

REFLEXIONES SOBRE LA IMAGEN DE NAVARRA DURANTE LA EDAD MEDIA

Javier Martínez de Aguirre

Vivimos inmersos en una civilización de imágenes, heredera a su vez de culturas históricas que también hicieron habitual uso de ellas. Sin embargo, su utilización y significados actuales no siempre coinciden con los de épocas pretéritas, por lo que, a la hora de comprenderlos, es preciso desarrollar mecanismos interpretativos ajustados a los diferentes períodos del pasado. Las claves de aproximación a la imagen histórica de Navarra fueron expuestas en la ponencia de apertura de este congreso, a cargo de Faustino Menéndez Pidal, cuya autoridad sobre el tema es reconocida a nivel internacional. Mi intención es reflexionar de modo más específico sobre las imágenes que durante la Edad Media sirvieron para identificar al reino de Navarra: cómo y cuándo nacieron, cómo se recibieron y entendieron, cómo y para qué se utilizaron.

La inmediatez en la percepción de las imágenes puede hacernos olvidar la necesidad de procedimientos de interpretación, que poco a poco van afinando los historiadores. Han sido necesarios siglos de dedicación para establecer métodos hermenéuticos apropiados a la cultura escrita, calibrados de modo que cada texto de cada época reciba el tratamiento apropiado y sea correctamente entendido. En el campo del estudio de la imagen, el camino recorrido por los historiadores es mucho más corto, por lo que nuestros conocimientos son menos profundos, pero al mismo tiempo es mayor la labor por hacer y el incentivo de quienes a ello nos dedicamos.

Las imágenes empleadas como signos de identificación han de responder a una doble condición: han de acomodarse en su presentación a las pautas del grupo que las haga reconocibles y han de incorporar los elementos específicos que las distinguan dentro del conjunto de referencia. Por tanto, para que una imagen funcione como identificadora de un concepto abstracto, como el de “reino de Navarra” (entendido ‘reino’ como el ámbito donde se ejerce la autoridad del rey, es decir, el territorio y la colectividad de quienes lo habitan), ha de situarse dentro del grupo de signos identificadores empleados en un determinado momento histórico. En principio, durante los siglos medievales este tipo de signos obedecieron preferentemente a dos esferas: una minoritaria, la de las alegorías o personificaciones, y otra de enorme difusión, la de los emblemas heráldicos.

¿Una alegoría del reino de Navarra en Artajona?

El primer hecho a reseñar consiste en la inexistencia de representaciones alegóricas medievales del reino de Navarra que tomaran forma como personificaciones. Ciertamente este tipo de representaciones nacieron en época antigua, plasmadas en figuras humanas o animales, y todavía fueron empleadas en círculos cultos medievales. Pensemos, por ejemplo, en las representaciones de las pro-

vincias que flanquean el trono de los emperadores otonianos en ciertos códices miniados.

En esta línea, hace décadas gozó de cierta difusión una interpretación iconográfica de tenor alegórico relativa al tímpano de San Saturnino de Artajona. Se ve en él a un obispo junto a una joven de cuya boca sale un demonio (fig. 1). A los lados aparecen dos figuras arrodilladas y coronadas, y a la izquierda del monarca se ve un escudo en que campean una cruz de Tolosa y tres aves. Jimeno Jurío propuso que la escena quería representar el agradecimiento que los monarcas navarros coetáneos de la elaboración de la portada (Felipe IV el Hermoso y Juana I) tuvieron hacia San Saturnino, considerado evangelizador de Navarra, por haber expulsado el paganismo del reino¹. De esta manera, se entendía que la joven venía a ser una personificación de dicho reino. La explicación era voluntarista, ya que carecía de precedentes literarios y de paralelos figurativos, y además no daba respuesta a todos los elementos presentes en el tímpano, porque obviaba la presencia del escudo junto al rey y atribuía su introducción en el tímpano al hecho de que los canónigos de Saint-Sernin de Toulouse eran los propietarios de San Saturnino de Artajona y, por tanto, los promotores de la obra.

En realidad, lo que sucede ante los ojos del espectador puede explicarse más fácilmente si lo interpretamos como una típica escena hagiográfica, en la que dos monarcas imploran y agradecen al santo la expulsión del demonio que poseía a su hija. Son tres las escenas hasta ahora propuestas en esta línea con relación al tímpano que nos ocupa. En primer lugar, Uranga e Íñiguez defendieron que se trata de la expulsión del demonio de una posesa llamada Artemia, hija del emperador Diocleciano, milagro que habría sido adaptado para el santo tolosano a partir del "atribuido a otro Saturnino, condenado a llevar piedras para la construcción de las termas de Maximiano"². Recientemente, Marisa Melero, a partir de textos hagiográficos medievales, ha defendido que se trata de la expulsión del demonio de la hija del emperador Antonino, pasaje que aparece incluido en narraciones hagiográficas muy antiguas, desde el siglo IX³. Por mi parte, sigo pensando que la ubicación y tipología del escudo no responden al mero deseo de introducir una referencia visual a los canónigos de Toulouse, propietarios y promotores de la iglesia, sino que pretenden identificar al personaje coronado que hay a su lado. Los escudos de los promotores bajomedievales no solían situarse en plena escena figurada, como en este caso junto a una de las figuras que la protagonizan, sino ocupando lugares específicos fuera de ellas, como el propio tímpano, el dintel, una clave o el muro. Por este motivo, estimo más verosímil la hipótesis de que aquí fuera representada una leyenda que ilustró obras artísticas del siglo XVII (y de muy probable origen medieval, aunque por el momento no se haya localizado evidencia escrita de su difusión en esa época) según la cual San Saturnino, recién regresado de Pamplona, liberó del demonio a la hija de un rey de Tolosa⁴. Todavía se ha barajado una cuarta explicación, según la cual fue figurada la curación de la leprosa Austris, hija del gobernador de Toulouse; pero no es habitual representar la curación de dicha enfermedad mediante la salida de un demonio del cuerpo de la enferma⁵.

Para lo que aquí nos interesa, no importa tanto la discusión acerca de cuál de las leyendas hagiográficas fue la realmente representada en el tímpano artajonés, sino la evidencia de que una escena donde un obispo expulsa a un demonio de una joven quiere representar justamente eso, y no la rebuscada historia según la cual unos reyes del siglo XIII agradecerían a un santo de comienzos

del cristianismo la expulsión de la herejía (el demonio) de lo que luego sería su reino (personificado en la joven).

El nacimiento del emblema heráldico del reino de Navarra

Descartado el caso artajonés, todas las imágenes medievales que sirvieron para identificar al reino de Navarra se incluyen entre las manifestaciones propias del sistema heráldico. Cuando cualquier individuo de Europa Occidental entre los siglos XIII y XV veía un escudo con el emblema heráldico de Navarra, en primer lugar sabía que estaba ante un signo de identificación, en la medida en que se acomodaba a unas pautas de presentación y uso ampliamente difundidas. Y, en segundo lugar, si tenía las claves adecuadas (si era navarro, porque lo había visto continuamente en todo tipo de soportes; o bien si tenía ciertos conocimientos heráldicos, puesto que las “cadenas” pertenecían al grupo de armerías más difundidas, es decir, a las armas de monarcas occidentales) inmediatamente reconocía en él la señal del reino pirenaico.

Nos sirve de ejemplo para lo que comentamos una miniatura realizada poco después de 1308 (fig. 2) en la que aparecen Felipe IV de Francia y sus hijos, todos ellos con vestiduras heráldicas⁶. Como era frecuente, el artista renunció a individualizar a cada uno de los personajes representándolos con los rasgos fisonómicos que les eran propios y que los harían reconocibles dentro del círculo de sus íntimos. La verdad es que la preocupación por los rasgos fisonómicos no era tenida en consideración por entonces, puesto que muy pocos contemporáneos conocían la cara de los miembros de la familia regia. La comprensión de la escena y el reconocimiento de los integrantes se confían a la composición y a los atuendos. El rey Felipe el Hermoso se muestra como tal por ocupar el centro, por su mayor tamaño y por los símbolos de la monarquía: está sentado en un trono con cabezas de leones, porta corona y viste las armas de Francia (de azul, sembrado de flores de lis de oro). Lo flanquean otros personajes acomodados en un escaño continuo. Los inmediatos a Felipe son dos jóvenes coronados, rey y reina por tanto. A su derecha la dama viste de Inglaterra (de gules, tres leopardos de oro) y el su izquierda viste de Navarra (de gules, carbunclo cerrado pomelado de oro). Han de ser dos hijos de Felipe que fueron soberanos en vida de su padre: la reina de Inglaterra, Isabel, y el rey de Navarra, Luis el Hutín. Los otros tres jóvenes, todos varones, visten de Francia con diferencias (bordura y lambel) que hacen reconocibles a Felipe conde de Poitiers (futuro Felipe V) y Carlos conde de la Marca (futuro Carlos IV). Era evidente a los ojos medievales que estaba representada la familia regia francesa, en un período determinado, entre 1308, año en que Isabel casó con Eduardo II de Inglaterra, y 1314, año de la muerte de Felipe IV (Luis el Hutín era rey de Navarra desde 1305, tras la muerte de su madre, quien había sido la reina propietaria del reino pirenaico por ser hija de Enrique I, el último de los monarcas champañeses). Como vemos, los emblemas servían para identificar perfectamente incluso a los miembros de una misma familia y, en este caso concreto, demuestran que en el París de comienzos del siglo XIV era conocido el emblema heráldico del reino navarro.

La imagen figurativa del reino de Navarra quedó confiada en los siglos medievales a su emblema heráldico, a un concreto emblema que desde 1400 y hasta la actualidad viene siendo identificado por lo que parece ser su motivo principal, las “cadenas”, cuyo origen y uso examinaremos de aquí en adelante.

Constituye una afortunada excepción el que tengamos, gracias a los estudios de Faustino Menéndez Pidal, conocimiento fidedigno acerca de las fechas y circunstancias en que dicho emblema fue creado, entre 1234 y 1237, puesto que ya existía en el sello empleado por Teobaldo I a partir de la segunda de estas fechas y en cambio no se conocía en tiempos de su antecesor en el trono, Sancho VII el Fuerte, muerto en 1234⁷. Es más, existen obras en Navarra que demuestran que nada más acceder al trono, el monarca champañés tampoco lo utilizaba del modo como lo haría poco tiempo después.

Lo primero que conviene recordar, una vez más, es que -como demostró Menéndez Pidal- el escudo llamado de las "cadenas" no fue creado con motivo de la participación de Sancho el Fuerte en la batalla de las Navas en 1212 y que ya antes su padre, Sancho el Sabio, había mandado abrir un sello en que figuraba como jinete que embraza un escudo en cuya superficie vemos una bloca, la misma forma que daría origen más tarde al desarrollo del emblema propio del reino.

Las circunstancias que rodearon la creación del emblema de Navarra revelan que deriva de un compromiso, en la medida en que los navarros exigieron al nuevo rey, procedente de lejanas tierras y que hablaba una lengua distinta, que tuviera una señal propia como rey de Navarra, diferenciada de la que llevaba como conde de Champaña. A la hora de decidir su diseño, Teobaldo prescindió del emblema del águila que había llevado su antecesor, Sancho VII, y escogió algo diferente. Siempre es aventurado hacer juicios de intenciones sobre motivaciones personales que impulsaron acciones vividas hace casi ochocientos años de las cuales no hay testimonio escrito. En este concreto caso se ha pensado que el cambio resuelto por el champañés quizá obedeció al deseo de marcar distancias respecto de su tío, que en vida había preferido disponer lo necesario para que su reino pasase a manos de otro monarca hispano, el aragonés Jaime I el Conquistador, para lo cual ambos suscribieron un prohijamiento mutuo que al final no se llevó a efecto. El águila había sido la señal personal del rey Fuerte y Teobaldo no se sintió obligado a mantenerla. Recordemos que fue política decidida del nuevo monarca pasar por encima de muchos de los actos del reinado de su antecesor, especialmente de los "malos usos" que denunciaron determinados grupos del reino, a fin de recuperar las buenas prácticas más antiguas (buenas prácticas a juicio de quienes antiguamente se habían visto favorecidos por ellas, evidentemente).

El testimonio conservado más antiguo de las nuevas armas de Navarra aparece en capiteles de la catedral de Tudela (fig. 3), donde encontramos un escudo partido dimidiado: 1 de gules llano, 2 de azul, banda de plata cotizada de azul más oscuro; una bloca cerrada que lleva en el umbo un adorno vegetal cubre ambas mitades. Es muy importante resaltar el hecho de que la bloca o refuerzo metálico, constituido por ocho barretas metálicas que partían del umbo hacia los cuatro lados y los cuatro ángulos (sus ocho brazos forman cruz y aspa) cubra ambas mitades, es decir, la totalidad del escudo, por cuanto evidencia que su inclusión no obedecía a una intencionalidad figurativa, sino meramente ornamental. Si la bloca hubiera tenido valor emblemático, habría sido tallada sólo en la mitad correspondiente a las armas de Navarra.

Faustino Menéndez Pidal ya había demostrado en 1963 que las representaciones de escudos blocados eran frecuentes en las primeras décadas del sistema heráldico, durante la segunda mitad del siglo XII y comienzos del XIII. Este concreto género de escudos unía a su utilidad práctica (conferir mayor consistencia al arma defensiva) una indudable vistosidad, en la medida en que el

metal refulgía sobre la madera o el cuero de revestimiento. Los escudos blocados eran los más ricos, dotados de refuerzos lujosos que en ocasiones llegaban a recubrirse de plata o de oro, incluso insertaban pedrería, como demuestran testimonios literarios de la época⁸. La bloca radial podía o no acompañarse de barretas metálicas, también de refuerzo, que recorrían la bordura del escudo. En el caso de los escudos tudelanos la bloca es cerrada, es decir, los extremos de los ocho radios están ligados por medio de un refuerzo perimetral.

Pero muy pronto, sin qué sepamos por qué, el escudo del rey de Navarra, blocado como tantos otros, fue entendido de otro modo, de tal suerte que la bloca fue tomada como elemento emblemático imprescindible e identificador.

Antes de seguir con la evolución histórica, merece la pena plantear varias observaciones relativas a los escudos de los capiteles tudelanos. La primera, el hecho de que por debajo de la bordura la mitad correspondiente a las armas de Navarra sea "de gules plano". Menéndez Pidal nos recuerda que así, "de gules plano", había sido descrito el primitivo escudo de Navarra por historiadores antiguos. Lamentablemente no hay más testimonios materiales que permitan retroceder para saber si también fue "de gules plano" el escudo blocado que llevaba Sancho el Sabio (el reproducido en la matriz sigilar).

La segunda observación se atiene a que *de facto* el rey trovador recuperó el escudo blocado que se veía en los sellos de su abuelo, Sancho VI (figs. 4 y 5). ¿Acaso a la hora de crear su nuevo escudo quiso reforzar lazos con aquel monarca de quien le venía el derecho al trono? El rey Sabio era su abuelo y a él le debía su pertenencia a la dinastía de los reyes de Navarra, mientras que a su tío Sancho el Fuerte no le debía nada. ¿Acaso la bloca de su abuelo recubría, como acabamos de apuntar, un escudo de gules plano que simplemente fue trasladado al relieve? Pensemos que si el rey Sabio llevaba un escudo completamente rojo recubierto por bloca no significativa, su copia rigurosa adaptada al hecho de partirlo con las armas de Champaña daría como resultado justamente las armas que se labraron en los capiteles de Santa María de Tudela.

La tercera observación tiene que ver con el mismo hecho de disponer los escudos en ese edificio y en ese concreto elemento arquitectónico. Muy probablemente la elección del soporte se debe a la voluntad de mostrar quién era el nuevo promotor de las obras de la actual catedral. Santa María era el templo más importante de la localidad que venía siendo en las últimas décadas sede regia, allí donde Sancho VII había pasado la mayor parte de su vida y donde había muerto (en el complejo pleito sobre el lugar final de destino de su cadáver también la actual catedral planteó su reivindicación). Con ese fin, los escudos de Teobaldo I no sólo figuran esculpidos en los capiteles de los pilares cuya construcción acababan de emprender, sino también fueron pintados en el arranque del arco meridional, el primero alzado tras la llegada al reino del nuevo monarca.

Y la cuarta observación consiste en la elección del lugar de presentación de los escudos. Siendo todavía algo inusual en fechas tan tempranas, creyeron apropiado ubicar escudos heráldicos en las caras centrales de unos grandes capiteles. Sin duda en ello jugó un papel importante el anterior empleo de emblemas personales (los mulos de los Baldoín) en los capiteles de los pilares del crucero de la misma iglesia⁹. Y quizá también la circunstancia de que los dos escudos venían a coronar figurativamente los dobles fustes de semicolumnas propios de los llamados "pilares hispano-languedocianos".

Primeros signos de los reyes pamploneses y navarros

Es un buen momento para abordar una digresión que nos lleve a examinar los signos y emblemas previamente utilizados por los reyes pamploneses y navarros, lo que nos permitirá calibrar mejor la novedad de las actuaciones en el campo emblemático tanto de Sancho VI como de Sancho VII y Teobaldo I.

Hemos comentado anteriormente que los signos de identidad cumplen la doble función de situar a sus referenciados dentro de un grupo concreto y, en determinados casos, también la de diferenciarlos respecto de otros grupos de individuos. Las primeras representaciones figuradas de monarcas pamploneses¹⁰ de los siglos X y XI, es decir, antes de época heráldica, con frecuencia los presentan asociados a la cruz sobre astil, que los asimilaba con otros monarcas hispanos anteriores y coetáneos. No debemos olvidar que la monarquía pamplonesa se constituye como tal en contacto con la asturiano-leonesa, de la que toma objetivos e ideología. Los reyes asturianos, que se sentían herederos directos de los visigodos, emplearon como sus antepasados la cruz ensanchada que se convirtió en *signum regis*¹¹. A lo largo del siglo X hicieron lo propio los monarcas navarros, que encargaron cruces preciosas o se representaron portándola¹². Lo vemos en una obra singular, el relieve de Luesia, en que una esquemática y desproporcionada figura masculina, con un tocado que muy probablemente figura una corona, sujeta con su mano derecha una cruz sobre astil¹³. Sin embargo, no siempre la llevan, como apreciamos en las miniaturas de los códices albeldense y emilianense, tan ricas en significados¹⁴.

El mayor número de ejemplos relativos a la cruz sobre astil asociada a los reyes pamploneses se da en la figuración monetaria. Esta concreta forma de cruz, adornada con tallos que brotan de su parte inferior en ambas direcciones, constituye el motivo principal en el porcentaje más representativo de los reversos de las monedas de los reyes Sancho Ramírez, Pedro I, Alfonso el Batallador y Sancho el Sabio. También la encontramos en las muestras monetarias de García Ramírez el Restaurador, alternando con otras formas crucíferas y, en cambio, es abandonada por Sancho el Fuerte (que la sustituye por una estrella acompañada de un creciente)¹⁵.

Todavía antes que las monedas, que en estas tierras pirenaicas no fueron acuñadas por monarcas cristianos hasta la segunda mitad del siglo XI, hay que mencionar cómo los documentos emitidos por la cancellería regia necesitaron la inclusión de un elemento que validara el escrito como realmente derivado de la voluntad regia. Los signos de suscripción cumplieron esta función¹⁶. A la hora de determinar sus trazos, también los monarcas pamploneses acudieron a expedientes habituales en su época. Sancho el Mayor emplea un monograma formado por las letras de su nombre (SANCIUS REX) que él mismo realizaba de su puño y letra, según recogen los diplomas (*de manu mea nomen meum SANCIUS confirmavi*). Así aparece en el único diploma en que los especialistas coinciden a la hora de afirmar que es auténtico y original de tiempos del gran rey¹⁷.

Aunque el nombre siguió siendo empleado por sus sucesores, en latín o incluso en árabe, como sucede con las firmas de Pedro I, el motivo presente en el mayor número de signos de validación de nuestros monarcas vuelve a tener que ver con la cruz, que hemos visto asociada a la imagen de la monarquía desde el siglo X. Una cruz encerrada en un rectángulo (vertical o apaisado) con circulitos en los vértices constituye el *signum Adefonsi* de Alfonso I el Batallador. Una cruz constituida por cuatro triángulos (con un punto dentro de cada triángulo)

que se generan dejando en el centro un rombo fue empleado por García Ramírez el Restaurador, con lo que mantenía una comunidad significativa y una evidente diferenciación formal respecto de sus predecesores de la casa aragonesa. Una cruz en todo semejante (cuatro triángulos que contienen puntos a partir de un rombo central), salvo en la presencia de tres letras a minúsculas en barra, da forma al signo de Sancho VI el Sabio (fig. 6).

Esta tradición basada en nombres y cruces termina con Sancho VII el Fuerte y su signo del águila. Desde sus primeros documentos, incluso desde las meras confirmaciones de diplomas emitidos por su padre, rubricadas muy poco después de su acceso al trono, el nuevo rey empleó como señal una silueta de águila (fig. 7) en la que a veces descuida garras y pico; además, en la parte superior de las alas presenta unas líneas blancas resultado de ausencia de tinta¹⁸. Conocemos el origen del águila, que -como acertó a demostrar Faustino Menéndez Pidal- con toda probabilidad procede del emblema de la familia de la abuela paterna del rey, Margarita de l'Aigle, casada con García Ramírez el Restaurador (águila es emblema parlante del feudo del águila, l'aigle, l'Aquila, que poseía el padre de Margarita, a su vez hermano del conde Rotrón de Perche, familiar a un tiempo de la familia real francesa y de la aragonesa)¹⁹. No obstante, ignoramos qué razones movieron al rey Fuerte a apartarse de la tradición familiar tan arraigada en diseños cruciformes. Los signos de validación figurativos aparecen en la documentación navarra en la primera mitad del siglo XII (recordemos, por ejemplo, el de Sancho de Larrosa, consistente en una cabecita que evoluciona de apariencia prerrománica hispana a otra más románica internacional²⁰) y se aprecia una gran abundancia de signos figurativos en la segunda mitad del siglo XII, con especial incidencia justamente en Tudela, pero no siempre las costumbres populares pasaron a ser propias de los reyes. Y no hay que dejar de lado el prestigio de las formas aquiliformes desde antiguo y durante toda la Edad Media: los cetos imperiales culminan en águila, animal que será emblema del Imperio también en el repertorio heráldico.

De lo que no hay duda es del uso que Sancho VII hizo del águila en signos y sellos. Conservamos alguna dibujada a pluma por él mismo y muchas copiadas con muy diferente calidad, desde las correctas de los cartularios del siglo XIII en el Archivo General de Navarra a la magnífica de la versión romance del fuero de Viana, que refleja la calidad naturalista de los artistas del pleno goticismo. El águila también señorea alguna de las empresas artísticas del rey Fuerte, como una hermosa clave de la nave mayor de la iglesia abacial de La Oliva²¹, edificada ya iniciado el siglo XIII. Y es el primer soberano navarro en emplear sellos heráldicos (fig. 8), en los que el águila aparece sobre el escudo que abraza el monarca, en el anverso, y ocupando la totalidad del campo del reverso²².

El águila es emblema personal, nunca llegó a identificarse con el reino, pese a lo que han imaginado recientemente quienes la han creído emblema primigenio de la unidad política de los vascones²³.

Las "cadenas" en la Baja Edad Media

Pero es hora de volver a las "cadenas", cuando todavía no eran vistas como tales, sino generalmente como una bloca perlada o tachonada, diseño no exclusivo de los reyes de Navarra. Los capiteles de Tudela muestran la bloca como una sencilla combinación de barretas. En sellos del propio monarca que

validan documentos entre 1237 y 1251 (fig. 9) aparece ya con remaches o globulillos y cubriendo sólo la mitad correspondiente a las armas de Navarra²⁴. Puede afirmarse que en esas fechas ya estaba constituido el emblema de Navarra que ha ido evolucionando en su plasmación formal hasta nuestros días. Era la bloca una figura que, fuera del soporte en que había nacido, el escudo de guerra, no resultaba fácilmente identificable con objetos concretos. Y los emblemas heráldicos no sólo se empleaban en escudos, sino sobre otros diversos soportes. Como había que darle un nombre y una explicación a tal figura, la mentalidad simbólica medieval, tan acostumbrada a la polisemia de textos e imágenes, llevó a que se pensara que en realidad lo que representaba el diseño en sí no era un simple refuerzo de escudo más o menos lujoso, sino algo de mayor dignidad, en concreto los rayos que emanaban hacia las ocho direcciones (en cruz y en aspa) a partir de una piedra preciosa, de prodigiosa luminosidad, emplazada en el centro (umbo) del escudo. Una joya de esta naturaleza recibía en la literatura medieval el nombre de carbunclo.

De este modo el escudo de Navarra se blasonó de gules, carbunclo pomelado cerrado de oro. Pero los rayos del carbunclo o joya luminosa no incluían los tachones, refuerzos o globulillos, por lo que al describir el emblema del rey de Navarra con la precisión propia del lenguaje heráldico fue preciso concretar que se trataba de un carbunclo *pomelado* (*besancié* o “bezanteado” fue su primera denominación en la segunda mitad del siglo XIII²⁵). Además, la bloca de Navarra unía las supuestas puntas de los ocho rayos mediante una ligazón asimismo tachonada (que en origen correspondía al habitual refuerzo de los escudos en su bordura), de donde surgió el último calificativo del carbunclo, pomelado y *cerrado*. No todos quienes describieron armerías en esa época lo llamaron del mismo modo. Ante la imagen de este emblema hubo quien creyó reconocer una especie de tablero de juego y lo definió como *marro*.

Con el tiempo, las representaciones formales fueron evolucionando, las barretas se adelgazaron y los tachones aumentaron en dimensión y volumen, espaciándose. No sabemos a quién se le ocurrió la idea de identificar el carbunclo con las cadenas ganadas en la batalla de las Navas. Se trata de una explicación propia del segundo gran período de la heráldica medieval, el que caracteriza los siglos XIV y XV, cuando frecuentemente se deseó vincular los emblemas con un hecho portentoso, algo que mereciese la pena ser recordado y que constituyese además una seña de honor²⁶. La primera identificación del emblema de Navarra con las cadenas se documenta durante el reinado de Carlos III, aunque quizá sea algo anterior. Se cita inicialmente en las *Genealogiae Regum Nabarrae* conocidas como *Genealogía Latina*, redactada hacia 1400²⁷. No obstante, en esas mismas fechas la forma gráfica de nuestro emblema todavía no había asumido que representaba unas cadenas. Lo vemos con claridad en multitud de ejemplos de obras financiadas por el rey Noble, especialmente en Pamplona y Olite (fig. 10). Si la primera mención de la leyenda de las cadenas coincide con la construcción de la catedral de Pamplona y de los palacios del rey, cabría esperar que en alguna de las obras salidas del entorno de la corte el carbunclo se presentase como una sucesión de eslabones. Nada de eso. Existen ligeras variantes a la hora de hacer el pomelado, pero predominan las semiesferas. Son muy escasos los ejemplos en los que adquieren apariencia que recuerda a anillos (así los vemos en el coro alto de la parroquia Ororbía -fig. 11-, de la primera mitad del siglo XV²⁸). En cambio, entrado el siglo XVI, cuando ya todo el mundo las llama cadenas y todos los cronistas cuentan como verdad incontrovertida la leyenda del

nacimiento del emblema en la que entonces llamaban batalla de Úbeda, las cadenas se figuran claramente constituidas por sucesión de eslabones, fórmula gráfica que predominará hasta nuestros días²⁹. En este sentido es muy ilustrativo comprobar que, cuando en 1910 la Diputación Foral quiso establecer el escudo oficial de Navarra, definió que tenía por “elementos esenciales, según tradición constante, cadenas de oro sobre fondo de gules con una esmeralda en el centro de unión de los ocho brazos de eslabones” y lo dibujó con eslabones que recordaban a los que constituyen los fragmentos de cadenas que en Roncesvalles y Pamplona (éste último procedente de Irache) se consideran regalados por el propio Sancho el Fuerte tras la batalla de Las Navas.

Es curioso cómo la leyenda se impone incluso a la hora de exponer dichos fragmentos en nuestros días, de tal manera que su disposición resulte igualmente significativa. El fragmento procedente de Irache y conservado en el Palacio de Navarra está enmarcado sobre tela, colocado de tal suerte que dibuja la N inicial del nombre de Navarra. En Roncesvalles hay dos tramos que suelen colocarse en cruz, aspa y bordura, para que visualmente recuerden al diseño tradicional del escudo del reino. También en la catedral de Tudela, cuando en el siglo XVIII decidieron rehacer las cadenas que había regalado el rey y que habían sido transformadas en una reja, una vez forjadas de nuevo fueron colocadas en orla sobre un escudo.

No hemos agotado lo que nos interesa con relación a la leyenda de las Navas. Advirtamos que se trata de un hecho glorioso pero individual. Según la explicación fue el valor del rey el que alcanzó el premio y el que mereció ser recordado. Las cadenas tampoco fueron vistas inicialmente en este sentido como “esencia de la navarritud”, algo que tuviera que ver con el reino o el carácter de sus gentes, sino como conmemoración de una proeza individual, una marca de honor derivada de la actuación y carácter del soberano: emblema en resumen del rey, no del reino. La posterior identificación con el reino y el uso generalizado que han tenido en tiempos recientes sí les han conferido otras connotaciones.

Y, para terminar, un segundo matiz. Los emblemas heráldicos en los que se reconocen determinados útiles son frecuentes en época medieval. Recordemos sierras, podaderas, ruedas, rastrillos, etc. En todos los casos, siempre y cuando no lo disfrace la impericia del artista, el objeto figurado es fácilmente reconocible, presentado con la “ley de la plenitud”, según la cual ocupa el centro y presenta tamaño adecuado para llenar el campo. Si desde el principio se hubieran querido representar unas cadenas, nadie hubiera pensado en disponer un diseño tan complejo como el del emblema de Navarra, que coloca los eslabones en cruz y aspa, y los une en el centro. ¿Para qué serviría en el mundo real una cadena así? También a esto se le buscó explicación. Todas las fuentes coinciden a la hora de explicar que las cadenas tomadas como botín por Sancho el Fuerte defendían el recinto regio o palenque del “rey moro”, lo que nos daría una disposición en círculo o polígono, distinta de la de nuestro escudo. Para reforzar el contenido simbólico y aunque parezca mentira, en época posmedieval hubo cronistas que incluso imaginaron que el diseño de las cadenas sobre el escudo de Navarra reproducía una muy peculiar disposición del encadenado, colocado de tal modo que rodeaba la tienda de Miramamolín y desde varios puntos salían eslabones que convergían en el centro del pabellón regio, donde había una joya. Recordemos la descripción del recinto musulmán que incluye Pedro de Agramont y Zaldívar en 1632:

“...hicieron sus aparatos de guerra y sus defensas fuertes y buenas en vn cerro muy espacioso, el qual cercaron de vna muy gruesa cadena de hierro para defensa de la caualleria. Y dentro del cerco de la cadena estaba toda la gente infiel, en vn alto con muy grande ventaja, donde el rey Miramamolin (...) Y en medio donde por todos los moros podia ser bien visto, en una tienda a modo de cancel, toda cercada de redes y cadenas de hierro, que a donde se juntaban los cabos tenia vna muy grande esmeralda, estaba el rey Miramamolin...”³⁰

La famosa esmeralda, que vendría a ser el trasunto del antiguo carbunclo, se blasona durante la segunda mitad del siglo XIV³¹. Por supuesto, la que se conserva en Roncesvalles data de época muy posterior, lo que quedó demostrado en un análisis que hace años concluyó para ella un muy probable origen sudamericano.

La belleza y significación de la hazaña se sobrepuso a todos estos inconvenientes. Es más, se sigue sobreponiendo, porque todavía hoy, cuando han pasado décadas desde las argumentadas explicaciones de Menéndez Pidal, tiempo suficiente como para que alcanzaran general difusión, y cuando las publicaciones sobre la verdadera historia del emblema de Navarra están a disposición de cualquier interesado, la realidad es que no sólo a nivel popular, sino también entre aficionados y algún que otro profesional de la historia, sigue prevaleciendo la explicación legendaria (si bien determinados autores suelen dejar un espacio a exponer muy brevemente la verdadera realidad, presentada como lo que “algunos historiadores opinan”).

No hace falta insistir en que es erróneo reconocer en numerosas representaciones de escudos bloqueados, localizadas en producciones artísticas navarras y del resto de Europa de los siglos XII y XIII, las cadenas de Navarra. Ni adornan el escudo de San Miguel en su magnífico relieve de la portada de su iglesia en Estella, ni aparecen en la portada de Chartres por influencia de los Teobaldos, ni identifican a Sancho VII en una ménsula del acceso a la capilla Barbazana en el claustro catedralicio pamplonés, ni se tallaron en un capitel de Villamayor de Monjardín, etc.³² Todos estos escudos son simplemente armas defensivas de cierto lujo propios de su tiempo, al igual que los vemos repetidamente en las biblias de Pamplona, en multitud de ejemplos fuera de los límites forales o descritos en la literatura.

Otra consecuencia más de la expansión de la leyenda de las Navas consistió en que, a la hora de atribuir emblemas heráldicos a reyes de Pamplona de tiempos preheráldicos, los cronistas navarros aficionados a estos temas (además de Garci López de Roncesvalles, el Príncipe de Viana y Juan de Jaso, por citar a los medievales) a menudo prescindieron de las cadenas e inventaron para ellos otras armas, generalmente parlantes³³. Mediante este proceder atribuyeron a Íñigo Arista las aristas (igualmente relacionadas con hazañas bélicas, puesto que se deberían a que su ánimo se encendía como las aristas, material proverbialmente inflamable, ante la posibilidad de combatir contra los sarracenos) y a Sancho Garcés II Abarca las abarcas (que en algunas versiones también se relacionan con batallas, ya que según Juan de Jaso las habría puesto en su escudo por el papel que jugaron en una victoria, tras calzarlas para atravesar las montañas y liberar Pamplona del sitio al que la tenían sometida los moros).

Al igual que las “cadenas”, estos emblemas personales derivados de una acción individual y portentosa habrían sido transmitidos —siempre según estas

explicaciones puramente legendarias— a sus sucesores. Por eso Sancho II, según el Príncipe de Viana, puso “sobre las aristas, abarcas”. La heráldica fantástica, que nació en ambientes muy cultos especialmente aficionados a estas cuestiones, a finales de la Edad Media y durante los siglos siguientes pasó a ámbitos más amplios, como claves de bóveda y fachadas de edificios. Recordemos la clave con una abarca en medio de un entorchado que hemos de identificar como ‘aristas’ encendidas (fig. 12) en la bóveda gótica de Leire³⁴. Se colocó allí porque se pensaba que este rey había sido el primero entre quienes dotaron el cenobio con largueza. Asimismo la abarca labrada a los pies de la estatua de Sancho Abarca en Laguardia tiene por causa que a este rey se le tenía por fundador de la primitiva fortaleza de Laguardia³⁵. E igualmente las sucesivas representaciones de aristas como llamitas en el claustro y la fachada de Irache.

Curiosamente, algunos eruditos franceses en cambio fueron por otra línea a la hora de explicar el origen de la cruz y el aspa pomeladas. Según Malingre (1614) en origen habrían sido doce manzanas de oro colocadas en cruz, para diferenciarse de las de los antiguos condes de Toulouse³⁶.

En paralelo, también hubo cronistas o dibujantes que atribuyeron a soberanos de los primeros tiempos escudos con carbunco, como la bonita y poco conocida imagen de García Ximénez contenida en un manuscrito tardogótico de la genealogía de los reyes de Navarra y Aragón conservado en la Biblioteca de Cataluña³⁷.

Las crónicas se dirigían a un público culto, las imágenes artísticas por el contrario quedaban a la vista de todos. Quizá esta razón explique por qué los mismos reyes que llevan exclusivamente armas parlantes en los escritos históricos no lo hacen en obras artísticas, sino que las combinan con representaciones de las cadenas, ahora sí claro signo de “Navarra”, aunque sea para soberanos anteriores a 1212. El coro del siglo XVI de Santa María de Nájera incluye una imagen del rey García III el de Nájera sobre un escudito que cuartela cadenas en aspa con torres las cadenas. Y en Oña se ve un relieve de Sancho el Mayor sobre un extraño cuartelado de Castilla, Aragón y Navarra que nunca existió en la realidad³⁸.

Armas del rey y armas del reino

Hasta ahora hemos tratado el problema de las armas del rey de Navarra, que son las armas del reino de Navarra. Enfrentémonos a otra cuestión: ¿cuándo pasan a representar al reino independientemente de la persona y figura del monarca? Existen un cierto número de representaciones donde encontramos juntos dos escudos, quizá mostrando diferenciación entre las armas personales del monarca (armas de linaje, partidas con Champaña, cuarteladas con Evreux, etc.) y las que lo representan como “rey de Navarra” con la presencia exclusiva en el escudo de las “cadenas”. Los dos escudos de Santo Domingo de Estella, uno con armas partidas Navarra-Champaña (en el interior) y otro, al otro lado (en el exterior de la fachada occidental), sólo con Navarra (fig. 13), sobre el de la localidad de Estella, parecen responder a pautas semejantes a las de los sellos en cuyo anverso aparecen las armas personales del rey y en el reverso las de Navarra solas. No obstante, tenemos una combinación parecida en las bóvedas del claustro de La Oliva (una clave con escudo de Navarra y otra con cuartelado Navarra-Evreux), donde no hay colocación en paramentos opuestos que pueda evocar la de los sellos.

¿Cuándo aparece el emblema del reino desligado de la persona del rey? No lo sabemos y resulta muy difícil avanzar en esta investigación, de nuevo sobre motivaciones que no han dejado rastro escrito. Merecen una reflexión obras como los coros de Legarda (Mendavia) y Ororbía, o el pórtico de Santa María de Tudela, donde, en una época en que la configuración del escudo personal del soberano incluye el partido o cuartelado, sólo vemos las “cadenas” (fig. 14). En Sánsoain (Valdorba) se labraron cerca las de Navarra solas (clave del sotocoro) y las cuarteladas de Navarra-Francia (relieves del antepecho de la escalera). También en la catedral, apenas relevante entre la multitud de claves con armas cuarteladas Navarra-Evreux (y otros escudos todavía más individualizadores, como la B coronada de las claves de la nave mayor que corresponde a la reina Blanca), una clave de la nave meridional lleva sólo Navarra. ¿Tienen algún sentido especial? ¿El mismo que llevó a presentar en la portada de Laguardia por dos veces el escudo solo de Navarra junto al de la propia localidad? Acaso el que estas manifestaciones figuren en coros y pórticos, lugares donde solían reunirse los concejos, que eran la representación colegiada de una población perteneciente al reino, llevó a preferir la presentación de las armas de dicho reino en vez de las que más directamente mostraban el linaje y la persona del monarca³⁹.

Lamentablemente estamos lejos de conocer las motivaciones de todas y cada una de las apariciones de las armas del reino en obras religiosas. En algún caso coincide que la iglesia en que aparecen fue durante algún tiempo de patronato regio (como Miranda de Arga) o consta documentalmente el apoyo que la monarquía prestó a la institución⁴⁰. Éste es el caso de las armas de doña Blanca y Juan II en la portada de San Francisco de Olite. En otros ejemplos el promotor mantuvo una especial cercanía con los monarcas; es el caso de la edificación del claustro de La Oliva en tiempos del abad Lope de Gallur, consejero regio. Hemos citado los escudos en que campean las armas de Navarra y de Navarra-Champaña, junto a las de Estella, en la iglesia de Santo Domingo, probablemente por la enorme colaboración económica que prestó Teobaldo II, aunque en parte se hizo tras la muerte del rey cumpliendo así la voluntad de su testamento, redactado poco antes de morir.

En muchos otros casos las armas del rey se incluyen en obras directamente encargadas por él, como el cáliz de Ujué, regalado por el rey Noble con motivo de una significativa romería al santuario, o en las que suponemos participación regia, como el relicario de San Saturnino de Pamplona. En el relicario del Lignum Crucis, que en origen fue ejecutado como pie de cruz de altar por encargo del propio Carlos II para una cruz que él mismo había regalado a Santa María de Pamplona, no figuran las armas completas, sino simplemente un sembrado de flores de lis en campo azul, todavía reconocibles y que llamaron la atención de varios cronistas, como Garci López de Roncesvalles y el Príncipe de Viana⁴¹.

Pero en otros casos sólo acertamos a proponer hipótesis por verificar: ¿querrían indicar en algún caso que el edificio se hizo durante el gobierno de un determinado monarca? ¿Eran un motivo ornamental más, copiado por su frecuencia en edificios significativos?⁴² La portada de San Zoilo de Cáseda, las claves de Orendáin y San Miguel de Estella y otros ejemplos carecen de soporte documental que aporte pistas sobre el sentido de su presencia. Tampoco sabemos por qué en un par de casos (bóveda de la parroquia de Miranda de Arga, sacristía de Santo Domingo de Estella) en vez de representarse el escudo aparece un caballero muy semejante al que preside el sello de Teobaldo II.

Reflexiones sobre la imagen de Navarra durante la Edad Media

Para concluir este apartado, no cabe aquí sino apuntar otro mecanismo de difusión de las “cadenas”, consistente en su concesión por parte de los monarcas a ciertos personajes muy cercanos. Con ellas cargó una cruz de gules en campo de plata Sancho Sánchiz de Oteiza cuando fue consagrado obispo de Pamplona; en mantelado aparecen desde 1431 en el escudo de Mosén Pierres de Peralta; y cuarteladas las vemos en las abundantes obras de los Beaumont, condestables de Navarra, etc.

Desde la segunda mitad del siglo XIII los emblemas heráldicos se hicieron cada vez más presentes en todo tipo de producciones, visibles por todo tipo de personas. Culminaban las bóvedas, presidían las fachadas, eran vestidos por numerosos miembros de distintos niveles sociales (los nobles, el séquito regio) e inundaban los espacios públicos en ocasiones especiales. Para los funerales de los reyes se pintaban cientos de escuditos sobre papel que decoraban los interiores de las iglesias donde se celebraban los funerales. Recordemos por ejemplo lo sucedido a la muerte de Carlos II, en 1387, cuando los pintores Juan Oliver, Semeno de Gorraiz, Alfonso y Fernando trazaron las armas reales en escudos de madera, uno grande, tres medianos y seis pequeños, que fueron colocados en la catedral y otros lugares. Además, entre la seo pamplonesa, la colegiata de Roncesvalles y Santa María de Ujué repartieron otros trescientos escudos grandes y doscientos pequeños de papel, con las mismas armas, con las que también adornaron seis arneses de caballos, sin contar los sesenta y ocho escudos que ornamentaron los seis paños de oro y otros sesenta y ocho para las cruces de los paños de oro y del “bocacín” negro. Al mismo tiempo, costureros judíos cosieron seis cotas armeras con los emblemas del difunto⁴³.

De esta abrumadora presencia de los emblemas heráldicos nos quedan muestras palpables en la catedral de Pamplona. La mayor parte de sus bóvedas incorporan claves donde campean emblemas heráldicos o paraheráldicos de la familia real (de doña Leonor en la nave norte, de Carlos III en la meridional, del mismo rey Noble y de su hija en la mayor, etc.) y en el palacio de Olite (portal del Fenero, bóveda y frente de las ventanas de la cámara luenga, cámara de los yesos, etc.).

Ante toda esta profusión es indudable que en el siglo XV casi todo navarro conocía las armas de su rey como imagen identificadora del reino. Está por estudiar cómo repercutía esto en el sentimiento de pertenencia a una comunidad por parte de sus súbditos. En este panorama es donde adquiere mayor relevancia el programa ornamental desplegado en las claves del refectorio de la catedral de Pamplona.

El refectorio de la catedral de Pamplona

El emblema de las “cadenas” nació en una situación de crisis dinástica, cuando en 1234 Sancho el Fuerte murió sin dejar hijos varones y los nobles navarros llamaron a su sobrino Teobaldo I. Cuarenta años más tarde se produjo otra crisis, a la muerte de Enrique I, que se resolvió con la entronización de su hija Juana I, sin que ello afectara al escudo del reino salvo en el hecho de que se creara para la reina uno partido de sus armas y las de Francia (Juana I casó con Felipe IV el Hermoso). A Juana le sucedió su hijo Luis el Hutín y a éste, tras su muerte y con cierta oposición en el interior de Navarra dado que había dejado una hija (la futura Juana II), sus hermanos Felipe el Largo y Carlos el Calvo. La muerte de todos ellos sin herederos varones vino a romper la línea agnaticia de

los capetos, que había perdurado más de trescientos años. La crisis de 1328 afectó tanto a Francia como a Navarra y se resolvió de distinta manera para cada uno de estos reinos, puesto que mientras la tradición navarra admitía la sucesión femenina, la francesa lo prohibía. De este modo, la corona pamplonesa recayó en Juana II, casada con Felipe de Evreux, mientras que la francesa ciñó las sienes de Felipe VI de Valois.

Las consecuencias sobre el emblema heráldico de los reyes de Navarra fueron evidentes. Por una parte, la combinación del carbunclo con las armas francesas dejó de plasmarse mediante escudos partidos, para ser sustituida por el cuartelado, de gran arraigo en los reinos hispanos y que ya había aparecido en tiempos de Luis el Hutín. Por otra, el sembrado de lises propio de la casa real francesa fue sustituido por el que incluía la brisura de los Evreux: una banda componada de plata y gules. Así fue creada la combinación que durante más tiempo perduró como representativa del reino, el cuartelado de Navarra y Evreux, que habría de mantenerse más allá de la dinastía que le dio origen e incluso más allá de la existencia de monarcas privativos en Navarra.

En 1234 los representantes del reino habían exigido al nuevo rey que tuviera una “seña cabdal” propia como rey de Navarra. En 1328, ante la llegada de los nuevos monarcas, alguien tuvo la feliz idea de mostrar en un lugar de especial significación dentro de las ceremonias de acceso al trono en qué consistía la realidad política del reino pirenaico que Felipe de Evreux y Juana II, absolutamente desconocedores de Navarra, se iban a encontrar. El ámbito escogido, el refectorio de la catedral de Pamplona (fig. 15), la capital del reino, estaba en construcción y venía a culminar la obra “sutil y suntuosa” (según sus contemporáneos) del claustro catedralicio, iniciado pocas décadas atrás. El refectorio tenía un uso diario como comedor de los canónigos que seguían la vida regular, pero igualmente estaba destinado a constituir el escenario de uno de los momentos de la jura de los reyes navarros: el banquete de celebración. De este modo, alguien con ideas novedosas y conocedor de la posibilidad de utilizar los emblemas heráldicos no sólo como ornamentación sino al mismo tiempo como medio de mostrar determinados mensajes, ideó la disposición de escudos en las claves de los arcos y de los nervios de su cubierta⁴⁴.

En principio, la ordenación parece la de un armorial monumental más, ya que las claves principales (cruce de nervios y centro de arcos fajones) están ocupadas por armas de gran prestigio, junto a Navarra y Evreux las de diferentes monarcas de reinos cercanos: Aragón, León y Castilla, Francia, Inglaterra y una muy peculiar disposición del emblema de Portugal. Estas representaciones alternan con relieves de temática religiosa, propias de un ámbito catedralicio (Dios Padre, Coronación de la Virgen, Cristo del Juicio Final y Asunción de María). Aparecen a continuación, en los lados de los cinco arcos fajones e inicialmente combinados con decoración vegetal, los escudos de la principal nobleza navarra. Desfilan, manteniendo un orden respetado durante siglos, nueve de los doce linajes de ricoshombres del reino (fig. 16). Su presentación sigue casi el mismo rango con que serían pintados en el siglo XVI en el *Libro de Armería del Reino de Navarra*. Vemos los emblemas de Almoravid, Baztán, Guevara, Aibar, Lete, Subiza, Mauleón, Rada y Urroz (al mismo nivel nobiliario pertenecen Medrano y Cascante en los nervios de la tercera bóveda; Asiáin, que completa el último fajón, es un linaje encumbrado en las fechas en que se realizó el refectorio). La inclusión de las armas de Rada evidencia que no quisieron mostrar una imagen fija de la nobleza en 1328, puesto que en esas fechas no había representantes

varones del linaje. Ya en tercer lugar, en los nervios del quinto tramo de bóveda, vuelven a figurar estirpes de nobles navarros de considerable relevancia: Vidaurre, Echaz y Monteagudo.

Hasta aquí todo es normal en un armorial, salvando la inusitada monumentalidad de que se le había dotado. Lo realmente llamativo consiste en la presencia en los nervios de las bóvedas cuarta y sexta de señales de buenas villas, entre las que reconocemos el Burgo de San Cernin de Pamplona, Estella, Tudela, Sangüesa, Puente la Reina, Los Arcos, Olite, Artajona (?) y Viana. Son señales porque los emblemas no están encerrados en escudos (armerías propiamente dichas), sino que campean en el marco circular de las claves, lo cual resulta apropiado a representaciones de concejos, no de nobles o individuos (que eran quienes en la vida real portaban escudos). La inclusión de los emblemas concejiles junto con los de la nobleza conforma una imagen razonablemente completa de las fuerzas políticas que actuaban en el reino. En efecto, los tres brazos de las cortes de Navarra en estas fechas estaban integrados por representantes de la nobleza, del clero y de las buenas villas. La actividad política de las buenas villas había ido creciendo durante la segunda mitad del siglo XIII, de modo que se habían hecho oír con ocasión de diferentes situaciones problemáticas de las décadas más recientes, inclusive en las negociaciones que en 1328 culminaron con la llegada al reino de los nuevos monarcas Felipe de Evreux y Juana II. El programa de la bóveda del refectorio tenía como finalidad, por tanto, mostrar a los nuevos reyes de Navarra, y a los que les sucedieran, en el día de su coronación y de modo permanente en un espacio donde esporádicamente se juntaban asambleas de carácter político, qué era el reino, formado por la nobleza y las buenas villas. En resumen, en palabras de Faustino Menéndez Pidal, lo que decoró la hermosa bóveda gótica fue un trasunto del "concejo del reino".

Durante las tareas de investigación de la bóveda del refectorio pamplo-nés, una de las hipótesis de trabajo consistió en investigar si había existido alguna reunión durante los cien años anteriores a la realización de la bóveda (cuya cronología tiene que estar entre 1328, fecha de llegada de los Evreux, y 1335, datación del mural pintado por Juan Oliver que, evidentemente, hubo de hacerse una vez techado el edificio⁴⁵) a la que hubieran asistido justamente los representados en las claves. Desde luego, ninguna de las numerosas ocasiones en que participaron cierto número de ricoshombres del reino (entre cinco y doce), de las que conservamos rastro documental, reunió justamente a los aquí figurados. Las que más se acercan por número datan de 1254, 1264 y 1269, en tiempos de Teobaldo II, y las más próximas por orden de intervención de los ricoshombres son las de 1291, 1293 y 1298⁴⁶. Debemos considerar que la representación de un determinado linaje en un concreto acto estaba condicionada a la existencia de representantes cualificados (varones mayores de edad con cierto reconocimiento social) en esas fechas y lugares. El carácter retrospectivo de este tipo de elencos es una constante internacional. En el caso navarro todavía resulta más llamativo que, mediado el siglo XVI, sean casi los mismos linajes aquellos cuyos escudos rodean al del rey de Navarra en el primer folio dibujado del *Libro de Armería del Reino de Navarra*.

En cuanto a las buenas villas, la ausencia de Sangüesa hace que el orden coincida casi con total exactitud con el número y el orden de firma en las reuniones de 1328 y 1329, justamente en los años en que se idearía la bóveda⁴⁷. La conclusión, por tanto, es que no se quiso una "instantánea" del reino, sino una

imagen perdurable con cierto carácter retrospectivo, lo que le otorgaba una mayor autoridad.

La bóveda del refectorio se revela como un *unicum* en el arte navarro por su monumentalidad. Los escasos armoriales monumentales medievales localizados en otros lugares no alcanzan ni su riqueza, ni su variedad, ni su significación política o de otro género. Y aunque existen otros conjuntos arquitectónicos bajomedievales europeos cuyas bóvedas se ven adornadas con claves heráldicas, incluso más ricas en variedad y número de emblemas heráldicos (especialmente en Inglaterra, donde encontramos, por ejemplo, las innumerables del claustro de la catedral de Canterbury), no las hay con un significado político de la misma trascendencia. Es la obra que con mayor propiedad, riqueza y belleza propone una imagen consciente y compleja de lo que era Navarra en tiempos medievales.

Las armas de Navarra más allá de las fronteras del reino

¿Y en el exterior? Las armas de Navarra eran bien conocidas en París, debido a los fortísimos lazos familiares con la familia regia. Estaban, por ejemplo, en la fachada de la capilla del Colegio de Navarra en la capital francesa, de donde fueron copiadas para la colección Gaignières⁴⁸. Acompañaban a nuestros monarcas en sus desplazamientos a la ciudad del Sena, y a los miembros de su familia que tan importante papel jugaron a lo largo del siglo XIV. Por supuesto, también campeaban en los territorios que habían pertenecido a las distintas dinastías de reyes de Navarra. En Champaña todavía las vemos, por ejemplo, en hermosas vidrieras de San Urbano de Troyes⁴⁹. En Normandía, también protagonizan vidrieras de primera calidad en la catedral de Evreux⁵⁰.

En los principales armoriales igualmente figura el escudo del rey de Navarra, en ocasiones encabezando un elenco de armerías de sus nobles⁵¹.

Pero no hay que sobrevalorar su difusión. Navarra era un reino de dimensiones reducidas y las peculiares formas de su escudo no siempre fueron bien comprendidas. Un ejemplo clarificador lo proporciona una obra literaria perteneciente al género de viajes imaginarios, dedicada a recopilar información sobre los reinos del mundo, que fue copiada y decorada en Aragón en el último tercio del siglo XV. Lleva por título *Libro del Conosçimiento de todos los rregnos et tierras et señorios que son por el mundo, et de las señales et armas que han*, y su redacción original parece datar de la segunda mitad del siglo XIV (hacia 1390 según los estudios más recientes) quizá a partir de un mapamundi de mediados del siglo XIV⁵². En la parte literaria las equivocaciones cometidas son explicables si el autor se inspiró en un mapamundi en que no aparecían muy bien delimitadas las fronteras:

“Parti de Bayona et entre en Nauarra, vn rreynado muy vjçioso en que ha vna çiuad et dos villas grandes, conbjene a saber: Pamplona, Tudela et Estella. Et corren por ella tres rrios grandes que son: al vno djzen Ebro, et al otro djzen el Flumen Çinca et al otro, Flumen Sigre. Et el rrey dende ha por senalles estas armas.”

Por el contrario, el escudo que atribuye al rey de Navarra presenta de azul, sembrado de flores de lis y tres burelas pomeladas en punta (fig. 17). Desde luego, quien vea estas armas difícilmente reconocerá en ellas las que tuvieron los reyes de Navarra durante el siglo XIV. Más bien parecen una interpretación personal de un armorial blasonado, no pintado. De ello deducimos dos cosas: que el

blasonamiento no había sido suficientemente ajustado y que el autor del primer ejemplar figurado, fuera castellano o aragonés, desconocía el emblema de los Evreux, lo que nos hace pensar que ni siquiera era bien conocido en los vecinos reinos hispanos (al contrario de lo que sucedió en este mismo código con otros como Portugal, Castilla y León, etc.).

De manera que, frente a la omnipresencia dentro del propio reino de las armas de Navarra nacidas en el siglo XIII, más allá de las fronteras no siempre eran conocidas, ni siquiera entre supuestos especialistas. Lo que nos lleva a concluir que entre la imagen exterior y la interior había muy marcadas diferencias, que hoy incentivarían campañas de difusión. Pero aquellos eran otros tiempos.

Bibliografía

- Agramont y Zaldívar, Pedro de (1996), *Historia de Navarra 1632*, Pamplona, Mintzoa.
- Ballesteros, Miguel M. (1887), *El libro de Laguardia escrito por D. Miguel M^a Ballesteros y Sáenz González en 1874*, Burgos, Imprenta Católica.
- Bango Torviso, Isidro G., "Sancho III el Mayor", en Bango Torviso, Isidro G., *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, Fundación para la conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, vol. I, pp. 36-39.
- C.L. (1998), "Vitrail: Le prophète Zacharie", en *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328*, París, Réunion des Musées Nationaux, pp. 382-383.
- Cabañero, Bernabé y Galtier, Fernando (1986), "Tuis exercitibus crux Christi semper adsistat. El relieve real prerrománico de Luesia", *Artigrama*, n^o 3, pp. 11-28.
- Favier, Jean (1998), "Philippe le Bel et ses fils", en *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328*, París, Réunion des Musées Nationaux.
- Fortún Pérez de Ciriza, Luis Javier (2006), "Los obispos y la catedral", en Bango Torviso, Isidro G., *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, Fundación para la conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, vol. II, pp. 840-849.
- Galtier, Fernando (2006), "Relieve real de Luesia", en Bango Torviso, Isidro G., *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, Fundación para la conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, vol. I pp. 79-80.
- Ibáñez Artica, Miguel (2001), "Primeras emisiones monetarias Aragonesas-Pamplonesas", en VV.AA., *La moneda en Navarra*, Gobierno de Navarra, pp. 83-96.
- Ibarburu, Eugenia (1976), "La portada de la iglesia de San Saturnino del Cerco de Artajona (Navarra)", *Traza y Baza*, n^o 6, pp. 99-105.
- Jimeno Jurío, José María (s.a.), *Artajona*, TCP n^o 46, Pamplona, Diputación Foral de Navarra.
- Lacarra, María Jesús, Lacarra, María del Carmen y Montaner, Alberto (1999), *Libro del Conosçimiento de todos los rregnos et tierras et señorios que son por el mundo, et de las señales et armas que han*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.).

- Larráyoz, Josefina y Martín (1977), *Historia de la cultura y del arte de Pamplona. Primera Parte. Antigüedad y Edad Media*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona.
- Malingre, Claude (1614), *Traicté de la loy salique, armes, blasons et devices des françois, etc.*, Paris.
- Martín Duque, Ángel J. (1986), “Algunas observaciones sobre el carácter originario de la monarquía pamplonesa”, en *Homenaje a José María Lacarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, vol. II, pp. 525-530.
- Martínez de Aguirre, Javier (1987), *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- Martínez de Aguirre, Javier (1996a), “Creación de imágenes al servicio de la monarquía”, en Martín Duque, Ángel y Martínez de Aguirre, Javier (eds.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, vol. I, pp. 187-202.
- Martínez de Aguirre, Javier (1996b), “El refectorio de la catedral pamplonesa, símbolo del reino”, en Martín Duque, Ángel y Martínez de Aguirre, Javier (eds.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, vol. I, pp. 187-202.
- Martínez de Aguirre, Javier (2004a), “El signo del águila en los documentos de Sancho VII el Fuerte, rey de Navarra (1194-1234)”, en *Homenaje a Don Faustino Menéndez Pidal. Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. Año 2004*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, pp. 557-574.
- Martínez de Aguirre, Javier (2004b), “Armerías imaginarias de los reyes de Navarra. Siglos XIV y XV”, *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, vol. II, pp. 743-760.
- Martínez de Aguirre, Javier (2006), “Nuevos documentos sobre el Relicario del *Lignum Crucis* de la catedral de Pamplona”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 1, pp. 135-149.
- Martínez de Aguirre, Javier y Menéndez Pidal, Faustino (1996a), *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- Martínez de Aguirre, Javier y Menéndez Pidal, Faustino (1996b), “Precisiones cronológicas y heráldicas sobre el mural del refectorio de la Catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, LVII, pp. 5-17.
- Melero Moneo, Marisa (2003), “Saint Saturnin en Espagne: culte et iconographie en Navarre”, en Roucquoi, A., *Saint Jacques et la France. Actes du Colloque des 18 et 19 janvier 2001 à la Fondation Singer-Polignac*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- Menéndez Pidal, Gonzalo (1955), “El lábaro primitivo de la Reconquista”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. CXXXVI, pp. 275-296.
- Menéndez Pidal de Navascués, Faustino (1963), “Un bordado heráldico leonés. El carbuncho en los escudos medievales”, *Armas e Troféus*, 2ª serie, vol. IV, pp. 5-19 (reeditado con revisiones en *Leones y castillos. Emblemas heráldicos en España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999, pp. 47-66).
- Menéndez Pidal de Navascués, Faustino (1988), “Sellos, signos y emblemas de los reyes de Navarra desde el restaurador a los Teobaldos”, *Primer Congreso General de Historia de Navarra. 3. Comunicaciones. Príncipe de Viana*, anejo 8, vol. XLIX, pp. 105- 116.

- Menéndez Pidal de Navascués, Faustino (1990), "Escudo", en *Gran Enciclopedia de Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, t. IV, pp. 375-380.
- Menéndez Pidal de Navascués, Faustino (1991), "Emblemas reales: del águila a las cadenas", en Fortún, Luis Javier (ed.), *Sedes reales de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 28-43.
- Menéndez Pidal de Navascués, Faustino (1992), "Emblemas personales en la catedral de Tudela. Claves para su estudio", *Segundo Congreso General de Historia de Navarra 1990. 2 Conferencias y comunicaciones sobre Prehistoria, Historia Antigua e Historia Medieval, Príncipe de Viana*, anejo nº 14, vol. LIII, pp. 421-427.
- Menéndez Pidal de Navascués, Faustino (1993), *Los emblemas heráldicos. Una interpretación histórica*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- Menéndez Pidal de Navascués, Faustino (1996), "Primeros emblemas regios" y "Emblemas heráldicos del rey", en Martín Duque, Ángel y Martínez de Aguirre, Javier (eds.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, vol. I, pp. 175-186 y 351-360.
- Menéndez Pidal, Faustino y Martínez de Aguirre, Javier (2000), *El escudo de armas de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- Menéndez Pidal de Navascués, Faustino, Ramos Aguirre, Mikel y Ochoa de Olza Eguiraun, Esperanza (1995), *Sellos medievales de Navarra. Estudio y corpus descriptivo*, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- Pavón Benito, Julia (1996), "Signos manuales de los reyes", en Martín Duque, Ángel y Martínez de Aguirre, Javier (eds.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, vol. I, pp. 155-158.
- Ramírez Vaquero, Eloísa (1996), "Primitivas muestras monetales", en Martín Duque, Ángel y Martínez de Aguirre, Javier (eds.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, vol. I, pp. 139-144.
- Ramírez Vaquero, Eloísa (2001), "La moneda y su circulación durante la Restauración de la monarquía: de García Ramírez a Sancho VII el Fuerte", en VV.AA., *La moneda en Navarra*, Gobierno de Navarra, pp. 97-110.
- Silva y Verástegui, Soledad de (1980), "Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval. Los monarcas de Pamplona y de Viguera", *Príncipe de Viana*, vol. XLI, pp. 257-261.
- Silva y Verástegui, Soledad de (1984), *Iconografía del Siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra – Instituto de Estudios Riojanos.
- Vaivre, Jean-Bernard de (1984), "Les vitraux de la Maison de Navarre à la Cathédrale d'Évreux", *Congrès Archéologique de France. 138e session 1980. Évreux, Lieusin, Pays d'Ouche*, París, pp. 314-340.
- Uranga Galdiano, José Esteban e Íñiguez Almech, F. (1973), *Arte medieval navarro*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra.

Notas

¹ Jimeno Jurío, J.M. (s.a.), p. 15.

² Uranga Galdiano, J.E. e Iñiguez Almech, F. (1973), vol. IV, pp. 222-223. Esta atribución supone una migración de contenido hagiográfico que no está demostrada.

³ Melero Moneo, M. (2003), pp. 291-294.

⁴ Es la hipótesis defendida en Martínez de Aguirre, J. y Menéndez Pidal, F. (1996a), p. 122.

⁵ Esta cuarta explicación fue propuesta por Ibarburu, E (1976), pp. 101-102.

⁶ Una magnífica reproducción en Favier, J., (1998), p. 17.

⁷ Las principales publicaciones de Faustino Menéndez Pidal de Navascués en que trata esta cuestión corresponden a los años 1988, 1990, 1991, 1996 y 2000 (ésta última en colaboración con quien escribe estas líneas).

⁸ Menéndez Pidal de Navascués, F (1963).

⁹ Menéndez Pidal de Navascués, F. (1992).

¹⁰ Es bien sabido que el cambio de nombre del reino de Pamplona a reino de Navarra tuvo lugar en tiempos del rey Sancho el Sabio, en la segunda mitad del siglo XII, por lo que, en el caso de existir una imagen o emblema anteriores, habrían de hacer referencia al monarca como rey de Pamplona.

¹¹ Menéndez Pidal, G. (1955).

¹² Además de las aportaciones de F. Menéndez Pidal ya mencionadas, ha de verse Martínez de Aguirre, J. (1996a).

¹³ Cabañero, B. y Galtier, F. (1986) y Galtier, F. (2006).

¹⁴ En general sobre la iconografía de estas miniaturas Silva y Verástegui, S. (1980) y (1984), pp. 419-421. El fuerte contenido ideológico de estas imágenes de monarcas ha sido recalado por Martín Duque, A. (1986) y (1996).

¹⁵ Ibáñez Artica, M. (2001), Ramírez Vaquero, E. (1996) y Ramírez Vaquero, E. (2001).

¹⁶ Los signos de validación de los monarcas navarro-aragoneses han sido descritos en varias ocasiones. Recientemente destacan: Pavón Benito, J. (1996) y en varias fichas del catálogo referenciado en Bango Torviso, I.G. (2006), que incluye fotografías de gran calidad.

¹⁷ Puede verse una excelente reproducción fotográfica en Bango Torviso, I.G. (2006), p. 37.

¹⁸ Martínez de Aguirre, J. (2004a).

¹⁹ La publicación del sello de familiares de Margarita de l'Aigle deja bien a la vista la semejanza formal entre las águilas de este linaje francés y las que figuran en sellos y ornamentación arquitectónica (La Oliva) de Sancho VII. Puede verse el sello en Menéndez Pidal, F. y Martínez de Aguirre, J. (2000), p. 36.

²⁰ Pueden verse ambas imágenes en Fortún Pérez de Ciriza, L.J. (2006), p. 845.

²¹ Sobre esta clave, además de diversas referencias contenidas en las obras ya citadas de Faustino Menéndez Pidal, ha de verse Martínez de Aguirre, J. y Menéndez Pidal, F. (1996a), pp. 184-186.

²² Se conserva una impronta en estado satisfactorio y dibujos minuciosos realizados en el siglo XVII para la edición de los Anales de Moret: Menéndez Pidal (1991) e ilustraciones en el catálogo referenciado en Bango Torviso, I.G. (2006).

²³ Sobre el denominado *arrano beltza* se ha escrito incluso muy recientemente con cierto apasionamiento y muy poco conocimiento histórico.

²⁴ Estos y los restantes sellos navarros citados en adelante pueden verse en Menéndez Pidal, F., Ramos Aguirre, M. y Ochoa de Olza Eguiraun, E. (1995).

²⁵ Menéndez Pidal, F. y Martínez de Aguirre, J. (2000), p. 46.

²⁶ Sobre esta fase: Menéndez Pidal de Navascués, F. (1993), pp. 95-113.

²⁷ Menéndez Pidal, F. y Martínez de Aguirre, J. (2000), p. 47.

²⁸ Se trata de un escudo emplazado en el frente del arco que sostiene la tribuna occidental o coro alto situado a los pies del templo, por delante de la antigua torre. Es un emplazamiento con antecedentes ya que allí figuran escudos heráldicos en la iglesia de Legarda

(Mendavia) y en San Cernin de Pamplona. Sobre la cronología del coro y la parroquia de Ororbia: Martínez de Aguirre, J. (1987), pp. 294-300.

²⁹ Por ejemplo, en la fachada del antiguo Hospital General de Pamplona, hoy Museo de Navarra, y en portadas de libros como la *Nueva Recopilación de Leyes de el Reyno de Navarra*. Pueden verse diferentes ejemplos en Menéndez Pidal, F. y Martínez de Aguirre, J. (2000), pp. 91-110.

³⁰ Agramont y Zaldívar, P. (1996). Hay otras referencias de los siglos XVI y XVII en la misma línea.

³¹ Menéndez Pidal, F. y Martínez de Aguirre, J. (2000), p. 46.

³² Varios de estos ejemplos son comentados en Martínez de Aguirre, J. y Menéndez Pidal, F. (1996a).

³³ Sobre esta cuestión, Menéndez Pidal, F. y Martínez de Aguirre, J. (2000), pp. 27-31. Y también Martínez de Aguirre, J. (2004b).

³⁴ Martínez de Aguirre, J. y Menéndez Pidal, F. (1996a), p. 194.

³⁵ Ballesteros, M. (1887), p. 50.

³⁶ Malingre, C. (1614), p. 84.

³⁷ *Genealogia regum Navarre et Aragoniae*, Ms 246. Agradezco esta información a Marta Serrano Coll.

³⁸ Menéndez Pidal, F. y Martínez de Aguirre, J. (2000), pp. 28-29.

³⁹ Sobre estos ejemplos, de nuevo Martínez de Aguirre, J. y Menéndez Pidal, F. (1996a).

⁴⁰ Para todas estas referencias, de nuevo Martínez de Aguirre, J. y Menéndez Pidal, F. (1996a).

⁴¹ Martínez de Aguirre, J. (2006).

⁴² El empleo de emblemas heráldicos como mero motivo ornamental se prueba en la portada de Santa María de Olite, en cuyas jambas se ve un losangeado de lises y castillos inspirado con seguridad en la ornamentación de la Sainte Chapelle de París, donde sí tenía valor significativo alusivo a las armas de San Luis de Francia: Martínez de Aguirre, J. y Menéndez Pidal, F. (1996a), pp. 219-222.

⁴³ Todas estas noticias en Martínez de Aguirre, J. (1987), pp. 311-312.

⁴⁴ Sobre la bóveda del refectorio: Martínez de Aguirre, J. y Menéndez Pidal, F. (1996a), pp. 274-297, y Martínez de Aguirre, J. (1996b).

⁴⁵ Este mural había sido fechado tradicionalmente en 1332, a partir de la lectura de la inscripción que indica también el nombre del artista. Propusimos una nueva lectura que lo retrasa hasta 1335, lo que da un mayor margen para la terminación de la cubierta, necesariamente posterior a 1328. Sobre dicha cronología: Martínez de Aguirre, J. y Menéndez Pidal, F. (1996b).

⁴⁶ Martínez de Aguirre, J. y Menéndez Pidal, F. (1996a), p. 285.

⁴⁷ Martínez de Aguirre, J. y Menéndez Pidal, F. (1996a), p. 290.

⁴⁸ Una reproducción de este dibujo en Larráyo, J. y M. (1977), p. 209.

⁴⁹ C.L. (1998).

⁵⁰ Vaivre, J.B. (1984).

⁵¹ La página con las armas navarras del armorial Reyneck fue reproducida en Menéndez Pidal, F. y Martínez de Aguirre, J. (2000), p. 13.

⁵² Lacarra, M^a J. y M^a C. y Montaner, A. (1999).

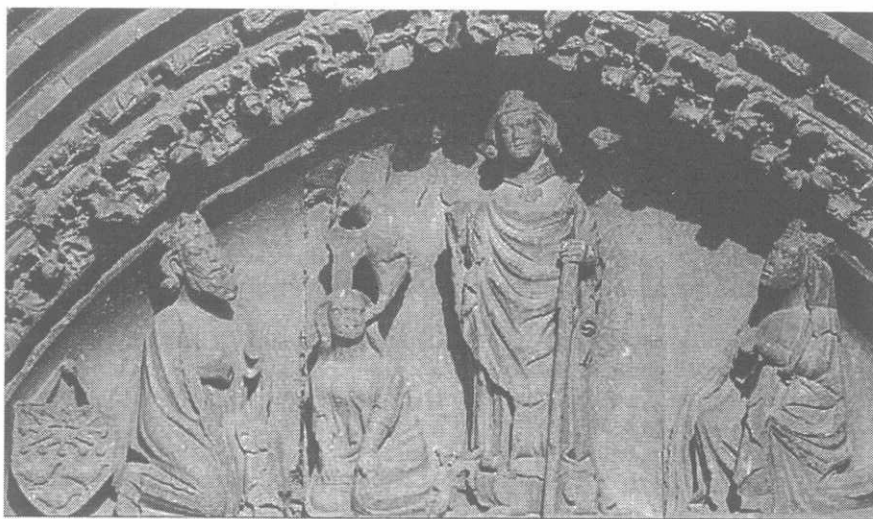


Figura 1. Tímpano de la portada de San Saturnino de Artajona



Figura 2. Miniatura que representa a Felipe IV el Hermoso y sus hijos en un ejemplar del *Livre de Kalila e Dimna*.

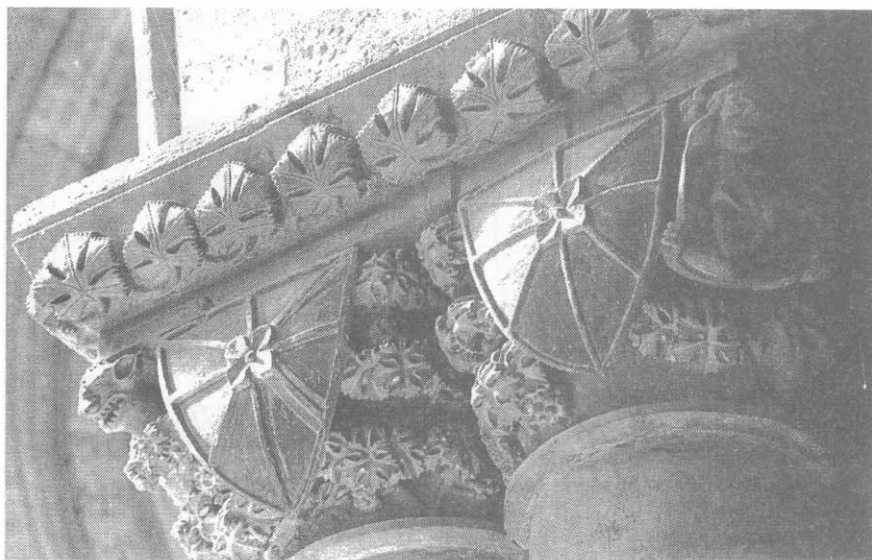


Figura 3. Capiteles con las armas de Teobaldo I en la catedral de Tudela.

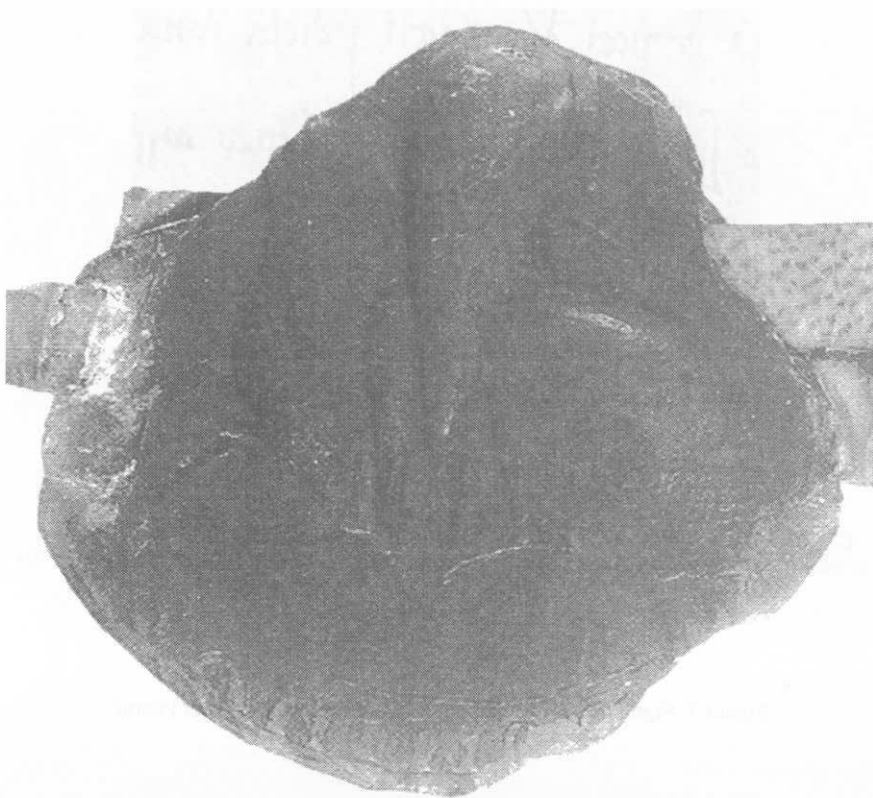


Figura 4. Sello de Sancho VI el Sabio

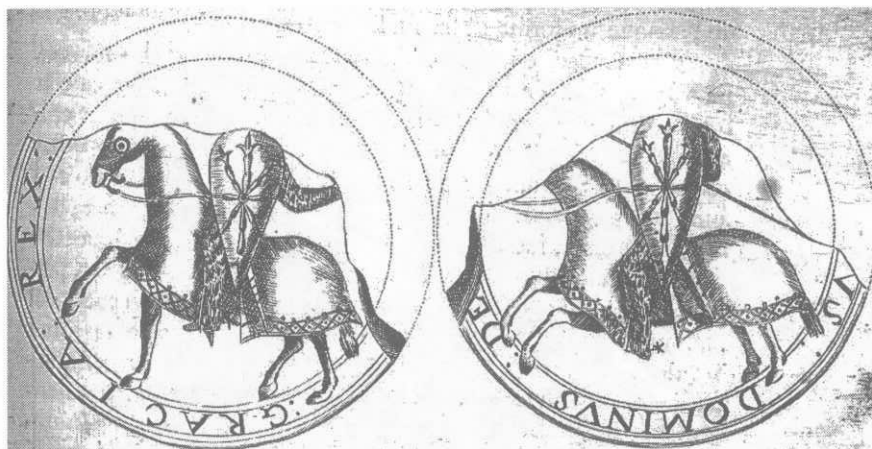


Figura 5. Dibujo de Moret del sello de Sancho VI que el analista atribuyó a Sancho VII el Fuerte

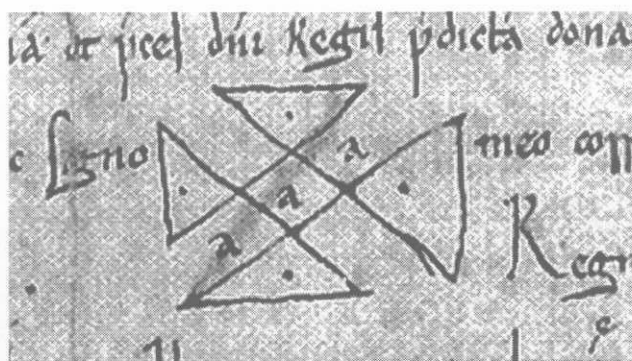


Figura 6. Signo de suscripción cruciforme de Sancho VI el Sabio.

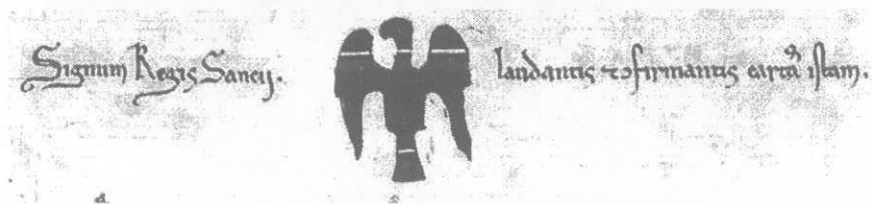


Figura 7. Signo de suscripción aquiliforme de Sancho VII el Fuerte

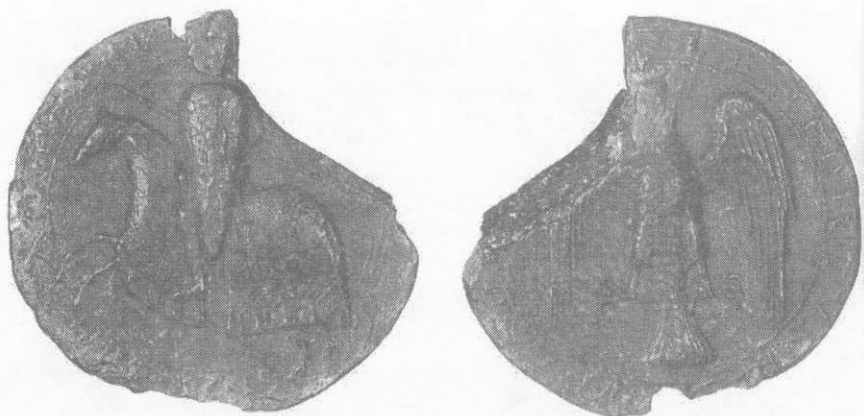


Figura 8. Sello de Sancho VII el Fuerte

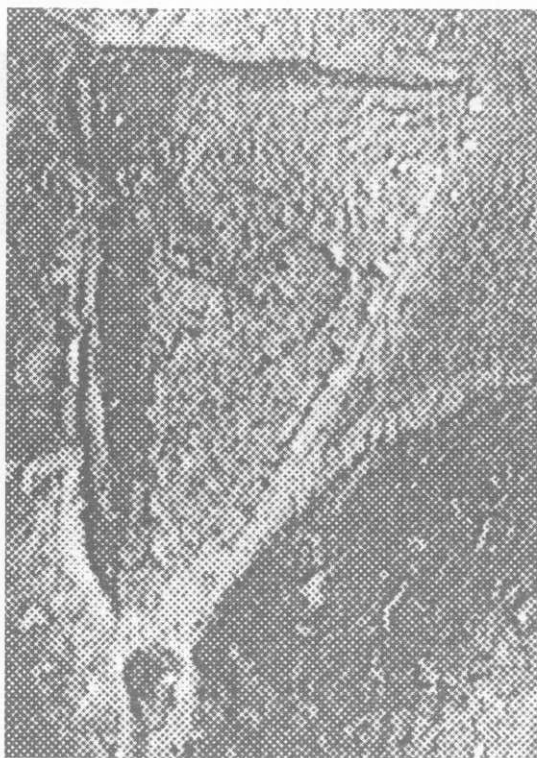


Figura 9. Detalle del escudo en el sello de Teobaldo I.



Figura 10. Escudo de Carlos III el Noble en el Palacio de Olite

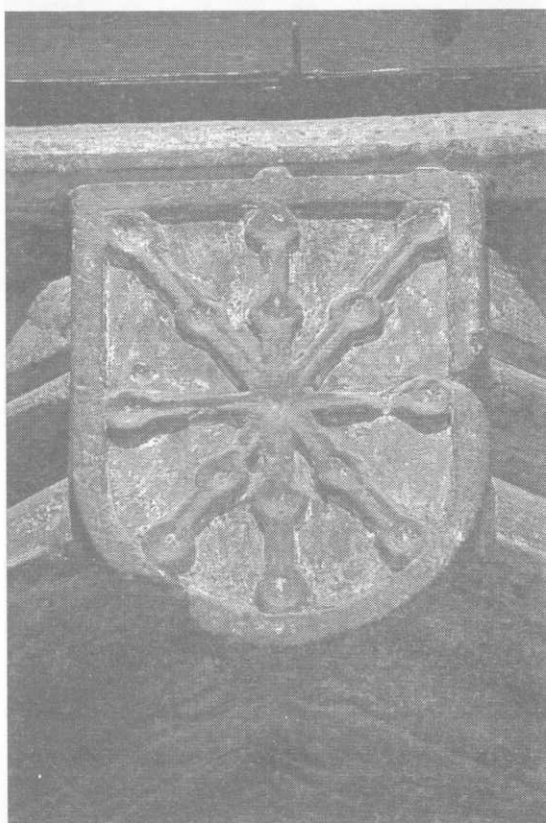


Figura 11. Escudo de Navarra en el coro de la parroquia de Ororbía

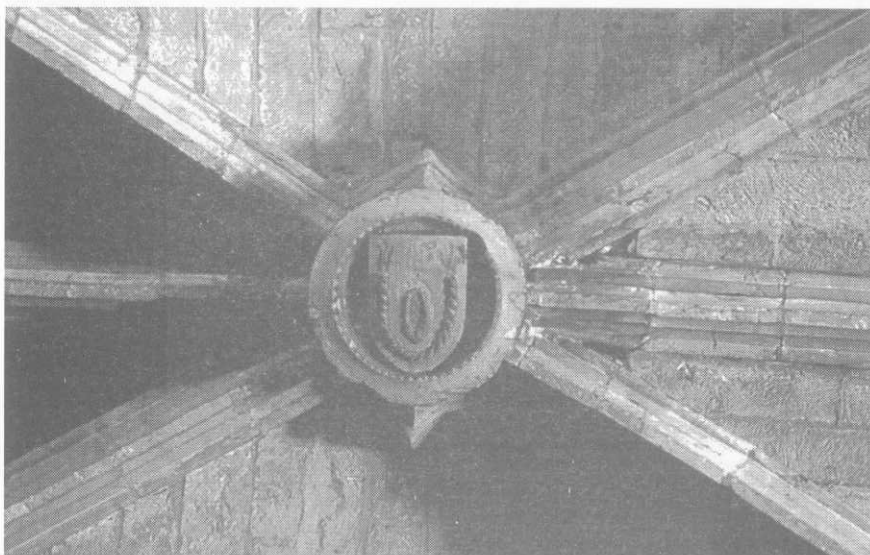


Figura 12. Clave con las armas imaginarias de Sancho Abarca en la bóveda de Leire



Figura 13. Escudo de Navarra en la fachada de Santo Domingo de Estella

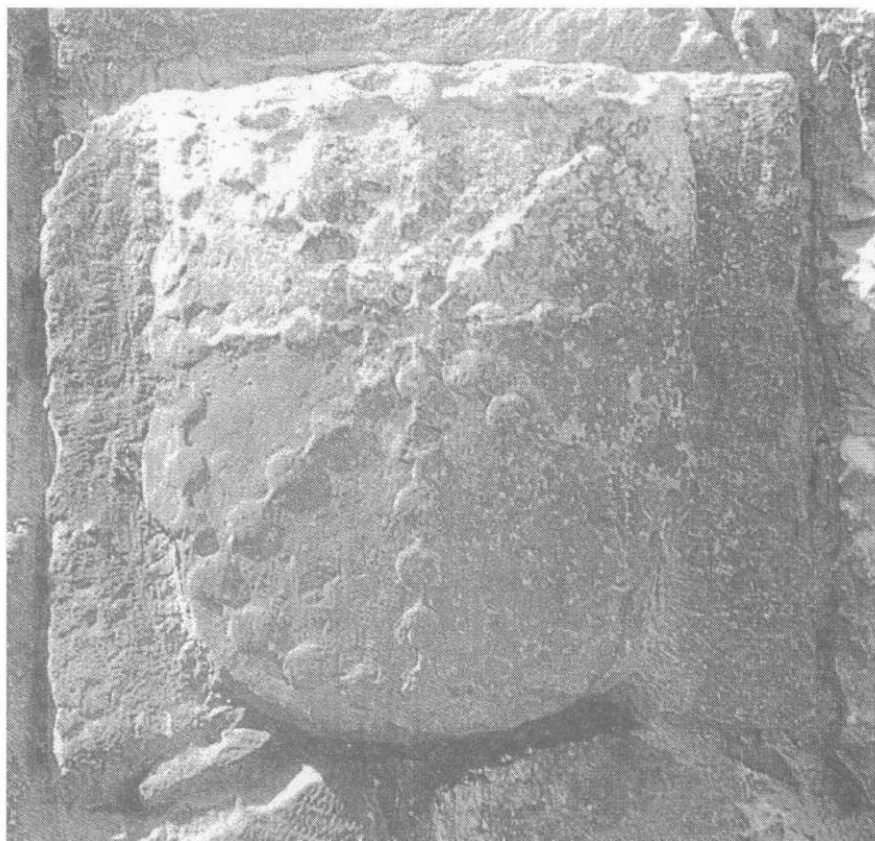


Figura 14. Escudo de Navarra en el pórtico meridional de la catedral de Tudela

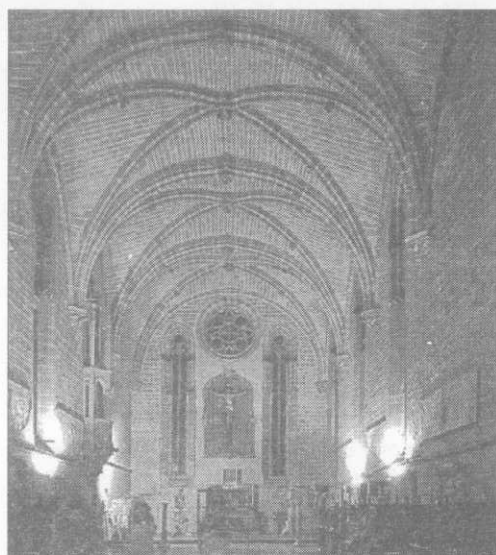


Figura 15. Interior del refectorio de la catedral de Pamplona.

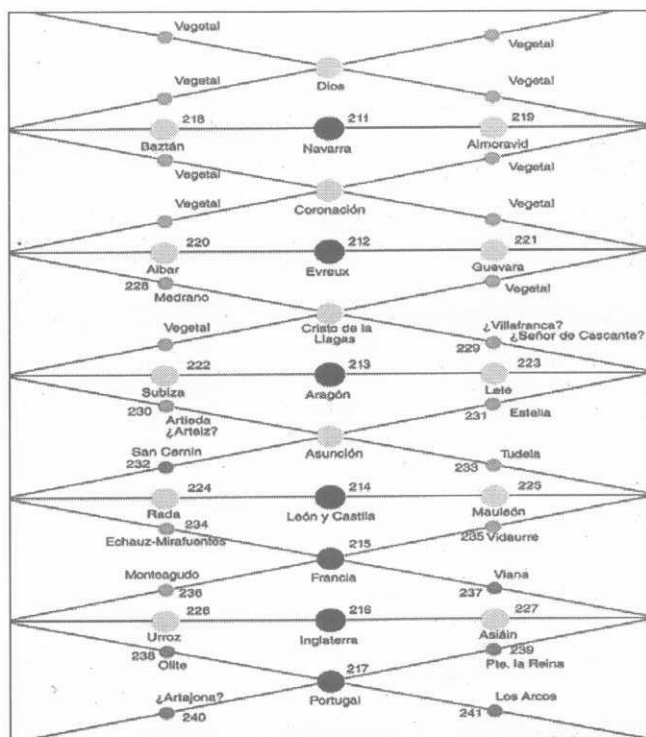


Figura 16. Identificación de las claves del refectorio de la catedral de Pamplona

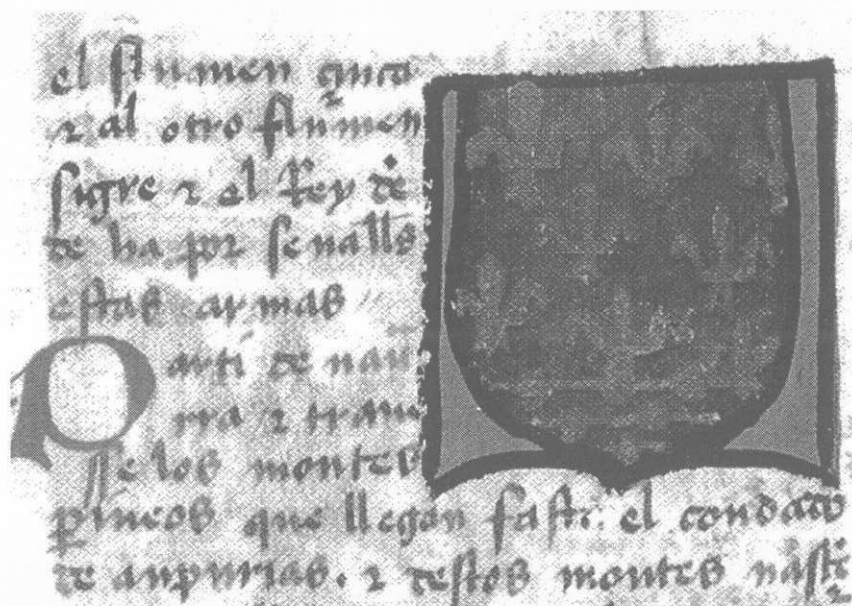


Figura 17. Armas del rey de Navarra según el Libro del *Conosçimiento de todos los regnos et tierras*.

