

El escudo de las amazonas y un ciclo de Hércules en la catedral de Pamplona*

MIKEL ZUZA VINIEGRA

En el ángulo sureste del refectorio de la Catedral de Pamplona, pasa casi inadvertida una pequeña puerta tapiada, que desgraciadamente queda hoy casi totalmente oculta por las estructuras empleadas por el Museo Diocesano para la exposición de sus obras.

Su sencillez ha hecho que, en comparación con las otras grandes portadas esculpidas con que cuenta la seo, pocos autores se hayan ocupado de ella (fig. 1).

Así, Uranga e Iñiguez, al repasar la escultura del refectorio, despachan su comentario con un lacónico juicio: *...La puerta pequeña al fondo, en el refectorio, está retocada en tal forma, que parece falsa*¹. Sin embargo, Martínez Álava la describe más profusamente:

Sobre un sencillo vano sin derrame aparece un tímpano lobulado, rematado por un esbelto gablete con tracería y pináculos laterales. La portada tiene un aspecto extraño, ya que los pináculos que la enmarcan están colocados de forma asimétrica. La decoración esculpida del tímpano tampoco va a aclarar demasiado su sentido iconográfico. En la parte inferior, un joven lucha contra un león pero es vencido y tiene que ser un guerrero, con escudo y armadura, quien le da muerte. En el registro superior aparecen otras tres escenas. A la izquierda dos hombres mancorean un toro, en el centro dos músicos tocan sendos rabeles, y a la derecha un joven parece mancornar a un toro cuya cabeza es un hombre que toca la gaita. En la parte superior aparece un pelícano picoteándose el pecho para revivir a sus crías, ilustrando la misma historia aparecida en el claustro. Dentro de los lóbulos que decoran el tímpano, otros dos animales con torso humano tocan uno el txistu y el tamboril, y el otro la campana. El conjunto parece bas-

* Agradezco a la profesora Clara Fernández-Ladreda, de la Universidad de Navarra, a Esperanza Aragonés Estella y a Mikel Ramos Aguirre sus valiosas indicaciones durante la realización de este trabajo. Igualmente expreso mi gratitud a Marga Velasco, de la Biblioteca General de Navarra y a Begoña Espoz, de la Biblioteca del Archivo General de Navarra, por las facilidades dadas a la hora de obtener documentación gráfica.

tante restaurado, sobre todo en cuanto a las cabezas y las manos de las figuras, y el resultado artístico de la composición es un tanto inconexo y deslavazado. [...] La puertecita en cuestión debió de decorarse en algún momento indeterminado de la segunda mitad del siglo XIV².

Finalmente, el *Catálogo Monumental de Navarra* prácticamente repite la anterior exposición³.

Pero fueron Javier Martínez de Aguirre y Faustino Menéndez Pidal, secundados más tarde por la tesis doctoral de Eukene Martínez de Lagos, quienes primero repararon en el escudo que porta el caballero que lucha con el león en el registro inferior de la portada, poniéndolo en relación con otros escudos como el del rey de Esclavonia en el armorial Wijnberger o el de las Amazonas en representaciones de *Les Neuf Preuses*, de las cuales la más famosa sin duda es la que aparece en las pinturas del castillo de la Manta, inspirada en la novela del marqués de Saluzzo, *Le chevalier errant*, sobre la que luego volveremos⁴.

Es precisamente esta última interpretación heráldica la que me va a permitir elaborar una hipótesis sobre las escenas representadas, y su identificación con algunos de los trabajos del héroe mitológico Hércules.

En efecto, y centrándonos de momento exclusivamente en la escena del caballero, E. Martínez de Lagos refiere:

...llama la atención la originalidad de su escudo, decorado con los rostros de tres doncellas (fig. 2). Dichos escudos parecen estar en relación con una fuente literaria del siglo XIV en la que se trata el tema de Les Neuf Preux, héroes que se extraen de tres en tres de la antigüedad clásica, la materia de Bretaña y la historia judía y que tuvo su homónimo femenino en el tema de Les Neuf Preuses (Las Nueve Damas). Tres de ellas serán las Amazonas de la antigua mitología clásica⁵ y para ellas se inventan sus propias armerías, motivos heráldicos que llevarán su efigie. Estos escudos con los rostros de las tres Amazonas serán un motivo iconográfico bastante difundido en la pintura y los tapices sobre todo a partir del siglo xv. Resultaría sumamente sugestivo el poder identificar a algún caballero de la época, que además de llevar en su escudo las armas de las amazonas hubiera desempeñado la proeza de vencer a un fiero león, pero de momento esta posibilidad se nos escapa, por lo que centraremos nuestros esfuerzos en poner de manifiesto que su representación es afín a la de numerosas fuentes visuales constatadas en el arte medieval⁶.

¹ J. E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, *Arte medieval navarro*, Pamplona, 1973, vol. v, p. 25.

² C. MARTÍNEZ ÁLAVA, "Escultura", *La Catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, t. 1, p. 306.

³ M^a C. GARCÍA GAINZA, M. ORBE, A. DOMEÑO y J. AZANZA, *Catálogo monumental de Navarra*, Pamplona, 1997, t. v***, p. 59.

⁴ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE y F. MENÉNDEZ PIDAL, *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro*, Pamplona, 1996, p. 297.

⁵ A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología Clásica*, Madrid, 1982, p. 87. Supuestas descendientes del dios Ares, las Amazonas habitaban la zona del actual mar Negro, y eran un pueblo de mujeres solas que se unían a sus vecinos una vez al año, criando sólo a las mujeres. Feroces guerreras, su nombre se interpretaba, quizá caprichosamente, como "sin pecho" (del griego a-mazon), aludiendo a que para poder manejar el arco con soltura, se comprimían o cortaban el pecho derecho.

⁶ E. MARTÍNEZ DE LAGOS, *Lo Profano en la Iglesia Gótica: La escultura como reflejo de la mentalidad y la vida cotidiana en la Navarra bajomedieval (1280-1350)*. Tesis defendida en la UPV, Vitoria-Gasteiz, 1997 (en prensa). Mi agradecimiento a la autora por haberme permitido consultar su obra.



Fig. 1. Portada del ángulo sureste del refectorio de la catedral de Pamplona



Fig. 2. Detalle del escudo de las Amazonas en la misma portada

El tema de *Les Neuf Preux* o los Nueve Pares de la Fama, como les llama Cervantes en el capítulo quinto de *Don Quijote*⁷, nace según los estudios más recientes en 1312, cuando el poeta Jacques de Longuyon lo hace aparecer en su obra *Les Voeux du Paon*. Cada trío pertenece a una de las “leyes” o edades de la Historia: Ley Pagana (Héctor, Alejandro, Julio César), Judaica (David, Josué, Judas Macabeo), y Cristiana (Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillon) (fig. 3). Imagen ideal de la Caballería, esta serie, compuesta de una triple tríada de héroes, responde a un modo de pensamiento tipológico, con su elaboración según la teoría agustiniana de las tres edades de la humanidad, que se hace eco de la simbología trinitaria, siendo el tres la cifra de la plenitud.

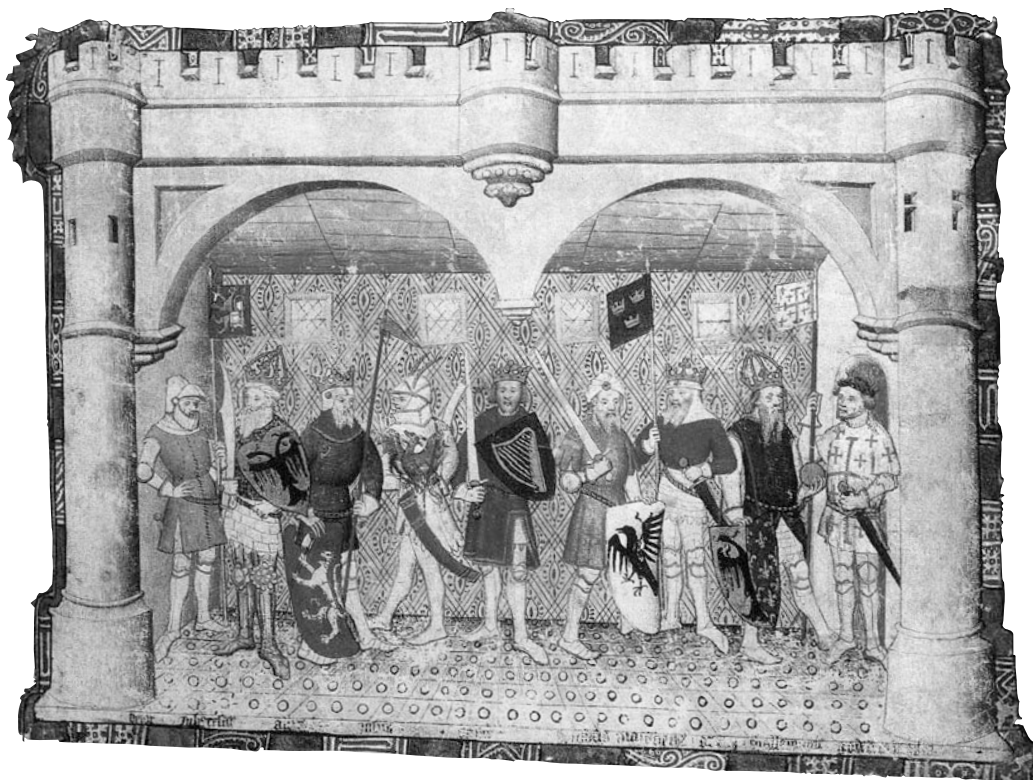


Fig. 3 Miniatura de *Los Nueve Barones* en el manuscrito fr. 12559 de la BNF (c. 1403-1405)

Jehan Le Fevre, o bien Eustache Deschamps, el poeta protegido de Luis de Orleans, crearon décadas más tarde una serie femenina paralela. Para las *Neuf Preuses*, tomaron como modelo a mujeres de la Antigüedad: eran reinas de la Grecia antigua (Thamaris, Thenea, Deyphyle), de Babilonia (Semíramis), o Amazonas (Antíope, Hipólita, Menálpe, Lampeto, Pantasilea).

El tema se difundió rápidamente en todo tipo de soporte artístico. Así, los inventarios recogen tapices con este motivo en las colecciones de Luis I de Anjou o Carlos V de Francia. A finales del siglo XIV el tema se hace omnipresente en la familia real francesa: según los registros de cuentas Carlos VI poseía una serie de tapices de los Nueve Pares y otra de las Nueve Heroínas (su tío Feli-

⁷ Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2004, p. 58.

pe el atrevido de Borgoña había encargado otras en 1388). Lo mismo ocurrió en el campo de la escultura, por ejemplo en los palacios del duque de Berry, sobre la chimenea del castillo de Bourges, o en Poitiers, en la escalera de la torre Maubergeon. Pero sobre todo en los castillos de Luis de Orleans: Coucy, Pierrefonds y La Ferté-Milon, donde las Nueve Heroínas enmarcaban la Entrada de la Virgen en el Paraíso en la fachada del castillo.

En suma, los príncipes se rodeaban realmente, y también en sentido figurado, de los Pares: éstos parecían vivir en la Corte y compartir con ella su honor y su gloria, formando así una especie de genealogía ideal, en una dimensión épica y maravillosa, buscando que tales ejemplos sirvieran a la vez de modelo y de reflejo para el estamento nobiliario, poseedor de la autoridad política⁸. Como subraya G. Duby:

En adelante, cada señor, cada joven caballero deseoso —como dice Froissart— de alcanzar la gloria con las armas, trató de comportarse como ellos. A la imagen de los santos, héroes de la contrición y de las luchas por la salvación, vino a juntarse la de los campeones acorazados, héroes de los mitos caballerescos. La figura del paladín, ejemplo de valor y “gentileza”, pasó a dominar todos los ritos mundanos que, mediante la imitación y los símbolos, hacían revivir sus hazañas”

Corroboraba igualmente la actualidad que la lista de Héroes tenía para los hombres del siglo XIV que el citado Eustache Deschamps honrara a su contemporáneo Bertrand Du Guesclin convirtiéndolo en una de sus baladas en un miembro más del grupo. Sin embargo, no había sido el primero en utilizar semejante recurso literario, pues hacia 1370, en una nueva muestra del éxito que tenía el tema de “Les Neuf preux” en los más prestigiosos círculos literarios, el escritor y músico Guillaume de Machaut juzgaba al rey de Chipre, Pedro de Lusignan, digno de ser el décimo par en su obra *La Prise d’Alexandre*⁹.

Resulta conveniente recordar que este último autor, considerado como uno de los mejores poetas de su tiempo, había estado al servicio de Carlos II el Malo, al menos desde 1349, año en que escribió el *Jugement du roi de Navarre*, hasta 1362, último año en el que su nombre aparece en la documentación navarra¹¹.

El rey Carlos III de Navarra, que no padeció los agobios bélicos y económicos de su padre, como pariente muy cercano de los príncipes franceses, tampoco pudo sustraerse a la atracción que el tema de *Les Neuf Preux* ejerció en su época. Así vemos como en 1398, durante su primera estancia en París como rey, compró a Colin Bataille cuatro tapices, uno de los cuales representaba la historia de los Nueve Barones y sus armerías¹², que ya desde años atrás figuraba en

⁸ *Paris 1400: Les arts sous Charles VI*, París, 2004, p. 220. *Un rêve de Chevalerie: Les Neuf Preux*, Langueais, 2003, pp. 20-32 y 37-39.

⁹ G. DUBY, *Fundamentos de un nuevo humanismo 1280-1440*, Barcelona, 1966, p. 157.

¹⁰ G. MOMBELLO, “Les Complaintes des IX malheureux et des IX malheureuses. Variations sur le theme des Neuf Preux et du “Vado mori”, *Romania*, París, vol. LXXXVII, 1966; p. 359. G. de MACHAUT, *La Prise d’Alexandre (The Taking of Alexandria): edited and translated by R. Barton Palmer*, New York, 2002, pp. 40-44.

¹¹ M. R. PAN SÁNCHEZ, *Interrelaciones entre la literatura medieval inglesa y el Reino de Navarra*, Universidad de Deusto, 2001, pp. 568-571.

¹² J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona, 1987, p. 349. Los otros representaban la historia de Salomón conquistando Bretaña, del Advenimiento de Jesucristo y la historia de Nuestra Señora, y de las Tres Marías y de sus maridos.

las pinturas murales que decoraban las principales estancias del castillo de Tudela, y cuya realización puede datarse entre los años 1388 y 1394¹³.

Es justo reconocer que mientras los Nueve Paladines gozaban de una amplia popularidad, que se extendió hasta mediados del siglo XVII, la lista de las Nueve Heroínas, más reciente, siempre fue más inestable que la de sus colegas masculinos, e incluso sus componentes variaron según un criterio geográfico: en los países germánicos se intentó copiar el esquema de “las tres edades” y se sustituyó a las Amazonas y a las reinas de la antigüedad pagana por un trío hebreo (Esther, Judith y Jael), otro pagano (Lucrecia, Veturia y Virginia) y otro cristiano (Santa Helena, Santa Brígida y Santa Isabel)¹⁴.

Incluso puede recordarse, como ejemplo de la larga vigencia del tema, que poco antes de 1569 todavía cuatro diosas y ocho mujeres famosas de la Antigüedad fueron pintadas por Pietro Morone para decorar la escalera del palacio de Magallón (hoy del marqués de San Adrián) en Tudela¹⁵.

Sin embargo en los países mediterráneos siempre fueron las Amazonas las preferidas para representar el ideal caballeresco, aprovechando una abundante literatura en la que su imagen, ya sea a través de miniaturas o de hábiles descripciones de sus hazañas, servía como modelo de valor y cortesía. Vamos a fijarnos en alguno de estos libros que pueden darnos la clave del escudo del refectorio pamplonés.

Ya quedó dicho que los “inventores” literarios del tema de *Les Neuf Preuses* parecen ser Eustache Deschamps, o Jean Le Fevre de Resson¹⁶. Éste escribió *Le livre de Leesce*¹⁷, como defensa de la condición femenina y para que sirviera de contrapunto a su propia traducción del *Matheolus*, obra ferozmente misógina, carácter por otra parte compartido con otras muchas obras medievales que mostraban los engaños de las mujeres mediante ejemplos extraídos de la Antigüedad o de los libros de proverbios.

En este tratado, que fue compuesto con seguridad entre los años 1373 y 1387, Le Fevre inserta una lista de mujeres celebres de la antigüedad (a las que da el nombre de *Preuses*) en los siguientes versos:

*Encor en nommeray de preuses,
de bonnes et de vertueuses: Avec Lúcrese et Penélope
puet on bien adjouster Sinope et Ypolite et Menalipe.
Pour mesdisans faire la lippe;
car il ne sont pas nos amis.*

¹³ *Ibidem*, p. 332.

¹⁴ R. L. WYSS, “Die neun helden. Eine ikonographische Studie”, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 17, 1957, p. 89.

¹⁵ M. C. GARCÍA GAINZA, “Un programa de mujeres ilustres del Renacimiento”, *Goya*, nº 199-200, 1987, pp. 6-13; R. FERNÁNDEZ GRACIA (Coord.), *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, 2006, pp. 371-372. Las diosas son Venus, Juno, Palas y la Discordia. Mientras que las mujeres famosas por su condición guerrera son Zenobia, Tomiris, Hipsícrata y Camila, y por su castidad Sulpicia, Tuccia, Lucrecia y Virginia. Ninguna de ellas pertenece a las Amazonas y solamente Tomiris puede identificarse con una de las Nueve Heroínas de la lista de Le Fevre o Deschamps.

¹⁶ *Un rêve de chevalerie: Les Neuf Preux*, Langeais, 2003, pp. 37-39.

¹⁷ *Les lamentations de Matheolus et le Livre de Leesce*, de Jehan Le Fèvre de Resson (Poèmes français du XIV siècle). Ed. Critique accompagnée de l'original latin des “Lamentations”, d'après l'unique ms. D'Utrecht, d'une introduction, des notes et de deux glossaires, par A. G. Van HAMEL, París, 1905.

*La roïne Semiramis
A une parte eschevelée;
Thamaris et Penthasilée,
Teuca, Lampetho, Deiphile
Et d'autres dames plus de mille,
renommées de grant prouesce...*¹⁸

Prácticamente es la misma lista que la concebida por Deschamps en su balada XCIII, obra datada por su editor bien en 1389, bien en 1396:

*...Venez a moy, li hault prince ancien,
IX hommes preux, et IX femmes de terre,
Trois Sarrasin, trois Juif, trois Crestien:
Hector le fort, Alixandre a conquerre,
Julles Cesar, alez Josué querre,
David aussi, Judas Machabeus,
Charlemaine, Godefroy et Arthus
Pour traictié faire entre le Franc et l'Angle,
Car par eulx deux sont mains pais perdus:
Des or fust temps d'avoir paix, de me semble.
Semiramis avecques ces preux vien,
Deyphile, Marsopye o lui erre,
Synoppe apres, Panthasilée tien,
Tantha que j'aïm, va Thamaris requerre,
Yppolite, Menalype desserre...*¹⁹.

De las nueve mujeres célebres que componen la relación compuesta por Le Fevre, cinco son amazonas: Sínope, Hipólita, Menálipe, Lampeto y Pantasilea, y las otras cuatro reinas de la antigüedad: Semíramis, fundadora de Babilonia, Thamaris, que venció a Ciro, Teuca, vencedora de los romanos y Délfite, que hizo quemar Tebas²⁰.

Así las cosas, la única diferencia apreciable entre ambas listas, pues Tantha y Teuca parecen ser el mismo personaje, es el cambio de Lampetho por Marsopye, lo que lleva a Van Hamel a pensar que es poco probable que un autor hubiera tomado prestado el tema al otro, y que más bien habría que buscar el origen del mismo en la obra de un contemporáneo más antiguo, inclinándose por la posibilidad de que la lista sea debida a los organizadores de algún misterio representado o de algún cortejo. La idea de dar compañía a los nueve pares parecería así responder más a una necesidad de simetría plástica que a una fantasía literaria, y la variedad de nombres confirmaría esta suposición. Tampoco es imposible que el éxito de las novelas de la *Historia Troyana* y del *Roman de Troie* en la época de Carlos V de Francia hubiese dado una gran popularidad a las amazonas, que parecían diseñadas para este papel de *preuses*²¹.

La tesis del cortejo no está tampoco fuera de lugar, pues hay crónicas que nos hablan de la participación de actores representando a los Nueve Pares y a las Nueve Heroínas en entradas reales en la ciudad de París, como la efectua-

¹⁸ *Les Lamentations...*, vv. 2890-2901, pp. 91-92.

¹⁹ E. DESCHAMPS, *Oeuvres complètes* publiées par le marquis de Queux de Saint Hilaire et G. Raynaud, Paris, 1878-1904, vol. I, pp. 199-201, bal. XCIII, vv. 1-15.

²⁰ *Ibidem*, vol. XI, p. 226.

²¹ *Les Lamentations...*, nota a la p. 91, p. 252.

da por Enrique VI de Inglaterra, que se titulaba también rey de Francia, el 30 de noviembre de 1431:

...Item, devant lui avait les neuf preux et les neuf preuses dames, et après foison chevaliers et écuyers...²².

De esta manera, si bien el texto de Le Fevre es anterior, y las heroínas aparecen ya nombradas como *preuses*, parece que es Deschamps quien primero une ambos grupos en una misma composición²³.

En cuanto a la obra literaria más antigua en la que habría que buscar el origen del tema, al menos para los personajes de las Amazonas, creo sin duda que tal honor corresponde a la *Histoire Ancienne jusqu'à César*, tratado de principios del siglo XIII que constituye una de las mejores obras de Historia Antigua de la Edad Media, cuya popularidad queda demostrada por el gran número de manuscritos conservados y por la influencia que tuvo sobre la literatura histórica y de ficción de su época²⁴.

Esta compilación de distintos textos (bíblicos, clásicos e históricos) cuenta con una sección dedicada a las Amazonas, que a grandes rasgos es prácticamente una copia de la parte que dos obras de la antigüedad, “*El Epítome de las “Historias Filípicas” de Pompeyo Trogo*”²⁵, escrito por Justino a comienzos del siglo III d. C., y las *Historias*²⁶, de Orosio, del siglo V d. C., dedican al mismo tema. Evidentemente Orosio sigue a Justino cuando repite los nombres y los hechos de las reinas y guerreras Amazonas: Martesia, Lampeto, Oritía, Antíoque, Menalipe, Hipólita y Pentésilea, nombres que vuelven a surgir cuando leemos la *Histoire Ancienne jusqu'à César*, que estaba en la cima de su éxito a fines del siglo XIV en los ambientes cortesanos y nobiliarios en los que se movían Le Fevre o Deschamps²⁷. Es muy probable pues que ambos obtuvieran de este modo su inspiración para dar forma a “Les Neuf Preuses”, más aún si tenemos en cuenta que las figuras de Semíramis y Thamaris también están tomadas de la obra de Justino. Teuca sin embargo corresponde a la *Historia Natural* de Plinio, y Défile al *Roman de Thèbes*²⁸.

Entre las hazañas de las Amazonas narradas en la HAC, una nos interesa especialmente: su enfrentamiento con Hércules. La crónica cuenta cómo los temerosos nobles de Grecia convencieron al héroe, aún muy joven, para que organizara una expedición de castigo contra las guerreras. Al llegar a Amazonía no se atrevió a atacarlas de frente, sino que esperó a la noche para caer sobre ellas mientras estaban desprevenidas y de este modo matar o apresar al mayor número posible de enemigas. Dos hermanas de la reina Antíoque –Melánipe e Hipólita– lucharon entonces contra Hércules y Teseo, a los que incluso llegaron a derribar de sus caballos, aunque finalmente fueron derrotadas. Enterada la reina de que habían sido hechas prisioneras, ofreció a Hér-

²² *Journal d'un bourgeois de Paris: de 1405 à 1449*, París, 1990, p. 304.

²³ A. M. FINOLI, “Le donne, e' cavalier...”: Il topos dei nove prodi e delle nove eroine nel Chevalier Errant di Tommaso III di Saluzzo. Confronto Letterario. *Quaderni del Dipartimento di lingue e letteratura straniera*, 1990, 13, n° 13, p.115.

²⁴ *Histoire ancienne jusqu'à César*, ed. Marijke DE VISSER-VAN TERWISGA, vol. II, Orleáns, 1999, p. 6.

²⁵ JUSTINO, *Epítome de las “Historias Filípicas” de Pompeyo Trogo*, Madrid, 1995, pp. 95-98.

²⁶ OROSIO, *Historias: libros I-IV*, Madrid, 1982, p. 124-127.

²⁷ *Histoire ancienne jusqu'à César...*, vol. II, p. 249. En 1394, el mismo Carlos VI de Francia lleva consigo un ejemplar mientras peregrina al Mont Saint Michel.

²⁸ E. DESCHAMPS, *Oeuvres complètes*, vol. XI, p. 226.

cules todo lo que quisiera si las dejaba libres. Él sólo pidió dos cosas: la garantía de que las amazonas no atacarían a Grecia y, como recuerdo de su victoria, la armadura de la reina. Antíope aceptó las condiciones y entregó sus armas a Hércules a cambio de Melánipe, pues Teseo se había casado con Hipólita y se la había llevado a Atenas²⁹.

De Visser-Van Terwisga destaca que estas “justas” de Melánipe e Hipólita contra Hércules y Teseo, no figuran en Justino ni en Orosio. Se trataría pues de una “amplificación” de lo que aquellos narraron y de una adaptación a los gustos de la época medieval³⁰.

Otra autora más tardía recogerá prácticamente la misma versión de la lucha entre Hércules y las amazonas: Cristina de Pisan. Muy influida sin duda por la HAC³¹, en los primeros años del siglo XV escribió el *Libro de la Mutación de Fortuna*, *La Epístola de Otea* y *La ciudad de las Damas*, dónde, sobre todo en ésta última obra, aprovecha dicho enfrentamiento para alabar la condición femenina, cómo ya antes había hecho Jean Le Fevre. Cristina se muestra orgullosa:

*¡Qué elogio merecen estas doncellas por haber derribado, ellas, unas simples mujeres, a los mejores caballeros de la época! Resultaría imposible de creer, si no lo hubieran reseñado en sus libros tantos autores dignos de fe. Ellos se asombran de las desventura de ambos, pero sobre todo de la de Hércules, e intentan disculparla explicando que fue porque tropezó su caballo, ya que de haber estado de pie nadie le podría haber derribado*³².

Dos obras de la literatura medieval hispana reflejan igualmente la influencia de la HAC: *La General Estoria*, de Alfonso X el Sabio³³, comenzada hacia 1272 y *La Grant Crónica de Espanya*, del Gran Maestre de los Hospitalarios, Juan Fernández de Heredia, terminada en 1385. En ésta se narra el final de la aventura amazónica de este modo:

*Et Ercules dio la hotra hermana, que se clamava Manalip, a la reyna Antiope, su hermana. Et por aquella razón le dio la reyna sus armas, las quales eran muyt fuertes et bellas, et la reyna las tenia en grant cosa et eran de grant precio*³⁴.

El viaje al País de las Amazonas es uno de los famosos “Doce Trabajos de Hércules” y ya aparece entre las manifestaciones más antiguas de las hazañas del héroe, aunque la mayoría de los autores clásicos narran que lo que aquél fue a buscar por orden del rey Euristeo no fueron las armas, sino el cinturón de la reina Hipólita. Así, y por orden cronológico, Eurípides, autor del siglo V a. C dice en su tragedia “Heracles”: *¿Qué tropa de amigos de toda Grecia no escogió para cobrar el dorado ceñidor del pepló de la hija de Ares —la caza mortífera del cingulo—?*³⁵.

²⁹ *Histoire ancienne jusqu'à César...*, vol. I, pp. 82-84.

³⁰ *Histoire ancienne jusqu'à César...*, vol. II, p. 157

³¹ *Histoire ancienne jusqu'à César...*, vol. II, p. 252. En su libro “L'avisión”, la misma Cristina cuenta como le gustaba leer la “Histoire ancienne” en su juventud. Y puede detectarse esta influencia en casi todas sus obras.

³² C. DE PIZAN, *La Ciudad de las Damas*, Madrid, 2001, p. 102.

³³ ALFONSO X EL SABIO, *General Estoria: Segunda parte*, Madrid, 1957, pp. 20-21.

³⁴ J. FERNÁNDEZ DE HETREDIA, *La Grant Crónica de Espanya: Libros I-II*, Upsala, 1964, p. 202.

³⁵ EURÍPIDES, *Tragedias*, Madrid, 1978, p. 100.

Apolonio de Rodas, del siglo III a. C., cuenta que: *...dónde una vez el héroe Heracles tendió emboscada a Melanipa, la hija de Ares, que había hecho una incursión; y, como rescate por su hermana, Hipólita le entregó su cinturón policromado...*³⁶.

Diodoro de Sicilia, del siglo I a. C., dice que: *...Al recibir la orden de traer el cinturón de Hipólita, la Amazona, Heracles emprendió la expedición contra las Amazonas*³⁷.

Apolodoro, igualmente del siglo I a. C., narra que: *Como noveno trabajo ordenó a Heracles conseguir el cinturón de Hipólita*³⁸.

Higinio, ya en el siglo I d. C., habla de: *La Amazona Hipólita, hija de Marte y de la reina Otrera, a quien él quitó el cinturón de la reina de las Amazonas*³⁹.

Ovidio, del siglo I d. C., cuenta: *¿Fue vuestro valor el que trajo el cinturón cincelado con oro del Termodonte y las frutas custodiadas por el insomne dragón?*⁴⁰.

Séneca, también del siglo I d. C., narra el mismo acontecimiento en sus tragedias *Hercules loco* y *Hércules en el Eta*⁴¹.

Finalmente Pausanias, autor del siglo II d. C., pero que describe en su obra edificios del siglo V a. C., cuando nos habla de las metopas que decoraban el templo de Zeus en Olimpia dice que: *Encima de las puertas del opistodomo está quitando el cinturón a la Amazona...*⁴².

Entonces ¿por qué ese cambio de “cinturón” en “armas” en Justino, Orosio y la HAC? Nuevamente De Visser-Van Terwisga indica que quizás todo se deba a una dificultad de traducción de la palabra griega ζωστήρ, que inicialmente aludía al cinturón del guerrero, pero que acabó designando al cinturón del hombre en general. Precisamente la palabra “balteus”⁴³, que utiliza Ovidio en su original latino para referirse a una banda de cuero de la que cuelga la espada, indicaría bien el significado de la palabra original griega, que Justino u Orosio no tradujeron correctamente⁴⁴. A este respecto resulta curioso comprobar que en el guerrero de la puerta del refectorio pamplonés destaca bastante el cinturón del que cuelga la vaina vacía de la espada⁴⁵.

Sea o no ésta la razón, el caso es que la HAC da por bueno dicho cambio y admite, como habían hecho antes Justino y Orosio, que Hércules se hizo con las armas de la reina de las amazonas, representadas en el relieve al que estamos haciendo referencia por el escudo de las tres damas. Pero ¿de dónde sale ese escudo?

³⁶ Apolonio DE RODAS, *Argonauticas*, Madrid, 1996, p. 192. Esta parece ser la primera ocasión en que aparecen reflejados los nombres de las amazonas, que encontraremos luego en muchas otras fuentes posteriores: Hipólita, Menálpe, y también Otrera y Antíope.

³⁷ DIODORO DE SICILIA, *Biblioteca Histórica: Libros IV-VI*, Madrid, 2004, p. 56.

³⁸ APOLODORO, *Biblioteca*, Madrid, 1985, p. 110.

³⁹ HIGINIO, *Fables*, París, 1997, p. 38.

⁴⁰ P. OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*, Madrid, 1990, Libro IX, p. 143.

⁴¹ SÉNECA, *Tragedias*, Madrid, 1979-1980. Vol. I, p. 132; Vol. II, p. 272.

⁴² PAUSANIAS, *Descripción de Grecia: Libros III-VI*, Madrid, 1994. Libro V, p. 234.

⁴³ P. OVIDIO NASÓN, *Tragedias*. Libro IX, p. 143.

⁴⁴ *Histoire ancienne jusqu'à César...*, vol. II, nota 141,19, p. 158.

⁴⁵ E. MARTÍNEZ DE LAGOS, *Lo profano en la Iglesia Gótica...*, Vitoria-Gasteiz, 1997 (en prensa). La autora dice que la espada todavía está sin desenvainar. Creo sin embargo que en realidad está oculta por el escudo y que el caballero está intentando clavársela al león.

No es una pregunta de fácil respuesta, sobre todo porque nos estamos internando en el campo de la heráldica imaginaria, que en palabras de Pastoureau puede definirse como:

Las armerías atribuidas a personajes legendarios o que vivieron en épocas preheráldicas (figuras bíblicas, héroes de la Antigüedad, reyes y papas de la alta Edad Media, los nueve pares y las nueve heroínas, los caballeros de la Tabla Redonda y los diversos héroes de las novelas). Las armerías imaginarias aparecen desde mediados del siglo XII (a la vez que las verdaderas) en las obras literarias, pero no se convierten en verdaderamente heráldicas hasta los textos artúricos que siguieron a Chrétien de Troyes, buscando dotar siempre al mismo personaje del mismo escudo (al menos en la misma novela). Precisamente, excepto la heráldica imaginaria de estas novelas, la del resto de personajes citados permanece bastante olvidada⁴⁶.

Dicho autor señala igualmente que:

El estudio de estas armerías es muy importante para poder discernir el simbolismo heráldico. Relacionando lo que los hombres de una época sabían o creían de un personaje y las figuras y colores que les atribuían, el historiador tiene una sólida base para comprender la dimensión simbólica de aquellas. Esto es algo mucho más difícil de hacer con las armerías verdaderas, en las que las modas juegan un papel más importante que los aspectos simbólicos⁴⁷.

Volviendo a nuestro escudo, el mismo Pastoureau expone que la más antigua aparición de las armas de los Nueve Pares data de los años 1330-1340, es decir, unos veinte años después de su creación por el poeta Jacques de Longuyon⁴⁸. En el caso de las Nueve Heroínas, cuya lista hemos visto ya que se creó como muy pronto en 1373, hay que decir que su heráldica fue siempre mucho más inestable⁴⁹, pues lo cierto es que hubo muy pocas representaciones del ciclo completo de *Les Neuf Preuses* (al menos escultóricas), aunque ya quedó dicho que fue un tema especialmente querido para Luis de Orleáns, que lo utilizó en la decoración de las torres del castillo de La Ferté-Milon y en la llamada “Chimenea de las Damas” del castillo de Coucy, de la que desgraciadamente sólo nos queda una reconstrucción dibujada por Viollet-le-Duc, en base a la descripción hecha por Antoine d’Asti, secretario del duque de Orleáns en 1440⁵⁰ (fig. 4).

Sólo la figura de Pantasilea gozó de un éxito bastante prolongado, debido posiblemente a la inclusión de su historia en las crónicas sobre la guerra de Troya, siendo su representación frecuente sobre todo en tapices (Carlos V de Francia tenía uno y Luis de Orleáns compró en 1396 otro con el mismo tema a Nicolas Bataille) y en miniaturas. De hecho son estas últi-

⁴⁶ Michel PASTOUREAU, *Traité d’héraldique*, Paris, 1993, p. 258.

⁴⁷ Michel PASTOUREAU, *Figures de l’héraldique*, Paris, 1996, p. 87.

⁴⁸ Michel PASTOUREAU, “Héraldique-Sigillographie”, *Les Fastes du Gothique: le siècle de Charles V*, Paris, 1981, p. 41.

⁴⁹ Michel PASTOUREAU, *Traité d’héraldique...*, p. 263.

⁵⁰ E. DE LÉPINOIS, *Histoire de la ville et des sires de Coucy*, Paris, 1858, pp. 355-367. “Il y a dans ce château une très belle chambre dans laquelle on admire les images de neuf femmes de l’antiquité, que le peuple français appelle ordinairement preuses”. *La Encyclopédie Médiévale*, d’après VIOLLET LE DUC, Lonrai, 1993, t. I, p. 322.

mas las que nos van a servir para mostrar la evolución del escudo de las amazonas⁵¹.

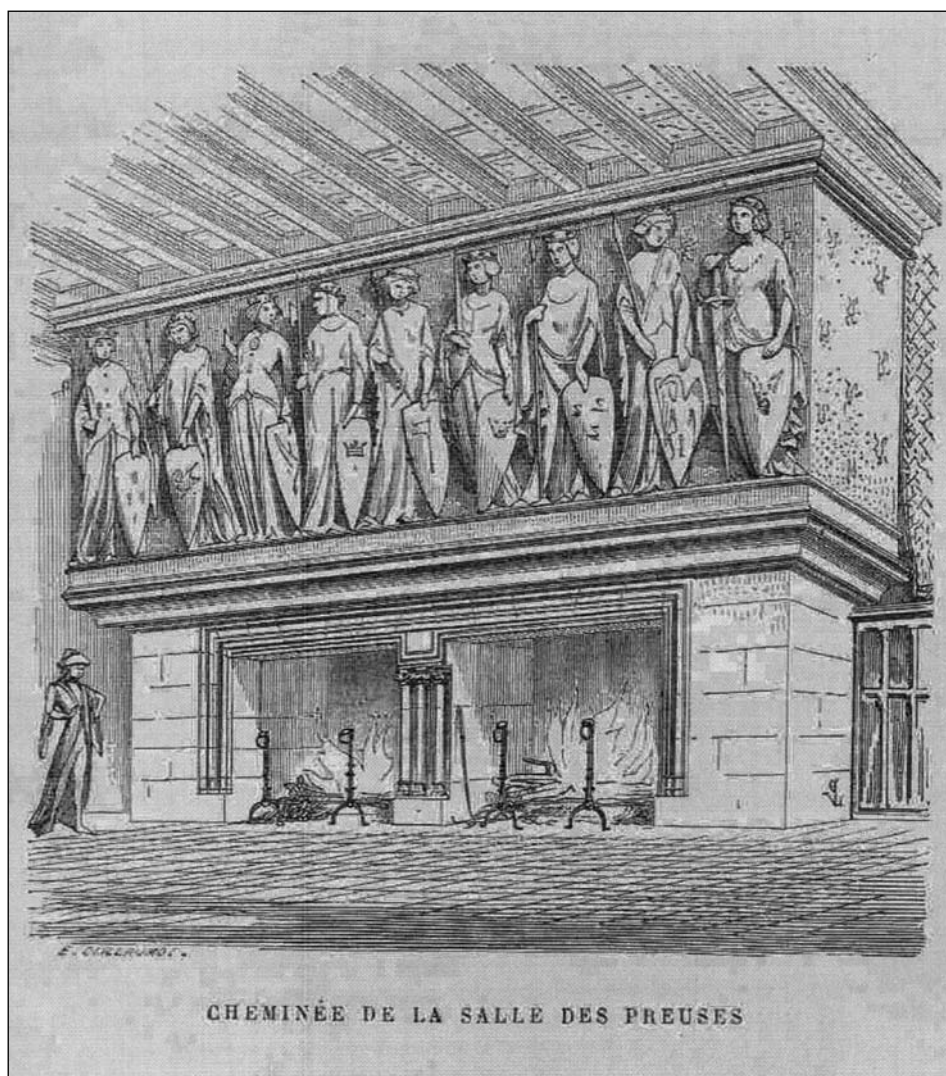


Fig. 4. Reconstrucción de Viollet-le Duc de la *Chimenea de las Damas* del castillo de Coucy

La edición que hemos manejado de la *Histoire Ancienne jusqu'à César* toma como manuscrito base el fr. 20125 de la Biblioteca Nacional de Francia, que data del tercer cuarto del siglo XIII⁵². Este pergamino cuenta con nueve miniaturas, tres de las cuales ilustran el tema de las amazonas. La del folio 119r las muestra partiendo a la guerra (fig. 5), en la del folio 119v las vemos luchando con unos caballeros, y en la del folio 121r puede contemplarse el duelo de Menálpe e Hipólita contra Hércules y Teseo. En ninguna de las tres se ven unas armas representativas de las amazonas, sino que las que las llevan,

⁵¹ *Paris 1400: Les arts sous Charles VI*, París, 2004, p. 222.

⁵² *Histoire ancienne jusqu'à César...*, vol. II, p. 24.

incluidas las dos reinas, portan diseños genéricos (bezantes de oro sobre fondo de azur tanto en el escudo como en el pendón y en el peto del caballo, y bezantes de oro sobre fondo de gules en la misma disposición). Así pues, vemos que en estas fechas, tercer cuarto del siglo XIII, todavía no hay un emblema concreto para las mujeres guerreras.



Fig. 5. Miniatura de las Amazonas en el manuscrito fr. 20125 de la BNF (tercer cuarto del siglo XIII)

Una nueva copia de la HAC es la del manuscrito fr. 301 de la Biblioteca Nacional de Francia, que fue realizado para el duque de Berry en París hacia el año 1400⁵³. Entre las variadas miniaturas con las que cuenta, destacan las de la lucha de Pantasilea contra los griegos que sitiaban Troya. La del folio 136v la muestra entrando en batalla (fig. 6) y la del folio 138 r ilustra su muerte a manos de Pirro, el hijo de Aquiles. Tanto la sobreveste que lleva la reina como el peto del caballo aparecen decorados con un sembrado de campanillas sobre fondo blanco, motivo que sin embargo no aparece en el escudo con el que se defiende, que luce un simple bloqueo también sobre fondo blanco. Dichas campanillas serían las armas propias de Pantasilea, que ya le son atribuidas por Benoit de Saint Maure en *Le Roman de Troie*, obra escrita en 1160 que conocería una gran difusión a lo largo de toda la Edad Media, sobre todo en el siglo XV⁵⁴. Para ver aparecer unas armas genéricas que engloben a todas las Amazonas hay que esperar al siguiente ejemplo.

⁵³ *Paris 1400...*, p. 206. Las miniaturas del manuscrito Fr. 301 están directamente inspiradas en las de un ejemplar confeccionado en Nápoles entre 1330 y 1340, que perteneció a Carlos V de Francia.

⁵⁴ C. VAN DEN BERGEN-PANTENS, "Portraits troyens et héraldique imaginaire. Les exemples d'Hector et de Penthésilée", *Actas del XV Congreso Internacional de las ciencias genealógica y heráldica*, Madrid, 1983, p. 221.

En 1394 Tomás de Saluzzo, heredero de un pequeño marquesado del Piemonte italiano, cayó prisionero y fue retenido hasta 1396 en la corte de su enemigo el duque de Saboya. Para entretenerse escribió una larga novela alegórica llena de contenidos simbólicos y eruditos, perfecta muestra de la cultura caballeresca de la época, titulada “Le Chevalier Errant”. Aunque cabe la posibilidad de que no la hubiera escrito entonces sino durante su estancia en París entre 1403 y 1405, a donde marchó tras su liberación buscando la protección del rey Carlos VI de Francia. Allí haría iluminar su manuscrito⁵⁵. En todo caso Bouchet cree más probable que la redacción principal se hubiera llevado a cabo en Turín, siendo completada luego en la capital francesa⁵⁶.



Fig. 6. Miniatura de *Pantasilea* en el manuscrito fr. 301 de la BNF (c. 1400)

El argumento de la novela se escapa de nuestros objetivos. Bastará con decir que un joven (*alter ego* del propio Tomás) encuentra en el bosque a *Dame Connaissance*, la cual le anima a hacerse caballero errante. En su recorrido irá coincidiendo con multitud de personajes alegóricos o reales. En un momento dado llega al *Palacio de Fortuna*, dónde constata que ésta eleva o hace caer a quien ella quiere. Delante del caballero desfilan damas y paladines de todas las épocas y de todos los orígenes, legendarios o históricos. Entre ellos por supuesto están *Les Neuf Preux* y *Les Neuf Preuses*. Tras muchas otras aventuras, la moraleja final le es revelada por *Dame Connaissance* que, denigrando la vanidad de los placeres experimentados por las armas, el amor o la caza, convierte finalmente al caballero a una vida piadosa, guiada por los preceptos de la fe cristiana⁵⁷.

⁵⁵ F. BOUCHET, *Lire, voir, écrire au XIVe siècle: étude du Livre du Chevalier errant de Thomas de Saluces*. Tesis defendida en la Universidad de París IV-Sorbonne, París, 1995, vol. 1, pp. 31-34.

⁵⁶ *Ibidem*, vol. 1, pp. 7-8.

⁵⁷ *Ibidem*, vol. 1, pp. 5-6

Para F. Bouchet, la inserción en la novela del tema de las Nueve Heroínas responde al deseo de mostrar que algunas mujeres pueden ser iguales a los hombres, incluso en el plano de la valentía guerrera. Veamos las mismas palabras de Tomás de Saluzzo en el capítulo 227, folio 123:

De l'autre part en ce palays mesmes estoient les sieges des IX dames qui furent de si hault renom come tout le monde scet, car par leurs grans oeuvres et merueilleuses furent elles esleues au monde et comparées aux IX preux que dit vous ay, ainsi comme les croniquez le devisent.

Es lógico que entre las nueve “elegidas” haya cinco amazonas, las guerreras por excelencia. Unas son reinas (Pantasilea, Sínope, Lampeto) y otras ilustres combatientes (Hipólita y Menálpe). Las otras cuatro son damas de la antigüedad: Tamaris, Délfite, Semíramis y Teuca⁵⁸. O sea, la misma lista de “Preuses” que había diseñado Jean Le Fevre para su *Livre de Leesce*.

Tampoco sorprende entonces que una de las fuentes principales de “Le Chevalier errant” sea, cómo no, *L'Histoire Ancienne jusqu' à César*, y que incluso el personaje narrador de los capítulos 266 y 275 sea el mismo Orosio⁵⁹.

Sólo quedan dos ejemplares de esta obra, uno en la Biblioteca Nazionale de Turín y otro, de excepcional calidad miniaturística, con la signatura fr. 12559 en la Biblioteca Nacional de Francia. Éste sería con toda probabilidad el manuscrito que el propio Tomás hizo iluminar durante su estancia en París, llevándose luego a su tierra. Él mismo habría controlado así el proceso de confección de las imágenes, pues las miniaturas parecen originales y no copiadas de otros manuscritos ilustrados. Como lo habitual era que el cliente suministrara el texto original al taller del copista, no es imposible pensar que nuestro manuscrito fuese realizado a partir del manuscrito autógrafo que Tomás habría llevado a París⁶⁰.

Entre las numerosas miniaturas que ornan el texto, atribuidas al Maestro de la ciudad de las Damas o a uno de sus discípulos, la del folio 125r representa a los Nueve Pares, mientras que en el 125vº figuran las Nueve Heroínas (fig. 7).

Los dieciocho personajes están acompañados por sus armerías⁶¹, y entre ellas destacan las de las Amazonas, representadas, con distintas variantes diferenciadoras, por el escudo con los rostros de tres doncellas coronadas⁶². Ésta es, quizás, la primera aparición de tales armas. Sin embargo hay que subrayar que, a pesar del detallismo que ofrecen ambas miniaturas, en el texto de Tomás de Saluzzo no se dice cómo eran tales armerías⁶³, así que hay que pensar que fueron los propios iluminadores o quien fuera que les encargase el trabajo, quienes decidieron representarlas de esta manera. Pero ¿qué se quiso representar con las tres cabezas de doncella coronadas?

Reconociendo que me interno en el campo de las hipótesis, buscaré la respuesta en dos fuentes distintas, una a la que el Maestro tenía fácil acceso y otra mucho más antigua.

⁵⁸ *Ibidem*, vol. I, p. 110-111.

⁵⁹ *Ibidem*, vol. I, p. 213-215.

⁶⁰ *Ibidem*, vol. II, p. 338.

⁶¹ *Paris 1400: Les arts sous Charles VI*, París, 2004, pp. 221-222.

⁶² Sínope lleva las armas plenas: sobre fondo de gules, tres cabezas de mujer coronadas. Hipólita las muestra en escusón sobre un león, al igual que Menálpe, ésta sobre un cisne. Lampeto las parte con un diseño de fajas onduladas de azul y oro. El escudo de Pantasilea será objeto de un estudio más pormenorizado.

⁶³ F. BOUCHET, *Lire, voir...*, París, 1995, vol. II, p. 350.

La primera vuelve a ser una vez más la *Histoire Ancienne jusqu' à César*, que refiere cómo Sínope, que era conocida, además de por su valor y destreza, por su decisión de querer permanecer virgen, fue nombrada reina a la muerte de su madre Marpesia. Con el ánimo de vengarla partió para atacar a sus enemigos en Asia y Europa, quedando mientras tanto el reino al cuidado de dos hermanas: las reinas Antíope y Oritia⁶⁴.

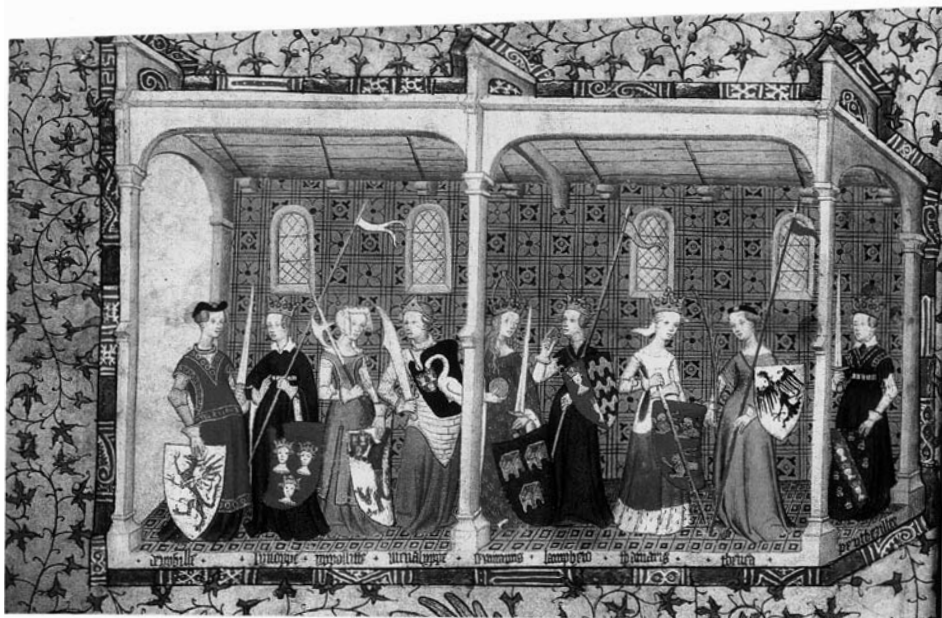


Fig. 7. Miniatura de *Las Nueve Heroínas* en el manuscrito fr. 12559 de la BNF (c. 1403-1405)

De esta idea de que las amazonas eran gobernadas por tres reinas a la vez, pienso que pudo haber surgido entre 1403 y 1405 el escudo de las tres doncellas en un taller de iluminadores parisinos. Sin embargo De Visser-Van Terwisga opina que Sínope y Oritia son nombres que designan al mismo personaje, y que el error se habría producido al traducir la obra de Justino, que no cita a Sínope pero otorga a Oritia las mismas cualidades de aquella en la HAC⁶⁵.

Pero aún hay otra posibilidad: que el Maestro miniaturista, o quien le hubiera encargado el trabajo⁶⁶, conocieran las ya citadas *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, que cuando en el Canto II describe las costumbres de las amazonas dice:

...donde las Amazonas de Temiscira se armaban. Pues no habitaban reunidas en una sola ciudad, sino repartidas por su territorio en tres tribus. Por un lado estas mismas a las que entonces acaudillaba Hipólita; por otro lado residían las de Licasto; y por otro lado las flechadoras de Cadesia⁶⁷.

⁶⁴ *Histoire ancienne jusqu'à César...*, vol. I, p. 82.

⁶⁵ *Histoire ancienne jusqu'à César...*, vol. II, p.153.

⁶⁶ *Paris 1400: Les arts sous Charles VI*, París, 2004, p. 201. Era común la intervención de consejeros eruditos en la confección de las imágenes de los textos de autores clásicos.

⁶⁷ Apolonio DE RODAS, *Argonáuticas*, Madrid, 1996, p. 193. Temiscira fue la capital legendaria de las mujeres guerreras, y el Licasto y el Cadesio dos ríos al oeste del Termodonte, en la costa sudoriental del Mar Negro, dónde habitualmente se situaba a las Amazonas.

En definitiva, quisieran simbolizar que las amazonas tenían tres reinas o que vivían repartidas en tres tribus, el caso es que todo parece indicar que las armerías de las mujeres guerreras fueron ideadas en los primeros años del siglo XV dentro del pujante gremio de iluminadores que por aquel entonces trabajaba en París, siempre dispuesto a atender los encargos de los miembros de la casa real francesa (del duque de Orleans y del de Berry principalmente) o de su poderoso entorno nobiliario⁶⁸.

Sin embargo esto no quiere decir que se desdeñaran diseños heráldicos anteriores⁶⁹. Observando la figura de la amazona más conocida, la ya mencionada Pantasilea (fig. 8), en la miniatura de *Le Chevalier errant*, vemos que porta un escudo que sobre un fondo de azur sembrado de cascabeles, lleva también ahora las tres cabezas en banda de gules. Si recordamos que en el manuscrito fr. 301 de la BNF el motivo heráldico que lucía la reina era solamente un sembrado de campanillas, podremos interpretar que las armas en cuestión (con sus distintas variantes) pasaron a representar genéricamente a todas las Amazonas.

El escudo de las tres doncellas vuelve a aparecer en 1407. En esa fecha Cristina de Pizan preparaba una compilación de sus obras para el duque de Orleans, que fue asesinado por el duque de Borgoña el 23 de noviembre del mismo año, yendo a parar el libro finalmente en 1408 a la colección del otro gran bibliófilo de la época: el duque de Berry. Actualmente está dividido en varios manuscritos diferentes, siendo el que nos interesa el fr. 606 de la BNF, que corresponde a la *Epístola de Othea*, cuyas miniaturas son atribuidas al maestro que de tal texto toma su nombre⁷⁰.

Pantasilea vuelve a ser destacada aquí como ejemplo de valor femenino y aparece representada en el folio 9v. La reina es mostrada a caballo llevando nuevamente el escudo de las tres doncellas coronadas (aunque sin cascabeles en esta ocasión), que también aparece representado en el estandarte de la abanderada (fig. 9).



Fig. 8. Detalle de *Pantasilea* en la miniatura del manuscrito fr. 12559 de la BNF

⁶⁸ *Paris 1400: Les arts sous Charles VI*, París, 2004, p. 201. Solamente entre los años 1400 y 1420, Meiss ha conseguido aislar una veintena de iluminadores-pintores con características estilísticas claramente definidas, eso sin contar a los que intervenían en otros niveles de la decoración (márgenes, iniciales, filigranas...).

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 201-202. Los artistas consignaban sus invenciones y dibujos en cuadernos de muestras celosamente guardados. Esto no impedía la colaboración con sus colegas de oficio o la continuación de trabajos comenzados por otros iluminadores, bien sea utilizando dichos cuadernos o tomando la inspiración de manuscritos anteriores.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 133-135.



Fig. 9. Miniatura de *Pantasilea* en el manuscrito fr. 606 de la BNF (c. 1408)

Estos cambios en la heráldica no deben extrañarnos, pues los diseños pasaban por tantas manos que fácilmente podía producirse bien un descuido, bien un deseo de innovación dentro del mismo tema por cada nuevo maestro que debía dibujarlo. Así G. Mombello destaca al hablar de las armas atribuidas habitualmente a Alejandro Magno que éstas eran: un león sentado en una silla y armado con una alabarda. Sin embargo en la miniatura de *Le Chevalier errant* éstas armas se atribuyen a Héctor, mientras que Alejandro luce un león rampante armado con un hacha. El mismo error se produce en otros manuscritos posteriores. Quizás, se aventura a opinar el autor, porque al ser armas ficticias, los artistas no se creían obligados a reproducirlas demasiado fielmente⁷¹.

La muerte del duque de Orleans en 1407 impidió también la terminación del castillo de La Ferté-Milon, cuyas torres se estaban decorando, como ya quedó dicho, con las figuras de las Heroínas. Sólo se llegaron a esculpir cuatro de las nueve, y una de ellas parece llevar en su escudo las cabezas de doncella coronada, como es de suponer que las llevarían las nueve Damas representadas en las chimeneas de los castillos de Coucy o Bourges.

Fuera del ámbito parisino, aunque evidentemente muy relacionados con él, también aparecen representadas tales armas.

⁷¹ G. MOMBELLO, *Les Complaintes des...*, p. 351, nota 5.

En 1416 muere el marqués Tomás de Saluzzo, que apenas tres años antes había tenido que someterse por fin y declararse vasallo del duque de Saboya. Su hijo bastardo, Valerano, será quien tome las riendas del marquesado hasta que el sucesor legítimo, su hermanastro Luís, alcance la mayoría de edad.

En 1420 Valerano emprende la decoración de la sala noble del castillo de La Manta, que había recibido como feudo de Tomás. Para homenajearle, escoge como motivo principal temas extraídos de la novela escrita por su padre: la fuente de la eterna juventud, los Nueve Pares y las Nueve Heroínas. Aunque el estilo pictórico del anónimo autor de los frescos está muy alejado de las miniaturas de “Le Chevalier errant”, éstas sirvieron sin duda de modelo para reflejar las armerías de todas las figuras (fig. 10). De este modo las pinturas del castillo de La Manta quedan como una de las contadas representaciones, probablemente la mejor, entre las que han llegado hasta nosotros de un tema tan común en su tiempo⁷².

Las armas de las Amazonas fueron también representadas en el manuscrito de la BNF n° 1314 del fondo Clairambault, también llamado “Petit Armorial Équestre de la Toison d’Or”, elaborado hacia 1440 en la corte de Borgoña, siempre en contacto muy estrecho con la corte francesa. En él aparecen unas representaciones de los Nueve Pares y las Nueve Heroínas en las que la reina Hipólita sigue portando el escudo de las tres doncellas. Sin embargo Pantasilea lleva solamente un cisne blanco y Délfie un águila negra, figuras heráldicas que curiosamente portaban también Menálpe y Teuca en la miniatura de *Le Chevalier errant* (aunque en este caso sí que iban acompañadas por las tres cabezas coronadas), por lo que resulta probable que haya ocurrido la misma confusión o el mismo deseo de innovación que el narrado más arriba con las armas de Héctor y Alejandro, potenciando así de paso la ya comentada fluctuación de las armerías de *Les Neuf Preuses*⁷³, inestabilidad que no parece tan notoria en el caso de Pantasilea, cuyo escudo sembrado de cascajes con tres cabezas de doncella en banda sigue apareciendo en tapices sobre la guerra de Troya tejidos en Tournai en el último tercio del siglo XV⁷⁴.

Pero, si hemos visto que el tema iconográfico de las armas de las Amazonas parece nacer y vivir su momento de mayor éxito en los alrededores de París y en un período comprendido entre 1403 y 1408 (con excepciones concretas como las pinturas de la Manta, las miniaturas del armorial borgoñón o los tapices de Pantasilea), ¿cómo pudieron entonces llegar al refectorio de la catedral de Pamplona? Evidentemente la hipótesis más factible es que la conexión resida en la figura de Carlos III el Noble o de alguno de los servidores del numeroso séquito que le acompañó durante sus estancias parisinas de esos mismos años⁷⁵.

⁷² F. BOUCHET, *Lire, voir...*, París, 1995, vol. I, p. 31-34. *Paris 1400: Les arts sous Charles VI*, París, 2004, p. 222. “El romance de la Manta” en *FMR* n° 3, Barcelona, 1990, pp. 91-122.

⁷³ Michel PASTOREAU, *Traité d’héraldique...*, pp. 245 y 263. *Grand Armorial Équestre de la Toison d’Or*. Publié par Michel Pastoreau et Michel Popoff. Saint Jorioz-Haute-Savoie, vol. II, 2001, pp. 73-74. *Un rêve de Chevalerie: Les Neuf Preux*, Langeais, 2003, pp. 49-55.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 42. J.-P. ASSELBERGHS, *Les tapisseries tournaisiennes de la guerre de Troie*, Bruselas, 1972, figs. 22 y 26.

⁷⁵ J. R. CASTRO, *Carlos III el Noble, Rey de Navarra*, Pamplona, 1967, pp. 309-310. Entre otros le acompañaron el canciller Villaespesa, el yerno del rey Yenegro Ortiz de Eztuñiga, Pedro Martínez de Peralta, Augerot de Mauleón, Juan de Echaz, Juan Ruiz de Aibar, llamado Dinadán, chambelán, Leonel de Navarra, Pere Arnaut de Garro, Martín Enríquez de Lacarra, el heraldo Evreux y muchos otros.

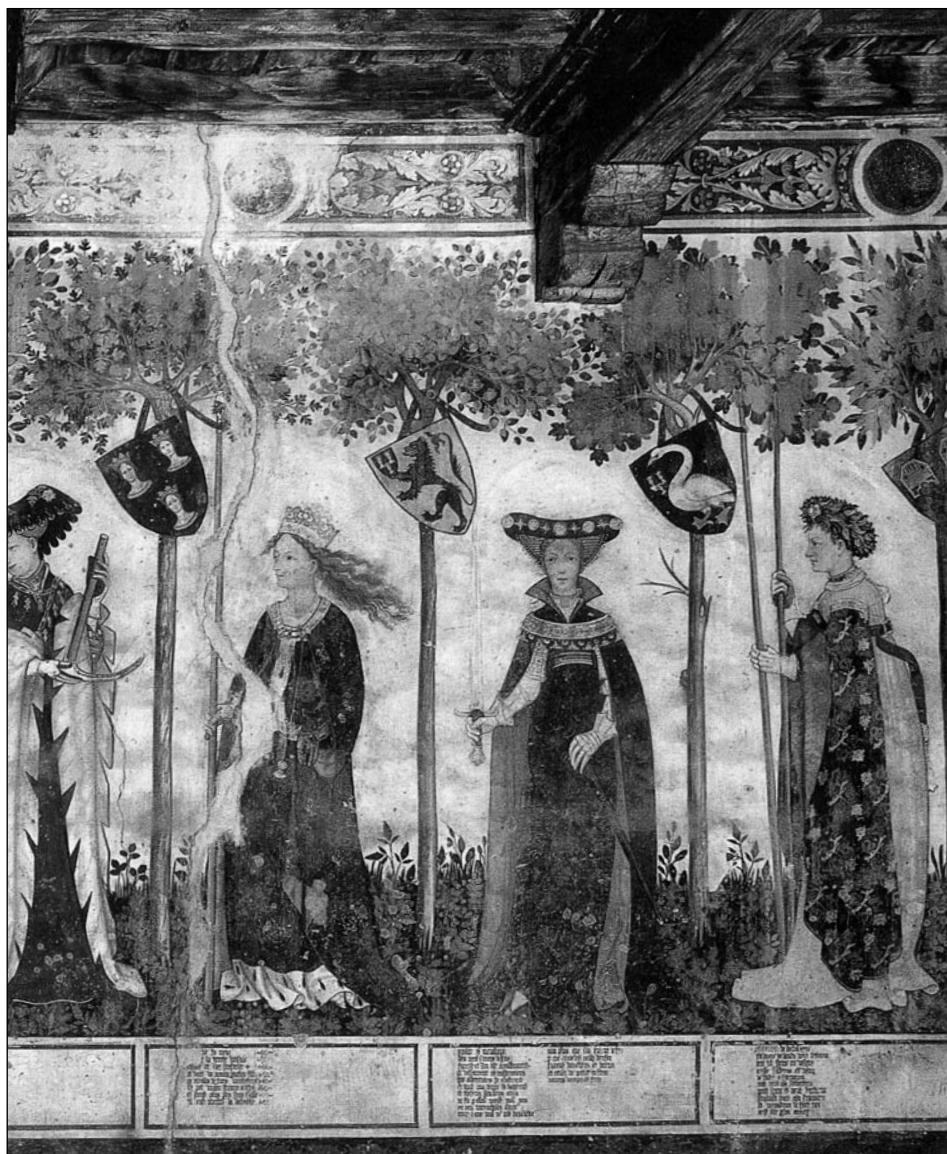


Fig. 10. Frescos del castillo de la Manta (Italia). Detalle de las Amazonas (c. 1420)

El rey de Navarra, que gobernaba el reino desde la muerte de su padre en 1387, buscaba arreglar el contencioso sobre sus dominios en Francia, por lo que preparó un viaje a París (el segundo como rey, pues ya había efectuado otro en 1398), adonde llegó el 15 de enero de 1404, permaneciendo en la capital o en sus dominios de Nemours hasta febrero de 1406. Aún hizo un tercer viaje a finales de 1408, permaneciendo en Francia hasta noviembre de 1410, dónde participó en todas las ceremonias organizadas por su primo Carlos VI, como la reconciliación entre las casas de Orleans y de Borgoña del 9 de marzo de 1409 en la catedral de Chartres, en la que el rey de Navarra estuvo sentado detrás de los reyes de Francia, junto al delfín, el rey de Sicilia, los duques de Berry y de Borbón, los condes de Alençon y de la Marca y otras elevadas representaciones⁷⁶.

⁷⁶ J. M. LACARRA, *Historia política del reino de Navarra desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla*, III, Pamplona, 1973, pp. 178-180.

Vemos que el rey de Navarra se movía entre sus parientes los príncipes franceses sin mayor traba que las menguadas rentas que podía proporcionarle su reino, y además justamente en la época en que hemos comprobado que los talleres parisinos producían obras maestras, destacando sobremanera en la iluminación de libros, aspecto que evidentemente no pasó desapercibido a Carlos III, que hacia 1404 compró un libro de horas, que hoy se conserva con la signatura ms. 64.40 en el Museo de Arte de Cleveland.

El libro se atribuye al llamado Maestro de las Iniciales de Bruselas (se duda de si puede tratarse de Zebo da Firenze, nombre que aparece en una de las filigranas), un italiano llegado a París hacia 1400 y que en ese mismo año de 1404 decora una compilación de cartas de Plinio encargada por el secretario del duque de Berry para regalársela al Papa Benedicto XIII. Su obra se caracteriza por la renovación de los márgenes ornamentales, con profusión de grandes hojas de acanto pobladas por una multitud de criaturas (pájaros, insectos, *putti*, monstruos grotescos) y por modificar la relación entre la imagen y el texto, hasta casi hacer desaparecer las letras. Para las horas de Carlos III contó con colaboradores como el llamado Maestro de Egerton⁷⁷.

La presencia de italianos en el París de principios del siglo XV está bien documentada, destacando Pietro Sacco de Verona, que jugó un importante papel en el comercio del libro en la capital francesa desde 1397 a 1423 y que incluso llegó a ocuparse durante un tiempo de la biblioteca del duque de Berry. De hecho, la vista en perspectiva de las salas dónde se muestra a los *preux* y las *preuses* en las miniaturas de “Le Chevalier errant” atestigua el conocimiento que su autor tenía de la pintura mural italiana de su tiempo, quizás por ser él mismo también italiano⁷⁸.

Tenemos pues a Carlos III relacionado con uno de los mejores maestros iluminadores de la época, que además resulta ser italiano, como Tomas de Saluzzo, que ya sabemos que también se preocupaba por aquel entonces porque otros maestros decoraran su manuscrito. Resulta tentador pensar que pudieron llegar a conocerse, de hecho el propio Tomás habla de Carlos en *Le Chevalier errant*.

Antes hemos visto como el protagonista de la novela (alegoría del propio Tomás) llega al Palacio de Fortuna, dónde no sólo encuentra a personajes legendarios como los Nueve Pares o las Nueve Heroínas, sino también un campamento donde reyes y príncipes contemporáneos del autor esperan que la veleidosa dueña del castillo les juzgue, conformando de este modo una auténtica geografía del poder en el siglo XIV⁷⁹. Tomás dedica un breve comentario a cada uno de ellos. En el capítulo 297 escribe:

*Adonc m'en alay plus avant et trouway Charles, roy de Navarre”, est un jeune homs, et sage et bien nourriz, qui n'avoit encore gueres gouverné son royaume*⁸⁰.

⁷⁷ *Paris 1400: Les arts sous Charles VI*, París, 2004, p. 202 y 274-275. También estudia el libro J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona, 1987, pp. 338-342.

⁷⁸ *Paris 1400: Les arts sous Charles VI*, París, 2004, p. 222.

⁷⁹ F. BOUCHET, *Lire, voir...*, París, 1995, vol. 1, p. 273.

Bouchet comenta que es tal el número de gobernantes que Tomás nombra, que es poco probable que los hubiera conocido a todos, aunque el autor insiste una y otra vez en el texto que sólo habla de los que él ha conocido personalmente⁸¹.

En cualquier caso esta alusión a Carlos III parece confirmar la hipótesis de que aunque el libro probablemente se escribió entre 1394 y 1396, debió completarse durante la estancia parisina de ambos personajes entre 1403 y 1405, pues de otra manera Tomás no hubiera podido llegar a conocer a Carlos, ya que, que sepamos, no coincidieron en la capital francesa más que en esa ocasión.

Tomás quizás estuvo en París en 1374-1375 acompañando a su padre. Indudablemente sí que estuvo en 1389-1390, pues sabemos que asistió al torneo de Saint Dennis, organizado por Carlos VI en mayo de 1389. También consta su estancia en el año 1401 y finalmente estuvo por última vez en París entre 1403 y 1405⁸².

Carlos permaneció prisionero en la corte francesa cuando sólo era infante, entre 1378 y 1381, y luego, ya como rey, realizó tres viajes más a París. El primero entre mayo y septiembre de 1398, el segundo entre noviembre de 1403 y junio de 1406, y el último entre julio de 1409 y enero de 1411⁸³.

Así pues todo parece indicar que pudieron coincidir a lo largo de los años 1404 y 1405, que ambos pasaron en París, teniendo en cuenta su común afición por los libros suntuosos y que Tomás frecuentaría sin duda los círculos principescos, sobre todo después de casarse en 1403 con Margarita de Roucy, descendiente de una familia muy cercana a los reyes de Francia⁸⁴.

Pero hay otras posibilidades para entender la llegada del escudo a Navarra. Una de las más sugestivas es la presencia en el séquito de Carlos III del heraldo Evreux⁸⁵. Los heraldos eran quienes se encargaban de organizar justas y torneos, de llevar a cabo labores diplomáticas y, como expone Ramos Aguirre:

Con el tiempo algunos llegaron a convertirse en expertos genealogistas que registraban las armas de los caballeros de su reino así como variadas costumbres heráldicas; su conocimiento de las armerías les dio el papel bélico de reconocer a las tropas enemigas, proceder al recuento e identificación de los caídos en combate e incluso informar del comportamiento en batalla de las tropas. Siguiendo este camino muchos heraldos llegaron a compilar armoriales, escribieron tratados de blasón y alcanzaron a tener capacidad sobre las costumbres heráldicas⁸⁶.

El heraldo Evreux⁸⁷ tenía una larga carrera al servicio de Carlos III. Cuando éste todavía era infante consta Hannequin “Testa de Fer” como ministril

⁸⁰ M. J. WARD, *A Critical edition of Thomas III, marquis of Saluzzo's Le Livre du Chevalier Errant*, Chapel Hill, 1984, p. 919.

⁸¹ F. BOUCHET, *Lire, voir...*, París, 1995, vol. I, p. 64.

⁸² *Ibidem*, vol. I, pp. 32-33.

⁸³ J. M. LACARRA, *Historia política del reino de...*, III, Pamplona, 1973, pp. 172-181.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 34.

⁸⁵ J. R. CASTRO, *Carlos III...*, Pamplona, 1967, pp. 309-310.

⁸⁶ M. RAMOS AGUIRRE, “Los oficiales de armas en la corte de Navarra”, *Tercer Congreso General de Historia de Navarra, Area I, Ponencia III*, Pamplona, 1994, p. 2.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 6. Los oficiales de armas no solían ser conocidos por sus nombres personales o de linaje sino por los títulos con los que sus señores los habían bautizado, títulos que se transmitían a sus sucesores de manera que a lo largo de los años podía haber varias personas diferentes que portaran el mismo nombre.

suyo, siendo bautizado heraldo en octubre de 1396. En 1412 sustituyó al fallecido rey de armas con el nombre de Navarra, ocupando tal cargo hasta su muerte en 1425. Su verdadero nombre era Juan de la Fontana. También en 1412 aparece registrado en las listas del hostel real Colin Cuignet, con el título de persevante “Liesse”. Ramos Aguirre apunta que este nombre nos habla del gusto del monarca navarro por la literatura cortés tan de moda en aquellos años en la corte francesa, pues Liesse, literalmente “la alegría”, era el personaje que dirigía la danza en el jardín del amor en el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. Quizás fuera un profesional francés contratado por el rey. En 1420 fue ascendido a heraldo con el título Blanc Levrier, que mantuvo hasta su muerte en 1436⁸⁸. Otros heraldos fueron Nicolás Francón, nombrado heraldo Nemours en 1413, y Juan Godeille, nombrado heraldo Pamplona en 1423.

Cualquiera de ellos, con preferencia por Evreux, que era quien acompañaba al rey en su segundo viaje a Francia, tenía pues capacidad para recopilar escudos interesantes o nuevos con los que dar gusto a las aficiones heráldicas de Carlos III, que ya hemos visto habían quedado de manifiesto en el castillo de Tudela y que volverían a surgir en el de Olite, en el de Tafalla o en la propia catedral de Pamplona.

Precisamente también durante su segunda estancia en París, Carlos III hace llamar a Martín Periz de Estella, Juan de Lerga y Lope Barbicano, responsables de la obra del castillo de Olite, para que conocieran las importantes edificaciones de la familia real francesa. Si acompañaron al rey, pudieron visitar además de la capital, La Grange, Coulommiers, Nemours, Bourges y el Borbonesado. En estos dos últimos lugares el rey de Navarra entregó veinte francos a los mazoneros del duque de Berry y treinta a los del duque de Borbón⁸⁹.

Indudablemente en ese viaje pudieron recopilar muchas ideas y diseños que aplicar a las obras del castillo de Olite. Las armas de las amazonas pudieron verlas en cualquiera de los lugares visitados, pero sobre todo en el de Bourges, dónde recordemos que ornaban una de las chimeneas, al estilo de la que hemos visto en el de Coucy⁹⁰.

Si nos fijamos detenidamente en el escudo del refectorio pamplonés observamos ligeras variantes sobre los modelos que hemos visto hasta ahora. Las principales son que las cabezas de las doncellas no portan corona, quizás por falta de espacio dado el reducido tamaño de la pieza o por esa “inestabilidad” heráldica que ya hemos podido comprobar anteriormente. La otra diferencia es que lleva una bordura angelada, no demasiado frecuente en las armerías navarras de la época, pues parece que entre los personajes importantes de la corte sólo la llevaban el cardenal Martín de Zalba, fallecido en 1403, y su sobrino Miguel⁹¹, pero que curiosamente es igual a la brisura del duque de

⁸⁸ *Ibidem*, p. 7.

⁸⁹ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona, 1987, pp. 148-149.

⁹⁰ *Paris 1400: Les arts sous Charles VI*, París, 2004, p. 220.

⁹¹ Angelada es una pieza cuyos bordes están formados por muescas redondeadas. AA.VV, *La catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, vol. I, p. 379. vol. II, p. 261, nota 1.

Berry. Queda así apuntada la posibilidad de que el diseño se hubiera inspirado en alguno de los castillos del principal mecenas del siglo XV: Jean de Berry.

Convendrá recordar en este momento la datación atribuida a la pequeña puerta del refectorio pamplonés. Martínez Álava cree que se esculpíó: *en algún momento indeterminado de la segunda mitad del siglo XIV*⁹². Javier Martínez de Aguirre y Faustino Menéndez Pidal opinan en cambio que debe ser puesta en relación con la fecha del mural que decoraba el testero del refectorio, y por lo tanto habría sido labrada en torno a 1335, como el resto de la decoración escultórica del refectorio⁹³.

Sin embargo, puesto que mi investigación parece indicar que la heráldica imaginaria de las amazonas surgió en la primera década del siglo XV, la aparición de esas mismas armas en Pamplona necesariamente me obliga a retrasar la cronología de la portada como mínimo hasta esa fecha, en la que precisamente la catedral de Pamplona estaba en pleno proceso de construcción tras el derrumbe de la fábrica románica en 1390. Además, de esta manera mi propuesta cronológica coincidiría con la opinión de J. E. Uranga que opina que la portada fue realizada en el siglo XV cuando, destacando la inferior calidad de labra respecto a la restante escultura del Refectorio, dice:

*Aquí el arte ha bajado ya. El león es más convencional que real y las figuras humanas no tienen la fuerza ni el realismo que supo imprimirles el maestro anterior. El arte se ha refinado, se ha hecho más delicado, pero en cambio ha perdido en fuerza y energía haciéndose más blando*⁹⁴.

También retrasan la datación C. Fernández-Ladreda y J. Lorda, que piensan que siendo la estructura de esta portada (las tracerías del gablete que la corona recuerdan al ala sur del claustro) tan distinta a la de las otras puertas interiores del Refectorio, su realización debió de ser también más tardía⁹⁵.

Recordemos que la primera piedra de la nueva edificación se colocó en 1394, y los trabajos se sucedieron desde entonces a un ritmo irregular, pero sostenido, hasta el estallido de la guerra civil en 1451⁹⁶. Carlos III fue, con diferencia, el principal mecenas de las obras. En 1397 donó la cuarentena parte de todas sus rentas en Navarra durante doce años. En 1400 concedió 1.000 florines de oro de Aragón anuales durante doce años. Al finalizar ese plazo, en 1412, volvió a asignar 1.000 libras carlines durante diez años. Finalmente en 1420 se registraron dos nuevas donaciones, una de 1.000 libras y otra de 527 libras y 20 sueldos, ambas anuales y de carácter vitalicio⁹⁷.

No parece fuera de lugar pensar que, aprovechando el proceso constructivo de la iglesia-catedral, pudieran producirse otras obras de menor envergadura en el resto de las dependencias del conjunto y que las contribuciones del rey hubieran sido empleadas por ejemplo también en la pequeña portada del refectorio, un recinto con funciones muy importantes para la monarquía navarra.

⁹² C. MARTÍNEZ ÁLAVA, "Escultura", *La Catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, t. I, p. 306.

⁹³ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE y F. MENÉNDEZ PIDAL, *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro*, Pamplona, 1996, p. 297.

⁹⁴ J. E. URANGA, "Escenas de caza en la catedral de Pamplona", *Pregón*, Otoño 1947, Pamplona, 1947.

⁹⁵ C. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ y J. LORDA, "Arquitectura", *La Catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, t. I, p. 236.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 246.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 250.

En efecto, Aguirre y Menéndez Pidal dicen que el refectorio fue utilizado frecuentemente en actos en que se afirmaba la organización del reino mediante el pacto rey-pueblo, y que para ciertas coronaciones, juramentos regios y juras de herederos (para las que también se reunían las cortes, uno de cuyos lugares más habituales de reunión era precisamente el ámbito catedralicio) se hicieron obras en él. Igualmente es seguro que allí se celebraron los banquetes oficiales que tenían lugar tras dichos actos⁹⁸. Ambos autores también destacan que:

esta irrupción de lo civil en un espacio predominantemente religioso coincide con el marcado carácter laico de la espléndida decoración figurada, la cual enriquece ménsulas y capiteles justo debajo del monumental armorial, hasta recubrir lo más cercano a los comensales, incluidos tímpanos de puertas y púlpitos. La cultura caballeresca se introdujo en los ámbitos sagrados, como la iconografía religiosa había invadido las construcciones civiles, en una interconexión sin cesuras propia de los siglos del gótico⁹⁹.

Así pues, aunque coinciden con Martínez Álava en que: *el conjunto parece bastante restaurado, sobre todo en cuanto a las cabezas y las manos de las figuras, y el resultado artístico de la composición es un tanto inconexo y deslavazado¹⁰⁰*, y en que ello dificulta mucho dar una datación segura, mi hipótesis, basada en la presencia del escudo de las amazonas en el tímpano, es que éste debió de labrarse en algún momento de la segunda mitad del reinado de Carlos III, sobre todo a partir del regreso de su segundo viaje a Francia en 1406, momento en el que el motivo de los Nueve Pares y las Nueve Heroínas estaba en pleno auge en los ambientes principescos y nobiliarios de toda Europa.

De esta manera dicho escudo constituiría uno de los escasos ejemplos medievales que de este tema han llegado a nuestros días¹⁰¹ y, puesto que las pinturas del castillo de Tudela han desaparecido, también un recordatorio más de la afición de Carlos III por la literatura caballeresca. No sólo desde el punto de vista del simple entretenimiento, sino por el significado alegórico y prestigioso que estos modelos de conducta jugaban en siglo XV, hasta el punto de que el rey navarro se declara en su sepulcro de la catedral de Pamplona *descendient en recta lignea* del emperador Carlomagno, uno de los Nueve Barones¹⁰².

Pero aún hay otro aspecto que me gustaría reseñar. Se trata de la reivindicación que para la condición femenina medieval suponen estas armas, más aún en un contexto como el de la catedral de Pamplona, en el que la representación habitual de la mujer es cómo sinónimo de lujuria, engaño o infidelidad (tal que las imágenes de Virgilio o Aristóteles y Campaspe en el claustro), una visión negativa muy deudora del gran número de fuentes literarias contemporáneas que así definían la condición femenina.

⁹⁸ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE y F. MENÉNDEZ PIDAL, *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro*, Pamplona, 1996, p. 293. Por ejemplo la comida tras la coronación de Juan de Labrit en 1494 y quizás el “convivio et fiesta general” que se dio tras la coronación de Carlos III.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 294.

¹⁰⁰ C. MARTÍNEZ ÁLAVA, “Escultura”, *La Catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, t. I, p. 306.

¹⁰¹ Además de las ya comentadas, otras representaciones medievales de los Nueve Pares se encuentran por ejemplo en las vidrieras del ayuntamiento de Lüneburg (Alemania), las estatuas del salón de la Hansa en el ayuntamiento de Colonia (Alemania) o los tres tapices conservados en el Museo de los Claustros de Nueva York. R. L. WYSS, “Die neun helden. Eine ikonographische Studie”, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 17, 1957, pp. 73-106.

¹⁰² J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “Castillos y palacios góticos en Navarra”, *El Arte en Navarra*, Pamplona, 1994, vol. 1, p. 188.

Resulta ilustrativo a este respecto recordar cómo ponderaba la HAC la condición virginal de la reina Sínope y cómo Benoit de Sainte-Maure alaba a la reina Pantasilea en *Le Roman de Troie*, haciendo continuas referencias a su virginidad, símbolo de la cual sería el color de su sobreveste y su escudo, *más blancos que la nieve*, como ya hemos podido ver en las miniaturas del manuscrito nº 301 de la BNF.

La reina de las amazonas se convierte así en modelo de guerrera, igual al hombre y casi superior a él, uniendo valor, belleza, virginidad y castidad. Ella misma confirma esto cuando define a su pueblo:

*Puceles somes: n'avons cure
De mauvaisté ne de luxure*¹⁰³.

Las mismas alabanzas se repiten en otras obras que ponen en relación a uno de los Nueve Pares, Alejandro Magno, con las amazonas.

En 1184 Gautier de Chatillon escribió un poema latino titulado *Alejandreida*, que narra, basándose en la *Vita Alexandris* de Quinto Curcio, los distintos episodios de la vida del héroe macedonio¹⁰⁴. Uno de los capítulos da cuenta del legendario encuentro entre Alejandro y Talestris, la reina de las amazonas. La escena pasará a otras obras posteriores como el *Libro de Alexandre* castellano, donde se dice:

*Allí vino al rey una rica reina,
Sennora de la tierra que dizen femenina.
Talestris le dijeron desque fue pequenina,
Non trae varón solo por melezina.
Trahe trescientas dueñas virgines con caballos ligeros.
Que darien lide a sennos caballeros,
Todas eran maestras de dar golpes certeros,
De tirar de balestas e ferir escuderos*¹⁰⁵.

Merece la pena recordar que el Archivo de la Catedral de Pamplona guarda entre sus fondos dos ejemplares de la *Alejandreida*, aunque de uno de ellos sólo se conservan unas hojas¹⁰⁶. Esto no es extraño si tenemos en cuenta que la obra fue muy utilizada en los siglos XIII y XIV como libro de texto en las escuelas catedralicias y las universidades, por eso los manuscritos conservados están llenos de glosas lingüísticas y literarias¹⁰⁷. El ejemplar que se conserva casi íntegro (cód. 29) parece datar de finales del siglo XIII o principios del XIV, y tiene una nota que parece posterior al texto: “*este Alexandre es de García de Larraya*”¹⁰⁸.

¹⁰³ M. DE VISSER-VAN TERWISGA, “Reines et princesses des Amazones”, *Reines et princesses au Moyen Âge*, Montpellier, 2001, pp. 637-638.

¹⁰⁴ *Alejandreida*, ed. de Francisco Pegenaute Rubio, Madrid, 1998.

¹⁰⁵ *Libro de Alexandre*, Barcelona, 1994, p. 194.

¹⁰⁶ A. ARIZALETA y C. MARTÍNEZ PASAMAR, “Un manuscrito del Alexandreis en el Archivo Catedralicio de Pamplona”, *Príncipe de Viana* 202, Pamplona, 1994, pp. 429-433.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 429-430.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 431.

Es posible que este García de Larraya sea el mismo bachiller en decretos a quien Carlos III nombró en 1403 abogado de la Corte y de su Consejo¹⁰⁹, y que terminó sus días como Alcalde de la Corte en 1441¹¹⁰.

Desde luego la difusión de las novelas sobre Alejandro en la corte navarra ya tenía sus precedentes, pues por ejemplo cuando en 1361 el infante Luis ordena liquidar los bienes de Lucas Lefevre, antiguo recibidor de Estella, decide quedarse con *la saria historiada de Alexandre y Vaudrain*¹¹¹, y en 1393, cuando muere el caballero Pes de Lasaga, chambelán del rey, deja en herencia varios libros entre los que se halla el romance de Alexandre¹¹². En estos dos últimos casos puede tratarse de copias del *Roman d'Alexandre*, poema francés de finales del siglo XII en el cual el encuentro con la reina de las amazonas ofrece ciertas variantes, como que la reina se llame Amable, primando de esta manera el aspecto cortés sobre las cualidades bélicas de las mujeres guerreras¹¹³.

Recordemos precisamente que *Les Voeux du Paon*, el poema de Jacques de Longuyon en el que aparecieron por primera vez los Nueve Pares, es considerado como una larga interpolación en el *Roman d'Alexandre*¹¹⁴.

En cualquier caso, y volviendo a la novedad que a principios del siglo XV supuso el elogio de la feminidad frente a sus numerosos detractores literarios, hay que reconocer que si bien el precursor fue Jean Le Fevre en su ya comentado *Livre de Leesce*, realmente fue Christine de Pizan quien se erigió en verdadera “campeona” de la causa femenina, y serán sus obras, plagadas de ejemplos sobre mujeres inteligentes y valerosas de la antigüedad, tal que las amazonas, las que mejor expongan la situación de menosprecio a la que se enfrentaba la mujer medieval, como queda de manifiesto cuando cuenta por qué escribió *La ciudad de las Damas*:

Me preguntaba cuáles podrían ser las razones que llevan a tantos hombres, clérigos y laicos, a vituperar a las mujeres, criticándolas bien de palabra bien en escritos y tratados. No es que sea cosa de un hombre o dos, ni siquiera se trata de ese Mateolo, que nunca gozará de consideración porque su opúsculo no va más allá de la mofa, sino que no hay texto que esté exento de misoginia. Al contrario, filósofos, poetas, moralistas, todos —y la lista sería demasiado larga— parecen hablar con la misma voz para llegar a la conclusión de que la mujer, mala por esencia y naturaleza, siempre se inclina hacia el vicio. Volviendo sobre todas estas cosas en mi mente, yo, que he nacido mujer, me puse a examinar mi carácter y mi conducta y también la de otras muchas mujeres que he tenido ocasión de frecuentar, tanto princesas y grandes damas como mujeres de mediana y modesta condición, que tuvieron a bien confiarme sus pensamientos más íntimos. Me propuse decidir, en conciencia, si el testimonio reunido por tantos varones ilustres podría estar equivocado. Pero, por más que intentaba volver sobre ello, apurando las ideas como quien va mondando una fruta, no podía entender ni admitir como bien fundado el juicio de los hombres sobre la naturaleza y conducta de las mujeres. Al mismo tiempo, sin embargo, yo me empeñaba en acusarlas porque pensaba que sería muy improbable que

¹⁰⁹ J. R. CASTRO, *Catálogo del Archivo General; Sección de Comptos*, Pamplona, 1960, xxv, 425.

¹¹⁰ J. R. CASTRO, *Catálogo del Archivo General...*, 1967, xlv, 102.

¹¹¹ J. GOÑI CAZTAMBIDE, *Libros, bibliotecas y escritores medievales navarros*, Pamplona, 1999, p. 35.

¹¹² *Ibidem*, p. 44.

¹¹³ M. DE VISSER-VAN TERWISGA, “Reines et princesses des Amazones”, *Reines et princesses au Moyen Age*, Montpellier, 2001, p. 640.

¹¹⁴ G. M. CROPP, “Les vers sur les Neuf Preux”, *Romania*, 120, 2002, p. 453.

*tantos hombres preclaros, tantos doctores de tan hondo entendimiento y universal clarividencia –me parece que todos habrán tenido que disfrutar de tales facultades– hayan podido discurrir de modo tan tajante y en tantas obras que me era casi imposible encontrar un texto moralizante, cualquiera que fuera el autor, sin toparme antes de llegar al final con algún párrafo o capítulo que acusara o despreciara a las mujeres. Este solo argumento bastaba para llevarme a la conclusión de que todo aquello tenía que ser verdad, si bien mi mente, en su ingenuidad e ignorancia, no podía llegar a reconocer esos grandes defectos que yo misma compartía sin lugar a dudas con las demás mujeres. Así, había llegado a fiarme más del juicio ajeno que de lo que sentía y sabía en mi ser de mujer*¹¹⁵.

Cristina acabará llegando a una conclusión lógica: *Si las mujeres hubiesen escrito los libros, estoy segura de que lo habrían hecho de otra forma, porque ellas saben que se las acusa en falso*¹¹⁶.

Al menos resulta innegable que su mensaje sirvió para que manifestaciones literarias posteriores, de las que incluso hay un buen ejemplo en la propia Navarra, trataran con más respeto a la mujer.

En efecto, hacia 1463 fue compilado un cancionero en el entorno de la princesa Leonor de Navarra, por aquel entonces lugarteniente del reino en nombre de su padre, Juan II. Dicho cancionero lleva el nombre de Herberay des Essarts (uno de sus antiguos poseedores), y se conserva actualmente en la sección de manuscritos del Museo Británico de Londres con la signatura Add. 33.383¹¹⁷. Entre todos los poetas que aparecen relacionados destaca la figura de Pere Torrella, que fue escudero y mayordomo del príncipe de Viana en 1438, siguiendo después a su servicio, como atestigua el que dedicara una lamentación a la muerte de la princesa Inés de Cleves (también recogida en el cancionero), ocurrida en 1448¹¹⁸. En 1450 consta en la documentación como “oficial del cuchillo” en la corte de Juan II de Navarra¹¹⁹.

Con el número VII de la recopilación aparece un texto que lleva por título *Razonamiento de Pere Torrella en deffension de las donas contra maldezientes, por satisfacción de una coplas qu'en dezir mal de aquellas compuso*. Como podemos ver su propósito es claro, y para lograrlo no duda en señalar docenas de ejemplos de mujeres famosas de la antigüedad, colocando entre ellas, no podía ser de otro modo, a las Amazonas:

*Mas ¿qué digo quando en el batalloso ejercicio, arte a sus ánimos e delicadas personas tan contrario, se han virtuosamente mostrado, según se lee de Lampeto, Oricia, Menálipe, Camila, Pantasilea, Hipólita, Laodice y Sicratea, Calixta, Tiraría, Arpalice, Marpesia e Iohana la francesa con todas las Amazonas?*¹²⁰.

¹¹⁵ C. DE PIZAN, *La Ciudad de las Damas*, Madrid, 2001, pp. 64-65.

¹¹⁶ M. J. LEMARCHAND, “Introducción a *La ciudad de las Damas*”, Madrid, 2001, pp. 25-26.

¹¹⁷ *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XVe Siècle): Édition precede d'une étude historique para Charles V. Aubrun*, Burdeos, 1951, pp. V-XVIII.

¹¹⁸ *Le Chansonnier...*, Burdeos, 1951, pp. XLVI y 17-19.

¹¹⁹ G. DESDEVICES DU DEZERT, *Don Carlos de Aragón, Príncipe de Viana: estudio sobre la España del norte en el siglo XV*; edición y traducción: Pascual Tamburri Barriain, Pamplona, 1999, Ap. X, p. 465.

¹²⁰ *Le Chansonnier...*, Burdeos, 1951, p. 30. Vemos que Pere Torrella muestra el prestigio alcanzado por Juana de Arco en un momento no demasiado tardío del siglo XV, incluyendo su nombre entre el de las Amazonas, igual que otros autores habían hecho con Bertrand Du Guesclin y los Nueve Pares.

En todo caso, la interpretación ejemplarizante del tema de las amazonas quizás resultara adecuada y hasta necesaria para la corte de Navarra teniendo en cuenta el importante papel que las mujeres jugaban en ella. Recordemos que la prole de Carlos III y Leonor de Castilla fue numerosa: seis hijas y dos hijos, éstos muertos a edad muy temprana, por lo que a partir de 1402 la sucesora debía ser inevitablemente una de las infantas. En un principio la sucesión recayó en Juana, y a la muerte de ésta en 1413 en la tercera hermana, Blanca, pues María, la segunda, había muerto en 1406. La cuarta hija, Beatriz, casó con el conde de la Marca, y al morir en 1407 dejó una hija, Leonor, que vivió con su abuelo Carlos hasta 1423. La quinta hija, Isabel, casó con el conde de Armagnac en 1419. Finalmente la última hija fue la infanta Margarita que, nacida hacia 1402, debió de morir muy niña. A todas estas mujeres habría que añadir además la figura de Inés de Navarra, tía del rey repudiada por su marido Gastón de Foix hacia 1363, y que vivió en la corte navarra hasta su muerte en 1397¹²¹.

De este modo, el pequeño escudo del refectorio participa, aunque sea de forma modesta, de una corriente que buscaba resaltar la condición femenina, sirviendo a la vez de mínimo contraste a las abundantes representaciones de los supuestos vicios femeninos en la iconografía artística de la catedral de Pamplona.

Llegados a este punto convendrá recordar las palabras de E. Martínez de Lagos: “Resultaría sumamente sugestivo el poder identificar a algún caballero de la época, que además de llevar en su escudo las armas de las amazonas hubiera desempeñado la proeza de vencer a un fiero león”¹²². Ya hemos visto cómo Hércules cumplía una de las dos premisas al obtener las armas de la reina de las Amazonas, ahora se trata de comprobar si cumple la otra. Y la respuesta es que sí: el primero de los Doce Trabajos que le encargó el rey Euristeo fue matar al feroz león de Nemea¹²³.

Este enfrentamiento sería en mi opinión una de las escenas representadas en la pequeña puerta del refectorio.

Para la citada autora, las luchas entre caballeros y leones son un motivo muy común en las manifestaciones artísticas medievales, y se constituyen en metáfora de una batalla espiritual de la lucha entre el Bien y el Mal. Su principal fuente de inspiración radica en la “Psicomaquia” de Prudencio, que expone cómo ese mismo combate se da en el interior del alma del cristiano, por medio de los enfrentamientos puntuales entre las Virtudes, convertidas en vírgenes armadas y guerreras, y los Vicios¹²⁴.

¹²¹ J. R. CASTRO, *Carlos III...*, Pamplona, 1967, pp. 167-187.

¹²² E. MARTÍNEZ DE LAGOS, *Lo Profano en la Iglesia Gótica...*, Vitoria-Gasteiz, 1997 (en prensa).

¹²³ Los Doce Trabajos fueron encargados a Hércules por el rey Euristeo de Tirinto, y aunque el orden de los mismos varía según el autor, una lista estándar sería: 1º acabar con el león de Nemea, 2º matar a la hidra de Lerna, 3º traer viva a Micenas a la Cierva de Cerinía, 4º traer también vivo al jabalí de Erimanto, 5º limpiar los establos del rey Augías, 6º ahuyentar a las aves del Estinfalo, 7º traer vivo al toro de Creta, 8º traer las yeguas antropófagas del rey Diómedes, 9º traer el cinturón de las Amazonas, 10º traer vivas a las vacas de Gerión, 11º traer a Micenas las manzanas de oro de las Hespérides y finalmente 12º, traer del Infierno a Cerbero, el perro de tres cabezas. Otros trabajos frecuentes son las luchas contra el gigante Anteo o contra el río Aquelao. A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología Clásica*, Madrid, 1982, pp. 216-239.

¹²⁴ E. MARTÍNEZ DE LAGOS, *Lo Profano en la Iglesia Gótica...*, Vitoria-Gasteiz, 1997 (en prensa).

Veamos ahora la descripción que de la portada hace E. Martínez de Lagos:

Dicho tímpano presenta en sus tres registros inferiores tres escenas alusivas a la lucha del hombre con el león. Vemos en primer lugar a un joven vestido con túnica hasta media pierna, cuyas mangas aparecen remangadas sobre el codo. No lleva ningún tipo de protección y presenta una media melena ondulada con flequillo central. Cabalga sobre un león al que le desgarran las mandíbulas sólo con sus manos tirando de su cabeza y de su cuello hacia atrás. Iconográficamente la imagen se adecua al tema de Sansón desquijarando al león y también a algunas representaciones afines de David venciendo a esta fiera.

Junto a él otro león ha desarmado a un segundo joven que aparece tumbado bajo las patas de la fiera. Ha perdido su escudo y su espada, que aparecen bien visibles en la parte inferior de la escena, el escudo junto a él y la espada bajo las patas del primer león. El león pisotea su cuerpo y le muerde a la altura del hombro derecho. El personaje levanta su mano derecha y el gesto de su rostro es de miedo y desesperación ante el fin que se le avecina. En el tercer registro es un guerrero vestido con cota de malla y casco, calzado con espuelas y armado de espada y escudo el que se enfrenta a un león rampante. La bestia con expresión feroz abre sus fauces e intenta desarmar al caballero agarrando su escudo con fuerza. Parece ser que a éste no le ha dado tiempo a desenvainar su espada, ya que nos parece que todavía aparece colgada de su cinturón. El escudo refleja las efigies de tres damas jóvenes de largos y ondulados cabellos. La expresión de su rostro es seria y concentrada”¹²⁵.

La misma autora ofrece un análisis diferente del que anteriormente había expresado Martínez Álava, que describió de esta manera los tres registros: *un joven lucha con un león pero es vencido, y tiene que ser un guerrero con escudo y armadura, quien le da muerte*¹²⁶.

Así, para E. Martínez de Lagos:

El caballero no ha vencido todavía al león, sino que la representación plasma el momento preciso y crucial de la lucha, en la que además nos parece observar que el caballero lleva las de perder, a tenor de su expresión, de la actitud de la fiera y del hecho de que no le está atacando con su arma, sino que se limita a defenderse de la ferocidad del animal. Respecto a los otros dos registros, no podemos precisar si se trata del mismo joven, sus cabellos e indumentaria son muy similares, pero no así sus rostros. Además este segundo joven del registro central está ya totalmente derrotado y a merced de la misericordia, si la tuviere, del animal. Es el joven del primer registro el que parece salir victorioso de la prueba, ya que así lo refleja su expresión feliz y serena, que además no denota en modo alguno el esfuerzo que está realizando para derrotar a la bestia maligna. Ello, unido al hecho de que para vencer al león sólo ha precisado de su propia fuerza, ya que no va armado, nos ha llevado a suponer que su representación está relacionada con las hazañas de los héroes veterotestamentarios, los cuales fueron capaces de derrotar a la fiera por sí mismos, imbuidos del espíritu de Yahvé, y dominando así a las tentaciones malignas que les acechaban, por lo que se convirtieron en héroes ejemplarizantes.

No podemos precisar si los tres registros presentan una lectura unitaria, pero nos parece bastante significativo el hecho de que un guerrero armado y un caballero no sean capaces de derrotar al león, siendo un joven desarmado quien

¹²⁵ *Ibidem*, p. 675.

¹²⁶ C. MARTÍNEZ ÁLAVA, “Escultura”, *La Catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, t. 1, p. 306.

*parece conseguirlo con sus propias manos. Es como si se quisiera poner de manifiesto que hace falta algo más que las cualidades bélicas para vencer en esta lucha, que sólo se puede ganar cuando las propias convicciones espirituales y la creencia en el Bien Supremo hacen sobreponerse al miedo, para ser así capaces de derrotar a las fuerzas malignas. También llama la atención el que junto al joven que cabalga sobre el león figure un árbol, árbol que es la única decoración vegetal de todo el tímpano. No sabemos si su inclusión en la escena hace referencia al lugar donde se está llevando a cabo la acción, simulando un bosque o una selva, o por el contrario tiene una simbología más precisa en relación al tema que se desarrolla bajo su sombra*¹²⁷.

Yo voy a permitirme añadir una nueva interpretación a las dos que ya hemos visto, yendo de derecha a izquierda, y comenzando por tanto con la lucha entre el león y el caballero que, cómo portador del escudo de las amazonas, identifico con Hércules. Ese sería un rasgo original de esta representación concreta, pero ya hemos visto que el orden de los Trabajos varía según el autor, así que no debe extrañar que el artista que labró la portada, en un gesto que muestra que conocía la mitología, haya reunido los elementos esenciales de los trabajos 1º y 9º: el león de Nemea y las armas de las amazonas.

Mi interpretación ve las tres escenas como distintos momentos de la misma lucha. En primer lugar Hércules, que viste la armadura conquistada a las amazonas, se enfrenta con el león espada en mano. Pero el león, como dice Diodoro de Sicilia, *no podía ser herido ni por el hierro, ni por el bronce, ni por la piedra, por lo que se hacía preciso recurrir a la fuerza de los brazos*¹²⁸ (fig. 11). El héroe lo entiende también así y en el segundo registro se desprende de sus armas para luchar con el león sólo con sus manos. El escudo aparece en el suelo y también la espada rota por no haber podido atravesar la piel de la fiera (fig. 12). Tras un cruento combate el león es finalmente vencido cuando en la tercera escena, y de nuevo en palabras de Diodoro, *es estrangulado apretándole fuertemente el cuello con sus brazos*¹²⁹. El árbol haría obviamente referencia a la selva Nemea donde tuvo lugar la cruenta disputa (fig. 13).

Una obra que prácticamente coincide con la datación que hemos dado a la portada es *Los Doce Trabajos de Hercules*, escrita en 1417 por el marqués de Villena, que narra así la misma historia:

El segundo trabajo fue cuando Ércules mató el león en la selva o montaña espesa de árboles nombrada por los de aquel tiempo Nemea. [...] Antes con virtud non sobrada andovo a la selva dicha buscando al espantable león, combiéndolo viniese a él por bozes e amenazas, fasta que llegó a la dura cueva onde el cruel león se reçebtava o estava.

*El cual prestamente salió contra él con salto liviano, mostrando las corvadas uñas, los ojos bermejos e sangrientos por muchiguada ira, las crines levantadas, rugiendo con voz desacordada e agra, esforçándose comer a Ércules, usando de tal vianda, es a saber de carne de omnes. Mas Ércules, que mucho mejor de dentro por virtud, que de fuera por armas era guarnido, non dudó esperar al fiero león, nin mudó el valiente propósito*¹³⁰.

¹²⁷ E. MARTÍNEZ DE LAGOS, *Lo Profano en la Iglesia Gótica...*, Vitoria-Gasteiz, 1997 (en prensa).

¹²⁸ DIODORO DE SICILIA, *Biblioteca Histórica: Libros IV-VI*, Madrid, 2004, p. 45.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 46.

¹³⁰ ENRIQUE DE VILLENA, *Obras Completas*, I, Madrid, 1994, pp. 17-18.



Fig. 11. Detalle de la puerta del ángulo sureste del refectorio de la catedral de Pamplona. Hércules, embrazando el escudo de las Amazonas, lucha contra el león de Nemea

Esta visión contemporánea demuestra que Hércules era visto en aquella época como un ejemplo de Virtud, un arma más importante que la espada para acabar con el Mal, opinión que coincide con la de Martínez de Lagos cuando comenta: *en el caso del joven del refectorio, utiliza su propia fuerza para dominar al león, pero no creemos que sea una fuerza únicamente humana, sino espiritual la que hace posible la victoria, poniendo además de manifiesto que la fuerza bruta o la de las armas, no es suficiente para salir airoso de esta difícil prueba*¹³¹.

En fin, que la escena se comprende aún mejor si damos la palabra a un viejo conocido, Tomás de Saluzzo, que confirma la mayor importancia que para el caballero tiene desarrollar sus virtudes interiores cuando en los consejos finales que “Dame Conoissance” da al “Chevalier errant” le hace decir:

*Ne couvient pas tant fortement hauberc, gleve et espée comme fait a chevalier loyauté, verité, humilité, senz, hardement, vergoingne et courtoisie. Et scez tu pourquoy? Pource que les forces de courage sont plus vertueusez et plus needessairez que les forces qui sont dehors chevalier*¹³².

Aunque las representaciones artísticas de temas mitológicos alcanzaron su mayor auge en España durante el siglo XVI, Angulo Iñiguez advierte que evidentemente también hubo antecedentes medievales. Precisamente uno de los motivos de mayor éxito, sobre todo en el siglo XV, fueron las hazañas de Hércules, reflejadas por ejemplo en los tapices que adornaban la cámara de la princesa Margarita de Castilla en 1499 o en los registrados en el inventario de 1503 del Alcázar de Segovia. Igualmente aparecen en los grabados que ilustran las dos ediciones de los ya citados “*Doce Trabajos de Hércules*”, una impresa en Zamora en 1483 y otra en Burgos en 1499¹³³.

¹³¹ E. MARTÍNEZ DE LAGOS, *Lo Profano en la Iglesia Gótica...*, Vitoria-Gasteiz, 1997 (en prensa).

¹³² F. BOUCHET, *Lire, voir...*, París, 1995, vol. 1, pp. 142-143.

¹³³ D. ANGULO IÑIGUEZ, *La Mitología y el arte español del Renacimiento*, Madrid, 1952, pp. 75-88; MATEO GÓMEZ, *Temas profanos en la escultura gótica española: las Sillerías de Coro*, Madrid, 1979, pp. 115-116.



Fig. 12. Detalle de la misma portada. Hércules lucha contra el león de Nemea sin armas



Fig. 13. Detalle de la misma portada. Hércules derrota al león con sus propias manos

La importancia que la obra del marqués de Villena tuvo en la expansión del tema de Hércules en la península resulta innegable, pues como expone Pedro M. Cátedra, se trató del primer ejemplo de exégesis mitológica en el pre-renacimiento hispano, en cuya exposición se mostraba cada episodio tanto desde el punto de vista histórico como desde el alegórico, con la curiosidad añadida de que utilizando esa visión moralizante del héroe, el autor aplica cada uno de los doce trabajos a los distintos estamentos que componían la sociedad medieval¹³⁴.

Como el propio Enrique de Villena narra en el prólogo, el libro fue escrito primero en catalán en abril de 1417, a instancias del caballero Mosén Pedro Pardo, y él mismo lo tradujo poco después al castellano atendiendo las peticiones de su servidor Juan Fernández de Valera.

Al estudiar el tema de las amazonas hemos podido ver, repasando crónicas históricas y textos clásicos, que la figura de Hércules resultaba familiar a los autores medievales, sobre todo a partir del siglo XIV.

En el caso que nos ocupa, entre las obras de la Antigüedad usadas por el marqués, destaca el *De Consolatione Philosophiae* de Boecio, cuyo canto VII del libro IV está dedicado a Hércules¹³⁵, por lo que fue utilizado por Villena como pauta para fijar el número y disposición de los trabajos del héroe griego¹³⁶. Puesto que el autor latino tan sólo los reseña brevemente, Villena debió de emplear además otras fuentes que le permitieran aplicar un contenido alegórico a las hazañas del mítico personaje. Él mismo lo declara cuando escribe *De aquesto fabló Boecio e muchos istoriales e poetas...*¹³⁷.

Esas otras fuentes pudieron ser alguno de los muchos Boecios glosados que circularon entre los siglos XIII y XV, cuando destacan glosadores como el dominico inglés Nicolás de Trevet y otros anónimos que contribuyeron a acercar los textos latinos a los lectores (sobre todo a los laicos) de su época, no demasiado duchos en la mitología clásica, y a los que el texto latino debía parecer denso e impenetrable sin la amplificación que suponía la glosa comentada¹³⁸.

Todas las versiones coinciden en presentar a Hércules como encarnación de la virtud, de tal manera que como señala M. R. Jung: *al comenzar el siglo XV, el héroe mitológico se convirtió en la imagen de la Fortaleza, que es al mismo tiempo Virtud. Hércules es así el modelo del buen caballero. Al hombre fuerte se une el hombre virtuoso, y sus hazañas toman un valor ejemplar*¹³⁹. En palabras del propio Villena:

Así será espejo actual a los gloriosos caballeros en armada caballería, moviendo el corazón de aquellos en non dudar los ásperos hechos de las armas, e

¹³⁴ Enrique DE VILLENA, *Obras...*, I, Madrid, 1994, p. XX.

¹³⁵ *La Consolación Natural: Traducción castellana medieval, con glosas de la Consolatio philosophiae de Boecio*; Edición crítica con introducción y notas por Pablo A. Caballero, Buenos Aires, 1994, pp. 289-291.

¹³⁶ P. SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE y T. GONZÁLEZ ROLÁN, Las Glosas de Nicolás de Trevet sobre los Trabajos de Hércules vertidas al castellano: el Códice 10.220 de la B. N. de Madrid y Enrique de Villena, en *Epos*, nº 6, Madrid, 1990, p. 177. Es por esto por lo que en la obra del marqués no aparecen otros trabajos de Hércules como el de la reina de las amazonas o la cierva de Cerinia.

¹³⁷ Enrique DE VILLENA, *Obras...*, I, Madrid, 1994, p. 17.

¹³⁸ G. M. CROPP, "The figure of Hercules in the Medieval French Translations of the "Consolatio Philosophiae", *Perspectives in French literature, society and culture: Studies in honour of Kenneth Raymond Dutton*, Hamburgo, 1999, p. 69.

¹³⁹ M. R. JUNG, *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle: De l'Hercule courtois a l'Hercule baroque*, Ginebra, 1966, pp. 15-16.

*emprender grandes e honrados partidos, enderezándose a sostener el bien común, por cuya razón fue fundada la Caballería. Y no menos a la caballería moral dará lumbre e presentará señales de buenas costumbres, deshaciendo el tejido de los vicios y domando la ferocidad de los monstruosos actos. [...] E será muy provechoso a los leyentes, acuciando a los valientes corazones a semejantes y grandes hechos*¹⁴⁰.

Sin embargo será justo recordar que muchos autores cristianos de la Antigüedad tardía y la temprana Edad Media no simpatizaban demasiado con la figura de Hércules. Por ejemplo Lactancio dice de él en sus *Instituciones Divinas* que:

*No debe ser considerado más fuerte quien vence a un león que quien vence a esa violenta e interior fiera que es la ira, ni más quien derrota a la luchadora Amazona que quien lo hace con el placer, destructor del pudor y de la fama. [...] De todo ello se deduce que solamente puede ser considerado varón fuerte aquel que es templado, moderado y ecuánime; y que, si alguien medita cuáles son las verdaderas obras de Dios, considerará ridículas todas estas obras que los hombres necios admiran*¹⁴¹.

Como podemos ver, el proceso de cristianización de la figura de Hércules fue bastante lento, desarrollándose a lo largo de toda la época medieval, y llegando a su cenit en los siglos XV y XVI, cuando sus hazañas fueron vistas como símbolos de la lucha entre el Bien y el Mal, y auténticas precursoras de la misión mesiánica¹⁴². No en vano Angulo Íñiguez recuerda que: *la exaltación de las virtudes de Hércules, y la insistencia en presentarle como el espíritu fuerte que triunfa sobre el pecado y del mal, tuvo como consecuencia el crear una personalidad moral cuyo paralelismo con el Salvador era evidente*¹⁴³.

Marcel Simon en su obra *Hercule et le christianisme* pone de manifiesto esa estrecha relación cuando señala:

Igual que Cristo, Hércules es hijo de Dios y de una mujer mortal. Purifica el mundo del mal, y por ello es llamado salvador de los hombres, siendo prontamente divinizado.

*Al igual que Jesús, Hercule escapó en su infancia al peligro mortal que le amenazaba, cuando consiguió acabar con las dos serpientes que Hera había enviado para matarle. Ya adulto supo resistir a la tentación, cumpliendo la voluntad paterna en la Tierra, y por tanto se convirtió también en agente del plan divino al ayudar a la Humanidad emprendiendo una carrera jalonada de grandes esfuerzos, de los cuales los doce trabajos serían los más conocidos. Su vida terrestre terminó con una pasión aceptada por él. Su madre, Alcmena, fue sufriente testigo de su muerte, que lejos de suponer el fin, no fue más que el preludio de su ascensión al cielo*¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Enrique DE VILLENA, *Obras...*, I, Madrid, 1994, pp. 6-7.

¹⁴¹ LACTANCIO, *Instituciones Divinas*, Madrid, 1990, p. 95.

¹⁴² J. CAAMAÑO MARTÍNEZ, "Iconografía mariana y Hércules Cristianado en los textos de Paravicino", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1967, p. 216.

¹⁴³ ANGULO ÍÑIGUEZ, *La mitología y el arte español del Renacimiento*, Madrid, 1952, p. 92-95.

¹⁴⁴ M. SIMON, *Hercule et le Christianisme*, Estrasburgo, 1955, p. 63.

El mismo autor distingue además dos caminos de los que se sirvió el cristianismo para asimilar el mito de Hércules. De un lado, a partir de semejanzas formales se tendió a identificar e incluso a sustituir al héroe griego por un santo cuyas acciones recordaran las hazañas de aquél. Así por ejemplo, la muerte de Gerión a manos de Hércules se transformó en San Jorge matando al dragón.

La otra forma de adaptación sería el paralelismo: Hércules resultaría ser la réplica pagana de personajes del Antiguo Testamento, pues al igual que él los héroes bíblicos vivieron antes de Cristo, y por tanto todos podían ser interpretados como una prefiguración del Salvador. Evidentemente con quien más semejanza guarda de todos ellos es con Sansón, famoso por sus proezas sobrehumanas. Además, si el episodio del león de Nemea atrajo la atención de los autores y artistas medievales, sin duda fue porque la Biblia relataba un hecho idéntico realizado por Sansón. Todo ello con el objetivo de que ambas trayectorias, la mitológica y la que provenía de las Escrituras, concurrieran finalmente en el Evangelio y en Cristo¹⁴⁵.

La comparación entre ambos héroes ya había sido utilizada en obras que nos resultan familiares. Así, en la *Histoire Ancienne jusq'à César* se cuenta de Hércules que:

*Et por ce disent plusieurs et tesmoignent qu'il fu samblans a Sansón de proece et de force. Hercules fist maintes merveilles en sa vie, qui bien funt a reprendre et ausi fist Sansón*¹⁴⁶.

De Visser-Van Terwisga aclara que esa comparación entre la fuerza de Hércules y la de Sansón no proviene de Orosio ni de Justino, principales fuentes de la HAC, sino del prólogo de San Jerónimo a las *Crónicas* de Eusebio de Cesarea, célebre autor eclesiástico del siglo IV¹⁴⁷.

La equiparación entre ambos personajes siguió siendo un tema recurrente en la literatura medieval. Jean de Meun volvió a utilizarla en la segunda parte del "Roman de la Rose", compuesta hacia 1276, cuando escribió:

*...O bien como Hércules o como Sansón.
Estos dos tenían, pues recuerdo bien
haberlo leído en algún lugar,
una fuerza enorme desde que nacieron*¹⁴⁸.

Lo mismo hicieron otros dos importantes autores ya a finales del siglo XIV: Geoffrey Chaucer y Eustache Deschamps. El primero incluyó los ejemplos de Hércules y Sansón entre los de otros muchos hombres castigados por la Fortuna en su "Cuento del Monje", compilado en los famosos *Cuentos de Canterbury*¹⁴⁹. El francés alternó los nombres de los dos héroes con los de Jason y el rey David en una de sus baladas:

*Que fist Sansón? Voy le ou vielz Testament;
Et de Jason te doit bien souvenir,
Du roy David, d'Ercules ensement...*¹⁵⁰.

¹⁴⁵ M. SIMON, *Hercule et...*, pp. 170-172.

¹⁴⁶ *Histoire ancienne...*, vol. I, pp. 82.

¹⁴⁷ *Histoire ancienne...*, vol. II, pp. 155.

¹⁴⁸ G. DE LORRIS / J. DE MEUN, *Roman de la Rose*, Madrid, 1998, p. 289, vv. 9181-9206.

¹⁴⁹ G. CHAUCER, *Cuentos de Canterbury*, Madrid, 2004.

¹⁵⁰ E. DESCHAMPS, *Oeuvres completes*, vol. II, p. 70.

En la “*ciudad de las Damas*”, de principios del siglo XV, también Cristina de Pizan los compara:

*En Grecia se hallaba entonces el gran Hércules, de fuerza prodigiosa. Ya había logrado en su momento más proezas físicas que ningún héroe nacido de mujer que la historia recuerde. Enfrentóse con gigantes, hidras y monstruos fabulosos, vencéndolos a todos, pues su fuerza física no se podía comparar con la de ningún hombre, sino acaso con la del famoso Sansón*¹⁵¹.

Es precisamente con Sansón con quien se suele relacionar habitualmente el motivo iconográfico de un hombre cabalgando sobre un león y desquijando sus mandíbulas sólo con las manos. Pero además del que hemos analizado en la pequeña portada del refectorio, hay otras representaciones medievales de la lucha de Hércules con el león de Nemea. Por ejemplo aparece en uno de los relieves del Pórtico de los Libreros de la Catedral de Rouen, comenzado hacia 1278, y también se muestra en Moissac, aquí haciendo pareja con el tema de Sansón¹⁵². Ya en el siglo XV, la escena se da igualmente en las sillerías de las catedrales de Barcelona y Sevilla¹⁵³.

Centrándonos concretamente en Navarra, contamos con el completísimo inventario de bienes del príncipe de Viana, realizado tras su muerte en Barcelona el 23 de septiembre de 1461¹⁵⁴. Este repertorio permite hacerse una mínima idea de lo que debió ser el entorno doméstico de la dinastía Evreux en residencias regias como Olite o Tafalla, pues en él aparecen registrados joyas, muebles, armas, y muchos otros objetos suntuarios que el príncipe debió llevarse consigo cuando tuvo que exiliarse del reino en mayo de 1456¹⁵⁵.

Ya hemos visto anteriormente que eran las tapicerías y los libros los soportes favoritos para representar escenas mitológicas, y este caso no supone una excepción, pues a los tapices de temática religiosa, literaria, o histórica se unen otros como *un altre drap de la historia del Rey Adastrus, Tideus e Polinices*, y los que más a propósito vienen para nuestro trabajo: *los draps dels perills de Ercules, que son cinc pieces*¹⁵⁶.

De su calidad nos da idea el hecho de que fueran utilizados para adornar la capilla ardiente del príncipe en el palacio real de Barcelona: *... e la dita sala fou a cascuna part ornada de diverses draps de ras molt bells e nous obrats ab molta seda en que eren los cinch actes historials fets per Ercules*...¹⁵⁷.

Aunque el cronista indique que estos tapices eran nuevos, vemos que otro de los tapices de tema histórico-legendario que poseía el príncipe es descrito como *un gran drap de la Historia del Rey Salamo de Bretanya*¹⁵⁸. Podemos recordar entonces que su abuelo Carlos III compró otro con el mismo tema durante su primera estancia como rey en París en el año 1398¹⁵⁹, y que por tan-

¹⁵¹ C. DE PIZAN, *La Ciudad de las Damas*, Madrid, 2001, p. 100-101.

¹⁵² E. MARTÍNEZ DE LAGOS, *Lo Profano en la Iglesia Gótica...*, Vitoria-Gasteiz, 1997 (en prensa).

¹⁵³ I. MATEO GÓMEZ, *Temas profanos...*, Madrid, 1979, p. 123.

¹⁵⁴ *Apéndice al Levantamiento y guerra de Cataluña en tiempo de Juan II. Documentos relativos al príncipe de Viana, publicados de Real Orden por D. Manuel de Bofarull y de Sartorio*. Barcelona. 1864, tomo XIII, pp. 123-178.

¹⁵⁵ J. M. LACARRA, *Historia Política del reino de...*, vol. III, p. 278.

¹⁵⁶ *Apéndice al Levantamiento...*, tomo XIII, pp. 165-166.

¹⁵⁷ *Apéndice al Levantamiento...*, tomo XIII, p. 93.

¹⁵⁸ *Apéndice al Levantamiento...*, tomo XIII, p. 164.

¹⁵⁹ Ver nota 12 de este mismo trabajo.

to hay grandes posibilidades de que se trate del mismo tapiz, lo que confirmaría que muchos de estos objetos ya formaban parte del ajuar de los reyes de Navarra con anterioridad a su posesión por parte del príncipe.

En el caso de la biblioteca de Carlos de Viana ocurre otro tanto, y muchos de los títulos que aparecen en la relación no sólo son de tema mitológico, sino que además son los mismos que ya hemos visto anteriormente al estudiar el escudo de las Amazonas¹⁶⁰. En la lista aparecen las Tragedias de Séneca (que por cierto también forman parte del Archivo de la Catedral de Pamplona)¹⁶¹, las obras de Justino y Orosio, una “Vita Alexandri, Sille et Anibalís”, y otros libros como las “Historias Thebanes et Troyanes”, un libro de Boecio y otro de Lactancio, o el llamado “Libro del Tesoro”, escrito en el siglo XIII por Brunetto Latini, que es una especie de enciclopedia medieval en la que también se habla de las mujeres guerreras, citando expresamente a su reina Pantasilea¹⁶². Pero en cuanto al motivo que nos importa, sin duda el título que más destaca es *Los Trabajos de Hércules*, que, como ya hemos visto probablemente fuera el escrito por el marqués de Villena en 1417.

Existen otros datos que permiten comprobar el prestigio de que gozaba el héroe griego en Navarra. Uno de los Boecios glosados a los que antes nos hemos referido se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid en el códice 10.193. Las glosas de las hazañas de Hércules se encuentran entre los folios LXIX vuelto y LXXI vuelto. En el colofón (fol. LXXXII vuelto) se indica:

*Este libro fizó Pedro de Valladolid, criado del señor rey de Navarra e oficial suyo de pararle su tabla en que comiese e las cortinas en que oía misa e fizolo en la villa de Alcañiz en el año de mill e quatrocientos e treynta e seys años en el mes de setiembre a veynte e un día andados*¹⁶³.

Este Pedro de Valladolid ha de ser el personaje del mismo nombre que con el oficio de “repostero del rey”, aparece consignado en los registros de Comptos en fechas muy cercanas a la composición del libro referido. Concretamente el 10 de noviembre de 1435, el 22 de Diciembre del mismo año en Tudela, y el 22 de marzo de 1436¹⁶⁴. Por lo tanto trabajaba en la corte de Navarra cuando aún no había estallado el conflicto entre Juan II y su hijo Carlos, y a su faceta de servidor del hostel real unía sus inquietudes literarias, concretadas en este caso en la realización de un Boecio glosado. Irónicamente, el comentario que dedica a los Trabajos de Hércules parece profetizar el drama que a partir de 1448 viviría al príncipe de Viana luchando contra su orgulloso y obstinado padre, usurpador del trono navarro:

Moralmente declarando las dichas historias, por Ercules es entendido el sabio y virtuoso que ha virtud de fortaleza, el qual debe ser aparejado de sufrir muchos e diversos trabajos e de ser puesto en muchos peligros por conservación de virtud e de ser hijo de rey, pues sin entendimiento el rey no puede regir a sí mesmo ni a otros. [...] E después aquesta persona virtuosa e sabia debe destruir

¹⁶⁰ *Apéndice al Levantamiento...*, tomo XIII, pp. 138-142.

¹⁶¹ J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Libros...*, Pamplona, 1999, p. 79-86, nº 43; SÉNECA, *Decem tragedie cum glossis*, 202 fols. Papel. Siglo XIV.

¹⁶² B. LATINI, *Livres dou tresor: édition critique par Francis J. Carmody*, Ginebra, 1998, pp. 40-41.

¹⁶³ P. SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE y T. GONZÁLEZ ROLÁN, “Las Glosas...”, en *Epos*, nº 6, Madrid, 1990, p. 186.

¹⁶⁴ F. IDOATE, *Catálogo del Archivo General...*, 1966, XLII, 383, 472 y 690.

*en sí mismo y en los otros todo orgullo, que es entendido por el león que Ercules mató*¹⁶⁵.

Otro pequeño detalle nos sirve para mostrar la fama de la que gozaba el tema de Hércules en Navarra durante las primeras décadas del siglo XV. Consultando el Catálogo del Archivo General de Navarra, Sección de Comptos, encontramos en esos años a una persona que lleva el nombre del héroe griego. Se trata de Hércules de Aibar, que entre 1423 y 1447 aparece consignado en los registros ocupando distintos cargos en la corte de la reina doña Blanca¹⁶⁶. Su nombre sólo puede explicarse bajo la influencia de los relatos mitológicos. Lo curioso es que el nombre de su padre, Johan Ruiz de Aibar, que llegó a alcanzar la dignidad de chambelán en tiempos de Carlos III, aparece en la documentación acompañado prácticamente siempre de un apodo concreto: *Dinadán*¹⁶⁷.

Dinadán era el nombre de uno de los caballeros de la Tabla Redonda, y aparece en novelas como *Tristán y Girón*, donde se le muestra como el más fiel compañero y amigo de Tristán¹⁶⁸. Precisamente estas dos obras formaban parte de la biblioteca del príncipe de Viana¹⁶⁹, lo que confirma el éxito de este tipo de literatura en el estamento nobiliario navarro.

Estamos ante un claro ejemplo de lo que Pastoureau ha llamado “novelización” de los nombres. Un hecho que supone que ciertos libros, sobre todo los de tema artúrico ejercieron una influencia sorprendente a la hora de elegir nombre propio. Claro que muchos de esos nombres comenzaron siendo apodos, utilizados en torneos o en otros actos del ritual caballeresco, pero con el tiempo acabaron por convertirse en verdaderos nombres de pila.

Desde mediados del siglo XIII, nombres como Gauvain, Tristán, Lancelot, Perceval, Arturo y muchos otros aparecen en los registros de cuentas de todo el occidente europeo, y no solamente los llevan los grandes señores, sino también gentes que no habían tenido la ocasión de leer u oír la lectura de esos libros, pero que pudieron conocerlos contemplando los torneos que imitaban la pompa que aparecía en las novelas.

De esta manera la vida real se somete, sobre todo en el caso de los más altos estratos sociales, a un proceso de “novelización”, del que la adopción de nombres legendarios supondría un rasgo más.

Pastoreau basó su estudio en el examen de más de 40.000 sellos franceses anteriores al año 1500. De él se deduce que al menos 431 personas portan un nombre “artúrico”, siendo los más elegidos Tristán y Lancelot.

¹⁶⁵ P. SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE y T. GONZÁLEZ ROLÁN, “Las Glosas...”, *Epos*, nº 6, Madrid, 1990, p. 187-188.

¹⁶⁶ J. R. CASTRO, *Catálogo del Archivo General...*, 1964, xxxv, 805: 9-11-1423, es citado como procurador de su padre. xxxvi, 439: 8-7-1424, Johan Ruiz de Aibar, llamado *Dinadán*, nombra procurador a Hércules de Aibar, escudero e hijo suyo. xxxix, 384: 13-3-1430, Hércules de Aibar en la guarnición de Mendavía. xli, 703: 22-3-1434, Hércules de Aibar, escudero de honor de la reina Blanca. xliv, 268: 8-8-1439, Como escudero de honor, acude a Bilbao a recoger a la princesa Inés de Cleves; 1020: 17-12-1440, Arnauton, hijo de Hércules de Aibar, doncel de la princesa de Viana. xlv, 920: 24-1-1443, Hércules de Aibar, escudero. xlvi, 612: 21-1-1447, Hércules, escudero de frutería de la princesa de Viana.

¹⁶⁷ E. RAMÍREZ VAQUERO, *Solidaridades nobiliarias y conflictos políticos en Navarra*, 1387-1464, Pamplona, 1990, p. 190.

¹⁶⁸ C. ALVAR, *Breve diccionario artúrico*, Madrid, 1997, pp. 80-81.

¹⁶⁹ *Apéndice al Levantamiento...*, tomo XIII, p. 139.

El fenómeno es más común entre la pequeña nobleza (escuderos, sargentos de armas) y la burguesía acomodada que entre los nobles más poderosos. Para los primeros supondría un medio de conservar un poco de su prestigio militar y caballeresco y de compensar su declive económico y político, sobre todo durante el siglo XV. Para los segundos sería una manera de entrar en contacto con la cultura y las clases nobles, ahora que ya estaban haciéndolo por otras vías como el préstamo de dinero o el matrimonio¹⁷⁰.

El caso navarro es muy similar, aunque puede añadirse que si bien es cierto que la realeza no emplea estos nombres para sus hijos legítimos, prefiriendo para ellos otros nombres más enraizados en la historia de la dinastía, como Carlos y Luis, sí que los utiliza para sus descendientes bastardos. Así, Carlos II bautizará a uno de los suyos como Leonel. Su hermano Luis de Beaumont hará lo mismo con dos de los suyos a los que dará los nombres de Tristán y Lancelot. Carlos III utilizará también este último nombre para uno de sus bastardos, y empleará otro que recuerda a uno de los Nueve Pares para su hijo Godofredo¹⁷¹.

Naturalmente esto no era algo exclusivo de la corte navarra. Nuestro viejo conocido Tomas de Saluzzo tenía otro hijo bastardo llamado Lancelot¹⁷², y cuando Carlos el Noble emprendió su último viaje a Francia en 1408, uno de los acompañantes de su séquito fue Héctor, bastardo del duque de Borbón, que en este caso concreto pudiera referirse tanto al caballero de la Tabla Redonda como al héroe troyano¹⁷³.

Volviendo a la familia Aibar, observamos que aunque el padre utiliza el sobrenombre de "Dinadán", el hijo sí que se llama verdaderamente Hércules, y teniendo en cuenta que un tal "Juanín de Aibar" aparece ya en 1387 en la documentación con el cargo de escudero trinchante¹⁷⁴, podremos deducir que su conocimiento de las novelas mitológicas debió darse en la década final del siglo XIV o en la primera del XV, cronología que coincidiría con la que hemos atribuido al tímpano de la portada de la catedral de Pamplona, confirmando de paso que el tema de Hércules, y el mitológico en general, estaba tan de moda en la corte Navarra de Carlos III, como en la de Carlos VI de Francia.

Puesto que creo suficientemente probado que el registro inferior de dicho tímpano representa la lucha de Hércules con el león de Nemea, ahora intentaré demostrar que las otras escenas también aluden al héroe mitológico, no sin admitir que dado lo heterogéneo de la composición eso resultará mucho más difícil de evidenciar.

Mientras Martínez Álava describe las tres escenas intermedias de esta manera:

*A la izquierda dos hombres mancornean un toro, en el centro dos músicos tocan sendos rabeles, y a la derecha un joven parece mancornar a un toro cuya cabeza es un hombre que toca la gaita*¹⁷⁵.

¹⁷⁰ M. PASTOREAU, L' "enromancement" du nom, en *Couleurs, Images et Symboles: Etudes d'histoire et d'anthropologie*, París, pp. 111-124.

¹⁷¹ F. VIDE GAIN AGÓS, *Los bastardos de la casa real navarra*, Pamplona, 1979, pp. 76 y 110.

¹⁷² F. BOUCHET, *Lire, voir...*, París, 1995, vol. I, p. 34.

¹⁷³ J. R. CASTRO, *Carlos III*, Pamplona, 1967, p. 343.

¹⁷⁴ J. R. CASTRO, *Catálogo del Archivo General...*, 1956, XVI, 1636, XXIV, 478.

¹⁷⁵ C. MARTÍNEZ ÁLAVA, *La Catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, t. I, p. 306.

Martínez de Lagos dice que:

“a ambos lados de los juglares músicos vemos a la izquierda a dos hombres tratando de ¿domar? a un animal semejante a un caballo. El primero le agarrá de las orejas y tiene su pierna ya elevada por encima de su lomo, como si fuera a montarlo. El hombre de la parte de atrás agarrá al equino por la cola. En el de la derecha un híbrido semi-humano que parece un centauro tañe una cornamusa, mientras otro personaje situado detrás, sujeta la cola de la parte posterior de éste con la mano”¹⁷⁶.

Empezando por la escena de la derecha (fig. 14), mi interpretación pasa por aceptar que efectivamente representa el mancorneo de un toro, pero de un toro algo especial. Veamos cómo narra Villena el octavo trabajo de Hércules, durante el cual, y para conseguir la mano de Deyanira, el héroe luchó contra el río Aquelao, que tomó diversas formas para intentar derrotar a Hércules. Primero fue un gigante, más tarde se transformó en serpiente, y viendo que aún así no conseguía vencer, finalmente:

mudóse en forma de toro grande e muy bravo. Con acometimiento fiero e denodado fue a Hércules, creyendo non lo osase esperar. E la constancia e firmeza herculina non dudó al mentiroso toro o contrabecho esperar, así como desdeñó a la paresçiente sierpe e non real. Abrazándose con él, tomólo por los cuernos, volviendo con tanta fuerza que le arrancó uno de ellos, e por esta manera lo venció e se rindió a él. E Hércules, después d’esta victoria presentó aquel cuerno en el templo de la diosa Copia, por recordanza de acto tan cavalleril e señalado. E luego se fue con Deyanira, a la cual después tuvo por mujer”¹⁷⁷.



Fig. 14. Detalle de la misma portada. Hércules lucha contra Aquelao

¹⁷⁶ E. MARTÍNEZ DE LAGOS, *Lo Profano en la Iglesia Gótica...*, Vitoria-Gasteiz, 1997 (en prensa).

¹⁷⁷ Enrique DE VILLENA, *Obras...*, I, Madrid, 1994, p. 59.

Si contemplamos detenidamente la escena del tímpano, vemos que el hombre representado detrás del híbrido no sólo lo sujeta por la cola, sino también por un cuerno de la cabeza, el único que muestra la figura. Así pues creo que ese hombre sería Hércules, y que el toro con cabeza humana representaría a Aquelao, con un solo cuerno para mostrar que el otro le había sido arrancado ya por su contrincante.

Que el híbrido aparezca tocando la cornamusa, pudiera interpretarse quizás como un guiño divertido del escultor del tímpano hacia las figuras burlescas que acompañaban los cortejos de autoridades civiles o eclesiásticas en las grandes solemnidades festivas, y que en la actualidad reciben el nombre de “Zaldikos”. Precisamente Iribarren nos recuerda que en una copia manuscrita de comienzos del siglo XVI del Privilegio de la Unión, que se conserva en el Archivo Municipal de Pamplona, aparece dibujado en uno de los márgenes un gaitero disfrazado de caballo tocando la cornamusa, cuya disposición resulta bastante similar a la de la figura representada en el refectorio de la catedral de Pamplona¹⁷⁸.

De igual forma, Ruiz de Elvira nos dice que a los ríos se los imagina con frecuencia con figura humana, pero provistos de dos cuernos de toro en la frente, uno de los cuales sería el que Hércules rompió a Aquelao¹⁷⁹.

Incluso podemos leer versiones anteriores del combate, que el propio Villena nos recomienda cuando escribe: *La historia d'esto pone Ovidio por fermosas palabras en el noveno libro de su Methamorfoseos*¹⁸⁰. Y efectivamente el clásico latino pone en boca de Aquelao:

*Vencido así, me quedaba una tercera forma, la de toro bravo. Con mis miembros cambiados en los de un toro vuelvo a la lucha. Asaltándome por la izquierda echa él los brazos como una funda a los músculos de mi cuello, y al emprender yo veloz carrera me sigue tirando de mí, y haciendo humillarse a mis cuernos los clava en dura tierra, y me tiende en la arena profunda. Y no le bastó esto: sujetando su feroz diestra mi duro cuerno, lo rompió y me lo arrancó del testuz mutilado*¹⁸¹.

También contamos con dos relatos aún más antiguos, el de Apolodoro y el de Diodoro de Sicilia, que en el libro IV de su *Biblioteca Histórica* escribe:

*...Heracles desvió el curso del río Aqueloo y, al disponer otro lecho para el río, hizo que fuera fértil una vasta franja de tierra, regada a partir de entonces por el curso de agua mencionado. Por eso algunos poetas han convertido el hecho en un relato mítico. Presentan, en efecto, a Heracles entablado combate con Aqueloo, tras tomar el río la forma de un toro. En el curso de la lucha, Heracles le partió uno de sus cuernos, y lo entregó como regalo a los etolios. Lo llaman “Cuerno de Amaltea”, y en él imaginan una gran abundancia de todos los frutos otoñales, uvas, manzanas y otras frutas similares. Pero, en esta figuración enigmática de los poetas, el cuerno de Aqueloo representa la corriente de agua que discurre por el canal, y las frutas la próspera región regada por el río*¹⁸².

¹⁷⁸ J. M. IRIBARREN, “El carnaval de Lanz”, *Historias y Costumbres*, Pamplona, 1949, pp. 199-200.

¹⁷⁹ A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología Clásica*, Madrid, 1982, p. 251.

¹⁸⁰ Enrique de VILLENA, *Obras...*, I, Madrid, 1994, p. 58.

¹⁸¹ P. OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*, Madrid, 1990. Libro IX, p. 138.

¹⁸² DIODORO DE SICILIA, *Biblioteca Histórica: Libros IV-VI*, Madrid, 2004, p. 100.

Apolodoro resulta más escueto en el libro II de su *Biblioteca*:

*Heracles, habiendo llegado a Calidón, pretendió a Deyanira, hija de Eneo, y por conseguirla luchó contra Aquelao, metamorfoseado en toro, y le quebró uno de los cuernos*¹⁸³.

Todas las opciones parecen apoyar nuestras suposiciones, que quizás queden aún más reforzadas si utilizamos las glosas a los trabajos de Hércules (en realidad, un resumen de la obra de Enrique de Villena), contenidas en el código 10.220 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que narran así el combate:

*Achelous fue uno de los gigantes con el qual combatió Hércules llevando a Daymira a su tierra cerca de la provincia de Calidonia, la qual era despoblada. Y este Achelous, como Hércules le sobrase en fuerzas comenzó a usar de encantaciones que sabía tomando forma de serpiente. Más Hércules lo apretaba de la garganta tan fuerte que lo ahogara si no se mudara en forma de toro. Pero él lo tomó por los cuernos rodeándolo tan rezo que le quebrantó uno. Por eso dize el libro: afeado en la frente. E así vencido escondióse entre las peñas de un río que corría cerca y la tierra se volvió a poblar*¹⁸⁴.

La enseñanza moral de la fábula la expone Enrique de Villena, remarcando la condición de espejo de virtudes que posee Hércules:

*Entonces el Mundo toma forma de toro, viniendo muy airado con la piel de la fortuna adversa, dando tribulaciones, quejas y enojos al hombre virtuoso, haciendo que hombres vanos, que son los cuernos del Mundo, le reprendan diciéndole que aquellas adversidades le vienen por no seguir al Mundo y al común curso de los otros hombres por preocuparse demasiado de la Virtud, no sabiendo seguirles ni aprovechar el tiempo. Entonces el hombre virtuoso agarra al Mundo por los cuernos, venciendo con la Razón las falsas impugnaciones de los que mal le aconsejaban, haciéndoles conocer con buenas palabras y seguras obras que sólo la vida virtuosa es Vida, y que el vicioso vivir es Muerte*¹⁸⁵.

Representaciones de esta lucha contra Aquelao, en concreto del momento en que éste adopta forma de serpiente, han sido identificadas por I. Mateo en misericordias de las sillerías de las catedrales de Sevilla y Astorga¹⁸⁶.

Cambiando de escena, coincido con el juicio de Martínez de Lagos a la hora de ver en la representación de la izquierda del tímpano la doma de un animal (fig. 15). Desde luego parece un caballo, aunque también podría representar a una cierva, si interpretamos la escena como una representación de la captura de la Cierva de Cerinia, trabajo que no aparece en la obra de Villena, pero que sí suele considerarse uno de los trabajos canónicos de Hércules. De hecho autores clásicos sí que la insertan en su lista. Así Apolodoro en el libro II de su *Biblioteca* dice:

Como tercer trabajo Euristeo le ordenó traer viva a Micenas a la cierva cerinitia. Tenía cuernos de oro y estaba en Énoe consagrada a Artemisa; por eso Heracles no quería ni matarla ni herirla, y la persiguió un año entero. Cuando la cierva, fatigada por el acoso buyó al monte llamado Artemisio, y desde

¹⁸³ APOLODORO, *Biblioteca*, Madrid, 1985, p. 126.

¹⁸⁴ P. SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE y T. GONZÁLEZ ROLÁN, "Las Glosas...", en *Epos*, nº 6, Madrid, 1990, p. 193.

¹⁸⁵ Enrique DE VILLENA, *Obras...*, I, Madrid, 1994, p. 60.

¹⁸⁶ I. MATEO GÓMEZ, *Temas profanos...*, Madrid, 1979, p.123.

*allí al río Ladón. Al ir a cruzarlo, Heracles se apoderó de ella y la transportó sobre sus hombros a través de Arcadia*¹⁸⁷.

Evidentemente a la figura del tímpano le faltan los cuernos, pero observándola detenidamente parece que el hombre que la sujeta no lo hace por las orejas, sino por el arranque de lo que originalmente pudieron ser unos cuernos.

Isabel Mateo identifica este mismo tema en una misericordia de la catedral de Barcelona¹⁸⁸.

Ahora bien, no hay que olvidar que otro de los trabajos de Hércules fue la captura de las Yeguas de Diomedes, que como explica Diodoro en el libro IV de su *Biblioteca Histórica*:

*Tenían comederos de bronce a causa de su ferocidad y estaban atadas con cadenas de hierro a causa de su fuerza; como alimento no tomaban lo que producía la tierra, sino los miembros de los extranjeros que ellas mismas despedaban, con lo que tenían como alimento la desgracia de los pobres. Heracles, para domarlas, les echó a su dueño Diomedes y, una vez que hubo saciado el apetito de aquellas bestias, consiguió domeñarlas*¹⁸⁹.

La aplicación moral que hace Villena de esta hazaña resulta sorprendentemente avanzada para su tiempo:

*Con tal metáfora los poetas vinieron a mostrar que contra malo e inicuo regidor hay remedio y provisión legal para que no continúe su mal talante, ni cumpla más obras su malicia, e los pueblos hayan camino para continuar virtuosa e reposada vida*¹⁹⁰.

Así pues, sea el asunto representado la doma de una cierva o la de un caballo, el hecho es que la escena también puede ser relacionada con los doce míticos trabajos.

El registro intermedio muestra a dos juglares tañendo la vihuela de arco¹⁹¹ (fig. 16). No parece que tengan nada que ver con Hércules, a lo sumo subrayarían el carácter fabuloso de las historias del héroe, aspecto ya puesto de manifiesto por el propio Villena cuando al presentar muchos de los doce trabajos escribe:

*Esta historia es fabulosamente contada, por no ser posible ocurriera de verdad, para que de ella pudiese salir un fruto moral mediante alegoría...*¹⁹².

Me parece demasiado aventurado suponer que los dos músicos sean una velada alusión a la educación de Hércules, que Ruiz de Elvira nos describe de esta manera:

*Anfitrión le enseñó a conducir carros, Autólico a luchar con los brazos y el cuerpo, Eurito a disparar con el arco, Cástor a luchar con las armas y Lino a tocar la cítara y cantar a sus acordes. A éste último, hermano de Orfeo, lo mató Hércules golpeándole con la lira, irritado porque Lino le había a su vez golpeado*¹⁹³.

¹⁸⁷ APOLODORO, *Biblioteca*, Madrid, 1985, p. 106.

¹⁸⁸ I. MATEO GÓMEZ, *Temas profanos...*, Madrid, 1979, p. 123.

¹⁸⁹ DIODORO DE SICILIA, *Biblioteca Histórica: Libros IV-VI*, Madrid, 2004, p. 56.

¹⁹⁰ Enrique DE VILLENA, *Obras...*, I, Madrid, 1994, p. 47.

¹⁹¹ C. FERNÁNDEZ LADREDA, *Iconografía musical de la catedral de Pamplona*, Pamplona, 2004, p. 31.

¹⁹² Enrique DE VILLENA, *Obras...*, I, Madrid, 1994, p. 59.

¹⁹³ A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología Clásica*, Madrid, 1982, p. 210.



Fig. 15. Detalle de la misma portada. Hércules doma a las yeguas de Diomedes o a la cierva de Cerina



Fig. 16. Detalle de la misma portada. Músicos tocando el rabel

El tímpano está coronado por un gran pájaro con las alas desplegadas y la cabeza inclinada hacia su pecho, y que tiene a sus pies un nido en el que dos polluelos miran hacia arriba con los picos abiertos (fig. 17). Todo parece indicar que se trata de un pelícano, y como tal ha sido identificado por Martínez Álava o Malaxecheverría¹⁹⁴.



Fig. 17. Detalle de la misma portada. Pelícano alimentando a sus crías

¹⁹⁴ C. MARTÍNEZ ÁLAVA, "Escultura", *La Catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, t. I, p. 306; I. MALAXECHEVERRÍA, *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, 1982, pp. 239-241.

Martínez de Lagos sin embargo muestra sus dudas al respecto, basándose en las diferencias entre esta representación y otras anteriores del pelícano en lugares como la portada de Santa María de Ólite o un capitel del claustro de la propia catedral de Pamplona. En estos dos ejemplos, que siguen la manera tradicional de representarlo en los Bestiarios, el pelícano aparece de lado, con el pico hacia su costado y las alas plegadas a lo largo de su cuerpo. En claro contraste, el ave plasmada en el tímpano del Refectorio aparece en posición frontal y con las alas desplegadas, aunque el motivo en el que coinciden las tres representaciones: las crías con el pico abierto, permite deducir que efectivamente sea un pelícano el pájaro representado. Ello no obsta para reconocer la rareza de la iconografía utilizada, pues sólo se conocen otros dos ejemplos en los que el pelícano aparezca con las alas desplegadas: en lo alto de una crucifixión realizada por Andrea Della Robbia para la Iglesia de los Estigmas de La Verna, y en una misericordia de la sillería de la catedral de Barcelona¹⁹⁵.

Ambas representaciones son de factura más moderna que la del tímpano del Refectorio, si atendemos a su datación tradicional. Pero si aceptamos la que yo propongo (primera década del XV), podemos pensar entonces que representar al pelícano en posición frontal y con las alas desplegadas fue una novedad iconográfica propia de ese siglo, que supuso un cambio frente a visiones más tradicionales del mismo asunto como las de la portada de Ólite o el claustro de la catedral de Pamplona, ambas de principios del XIV.

Ahora bien, ¿cómo interpretar la presencia del pelícano en un contexto como el de los Trabajos de Hércules?

La interpretación simbólica medieval, plasmada fundamentalmente en los Bestiarios, quiere ver en el pelícano la encarnación del Amor por sus crías, por las que es capaz de dar la vida, aspecto que lo convierte en clara figura cristológica. Así, en el *Fisiólogo* atribuido a San Epifanio, obra del siglo IV, puede leerse:

*El pelicano sobresale sobre todas las aves en el amor a la prole. La hembra se echa en el nido, custodiando a sus polluelos, les da calor y los abraza y llega a herirles con sus excesivas caricias, hasta el punto de perforar sus costados y morir aquellos. Transcurridos tres días llega el pelicano macho y encuentra muertos a los polluelos; se angustia sobremanera y arrebatado de dolor golpea su propio costado y lo taladra y fluye la sangre que, gota a gota, deja caer sobre las heridas de los polluelos muertos, los cuales, de esta manera, son devueltos a la vida. Así Nuestro Señor Jesucristo, cuyo costado atravesó una lanza y del que brotó al instante sangre y agua, derramó su sangre sobre sus hijos muertos, esto es, sobre Adán y Eva y el resto de los profetas y sobre todos los muertos, e iluminó el universo mundo y trajo a aquellos a la vida de nuevo mediante los tres días de su sepultura y su resurrección*¹⁹⁶.

Sin embargo Malaxecheverría observa lo difícil que resultaba conciliar que Jesús, Redentor de la humanidad, diera su vida por nosotros con el hecho de fuera el propio Cristo (simbolizado en este caso por el pelícano) quien nos quitara la vida, encolerizado, para llorar después lágrimas de arrepentimiento. Es por eso que gradualmente se fue tendiendo a incluir en la leyenda un enemigo exterior, que representaría al diablo, que permitiera explicar que el propio pelícano fuera quien matase a sus hijos para luego resucitarlos, reforzando así su papel de Sal-

¹⁹⁵ E. MARTÍNEZ DE LAGOS, *Lo Profano en la Iglesia Gótica...*, Vitoria-Gasteiz, 1997 (en prensa).

¹⁹⁶ *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, edición crítica de Santiago Sebastián, Madrid, 1986, p. 53-54

vador gracias a su propio sacrificio¹⁹⁷. Un claro ejemplo de ello es la canción del rey Teobaldo de Navarra *Deus est ensi comme li pellicans*:

*Dios es tal como el pelicano
que hace su nido sobre el árbol más alto,
y el malvado pájaro, que de abajo llega,
mata a sus polluelos, pues es perverso;
Llega el padre, afligido y angustiado,
se mata con el pico y con su sangre doliente
hace vivir de inmediato a sus pajarillos.
Así hizo Dios, cuando fue su pasión:
con su dulce sangre rescató a sus hijos
del Diablo, que muy poderoso era*¹⁹⁸.

En todo caso, como señala Martínez de Lagos, la leyenda del pelicano aparece siempre en relación a la Muerte y Resurrección de Cristo, principalmente en la parte superior del Crucificado o formando parte de otros motivos cristológicos¹⁹⁹.

Uno de esos motivos serían las hazañas de Hércules, cuya asimilación a la figura de Cristo hemos visto anteriormente. El nexo del pelicano con la Muerte y la Resurrección de Cristo permite también enlazarlo con esos mismos episodios de la leyenda de Hércules.

La muerte del héroe griego se produjo cuando vistió una túnica impregnada en la sangre venenosa del centauro Neso. Éste, moribundo por una flecha de Hércules y queriendo vengarse, había hecho creer a Deyanira, la mujer de Hércules, que si mojaba la tela en su sangre y luego conseguía que él la vistiera, conservaría el amor de su marido para siempre. Al contacto con su cuerpo, el veneno comenzó a corroerle la piel, y al intentar arrancársela se arrancó su propia carne, lo que produjo a Hércules terribles dolores. Viendo que no tenía salvación, ordenó que le llevaran al monte Eta y preparasen allí una pira para quemarlo vivo. A partir de aquí seguiremos la narración de Ovidio:

Y ya crepitaba la llama vigorosa y extendida por todos lados, y buscaba los miembros tranquilos de quien la desdeñaba. Temieron los dioses por el defensor de la tierra. Y así les habló Júpiter con alegre rostro: [...] Pero vamos, que no se angustien con miedo superfluo vuestros leales corazones, ¡despreciad las llamas del Eta! El que todo lo venció vencerá al fuego que estáis viendo, y no sentirá al poderoso Vulcano más que en la parte que tiene de su madre. Lo que se llevó de mí es eterno, libre y fuera del alcance de la muerte, e indestructible por ninguna llama. Y esa parte, una vez terminada su misión en la tierra, yo la voy a recibir en las regiones celestes, y espero que mi acción será agradable para todos los dioses. [...] Entretanto el fuego se había llevado ya cuanto la llama podía devastar, y no se reconocía la figura que quedaba de Hércules; no tiene ya nada que proceda de los rasgos de su madre, y sólo conserva los trazos de Júpiter. [...] Y el padre omnipotente lo arrebató, envuelto en huecas nubes, en carro de cuatro caballos, y lo colocó entre los astros centelleantes. [...] En cuanto a la Argólide Alcmena (madre de Hércules), acongojada por prolongadas preocupaciones, tiene a Iole para depositar sus lamentaciones de anciana,

¹⁹⁷ I. MALAXECHEVERRÍA, *Fauna fantástica de la Península Ibérica*, San Sebastián, 1991, p. 222-223

¹⁹⁸ I. MALAXECHEVERRÍA, *El bestiario...*, Pamplona, 1982, p. 188

¹⁹⁹ E. MARTÍNEZ DE LAGOS, *Lo Profano en la Iglesia Gótica...*, Vitoria-Gasteiz, 1997 (en prensa).

*para contarle los trabajos de su hijo, de los que el mundo es testigo, y también sus propias desventuras*²⁰⁰.

Resulta evidente que partiendo de textos como éste, sea fácil asimilar la figura de Hércules a la de Cristo y por ende a la del pelícano. Si Hércules murió en la pira tras padecer grandes dolores, Jesús murió en la cruz tras una violenta pasión. Si Hércules fue elevado a los cielos, también Cristo resucitó de entre los muertos, y si el Salvador redimió a la humanidad, también Hércules purificó el mundo acabando con las bestias que afligían a los hombres.

En ese contexto, señala Martínez de Lagos, es posible que la representación del pelícano en la parte superior del tímpano sea únicamente una trasposición de un tema que habitualmente figuraba en la zona superior de la Crucifixión, a este mismo emplazamiento en un marco arquitectónico diferente²⁰¹.

Por otra parte nuestro tímpano no sería el único lugar en el que la figura de Hércules y la del pelícano aparecieran juntas, pues éste aparece también representado en misericordias de las sillerías de las catedrales de Barcelona y Sevilla y del monasterio de Yuste, que ya hemos visto cuentan también con varias escenas de las hazañas del héroe mitológico²⁰².

Para finalizar este estudio queda tan sólo hablar de las dos figuras que se encuentran a ambos lados del pelícano, aunque fuera del lóbulo que lo enmarca. Martínez Álava los describe como dos animales con torso humano que tocan, el txistu y el tamboril uno (fig. 18), y la campana el otro²⁰³ (fig. 19). Evidentemente todo parece indicar que se trata de Centauros, mezcla de hombre y caballo, con los que Hércules se enfrentó varias veces, sobre todo mientras perseguía al jabalí de Erimanto. Así lo narra Diodoro de Sicilia:

*En la época en que tenían lugar estas hazañas, Heracles luchó contra los llamados centauros por la razón siguiente. Folo era un centauro del que el vecino monte Fóloe tomó su nombre. Al ofrecer a Heracles una acogida hospitalaria abrió una tinaja de vino que había sido enterrada. [...] Al esparcirse el buen aroma del vino, debido a su añejamiento y a su fuerza, y llegar hasta los centauros que habitaban en la vecindad, ocurrió que éstos se vieron transidos de furor. En esta situación, se lanzaron todos a la vez contra la morada de Folo y se pusieron a saquearla de una manera terrible. Folo, espantado, se escondió, pero Heracles entabló la contienda con aquellos violentos de un modo extraordinario, puesto que debía luchar contra adversarios que, por su madre, eran dioses, que tenían la rapidez propia de los caballos, la fuerza de fieras de doble cuerpo, y poseían, además, la experiencia y la inteligencia de los hombres. [...] Pero Hércules resistió imperturbable y sostuvo un combate digno de los entablados anteriormente. La madre de los centauros, Néfele, les ayudó en la lucha derramando una copiosa lluvia que no perjudicaba a los que tenían cuatro patas, pero que a él, que se sostenía sobre dos piernas, le hizo el suelo resbaladizo. Pese a ello, Heracles se hizo con la victoria de una manera asombrosa contra aquellos que se aprovechaban de tales ventajas; mató a la mayor parte de ellos y obligó a huir a los supervivientes*²⁰⁴.

²⁰⁰ P. OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*, Madrid, 1990. Libro IX, pp. 145-146.

²⁰¹ E. MARTÍNEZ DE LAGOS, *Lo Profano en la Iglesia Gótica...*, Vitoria-Gasteiz, 1997 (en prensa).

²⁰² I. MATEO GÓMEZ, *Temas profanos...*, Madrid, 1979, p. 101.

²⁰³ C. MARTÍNEZ ÁLAVA, "Escultura" en *La Catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, t. 1, p. 306.

²⁰⁴ DIODORO DE SICILIA, *Biblioteca Histórica: Libros IV-VI*, Madrid, 2004, pp. 47-49.

Isabel Mateo advierte que en la Edad Media los centauros eran considerados símbolo de la violencia y de la sensualidad, lo cual les convertía en encarnaciones del demonio, y eran por ello utilizados para representar toda clase de pasiones, aunque dominen las derivadas de la lujuria, la ira y la venganza.

Comúnmente se les mostraba con traseros de caballo, asno o toro, y también solían aparecer armados con arcos y flechas, pero también hay representaciones con instrumentos musicales, concretamente una misericordia de la sillería de la catedral de Barcelona muestra a una centauresa tocando la vihuela. Igualmente aparece representado el ya citado combate contra Hércules en las sillerías de la catedral de Sevilla y del monasterio de Yuste²⁰⁵.

Vemos que la representación de centauros con instrumentos musicales no resulta excepcional, y puede aludir lejanamente tanto a esa afición legendaria que los centauros mostraban por el vino como al ya mencionado nexo con los músicos que se disfrazaban de caballo en los acontecimientos festivos. En cualquier caso, no hay que olvidar que en sus glosas Pedro de Valladolid nos recuerda, moralizando la hazaña de Hércules, que:

...La persona virtuosa y sabia debe domar a los centauros, que son medio bestiales, sabiendo reducir en sí mismo los movimientos de la sensualidad con la razón²⁰⁶.



Fig. 18. Detalle de la misma portada. Centauro tocando el txistu y el tamboril



Fig. 19. Detalle de la misma portada. Centauro tocando las campanillas

²⁰⁵ I. MATEO GÓMEZ, *Temas profanos...*, Madrid, 1979, pp. 118-119 y 130-133.

²⁰⁶ P. SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE y T. GONZÁLEZ ROLÁN, "Las Glosas...", en *Epos*, nº 6, Madrid, 1990, p. 187.

Una pequeña portada que, entre la exuberancia escultórica de la catedral de Pamplona, había pasado casi desapercibida, nos ha permitido recorrer el amplio marco temporal que va desde la Grecia del siglo V a. C., a la Europa occidental del XV.

En ese contexto, el escudo con los rostros de tres doncellas supone un telón tras el cual podemos comprobar las hondas raíces clásicas de la cultura medieval, demostradas por ejemplo en la constante apelación a autores de la baja antigüedad como Justino y Orosio, en obras tan importantes como *L'Histoire ancienne jusqu'à Cesar*, de absoluta actualidad en la corte francesa de finales del XIV y principios del XV, donde autores como Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps o Jean Le Fevre marcaban las tendencias literarias al resto del continente.

Es también el momento de apogeo de la Caballería, con su colorido despliegue de fastos y rituales, que tanto deben a la imaginación de los escritores. Así nacieron listas como las de los "Neuf Preux", los Nueve Pares de la Fama, a los que todo caballero aspiraba a parecerse, y es así también como nacerá un poco más tarde la relación de "Les Neuf Preuses", las Nueve Heroínas, cinco de las cuales eran amazonas. En un principio con afán exclusivamente simétrico, pero más tarde como reivindicación del papel de la mujer en la sociedad de su tiempo, sobre todo en obras como las de Cristina de Pizan.

A la par que esa eclosión literaria, se da también en la ciudad de París un auge de los oficios artísticos, demandados por clientes tan cualificados como Luis de Orleans o el duque de Berry. Destaca sobre todo la labor de los iluminadores, que al ilustrar los textos que sus mecenas les proporcionaban, convertían los libros en objetos suntuosos, portadores de prestigio para sus poseedores.

En uno de esos talleres parece que surgió por primera vez, hacia 1405, el mencionado escudo de las amazonas, concretamente en la miniatura que muestra a las "Neuf preuses" en *Le livre du Chevalier Errant*, de Tomas de Saluzzo. Volverá a aparecer en unos pocos libros, monumentos y tapices más a lo largo de todo el siglo XV, y quedará prácticamente eclipsado por el mayor éxito de las representaciones de los *Neuf Preux* frente a las de las *Neuf Preuses*.

Justamente ese momento inicial del siglo coincide con el reinado de Carlos III el Noble de Navarra, quien, dejadas atrás las zozobras políticas de su padre, se embarcó en una ambiciosa política de realizaciones artísticas buscando prestigiar la institución regia.

Naturalmente sus gustos no eran diferentes de los de sus parientes de la casa real francesa, y al igual que ellos (aunque a una escala más modesta), también él buscó las obras de los mejores artífices que pudo hallar, sobre todo durante sus tres viajes a Francia, en los que él o su séquito pudieron recopilar ideas que luego serían aplicadas en su reino.

Una de esas ideas serían las figuras de los nueve caballeros y las nueve damas. De los primeros sabemos que ornaban los muros del castillo de Tudela, y también que el rey de Navarra compró un tapiz con este tema durante su estancia en París de 1398. Las segundas quedarían representadas por el pequeño escudo que aparece en el refectorio, lugar donde era frecuente que se desarrollaran actos importantes para la vida política del reino como los que seguían a las coronaciones o juras de herederos.

Además la presencia del escudo ayuda a datar la realización de la pequeña portada, que no podría ser anterior a 1405, fecha en la que ya hemos dicho que aparecieron por primera vez las armas de las mujeres guerreras. Lo más probable es que la obra se hubiera llevado a cabo a la vuelta del segundo o tercer viaje del monarca a Francia, época en la que la catedral de Pamplona, que se había derrumbado en 1390, estaba en plena reconstrucción.

Por otra parte, que el guerrero que lleva el escudo esté luchando con un león permite identificarle con Hércules que, en el transcurso de sus *Doce Trabajos*, recibió como premio las armas de la reina de las amazonas y combatió contra el león de Nemea. El héroe mitológico, cuya popularidad en ambientes nobiliarios fue en aumento a lo largo del siglo XV (como puede verse en aspectos tales como la antroponimia), y que alcanzó su cenit durante el XVI, no sólo era visto como un modelo de virtud caballeresca en obras de autores como el marqués de Villena, sino también como una prefiguración de la labor salvadora de Cristo, contexto en el cual quedan explicadas las demás escenas del pequeño tímpano del refectorio de la catedral pamplonesa.

Material gráfico:

Figs. 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18 y 19, Archivo de la Institución Príncipe de Viana.

Figs. 3, 7, 8 y 10, *FMR* nº 3, Barcelona, 1990, pp. 95, 118 y 121.

Fig. 4, *Encyclopédie Médiévale*, d'après Viollet le Duc, Lonrai, 1993, p. 322.

Fig. 6, M. Desmond & P. Sheingorn; *Myth, montage, & visibility in late medieval manuscript culture*, Michigan, 2003, p. 161.

Fig. 9, Cristina de Pizan, *La Ciudad de las Damas*, Madrid, 2001, p. 38.

Figs. 1, 2 y 14, Autor

RESUMEN

El escudo de las amazonas, tallado en la semioculta puerta del Refectorio de la catedral de Pamplona permite identificar un ciclo de Hércules y se constituye en punto de partida para conocer el complejo mundo de alegorías y simbolismos que rodeaba la vida cotidiana de una corte medieval como la de Navarra, abierta a las influencias literarias y artísticas europeas en pie de igualdad con las de otros países de su entorno.

ABSTRACT

The Amazon shield, carved on the semi-concealed door of the Refectory in Pamplona cathedral allows a cycle from Hercules to be identified and constitutes a starting-point for getting to know the complex world of allegories and symbolism which surrounded everyday life in a mediaeval court like that of Navarra, open to European literary and artistic influences in the same way as those in other countries in its milieu.