilaren orakuluak eta liturgian duten presentzia abiapuntutzat hartuta, tenpluaren barnealdearen eta atearen interpretazio osoa proposatzen da, Andre Mari Zuriaren irudian amaitzen dena.

Gako hitzak: Azken Judizioa; banakako judizioa; purgatorioa; Andre Mari Zuria; Sibila.

ABSTRACT

The taking into consideration of sculptural elements considered marginal by traditional historiography allowed to raise again the program as a whole. The proposal in this work is consolidated after confirming that it matches to French iconographic tradition, supporting the identification of the waiting place between the individual judgement and the Last Judgement. It's proposed a comprehensive interpretation of the door and the inside of the temple, ending in the White Virgin image, based on the Oracles of the Sibyl about the First and the Second Coming and its presence in the liturgy.

Keywords: Last Judgment; particular judgment; sybil; purgatory; Virgin Mary.

1. INTRODUCCIÓN. 2. EL PROGRAMA DE LA PUERTA. 3. LAS PROFECÍAS DE LA SIBILA SOBRE LA PRIMERA Y SEGUNDA VENIDA. 4. A MODO DE CONCLUSIÓN. 5. LISTA DE REFERENCIAS.

1. INTRODUCCIÓN

La puerta occidental de la colegiata de Santa María culminó el proyecto de construcción del templo mayor de la ciudad. A través de un lenguaje moderno de origen francés, se sellaba un nuevo régimen jerárquico, tanto en lo político, como en lo social, religioso y urbano. Diversos autores se han acercado a su umbral en busca de noticias sobre la sociedad tudelana medieval. Los trabajos, las tensiones entre colectivos o las condenas judiciales se han reconocido en sus piedras.

La historia del arte aprecia en su talla las primeras notas de un incipiente gótico peninsular¹. Los trabajos destacan el «singular desorden» (Aragonés, 2002, p. 45) de sus «temas aparentemente inconexos» (Melero, 1987, p. 203) que «no están organizados de manera racional» (Lance, 2002, p. 259). La parte infernal es la que ha generado mayor interés, convirtiéndose en un gabinete de maravillas de la iconografía punitiva medieval. No en vano, esta parte «resulta totalmente excepcional, siendo la originalidad y la varie-

1 Todos los autores concuerdan en situar la ejecución del conjunto durante la segunda o tercera década del siglo XIII. No obstante, también se ha propuesto retrasarla a mediados de siglo (Aragonés & Fernández-Ladreda, 2012, p. 387). Recientemente también se retoma la de los 20-30 (Fernández-Ladreda & Hidalgo, 2015, p. 120). El debate cronológico no afecta de manera directa a las conclusiones de este trabajo, dado que los argumentos que se expondrán se mantienen vigentes a lo largo del siglo, razón por la que no se entrará en su valoración. No obstante, nos inclinamos por la propuesta tradicional que lo vincula al contexto social, político y religioso de los reinados de Sancho VI y Sancho VII, en cuya dirección también apuntan algunas de las motivaciones que presentamos. Las limitaciones de espacio han impedido incorporar toda la bibliografía específica relacionada con las obras de la catedral, por ello remitimos a los trabajos de referencia (actualizada en Fernández-Ladreda, Martínez de Aguirre, Martínez Álava & Lacarra, 2015).

dad de los castigos allí fijados una de sus peculiaridades más celebradas» (Lahoz, 2012, p. 43); hay unanimidad en que se trata de una obra «sin paralelos en el occidente cristiano» (Melero, 1987, p. 203), incluso «adelantada a su tiempo» (Rodríguez Barral, 2010, p. 15). La calidad de su talla, el tema y el tratamiento iconográfico la convierten en un testimonio fundamental para el estudio de la portada medieval en la península.

De manera general se ha identificado en su conjunto un discurso de carácter escatológico centrado en el Juicio Final, tomando como base el texto del Apocalipsis. Las ocho arquivoltas que forman el pronunciado derrame contienen la representación del «paraíso/cielo» a la derecha y el «infierno» a la izquierda, delimitados por la línea que marcan sus claves. Todo ello se sustenta en los pasajes de la Creación y la Caída del hombre, manteniendo el paralelismo entre el estado de gracia previo al pecado y su castigo². La aceptación unánime de esta lectura provocó que los esfuerzos se centrasen en indagar la fuente textual que orientó el conjunto iconográfico. Melero planteó un vínculo con la literatura escatológica musulmana, apoyándose en la notable presencia de esta comunidad en el sustrato sociológico de la ciudad (Melero, 1987), a lo que Lance añadió ciertos pasajes de la exégesis agustiniana (Lance, 2002); Rodríguez Barral insiste en la propuesta inicial (2010, p. 8). Sin embargo, Mariño ya había puesto en cuestión la relación con las fuentes musulmanas, apuntando hacia la realidad social en la que se articulaba el conjunto (Mariño, 1989)³.

Desde una perspectiva más transversal, Mariño (1989, 1991), Aragonés (2002) y Lahoz (2009, 2012) han abordado el estudio de la imagen del trabajo, la del mal y la del marginado. Sus conclusiones perfilan el programa del conjunto, pero sobre todo el registro y las formas con las que el clero tudelano persuadía a una audiencia concreta. La adaptación del lenguaje figurativo a una realidad social determinada subyace en la sensación que le produjo a Baroja el paseo por la catedral y sus callejuelas en aquella bochornosa tarde de verano: es la «revelación de la España clásica, emborrachada con su sol, con su vino, con su fanatismo y con su violencia» (Baroja, 2008, p. 1235).

La cotidianidad y la sencillez de las escenas, así como la vasta producción literaria escatológica y apocalíptica en el periodo medieval, convierten en una ardua tarea la identificación de cada imagen con una fuente textual concreta. Como ya denunciara S. Moralejo, no se trata de que tengan su fuente en la literatura, sino de que esta nos permita comprender su origen y función en el marco de las creencias y costumbres sociales que las propiciaron (Moralejo, 2004, p. 23). De hecho, un desmesurado empeño en buscar un texto que dé soporte literal a una imagen puede tornarse en vano, «textos e imágenes no tienen en absoluto historias solidarias. Su común historia es la crónica

2 Todos los autores asumen esta lectura, directa o indirectamente. Por motivos de espacio, excusamos volver a citar de manera precisa todos los trabajos que avalan esta afirmación porque el contraste de la misma es sencillo.

Se considera relevante señalar que esta interpretación no contempla las imágenes del alero y de las enjutas de la puerta, que fueron excluidas por Melero al considerarlas fruto de una campaña constructiva «románica» y, en consecuencia, pertenecientes a un hipotético y desconocido programa anterior. Sobre la problemática que esto ha generado, véase Jiménez López (2015).

3 El resto de los autores que se han ocupado de la obra se apoyan de manera más o menos explícita en estas propuestas.

de sus interferencias, cruces y disyunciones, más que de un paralelismo o automático reflejo de los primeros en las segundas» (Moralejo, 2004, p. 104). A propósito del carácter performativo de las portadas monumentales, M. Castiñeiras afirmaba que «no ha de ser el “texto dramático”, es decir, la fuente bíblica, litúrgica o exegética de su imaginaria, sino más bien la *mise-en-scène* o *performance* de todo ello operada por el escultor» (Castiñeiras, 2014, p. 5).

La presencia de la puerta tudelana en la producción historiográfica hispana resulta paradójicamente escasa, a tenor de las valoraciones esgrimidas por los anteriores autores mencionados. Una cuestión de límites le ha condenado al ostracismo literario con graves consecuencias recíprocas. La acotación del área de estudio en nuestra disciplina siempre resulta una tarea harto compleja, puesto que requiere limitar fenómenos históricos, sociales y antropológicos que no se ajustan a tiempos ni a espacios compartimentados. No obstante, de unos años a esta parte, los estudios se han encaminado a ampliar el enfoque desde una perspectiva transversal, con la intención de ajustarse a una realidad social fragmentada y poliédrica.

En el caso del arte navarro, y en particular el de Tudela y su comarca, no es extraño que los grandes estudios le dediquen una atención periférica. Desde hace unas décadas se denuncia el anacronismo que supone estudiar las manifestaciones artísticas y los fenómenos religiosos ajustados a las estructuras políticas actuales. Para intentar evitar esta distorsión, los trabajos se orientan desde los límites territoriales de la época, que, en el periodo que nos ocupa, se reducen a las coronas de Aragón, de Castilla, de Navarra y los reinos musulmanes del sur. Por supuesto, las razones, las actitudes y la intencionalidad de las empresas artísticas se encuentran impregnadas de ideología y para ello es fundamental analizar el entramado concreto que las gestó, que en muchos casos tiene lugar dentro de sus fronteras físicas o políticas. Sin embargo, en tantos otros es igual de necesario superar los *limes* del reino para abordar el fenómeno en perspectiva. Un ejemplo claro en este momento es el Camino de Santiago, que constituía el eje vertebrador de las culturas y las sociedades de la cornisa atlántica, un hecho que sentencia la trascendencia suprarregional de muchos de estos fenómenos.

La llegada de las nuevas propuestas estéticas del norte de los Pirineos obliga a ahondar en estas relaciones más allá de su nexo formal, puesto que la forma y sus lenguajes acarrearán una carga ideológica sustancial. La proyección de modelos y discursos de origen francés, la modulación de su retórica y su figuración en suelo hispano proporcionan una brecha apropiada para descubrir el carácter genuino que permitía a Baroja ver la España clásica, emborrachada, fanática y violenta bajo el sol de Tudela⁴.

La historiografía francesa en un tiempo –y quizá todavía hoy– concedió una valoración desmedida a su arte gótico con respecto al resto de centros europeos. La produc-

4 Sobre la circulación de obras y modelos y los valores polisémicos que esto conlleva véase Lahoz (2013). La autora pone el acento en las diferencias entre la producción de un lado y otro de los Pirineos, lo que le permite reconocer los caracteres propios de la hispana; poniendo en cuestión la óptica tradicional del centro y la periferia con connotaciones peyorativas, sino como valor genuino, pleno de significaciones.

ción artística de este periodo se llegó a definir y caracterizar según las relaciones que mostraba con el clasicismo galo. Por fortuna son varias las generaciones de estudiosos que han contribuido a reconsiderar este lastre, poniendo el foco en la significación que comportan las traducciones de los modelos y su propia idiosincrasia. No obstante, todavía existe cierta desatención como se comprueba en el trabajo de M. Angheben. Tras un análisis pormenorizado de los juicios franceses, el autor rastrea la pervivencia de modelos fuera de sus fronteras, las menciones a lo hispano se reducen a las catedrales de Burgos y León, sin mencionar Tudela. Esta omisión solo puede responder al desconocimiento de su existencia puesto que, como se desarrollará a continuación, sus planteamientos tienen plena resonancia en el pórtico de Santa María (Angheben, 2013, p. 542).

Los estudios que han abordado la representación de la justicia divina y su punición en la península también han dejado en un margen el conjunto de Tudela. P. Rodríguez Barral se ha ocupado de los territorios de la Corona de Aragón. Si bien le fueron inevitables las referencias a algunas representaciones iconográficas de nuestra puerta, no la aborda de manera integral⁵. Para el reino de Castilla, Y. Ruiz Gallegos ha dedicado un estudio donde toma en consideración y aplica algunas de las nuevas propuestas de M. Angheben, pero en este caso también omite las referencias a Tudela, a pesar de ser la primera etapa en el Camino para la entrada de esos modelos franceses (Ruiz Gallegos, 2015).

A fin de cuentas, el valor reconocido por la literatura científica regional al Juicio tudelano no ha tenido repercusión en un ámbito más amplio, quizá consecuencia de centrar el debate en sus fascinantes dovelas, lo que la ha reducido en muchas ocasiones a ese gabinete de maravillas iconográficas. Esta contribución se plantea no en la línea de una nueva búsqueda del canon de textos que permita traducir el repertorio figurativo, sino más bien de apurar la reconstrucción del imaginario cultural de aquellos primeros fieles. Conviene ensanchar los límites de la puerta occidental al resto del templo del que forma parte orgánica, al margen de la organización de los talleres y las fases que la ejecutaron. Así mismo, los vínculos con lo francés deben extenderse más allá de la filiación formal, puesto que con ellos no solo viajaron las formas. Hay que atender a otras fuentes de naturaleza litúrgica o literaria que ofrezcan más información sobre cómo actuaba y cómo era percibido el portal occidental de la colegiata de Santa María.

2. EL PROGRAMA DE LA PUERTA

La toma en consideración de todos los elementos figurativos que componen el espacio de la puerta permitió una relectura más acorde con el mensaje proyectado, como ya se demostró en un estudio anterior⁶. El conjunto figurativo se articula en torno a dos focos

5 En un trabajo más reciente el autor también dedica un amplio espacio a la representación de los castigos del «infierno» tudelano, al asumir la identificación de Melero le impide valorar otras posibilidades, por ejemplo, cotejarlo con las imágenes del purgatorio que identifica en otras obras aragonesas o con «la primera representación hispana del purgatorio» que propone para las arquivoltas de la colegiata de Toro (Rodríguez Barral, 2010, p. 15).

6 Por el momento, la crítica no ha cuestionado la argumentación que sostiene este replanteamiento. Por lo tanto, remitimos a esa publicación para profundizar en el razonamiento que me permite realizar las siguientes afirmaciones (Jiménez López, 2015).



Figura 1. Vista general de la puerta (realizada con lente gran angular 10mm, por las condiciones del trazado urbano). Foto: Blanca Aldanondo.

principales: el tímpano con el Cristo de la Segunda Venida⁷ y la Jerusalén Celeste centrada por el Cordero pascual situado en la clave de la última arquivolta⁸. Entre estos dos espacios se distribuyen las imágenes de las siete arquivoltas restantes –excluyendo la primera con los ángeles– donde aparecen sendos espacios de espera entre el Juicio individual y el Juicio final. Ambos lugares están separados por la línea que forman las claves de cada arquivolta que, a su vez, sirve para conectar los dos grupos principales, fijando así el sentido narrativo de la composición⁹. Toda esta escena descansa sobre los capiteles historiados del cuerpo inferior que comienzan por la secuencia de la Creación y concluyen con la Caída del hombre.

7 Actualmente no se conserva esta representación, pero hay acuerdo generalizado en considerar que debió estar pintada en el tímpano a la vista del estado actual. Esta escena central se encuentra enmarcada por la primera arquivolta con la cohorte de ángeles que la rodean.

8 En este conjunto se incluyen las imágenes del alero y los elementos de las enjutas (Jiménez López, 2015, pp. 265-271).

9 Fernández Ladreda e Hidalgo han propuesto identificar estos personajes con el conjunto de bienaventurados, sugiriendo que cada uno representan o encabezan al resto del grupo de la arquivolta (Fernández Ladreda & Hidalgo, 2015, pp. 117-118). Como ya se expuso en la anterior publicación, la disposición gestual de estos personajes resulta sumamente significativa: todos ellos dirigen su mirada hacia el Cordero de la parte superior, haciendo alusión a la Visión Beatífica que caracteriza y diferencia a los justos que ya han alcanzado la Gloria de los que todavía se mantienen a la espera (Jiménez López, 2015, pp. 270-271).

A continuación, se atenderá a varios elementos que ahondan en esta interpretación y que lo vinculan con el desarrollo del tema en los portales franceses. En primer lugar, la aparición de este espacio intermedio está en relación con la concepción figurativa del doble juicio, el individual o del alma –inmediato a la muerte– y el colectivo a la humanidad –al final de los tiempos–. Angheben (2015, p. 409) reconoce un origen bizantino de la fórmula ya que localiza, por primera vez, la representación de los espacios de espera en manuscritos orientales¹⁰. La configuración de la escena está condicionada por el espacio y el soporte donde se sitúa, pero la secuencia narrativa es clara: el arcángel san Miguel pesa las almas de los fieles difuntos tras la muerte, una vez separadas del cuerpo, pasarán a un lugar de espera que puede ser el seno del patriarca, un jardín paradisiaco, un espacio neutro o bien uno infernal de purgación de las penas. Después, con el sonido de las trompetas que anuncian la llegada del Juez, los fieles son convocados al tribunal definitivo, al tiempo que se da la resurrección de la carne. A lo largo del siglo XII francés se constata la presencia de la *psicostasis*, los espacios de espera y la Venida del Juez en la mayoría de los tímpanos. El Paraíso definitivo no siempre se encuentra explicitado, si bien está evocado por los ritmos ascensionales y, cuando aparece, se caracteriza por la visión del Cordero (Angheben, 2013, pp. 31-39).

El autor señala el pesaje de las almas y la resurrección de los cuerpos como los dos elementos fundamentales para la articulación de los programas (Angheben, 2013, p. 53). La primera imagen no existe en el pórtico de Tudela –si estuvo en el tímpano es una incógnita– mientras que las escenas de resurrección son numerosas dentro de los espacios de espera. Seguir manteniendo la identificación tradicional del «cielo» y «el infierno» obliga a asumir que esos cuerpos resucitando acceden directamente a tales lugares, obviando nada menos que el Juicio Final. Tampoco resulta factible imaginar una peripecia narrativa de la secuencia tudelana en la que los resucitados pasaran al tímpano a ser juzgados y posteriormente retornaran a su sitio. Por lo tanto, la ubicación de estas escenas insiste en la identificación con la antesala del juicio.

Otro elemento que remite a la ascendencia francesa es la presencia del Paraíso definitivo evocado en la representación de la Jerusalén Celeste. El Cordero preside la escena desde la clave de la última arquivolta que queda enmarcada por las construcciones de las enjutas y rodeada por las figuras del alero. El conjunto es de una gran excepcionalidad frente a los referentes galos mucho más sintetizados. En el tímpano de Saint Denis se encuentra la composición más próxima a la tudelana, dado que en la penúltima arquivolta aparece el Padre sosteniendo un medallón con el Cordero Pascual y sobre ellos –en la última– la Paloma del Espíritu Santo. Las almas de los primeros bienaventurados se elevan hacia este grupo ya en contemplación. Angheben destaca la excepcionalidad que supone el tratamiento ascensional de las figuras, que dotan de gran significación la elevación y la localización en las alturas del destino final. El paralelismo con la composición tudelana no puede ser más evidente, convirtiéndolo en la figuración más desarrollada de la misma idea.

10 El testimonio más temprano (s. XI) que aporta el autor es la representación de la del manuscrito griego *Trétraévangile de Stoudios* (Bibliothèque nationale de France, ms. gr. 74, f. 51v).

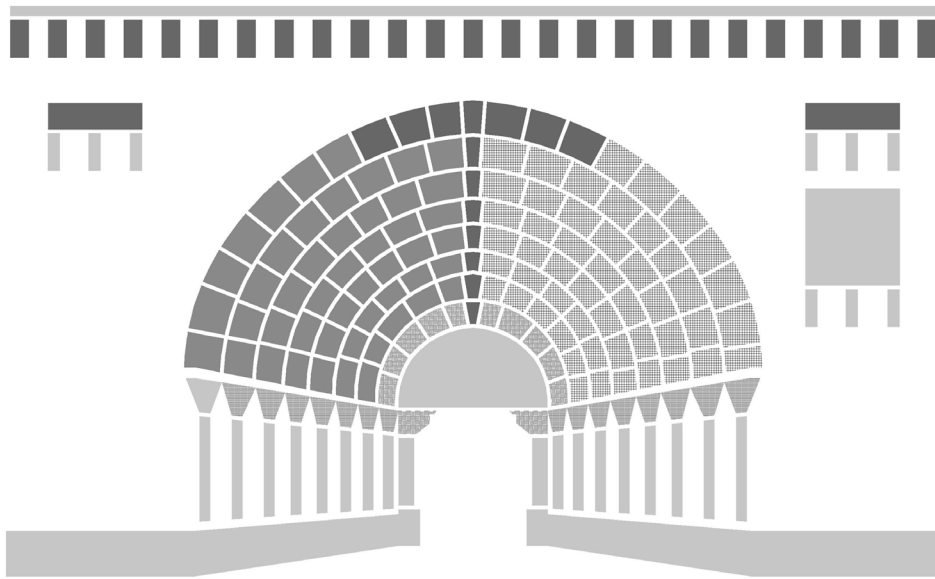


Figura 2. Esquema de los grupos escultóricos coloreados por conjuntos de significado. Infografía: David Bergasa.

En definitiva, el portal de Santa María es uno de los últimos eslabones de la tradición «románica» francesa que concluye con la labra del tímpano central de Nôtre Dame de Paris, punto de inflexión para la nueva redefinición gótica del tema (Anghen, 2013, pp. 413 ss.). A partir de este modelo, las composiciones se sintetizan siguiendo el ejemplo parisino, como se puede comprobar en tímpanos cercanos a Tudela como los de las iglesias de san Saturnino de Pamplona, san Salvador de Sangüesa o en las variantes castellanas de Burgos y León¹¹. De esta manera se explica el escaso impacto del pórtico de Santa María en obras posteriores ya que se impone ese nuevo paradigma discursivo.

Una última idea que pone en valor la lectura de los espacios intermedios de espera tiene que ver con el uso de las imágenes y su relación con las estrategias persuasivas de la Iglesia del momento. La caracterización social de los castigos se ha relacionado con la práctica de la penitencia, un vínculo que ya constató para el caso tudelano Mariño y Lahoz en relación con la *confessio ad officium*¹². Recordaba Baschet, a través de Nietzsche, que la capacidad de curar y no tanto de aterrorizar es lo que le confiere un poder extraordinario sobre la feligresía (Baschet, 2009, p. 299). Rodríguez Barral también destaca el valor persuasivo de las imágenes de purgación ligado a la aparición de un «amplio abanico de sufragios: oraciones, misas, ayunos, limosna, penitencia, etc., siendo sin duda, entre todos, la misa el que resulta de mayor eficacia en ese cometido»

11 Sobre los modelos y referentes de las castellanas vid. Sánchez Ameijeiras (2001, pp. 161-198).

12 Sobre le carácter penitencial de estos espacios y el valor de la escenografía nos referimos en la anterior publicación remitiendo a la bibliografía precedente que ha abordado el tema (Lahoz, 2012, p. 45).

(Rodríguez Barral, 2010, p. 10)¹³. Estas prácticas destacan el valor social, económico y político de las representaciones del juicio inmediato y la espera posterior (Angheben, 2013, pp. 46-49). Pues bien, el cabildo tudelano desplegó un poderoso mecanismo coercitivo a través de las imágenes para garantizar una vía de ingresos, al tiempo que su recaudación decaía. Las relaciones con la Corona y la comunidad judía se tensaban a cuenta del cobro de determinados impuestos, como ya constató Orcástegui (1975, pp. 103-104) y como Lahoz leyó a través de las imágenes punitivas (Lahoz, 2009, pp. 219-222). Aprovechando esta coyuntura el clero tudelano también tenía ocasión de recordar a los vivos su capacidad mediación para redimir las penas de los difuntos y con ello mejorar el estado de sus arcas.

3. LAS PROFECÍAS DE LA SIBILA SOBRE LA PRIMERA Y LA SEGUNDA VENIDA

La materia apocalíptica en el periodo bajomedieval ofrece una rica cantidad de matices. El texto canónico es el que marca la pauta general, pero el imaginario colectivo fue nutriéndose de una amplia literatura apócrifa, exegética y litúrgica para imaginar el fin de los tiempos (Castro, 2017). Uno de los textos más destacados en las celebraciones tiene que ver con el oráculo de la Sibila Tiburtina, *Iudicii signum*, sus versos aparecen desde el Oficio de Difuntos hasta protagonizar la versión dramatizada del *Ordo prophetarum* en los maitines del día de Navidad¹⁴. Una celebración que desapareció con Trento, pero que el arraigo popular la ha conservado en diversas variantes a lo largo del tiempo y del Mediterráneo (Massip, 2016)¹⁵. Su apogeo en el periodo medieval se tradujo en una «eclosión monumental del tema entre los siglos XI y XIII», Castiñeiras rastrea su presencia en una gran variedad de formatos en catedrales, iglesias y monasterios, si bien la primera identificación del tema en la escultura hispana se debe a Moralejo (1993) en el Pórtico de la Gloria (Castiñeiras, 2007, 2014).

Las referencias al desarrollo de esta celebración por los espacios del templo en la península son tardías. Carrero Santamaría, siguiendo las noticias francesas más tempranas, ubica el comienzo de la representación en un lugar fuera del templo desde donde procesionan los personajes hasta el transepto: «el punto neurálgico de la escenografía litúrgica catedralicia era el eje formado por el altar mayor, el crucero y el coro» (Carrero, 2015, pp. 241-255). Otro aspecto relevante de la dramatización medieval que ha sido destacado por los historiadores del teatro se trata de la importancia del plano vertical, aspecto que queda constado en la significación que adquieren los espacios superiores en las celebraciones. En este sentido, Carrero demuestra la relevancia de los lugares altos del templo donde se disponían «algunos elementos clave del discurso na-

13 M. Angheben también se ha expresado en términos similares (Angheben, 2013, pp. 46-49). Más reciente sobre el valor y la significación de estas prácticas vid. Baldó (2014, pp. 141-187).

14 M. Castiñeiras también lo ha localizado en algunas celebraciones de la Pascua, en concreto en la liturgia del Sábado Santo (Castiñeiras, 2015, p. 187).

15 Recientemente la UNESCO ha declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad el Canto de la Sibila que todavía hoy se representa en la catedral de Mallorca.

rrativo marcados por los efectos especiales», estos eran provocados por el lanzamiento de objetos, el descenso de personajes a través de un sistema de poleas, así como de multitud de efectos lumínicos (Carrero, 2015, p. 211).

Sobre la representación de estos ritos en la colegiata de Santa María no se conocen testimonios documentales, sin embargo, existen varias referencias que nos hablan del conocimiento de los oráculos sibilinos y su presencia en el imaginario colectivo. En primer lugar, es reveladora la singularidad que ofrece la Biblia encargada por el rey Sancho VII a Ferrando Pérez de Funes, escribano de la Cancillería Real desde el reinado de su padre. Como ya detectó Bucher, el texto apocalíptico que cierra la obra no corresponde al Apocalipsis de Juan, sino que se basa en la descripción realizada por la Sibila. El autor explica esta alteración basándose en el uso ideológico que en determinadas ocasiones subyace en este texto. De hecho, en multitud de ocasiones se busca intencionadamente establecer un paralelismo con el contexto sociopolítico del momento, la cruzada con el islam propiciaba todo tipo de sospechas catastrofistas (Bucher, 1970, p. 25)¹⁶.

La Biblia de Sancho el Fuerte y la Puerta del Juicio nos permiten reconstruir un horizonte cultural y visual común entorno al advenimiento del fin de los tiempos. No se puede hablar de una dependencia iconográfica ni de modelos en sentido escrito, dado que la propia naturaleza de las obras va a distanciar el resultado plástico. A pesar de ello, es inevitable establecer cierto paralelismo visual con algunas imágenes, como es la similitud de las cabezas infernales o la resurrección de los muertos, no obstante, es cierto que siguen esquemas habituales en ese momento. En cuanto a la disposición de los espacios y tiempos del Juicio conviene destacar que la secuencia temporal de los hechos desplegada en folios comienza con la resurrección de los muertos (ff. 525v-526r), la humanidad ante el Cristo-Juez crucificado¹⁷ (ff. 253v-254r) y a continuación la representación de Infierno (ff. 254v-255r) y del Reino de Dios (ff. 255-256)¹⁸. Es decir, la resurrección de la carne, el juicio ante la humanidad y, después, la salvación o condena, en ningún caso la resurrección y la condena puede entenderse como simultánea¹⁹. No existe una relación figurativa entre la Biblia de Sancho el Fuerte y la Puerta, pero el ejemplar confirma la presencia y la relevancia del texto en el imaginario apocalíptico tudelano.

La falta de atributos en los personajes labrados en el conjunto de arquivoltas dificulta su identificación –tampoco se puede descartar que sea un efecto intencionado–. Ahora bien, hay acuerdo en identificar ciertos grupos de imágenes como ocurre con los profetas en la segunda y tercera arquivolta, según delata la indumentaria antiquizante y

16 Bibliografía actualizada sobre la Biblia en De Silva Verástegui (2012, pp. 427-469).

17 Recuérdese que el Juez del tímpano de San Denis también aparece crucificado, quizá no se deba descartar una disposición similar en la representación pintada que hubo en el tímpano de Tudela.

18 En esta ocasión la representación utiliza una imagen de Dios con la humanidad en su regazo –en una composición cercana al seno de Abraham– y a su lado una serie de bienaventurados sentados entorno al Hijo, semejante a la disposición del Cordero y las parejas de apóstoles en la arquivolta.

19 Esta es la misma secuencia que siguen los Juicios Finales que prescinden del Juicio del alma que señala M. Angheben en el entorno del XIII, dependientes del modelo parisino. La pervivencia de uno y otro en los diferentes soportes nos llevaría a un largo *ex cursus* sobre la circulación de las obras, la adaptación de los lenguajes a las audiencias y otros aspectos que no corresponden en este momento.



Figuras 3 y 4. Detalles de las dovelas con la posible presencia de Sibila. Foto: Blanca Aldanondo.

la presencia de Moisés, Aaron, Enoc y David. Precisamente, dentro de este grupo atrae la atención la primera pareja de la serie formada por un hombre y una mujer –en la primera dovela de la segunda arquivolta–²⁰. Aunque invertida, se trata de la única escena repetida en toda la secuencia de la Puerta.

Además, llama especialmente la atención la presencia de una dama noble encabezando el cortejo de profetas. Por otra parte, la indumentaria de la mujer tiene la clara intención de diferenciarla del resto de féminas de este espacio ya que todas ellas muestran un tratamiento semejante, vestidas con una túnica y cubiertas por un manto, incluso la figura de la reina. Sin embargo, esta mujer entre profetas porta una túnica hasta los pies, ceñida con un cinturón y cubierta con una capa que recoge con su mano derecha, mientras que con la izquierda toma las tres cuerdas que la cierran, tradicional ademán nobiliario. El tocado de la cabeza –un capiello plisado– también apunta al estamento social que anuncia el gesto²¹.

20 Recuérdese que la primera arquivolta contiene la representación de la corte de ángeles que enmarcan el tímpano, por lo tanto, la segunda arquivolta se convierte en la primera de estos conjuntos.

21 De hecho, la única figura femenina tocada que se ha identificado con una reina –en la cuarta dovela de la sexta arquivolta– también se puede apreciar el barboquejo plisado.

Inmediatamente una mujer aristócrata entre profetas hace pensar en una sibila, a pesar de que su iconografía en ese momento todavía es muy variada y cuenta con numerosos condicionantes contextuales (Pascucci, 2011). Existe una tendencia a dotarla de una imagen clasicista y también con cierta carga lujosa, esto ocurre especialmente en la caracterización del personaje para las representaciones dramáticas (Massip, 2011, p. 5). ¿A caso el aspecto noble de esta figura femenina busca personificar a la sibila? ¿Su doble presencia en la secuencia alude a los diferentes episodios de la narración? Para dar respuesta a estas y otras cuestiones conviene apurar la identificación del resto de personajes y establecer la secuencia narrativa.

Por último, esta revisión del programa de la puerta occidental compromete también los mensajes del resto de imágenes del templo, dado que este espacio forma parte de un conjunto orgánico. Melero reconoció en el grupo de capiteles de las naves interiores diferentes versiones entorno a la idea de la lucha entre el bien y el mal, el hombre y la bestia, alternado con diversos motivos heráldicos (Melero, 2008, pp. 174-193), lo que mantiene la retórica del acceso occidental expuesta hasta el momento. No obstante, conviene introducir un elemento que ha estado al margen de las consideraciones del conjunto y, sin embargo, es la imagen nuclear y articuladora del templo.

La talla titular de Santa María o de la Virgen Blanca ha recibido, al igual que la puerta del Juicio, los mayores halagos de la crítica²². Excepcional por su factura y dimensiones, la figura aguardaba el final de los tiempos tras el retablo mayor que ocultaba su hornacina desde finales del siglo XV hasta 1930 cuando se decidió descenderla (Melero, 2008, p. 202). Hay acuerdo en situar su labra en las últimas décadas del siglo XII, momento en el que el proyecto de la puerta del Juicio debía estar delineándose.

Se echa en falta un estudio que articule los discursos de los diversos espacios catedralicios –como el claustro– dentro del proyecto de conjunto que supuso la elevación del templo mayor de la ciudad y que, a buen seguro, lo tuvo. En ese proyecto inicial se decidió colocar la imagen titular en un lugar excepcional: una gran hornacina en la parte más elevada del ábside mayor, sobre tres ventanales que rasgan el muro, además de sendos óculos en los lados rectos del presbiterio. Esta singular ubicación ha servido para justificar lo extraordinario de sus dimensiones. Probablemente no se ha explotado la carga semántica y simbólica de esta ubicación, no tanto por la altura sino por el efecto visual que provoca la fuerte entrada de luz a través de los grandes vanos inferiores y laterales, así como de la inversión del sistema lumínico tradicional.

De nuevo, si recurrimos al presagio de la Sibila Tiburtina encontramos una segunda parte visionaria sumamente sugerente. Según la tradición cristiana, tuvo lugar tres días después del relato del final de los tiempos y también en respuesta a la consulta del emperador Augusto sobre los honores divinos que un grupo de senadores proponían tributarle. En esta ocasión, la profecía tuvo lugar sobre la colina capitolina, la Sibila ad-

²² De nuevo, por motivos de espacio es imposible recoger la bibliografía relacionada con esta obra, por ello remitimos a la bibliografía actualizada recogida en Melero (2008, pp. 202-205).



Figura 5. Reconstrucción fotográfica del ábside antes de la colocación del retablo mayor. Foto: Blanca Aldanondo.

vierte al emperador de que el gobernante divino está por llegar, por lo que debe cuidarse de aceptar tal proposición. La leyenda dio lugar al templo y al culto de la Virgen del *Ara Coeli* en el mismo emplazamiento que tuvo lugar y dónde se conserva actualmente. La visión tuvo una gran difusión en el occidente cristiano, ya que contiene una potente carga simbólica susceptible de ser esgrimida por la autoridad eclesiástica frente a la civil, por ejemplo, el papa Inocencio III hace referencia a este episodio en uno de sus sermones de la Navidad (Pascucci, 2011, p. 18). A mediados del XIII Jacobo de la Vorágine, cuando recoge con detalle el pasaje, asienta el relato y pone en boca de Tiburtina: «Esta es el altar del cielo» y «Este niño que ves en el regazo de esa doncella, tiene más categoría que tú, adóralo» (Macías, 1982, pp. 55-57).

La imagen de la Virgen Blanca de Tudela situada en el espacio más alto del templo, por encima de la franja lumínica creada por los ventanales, presenta desde el cielo al Niño en su regazo. El primer testimonio escrito en suelo hispano de una celebración vinculada a este pasaje lo localiza Massip en 1418 durante una celebración de la noche de Navidad en la catedral de Barcelona, «cuando para figurar el prodigio se utilizaba la máquina aérea llamada precisamente araceli que descendía, desde las bóvedas del templo, unas imágenes de María y el niño Jesús iluminadas por 230 candelas» (Massip, 2011, p. 6). Esta descripción no está lejos de la visión que ofrece la singular ubicación la imagen de Tudela, de hecho, considero que hace factible interpretarla como la petrificación de esa dramatización. Una exaltación permanente a la gloria *in excelsis Deo* y un continuo *memento* a los gobernantes terrenales a través del oráculo sibilino.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Las recientes revisiones sobre el tema del Juicio Final y el juicio individual en los pórticos franceses, encabezados por M. Angheben, han permitido consolidar la propuesta que lee en las arquivoltas los espacios de espera entre ambos acontecimientos. Al mismo tiempo se ha consolidado la interpretación del alero y las enjutas, junto al Cordero pascual, con el Paraíso definitivo o Jerusalén Celeste. En el caso tudelano, la representación desarrolla en extenso la figuración de este concepto, que en suelo francés presentaba una composición más sintética a lo largo del siglo XII. En definitiva, el de Santa María constituye uno de los últimos eslabones de la tendencia detectada por el autor en los portales anteriores a la imposición del modelo de Nôtre Dame.

Por otra parte, la singularidad que ofrece la Biblia de Sancho VII al sustituir el texto apocalíptico por la visión de la Sibila ha dado la pista para profundizar en la importancia litúrgica y literaria del tema. La posible presencia de esta mujer entre las imágenes de los bienaventurados a la espera del juicio invita a acceder al templo siguiendo el *Ordo prophetarum*, hasta llegar al punto neurálgico de la escena. Precisamente, ahí en el transepto, se ha identificado la segunda visión de la Sibila que tiene que ver con la Primera Venida, enlazando así ambos discursos y poniendo de manifiesto la unidad de los programas del conjunto. Según la tradición cristiana en esta segunda visión de la sibila, la Virgen con el Niño en su regazo se apareció en el cielo advirtiendo al emperador de la venida de un gobernador de origen divino. Una vez testimoniada la leyenda del *Ara coeli* en el imaginario cristiano medieval e incluso su dramatización unos siglos más tarde en la catedral de Barcelona, ha permitido entender la singular ubicación de la Virgen Blanca sobre el deslumbrante haz de luz del ábside mayor como la monumentalización de la visión mariana.

5. LISTA DE REFERENCIAS

- Angheben, M. (2013). *D'un jugement à l'autre la représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français: 1100-1250*. Turnhout: Brepols.
- Angheben, M. (2015). Le Jugement dernier de Fossa. Une vision eschatologique intégrant la représentation du jugement immédiat. *Hortus Artium Medievalium*, 21, 406-420.
- Aragón Estella, E. (2002). El mal imaginado por el Gótico. *Príncipe de Viana*, 225, 7-82.
- Aragón Estella, E. & Fernández-Ladreda Aguadé, C. (2012). La escultura en Navarra en tiempos de Sancho el Fuerte (1194-1234). *Príncipe de Viana*, 256, 377-404.
- Baldó Alcoz, J. (2014). La tradición cristiana del culto a los difuntos: sufragios, misas e indulgencias. En *XXIV Semana de Estudios Medievales. Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuerunt? De la tierra al cielo* (pp. 141-187). Nájera: Instituto de Estudios Riojanos.
- Baroja, P. (2008). La ruta del aventurero. En *Pío Baroja. Memorias de un hombre de acción* (pp. 1071-1294). Madrid: Fundación J. A. Castro.

- Baschet, J. (2009). Los mundos de la Edad Media: los lugares del más allá. En E. Castelnovo & G. Sergi (eds.), *Arte e historia en la Edad Media I. Tiempos, espacios e instituciones* (pp. 283-308). Barcelona: Akal.
- Bucher, F. (1970). *The Pamplona Bibles: a facsimile compiled from two picture bibles with martyrologies commissioned by king Sancho el Fuerte of Navarra (1194-1234) Amiens Manuscript Latin 108 and Harburg Ms. 1, 2, lat. 4º,15*. New Haven – London: Yale University Press.
- Carrero Santamaría, E. (2015). Entre el transepto, el púlpito y el coro. El espacio conmemorativo de la Sibila. En M. Gómez Muntané & E. Carrero Santamaría (eds.), *La Sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena* (pp. 207-260). Madrid: Alpuerto.
- Castiñeiras, M. (2007). Cremona y Compostela: de la performance a la piedra. En A. Calzona, R. Campari & M. Mussini (eds.), *Immagine e ideología. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle* (pp. 173-179). Milán: Mondadori Electa.
- Castiñeiras, M. (2014). El Portal Románico como performance. En A. Guedes (dir.), *Arousa medieval y románica. I Simposio de Historia e Patrimonio Cultural de Vilagarcía de Arousa* (pp. 154-175). Vilagarcía de Arousa.
- Castiñeiras, M. (2015). El trasfondo mítico de la Sibila y sus metamorfosis (siglos IV-XIII): Santa María la Mayor, Sant'Angelo in Formis, Belén y Santiago de Compostela. En M. Gómez Muntané & E. Carrero Santamaría (eds.), *La Sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena* (pp. 169-206). Madrid: Editorial Alpuerto.
- Castro Caridad, E. M. (2017). El Juicio Final en textos litúrgicos medievales. *Vegueta*, 17, 39-61.
- De Silva Verástegui, S. (2012). La Biblia de Sancho el Fuerte de Navarra (Amiens, Bibliothèque Municipale, Ms. 108) de 1197. *Príncipe de Viana*, 256, 427-469.
- Fernández-Ladreda, C. & Hidalgo, S. (2015). Escultura. En C. Fernández-Ladreda (dir.), Martínez de Aguirre, J., Martínez Álava, C. J. & Lacarra Ducay, C. *El arte gótico en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana.
- Fernández-Ladreda, C. (dir.), Martínez de Aguirre, J., Martínez Álava, C. J. & Lacarra Ducay, C. (2015). *El arte gótico en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana.
- Jiménez López, J. (2015). Un lugar intermedio entre los juicios. La puerta del Juicio Final de la catedral de Tudela. En L. Lahoz & M. Pérez Hernández (eds.), *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M.ª Martínez Frías* (pp. 265-276). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Lahoz, L. (2009). Marginados y proscritos en la escultura gótica. Textos y contextos. En I. Monteiro Arias, A. Muñoz Martínez & F. Villaseñor Sebastián, *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval* (pp. 213-226). Madrid: CSIC.
- Lahoz, L. (2012). La imagen del marginado en el arte medieval. *Clio & Crimen*, 9, 37-84.
- Lahoz, L. (2013). *El intercambio artístico en el gótico. La circulación de obras, de artistas y de modelos*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.

- Lance, J. (2002). Le portail du Jugement de Santa María la Mayor de Tudela. *Cahiers de civilisation médiévales*, 179, 255-274.
- Macías, J. M. (2006-2008). *Leyenda Dorada. Santiago de la Voragine*. Madrid: Alianza.
- Mariño, B. (1989). Sicut in terra et in infero: La portada del Juicio en Santa María de Tudela. *Archivo Español de Arte*, 246.
- Mariño, B. (1991). *Contribución a la iconografía del trabajo urbano en el arte medieval hispánico (siglos XI-XIII)*. (Tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela.
- Massip Bonet, F. (2011). La sibila como personaje dramático: textos y contextos escénicos. *Viator Multilingual*, 42, 239-264.
- Massip Bonet, F. (2016). La Sibila, un canto oracular del Mediterráneo. En L. Ramello, A. Borio & E. Nicola, «Par estude ou par acostumance». *Saggi offerit a Marco Piccat per il suo 65° compleanno* (pp. 483-502). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Melero Moneo, M. (1987). Los textos musulmanes y la puerta del Juicio de Tudela. En F. Español Bertran & J. Yarza Luaces, *Vº Congrés espanyol d'història de l'art: Barcelona; 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984* (vol. 1, pp. 203-216). Barcelona: Ediciones Marzo 80.
- Melero Moneo, M. (2008). *La catedral de Tudela en la Edad Media. Siglos XII al XV. Arquitectura y escultura románica* (vol. 1). Barcelona: Servei de Publicacions UAB.
- Moralejo Álvarez, S. (1993). El Pórtico de la Gloria. *FMR*, 199, 28-46.
- Moralejo Álvarez, S. (2004). *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal.
- Orcástegui, C. (1975). Tudela durante los reinados de Sancho el Fuerte y Teobaldo I (1194-1253). *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 10, 63-152.
- Pascucci, A. (2011). *L'iconografia medievale della sibilla tiburtina*. Tivoli: Liceo Classico Statale «Amedeo di Savoia».
- Rodríguez Barral, P. (2010). Los lugares penales del más allá. Infierno y purgatorio en el arte medieval hispano. *Studium Medievale*, 3, 1-34.
- Ruiz Gallegos, Y. (2015). *Aproximación al estudio de la justicia divina en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media* (tesis doctoral inédita). Universidad del País Vasco.
- Sánchez Ameijeiras, R. (2001). La portada del Sarmental de la catedral de Burgos. *Materia: Revista internacional d'Art*, 1, 161-198.

Sumario / Aurkibidea

Príncipe de Viana

Año LXXIX · n.º 272 · septiembre-diciembre de 2018
LXXIX. urtea · 272. zk. · 2018ko iraila-abendua

VIEJOS Y NUEVOS ESPACIOS DE FRONTERA / MUGAKO ESPAZIO ZAHAR ETA BERRIAK

Pilar Andueza Unanua, Maite Díaz Francés (coords./koords.)

Presentación / Aurkezpena

Pilar Andueza Unanua 809

FENOMENOLOGÍA DEL PAISAJE DE FRONTERA:
ESPACIOS EN CONTACTO /
MUGAKO PAISAIAREN FENOMENOLOGIA:
KONTAKTUAN DAUDEN ESPAZIOAK

Superación de las fronteras en el nuevo ecosistema comunicativo

Pedro Lozano Bartolozzi 819

De los orígenes del término *facería*: contrastando acercamientos etimológicos

Roslyn M. Frank 827

Los faceros como institución de frontera: el facero 65

M.ª Pilar Encabo Valenciano 845

El control de las mugas de Olite en la Edad Media: conflictividad, supervivencia e identidad

Javier Ilundain Chamarro 865

PIRINEO OCCIDENTAL: LUGAR DE PASO Y FRONTERA.
TRES MILENIOS DE HISTORIA/
MENDEBALDEKO PIRINIOAK: IGAROBIDEA ETA MUGA.
HIRU MILA URTEKO HISTORIA

Películas de carretera jacobea: el caso de *El Camino* de Emilio Estévez

Carmen Indurain Eraso 885

LA FRONTERA INVISIBLE DE LO FEMENINO EN NAVARRA /
EMAKUMEEN MUGA IKUSEZINA NAFARROAN

La mujer silenciada. Violencia de género en Pamplona durante la Restauración (1876-1923)

Esther Aldave Monreal 903

Sumario / Aurkibidea

La mujer en el derecho civil foral de Navarra: de la penumbra a la visibilidad Javier Nanclares Valle	921
Mujer y asistencia social en Navarra: «Urgen profesionales del “amor” y se llaman asistentes sociales» Sagrario Anaut Bravo	937
Las mujeres en Navarra y los indicadores de género. Análisis conceptual y metodológico Dolores López-Hernández	955
Escritoras navarras de los siglos XX-XXI. Influencia, visibilidad y nuevas plataformas Isabel Logroño Carrascosa	973
Mujeres y profesiones jurídicas en Navarra M. ^a Cruz Díaz de Terán Velasco	989
 <i>FECISTI PATRIAM VNAM DIVERSIS GENTIBVS: ROMA EN EL SOLAR NAVARRO, ENTRE LA GLOBALIZACIÓN CULTURAL Y LA IDENTIDAD LOCAL (SIGLOS II A. C. – V D. C.) / ERROMA NAFARROAKO ORUBEAN, GLOBALIZAZIO KULTURALAREN ETA TOKIKO NORTASUNAREN ARTEAN (K.A. II. – K.O. V. MENDEAK)</i>	
El hábito epigráfico entre los vascones antiguos: Santa Criz de Eslava como paradigma Javier Andreu Pintado	1007
Crónica de epigrafía antigua de Navarra V Javier Velaza	1027
 <i>CLAUSTRA. FRONTERAS IMAGINADAS / CLAUSTRA. ASMATUTAKO MUGAK</i>	
El cabildo de la catedral de Pamplona y su actividad asistencial en la Baja Edad Media (siglo XIV) M. ^a Ángeles García de la Borbolla Paredes	1045
Emblemática italiana en un sermón en la Compañía de María (Tudela, 1745) José Javier Azanza López	1059

Sumario / Aurkibidea

VIEJAS Y NUEVAS INSTITUCIONES DE NAVARRA:
LA SUPERACIÓN DE FRONTERAS /
NAFARROAKO ERAKUNDE ZAHARRAK ETA BERRIAK:
MUGAK GAINDITZEA

**El Consejo Real de Navarra y la jurisdicción «por sí separada» del reino:
1521**
Pilar Arregui Zamorano 1081

**Ideología política como frontera: la derecha católica navarra durante
la Segunda República**
Miguel Fernández Cárcar 1099

La irrupción del terrorismo de eta durante la Transición en Navarra
María Jiménez Ramos 1129

UN MUNDO DE FRONTERAS. LOS PIRINEOS OCCIDENTALES
EN LA MODERNIDAD (SIGLOS XVI-XVIII) /
MUNDU BETE MUGA. MENDEBALDEKO PIRINIOAK
ARO MODERNOAN (XVI.-XVIII. MENDEAK)

**Discursos de frontera, facerías y libertad de comercio en el Pirineo navarro
durante la Edad Moderna**
Álvaro Aragón Ruano 1131

**Un *limes* cántabro. La guerra, su administración y su impacto en las fronteras
del ámbito pirenaico occidental en un contexto bélico (1635-1643)**
Imanol Merino Malillos 1147

**La frontera navarra durante la guerra de los Nueve Años (1688-1697):
defensa y movilización militar**
Antonio José Rodríguez Hernández 1163

**Viviendo en la raya. Las mujeres y el mundo fronterizo en los Pirineos
occidentales durante el Setecientos**
Alberto Angulo Morales / Iker Echeberria Ayllón 1179

**Las fronteras pirenaicas ante la guerra de la Cuádruple Alianza
(1718-1720)**
David Ferré Gispets 1195

Sumario / Aurkibidea

EL PATRIMONIO HISTÓRICO Y CULTURAL: CREACIÓN,
CONSTATACIÓN O DISOLUCIÓN DE FRONTERAS /
HISTORIA- ETA KULTURA- ONDAREA: MUGAK SORTZEA,
AITORTZEA EDO EZABATZEA

**La puerta del Juicio Final de la catedral de Tudela. Límites visuales,
historiográficos y topográficos**

Jorge Jiménez López

1213

**Entre la frontera del tardogótico y el renacimiento: intervenciones
arquitectónicas del Quinientos en la iglesia de San Miguel de Estella**

María Josefa Tarifa Castilla

1231

Juan Dolcet Santos. Rompiendo fronteras, más allá del retrato convencional

Yoania Alejandra Torres Luna

1251

X Films: tendiendo puentes entre el cine y otras artes

Miguel Zozaya Fernández

1277

**Los horizontes de Aita Donostia: paisaje, música e identidad nacional
en los *Preludios vascos***

Asier Odriozola Otamendi

1291

**Los Tàpies del Museo Universidad de Navarra: el estilo como frontera
entre lo internacional y lo identitario**

Nieves Acedo

1307

**Objetivo: inclusión social. Un trabajo de frontera en los espacios
museísticos navarros**

Teresa Barrio Fernández

1323

Currículums

1341

Analytic Summary

1349

**Normas para la presentación de originales / Idazlanak aurkezteko arauak /
Rules for the submission of originals**

1361
