

# **Pintura mural gótica en Navarra y sus relaciones con las corrientes europeas. Siglos XIII y XIV**

**M<sup>a</sup> del Carmen Lacarra Ducay**  
**Universidad de Zaragoza**

## **Resumen**

En este trabajo se muestra la importancia alcanzada por los muralistas que trabajaban en Navarra durante los siglos XIII, XIV y XV. La ubicación geográfica del antiguo Reino y su política exterior favorecerá las influencias foráneas recibidas a través de los propios artistas procedentes de diversos lugares de la Península y de Europa Occidental, con especial atención a los modelos de Francia, Inglaterra e Italia. La pintura mural gótica navarra, cada vez mejor conocida, tanto por los recientes hallazgos como por las investigaciones últimas, merece ser divulgada ya que ocupa un lugar de primer orden en las artes europeas de su tiempo.

## **Abstract**

The significance of muralist artists working in Navarre in the 13<sup>th</sup>, 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries is outlined in this paper. The geographical location and foreign policy of this ancient kingdom facilitated the reception of external influences through the work of artists who came from the Iberian Peninsula itself and Western Europe generally – in particular, models originating in France, England and Italy. Gothic mural painting of Navarre, recognition of which is growing due to recent discoveries and the latest research, deserves further attention because it occupies an important position in the European art of its time.

## **Introducción**

Para estudiar la pintura mural gótica que se realizaba en el antiguo reino de Navarra durante la época gótica hay que tener en consideración el papel que desempeñaba dentro del conjunto de los reinos cristianos peninsulares, por su situación geográfica, fronteriza con Francia, en donde poseía dominios importantes desde el siglo XIII, con Inglaterra, por las tierras que le pertene-

cían en el sudoeste de Francia, y con los vecinos reinos de Aragón y Castilla, con quienes enlazaba por la geografía y por la historia. De este modo no debe sorprender el carácter internacional de muchas de sus creaciones, de influencia prioritariamente franco-inglesa, así como la huella que dejó su escuela en algunos territorios próximos, particularmente aragoneses y castellanos

La pintura mural gótica alcanza su mayor nivel de calidad durante el siglo XIV y es en los centros urbanos, en donde se asientan las sedes reales<sup>1</sup>, donde se encuentran los principales talleres y las obras más refinadas: así sucede en las ciudades de Pamplona, Olite y Sangüesa, de donde proceden los mejores conjuntos de pintura mural, seguidas de otras localidades más o menos cercanas como Artajona y Ujué<sup>2</sup>.

La documentación custodiada en los archivos de Navarra proporciona datos de autores y de obras a partir del segundo tercio del siglo XIV. Paralelamente hay algunas pinturas que conservan inscripciones en las que se informa del nombre del pintor, de la fecha de realización y de la identidad de los patrocinadores, algo poco frecuente en otros reinos peninsulares durante dicha centuria.

### Estado de la cuestión

Cuando en el año 1910 el historiador navarro don Julio Altadill escribía: *cuanto que precisamente no es el arte de la pintura donde más ha brillado el nombre de este Reino...*, estaba muy lejos de suponer como el tiempo se encargaría de desmentir radicalmente su aserto. Es verdad que hasta entonces no era mucho lo que se conocía referente a la pintura en Navarra durante la época medieval ya que los estudios dedicados a esclarecer esta faceta de nuestro pasado artístico no habían hecho más que comenzar<sup>3</sup>.

Las noticias más antiguas que mencionan pinturas murales navarras corresponden al siglo XVII. En 1670, Domenico Laffi, clérigo boloñés que estuvo tres veces en Santiago de Compostela, alude en su visita a Roncesvalles a una decoración mural que ocupaba los muros exteriores de la capilla de Sancti-Spiritus, junto a la iglesia de Santiago, dedicada a exaltar la célebre batalla entre los ejércitos de Carlomagno y los naturales del país, con abundantes inscripciones con los nombres de los protagonistas.

*Sobre las cuatro paredes están pintados todos los combates que tuvieron lugar, y también la traición; todo está pintado al claroscuro...*

<sup>1</sup> AA.VV., *Sedes Reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Departamento de Presidencia e Interior, Pamplona, 1991.

<sup>2</sup> Durante el siglo XV es el retablo (*retrotabulum*), mueble constituido por diversos elementos configurados arquitectónicamente, destinado a estar situado detrás de la mesa del altar, que presenta los programas narrativos cristianos y embellece los frentes de las capillas de los templos, aunque la pintura mural mantiene su presencia como valor ornamental en los edificios urbanos de carácter profano y en las iglesias de las áreas rurales.

<sup>3</sup> "Artistas exhumados. Un artista navarro del siglo XIII. El miniaturista Pedro de Pamplona", *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, nº 1, 1910, p. 48.

Dicha pintura, hoy inexistente y realizada con posterioridad a 1170, se encontraba en mal estado de conservación a finales del siglo XVII<sup>4</sup>.

Para el siglo XIX contamos con mayor número de datos aportados en su mayor parte por don Pedro de Madrazo quién los dio a conocer en 1886<sup>5</sup>.

Suyas son las primeras descripciones de las pinturas murales de la catedral de Pamplona, del Refectorio y del sepulcro del obispo don Miguel Sanchiz de Asiaín, situadas en su claustro, de las pinturas de la iglesia de San Saturnino de Artajona, de las de San Salvador de Gallipienzo, y de las de Santa María de Ujué, estas últimas acompañadas de un breve croquis que permite reconocer la elegante composición del pintor Martínez de Sangüesa<sup>6</sup>.

El siglo XX supondría una renovación en el campo de los estudios histórico-artísticos y, como consecuencia, una mayor preocupación por conocer las obras realizadas en épocas pretéritas. La pintura medieval no sería una excepción y los investigadores, españoles y extranjeros, comenzarían a interesarse por los restos que, de antiguas decoraciones murales, fueran saliendo a la luz del día.

Si bien es cierto que en lo que a España se refiere, la mayor parte del interés se concentró en un principio en obras realizadas en el periodo románico y, particularmente, en Cataluña, no faltaron quienes fijaron su atención en obras posteriores, concretamente en las localizadas en Navarra por ser de una calidad muy superior a las del resto de la Península.

Así, en 1908 el profesor Emile Bertaux destacaba, en una de sus publicaciones, la exquisita calidad de algunas pinturas murales que decoraban el claustro de la catedral de Pamplona, dándoles un origen francés:

*...a coté d' un arbre de Jessé dont les figures ont la svelte souplesse du dessin français, una suite de scenes de la vie de la Vierge qui decore le tombeau d'un éveque mort en 1364, montre les architectures legères et les couleurs gaies des fresques siennoisses: c'est l'art italien d'Avignon, traduit par des mains françaises, qui passe les Pyrenèes*<sup>7</sup>.

Y también mencionaba Augusto L. Mayer las pinturas del ábside mayor de la catedral de Tudela: *De las pinturas murales que hay detrás del altar mayor de la catedral de Tudela solo se han conservado, por desgracia, restos escasos*<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> LACARRA, J. M., " Roncesvalles", en *Las Peregrinaciones a Santiago de Compostela*, t. II, Madrid, 1949, p. 105 y nota 64. En colaboración con Luís Vázquez de Parga y Juan Uría Rúa.

<sup>5</sup> MADRAZO, P., *Navarra y Logroño. España, sus monumentos y artes - su naturaleza e historia*, 3 tt., Barcelona, 1886.

<sup>6</sup> *La predilección de D. Carlos el Malo al santuario de Ujué se manifestó de varios modos: (...) él fue quien hizo la obra de su gran nave y la decoró con pinturas murales, de las que aún se conservan restos de hermoso dibujo, y a las cuales da particular interés el nombre del pintor Martínez de Sangüesa, que las ejecutó.* *Ibidem*, t. III, 1886, p. 297.

<sup>7</sup> "La peinture en Espagne au XIV et au XV siècle", en MICHEL, A. (Dir.), *Histoire de l' Art*, vol. III, Paris, 1908, p. 744.

<sup>8</sup> *Historia de la pintura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1942 (segunda ed.), p. 21. Sin embargo, la pintura mural de época medieval le merecía escaso interés, con excepción de la catalana, y sus juicios eran demasiado negativos, cuando escribía: *En España, la pintura mural es bastante inferior a la pintura de tabla. Los artistas españoles solo aprendieron la verdadera técnica de la pintura al fresco en el siglo XVII. Las antiguas pinturas murales españolas se ejecutan en una especie de pintura al temple, o cuando son verdaderos frescos, el autor es casi sin excepción un maestro venido de Italia.* *Ibidem*, p. 1.

En los años posteriores a la guerra civil española, sería la Diputación Foral de Navarra, a través de su servicio de cultura conocido con el nombre de Institución Príncipe de Viana, quién asumiera la tarea de sacar a la luz un destacado número de pinturas murales góticas, salvaguardándolas de su posible destrucción al efectuar su arranque y restauración, para proceder luego a su instalación sobre nuevo soporte en salas convenientemente acondicionadas del Museo de Navarra en Pamplona<sup>9</sup>. Esta labor, comenzada en el año 1944 y continuada en sucesivas campañas hasta 1958, tuvo como resultado la creación de una magnífica colección de pinturas murales de los siglos XIII, XIV y XV, asentada en un museo público, como no lo había hasta entonces en otro lugar de la geografía española<sup>10</sup>.

En época reciente la labor emprendida por la Institución Príncipe de Viana, secundada por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra, se ha dirigido preferentemente a trabajos de limpieza y restauración de los nuevos conjuntos de pintura mural que han sido descubiertos, a su estudio y catalogación. Y a conservarlos en su emplazamiento primitivo siempre que los edificios en los que se encontraban reunieran las condiciones apropiadas para ello.

Así, entre otras muchas, han sido restauradas por Príncipe de Viana las pinturas murales de San Martín de Eca, las de la Capilla del Crucifijo en el castillo de Javier, las de San Juan Bautista de Eristáin, las de San Nicolás de Pamplona, las de la Asunción de Villatuerta, las de la cabecera de Santa María la Real de Olite, y las de San Julián en Ororbia.

Con todo lo que de pintura mural gótica se conoce hasta el momento es posible trazar, a grandes rasgos, la evolución estilística de la escuela navarra de pintura mural, desarrollada en un amplio periodo que abarcaría desde la segunda mitad del siglo XIII, con las primeras obras protogóticas en las que se inicia el estilo (Artaíz, Artajona, Auzá, Olite), hasta los últimos años del siglo XV y primeros del XVI (Villatuerta), en que se anuncia el Renacimiento. Y distinguiríamos, a lo largo de todo ese tiempo, una serie de etapas que calificamos, en razón de sus rasgos diferenciales, como de transición, de gótico lineal o “franco-gótico”, de tendencia italianizante o “italogótico”, de gótico “internacional” y de hispano-flamenco, representadas por obras de calidad desigual y distinto estado de conservación.

De todas ellas es la del gótico lineal aquella más representativa, tanto por su mejor calidad artística como por su amplio ámbito de influencia.

---

<sup>9</sup> Fueron adquiridas por la Diputación Foral de Navarra al obispado de Pamplona en diciembre del año 1947. Gobernaba la sede irruñesa don Enrique Delgado Gómez, era Presidente de la Institución Príncipe de Viana don Tomás Domínguez Arévalo, conde de Rodezno, y Secretario General, don José Esteban Uranga Galdiano.

<sup>10</sup> Véase al respecto: LACARRA DUCAY, M. C., *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1974. Como indicábamos en la “Advertencia Preliminar”: “En nuestro estudio sobre la pintura mural navarra hemos analizado solo el material recogido en el Museo de Navarra desde fecha muy reciente. No son estas las únicas muestras conocidas en la provincia, pero sí las más importantes”. *Ibíd.*, p. 15.

Desarrollada a lo largo del siglo XIV confirma la influencia ejercida por los pintores que trabajaron en Navarra en los reinos vecinos así como su carácter internacional por estar en contacto con las grandes corrientes artísticas de la Europa de su tiempo.

## Catalogación

### *Transición al Gótico*

Esta etapa en la que se inicia la tendencia gótica de la pintura mural en Navarra se halla representada por las decoraciones de las iglesias de Artajona (Merindad de Olite), Artaíz (Merindad de Sangüesa) y San Pedro de Olite, custodiadas en el Museo de Navarra en Pamplona, y por las pinturas de San Martín de Auza (Merindad de Pamplona) y de Santa María la Real de Olite, conservadas en su lugar de origen.

Son pinturas que prueban la llegada al reino de Navarra de la tendencia neobizantina como sucede en otros reinos cristianos de la Península Ibérica a lo largo del siglo XIII. Las relaciones de filiación que se han querido establecer con las pinturas murales de la iglesia y de la Sala Capitular del Monasterio de Santa María de Sijena (Huesca), por el protagonismo de este monasterio aragonés, de fundación real, no son veraces: unas y otras pertenecen a una corriente estética similar, sin otra razón que su proximidad cronológica<sup>11</sup>.

Los conjuntos de San Saturnino de Artajona y de San Martín de Artaíz podrían ser atribuidos a un mismo taller, emparentado con el mundo de la miniatura traspirenaica y con la pintura sobre tabla contemporánea (frontal de Santa María de Berbegal, Huesca)<sup>12</sup>.

El taller de la primera decoración de la capilla de la Virgen del Campanal, en la parroquia de San Pedro de Olite, ofrece, en contraste con aquellas, una tendencia más popular y unas soluciones compositivas convencionales en la línea del "último románico" y puede identificarse con el taller que llevó a cabo la pintura de la cabecera de Santa María la Real, en la misma ciudad.

---

<sup>11</sup> ARRIBAS SALABERRI, J.P., *Historia de Sijena*, Instituto de Estudios Ilerdenses, C.S.I.C., Lérida, 1975. Fundado por la reina doña Sancha (+1208), esposa del rey Alfonso II de Aragón (1162-1196), fue panteón real de la Corona de Aragón y allí fue enterrado su hijo, el rey Pedro II de Aragón (1196-1213). Para las pinturas murales de la iglesia y sala capitular: BORRÁS GUALIS, G.M., y GARCÍA GUATAS, M., *La pintura románica en Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada y Fundación General Mediterránea, Zaragoza, 1978, pp. 199-267.

<sup>12</sup> El frontal de altar que procede de la antigua colegiata de Santa María la Blanca de Berbegal (Huesca) se conserva en el Museo Diocesano y Comarcal de Lérida desde finales del siglo XIX. Para su estudio, en relación con Sijena, véase BORRÁS GUALIS, G.M. y GARCÍA GUATAS, M., *Op. cit.*, pp. 355-365.

### *San Saturnino de Artajona*

La pintura ocupaba los paños centrales de la capilla mayor poligonal, a uno y otro lado de la ventana axial, y en la zona superior de esta. El tema representado era el del Juicio Final Universal y la promesa hecha por Jesús, recogida por el evangelista Mateo, de una recompensa final para premiar el desprendimiento de quienes le hayan permanecido fieles: *Entonces, tomando Pedro la palabra, le dijo: Pues, nosotros lo hemos dejado todo y te hemos seguido: ¿qué tendremos? Jesús les dijo: En verdad os digo que vosotros los que me habéis seguido, en la regeneración, cuando el Hijo del hombre se sienta en el trono de gloria, os sentaréis también vosotros sobre doce tronos, para juzgar a las doce tribus de Israel.* (Mateo, XIX, 27-28).

Quizá, por encontrarse incompleta la parte central de la zona más alta, que se ocupaba con la figura sedente de Cristo Resucitado sosteniendo en las manos la cruz de su martirio, a la que flanqueaban dos ángeles erguidos portadores de las armas de su pasión, resulte hoy más atractivo el grupo de apóstoles que aparecía sentado a la derecha de Cristo, a un nivel inferior, con las manos juntas en gesto de oración.

La ventana se decoraba por dentro y por fuera con motivos vegetales y geométricos estilizados simulando vitrales de colores, recurso ornamental frecuente en el Mediodía de Francia en época gótica, y a ambos lados de la ventana, en fingidas hornacinas, se hallaban las figuras erguidas de los santos apóstoles Pedro y Pablo<sup>13</sup>.

Estas pinturas quedaron ocultas por el gran retablo mayor, de tablas pintadas, concluido en 1515.

Debemos a Pedro de Madrazo la primera mención de su existencia tomada de un manuscrito anónimo conservado en la Real Academia de la Historia, anterior al año 1800:

*En el medio de esta fachada (dice el anónimo hablando del muro del ábside) hace un arqueado ingerido en la pared, el qual está pintado con unos mamarrachos de dibujos, y fuera del arqueado está pintado San Pedro á la derecha con unas palancas de yerro por llaves en la mano, y á la izquierda San Pablo con vna biga por espada, y ambos representan unos ombres agigantados. Infiero que antes de construirse el altar, ó tal vez antes de dedicarse la Iglesia á San Saturnino, sirbió de altar esta fachada, y que en el arqueado estaría colocada la Expectación, porque se sabe que en tiempos se imbozó esta Iglesia Santa María la Mayor, y el bulto es hermano carnal en obra de las pinturas de San Pedro y San Pablo<sup>14</sup>.*

<sup>13</sup> LACARRA DUCAY, M.C., Op. cit., pp. 66-67.

<sup>14</sup> Ms. Academia de la Historia, tomo II, relación última, sin firma, del cuaderno referente a Artajona. MADRAZO, P., *Navarra y Logroño*, t. III, Barcelona, 1886, pp. 28-29.

### *San Martín de Artaiz*

En esta ocasión se ocupó con pintura mural el medio cilindro del ábside de la cabecera románica, en cuya superficie se dispuso una sola escena distribuida en cinco partes iguales enlazadas mediante arquerías apuntadas significativas del comienzo del estilo gótico. El tema elegido para su representación es el de la Adoración del Cordero, según el Apocalipsis de San Juan: *Después miré y había una muchedumbre grande, que nadie podía contar, de toda nación, tribu, pueblo y lengua, que estaba delante del trono y del Cordero, vestidos de túnicas blancas y con palmas en sus manos. Clamaban con grande voz, diciendo: salud a nuestro Dios, al que está sentado en el trono, y al Cordero.* (VII, 9-10).

El Cordero de Dios se encuentra en un medallón circular sobre la ventana absidial, acompañado de ángeles músicos situados en las enjutas de los arcos. Las cuatro arcadas circundantes acogen en grupos a orantes puestos en pie con su atención fija en la imagen del Cordero. El pintor ha querido señalar la variedad de tipos humanos convocados a la veneración del Cordero marcando su diferencia de edad, de condición social y de raza, por los atavíos, fisonomías y atributos que lucen. La verticalidad de sus esbeltos cuerpos y el linealismo acentuado de sus ropajes anuncian el comienzo del gótico. La policromía es similar a la de las pinturas de Artajona, con predominio de las tonalidades cálidas -rojos, ocre, tostados, sobre las frías azules y verdes- desvirtuadas por el paso del tiempo, algo de blanco, y dorado para los nimbos y márgenes de los atavíos que se enriquecen con esferillas de estuco en relieve imitando joyas.

### *San Pedro de Olite*

En esta iglesia se cubrieron con pinturas los muros y bóveda de la capilla llamada de la Virgen del Campanal, perteneciente a la parte baja de la torre campanario situada en el lado derecho del templo. Esta tiene planta cuadrada y se cubre con bóveda de crucería sencilla. La titular de la capilla es una hermosa talla gótica, en madera policromada, de la segunda mitad del siglo XIII, perteneciente al estilo francogótico<sup>15</sup>.

En los cuatro plementos de la bóveda de crucería se pintaron cuatro figuras de ángeles en posición erguida llevando en sus manos una corona real. Quizá deban de ser identificados con los cuatro arcángeles -Miguel, Rafael, Uriel y Gabriel-, que en la iconografía bizantina se representan en torno al Pantócrator.

En los tres muros de la capilla la decoración fue distribuida en dos zonas superpuestas separadas por la imposta de donde arranca la bóveda

<sup>15</sup> FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., *Imaginería Medieval Mariana en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1989, p. 372.

En el muro frontal, la parte superior, en forma de tímpano de arco apuntado, se decoró con la imagen de la Majestas Domini en una mandorla escoltada por los símbolos de los cuatro evangelistas o tetramorfos: el hombre alado (Mateo), el león (Marcos), el toro (Lucas) y el águila (Juan).

Debajo de la imposta se pintaron dos composiciones de las que solo se identifica hoy la del registro superior. Se representa en ella la Epifanía o Adoración de los Reyes Magos a Jesús niño, precedida por el encuentro de los magos con el rey Herodes, según el evangelio de Mateo (2, 1-12), enriquecido por los Apócrifos<sup>16</sup>. Dos escenas sucesivas en el tiempo a las que el pintor hizo, por convencionalismo y necesidad compositiva, simultáneas. Lo mismo sucede en la portada principal de la vecina iglesia de Santa María la Real, donde un escultor de formación francesa, tal vez de la escuela de la catedral de París, representó un programa iconográfico similar en los años postreros del siglo XIII<sup>17</sup>.

En la pared del lado derecho de la capilla, el tímpano de la zona alta recibió como decoración la figura de un santo obispo (San Saturnino?, San Martín de Tours?) en posición erguida, bendiciendo con la diestra. Bajo la imposta, flanqueando la ventana central, se pintaron los apóstoles Pedro y Pablo, en pie sobre un fondo de hojarasca.

En el lado izquierdo el tímpano superior se decoró con la escena de la Coronación de la Virgen por su Hijo Jesucristo, según la iconografía francesa que tenía su origen en los escritos de San Bernardo de Claraval (1091-1153)<sup>18</sup>.

El intradós de ingreso a la capilla desde la nave de la iglesia se decoró con medias figuras de personajes sagrados sobre fondo azul. En el lado derecho, desde abajo hasta la altura de la clave, se identifican a San Pablo, San Juan Evangelista y San Juan Bautista; en el lado izquierdo, a San Pedro, a Santa María y a Cristo que bendice con la mano derecha y sostiene un libro con la izquierda.

La pintura mural de la capilla de la Virgen del Campanal resulta en líneas generales estilísticamente más arcaizante que las de Artajona y Artaiz, y tiene una policromía de tonos apagados, tal vez debido al deterioro producido por el tiempo, y por haber recibido con posterioridad encima de ella una nueva decoración pictórica. Su interés radica en su programación iconográfica compleja, adecuada a su emplazamiento arquitectónico.

En la escena de la Epifanía precedida por el Encuentro con Herodes de los tres Reyes Magos, que es, sin duda, la composición estilísticamente más cui-

<sup>16</sup> *Pseudo Mateo*, XVI, 1, 2; *Protoevangelio de Santiago*, XXI, 1-3; *Liber Infantia Salvatoris*, 89-96; *Evangelio Armenio de la Infancia*, X, 10-22.

<sup>17</sup> Con anterioridad al siglo XIII, en época románica, se trató en pintura mural el mismo tema en la iglesia de Santa María de Tahull, nave meridional, situada en el Pirineo de Lérida (hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña); y en el siglo XIII avanzado se vuelve a encontrar, en escultura, en la llamada "Puerta de San Juan" ubicada en el lado izquierdo de la fachada occidental de la Catedral de León. FRANCO MATA, A., *Escultura gótica en León*, León, Institución "Fray Bernardino de Sahún", 1976, pp. 47-71.

<sup>18</sup> "Sermones Litúrgicos. En la Asunción de Santa María. Sermón Primero, 2-4". Véase: *Obras completas de San Bernardo*, Edición bilingüe. IV. Sermones litúrgicos (2º). Edición preparada por los monjes cistercienses de España. B.A.C., Madrid, 1986, pp. 339-341.



dada, las figuras protagonistas lucen esferillas en relieve en los nimbos y en los márgenes de sus atavíos, tal y como sucede en las pinturas murales de Artajona y de Artaíz.

### *Santa María la Real de Olite*

En la cabecera, detrás del retablo mayor, se descubrieron de manera fortuita durante el proceso de restauración del retablo mayor, unas pinturas murales que fueron restauradas por Artelán, a requerimiento de la Institución Príncipe de Viana<sup>19</sup>. Son pinturas similares a las de la cabecera de San Saturnino de Artajona, que cabe relacionar con el taller que actuó en San Pedro de Olite.

La decoración ocupaba los tres paños centrales del ábside pentagonal perforados por su correspondientes ventanas alancetadas aunque hoy sea el paño central y su ventana los que conserve la mayor superficie pictórica original. Esta se distribuye verticalmente en cuatro calles y horizontalmente en tres pisos, en forma de retablo.

En la parte inferior se encuentran en pie vueltos hacia el centro ocupado por la ventana axial, los apóstoles Pedro y Pablo, según la iconografía tradicional, con sus atributos identificadores. Y a los lados, girados hacia las ventanas que les son próximas, sendos apóstoles, peor conservados, que han sido identificados con San Juan evangelista y Santiago el mayor. En el piso de encima hay cuatro profetas en posición sedente con sus filacterias desenrolladas. En el último piso, bordeando el arco exterior de la ventana, se conservan dos medias figuras descalzas, en actitud de vuelo, posiblemente ángeles. Se acusa la pérdida de la imagen presidencial que ocuparía la parte superior de la ventana, como ático o coronamiento de la composición, para la que se ha propuesto, con buen criterio dado el reducido espacio disponible, un Agnus Dei.

Predominan los tonos verde, amarillo, rojo y negro, sobre el fondo blanco del mortero, y la técnica utilizada en su realización es “mixta”<sup>20</sup>.

### *San Martín de Auza*

En el valle de Ulzama, (merindad de Pamplona), el lugar de Auza conserva en lo que fue la primitiva iglesia parroquial de San Martín, anterior a la

<sup>19</sup> LATORRE ZUBIRI, J. “Las pinturas murales de la cabecera de Santa María la Real de Olite. Conservación”, en *El retablo mayor de la iglesia de Santa María la Real de Olite. Historia y Conservación*, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo. Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 2007, pp. 187-215.

<sup>20</sup> FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., “Las pinturas murales de la cabecera de Santa María la Real de Olite. Breve reseña histórica”, en *El retablo mayor de la iglesia de Santa María la Real de Olite. Historia y conservación*, Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 2007, pp. 179-187.

actual, restos de pinturas murales que ocupaban un lateral de su cabecera rectangular. Hoy se encuentran junto al muro norte de la casa parroquial.

Esta decoración, en muy mal estado de conservación y de temática religiosa mariana -se identifican una Virgen María entronizada acompañada por un apostolado además de una posible Epifanía-, se podría relacionar, según la doctora Silva, con las pinturas murales de la bóveda y parte alta de los muros de la capilla de la Virgen del Campanal en la iglesia de San Pedro de Olite.

Hay que señalar que a través de lo que se vislumbra se reconoce el empleo de esferillas en relieve como decoración de nimbos y atavíos de los personajes sagrados similar a lo que sucede en las pinturas murales de Artajona y Artai<sup>z</sup><sup>21</sup>.

### ***Gótico lineal***

Esta segunda etapa de la pintura mural gótica en Navarra incluye una gran parte de las decoraciones efectuadas en el claustro y refectorio de la catedral de Pamplona, la pintura de los muros laterales del presbiterio en la iglesia de San Saturnino de Artajona, las pinturas de la iglesia de San Nicolás de Pamplona, las pinturas de la iglesia del antiguo monasterio de agustinas recoletas de San Pedro de Ribas, a las afueras de Pamplona, posiblemente del mismo taller que las de la iglesia de San Nicolás, las pinturas de la iglesia de San Martín de Ecay, lugar de la merindad de Sangüesa, las pinturas de la iglesia de San Román de Arellano, villa de la merindad de Estella, las pinturas de la iglesia de San Juan Bautista de Eristáin, en la merindad de Olite, las pinturas más antiguas de la iglesia de San Salvador de Gallipienzo, villa de la merindad de Sangüesa, las pinturas murales de la iglesia de San Salvador en Sangüesa, las pinturas de la cabecera de la iglesia de San Julián de Ororbia (merindad de Pamplona), y las pinturas de la parte baja de la torre en la iglesia de San Pedro de Olite que significan la fase final de esta tendencia estilística.

La catedral de Pamplona es el foco principal de donde irradiará el estilo gótico lineal a todo el reino de Navarra. Es lógico que así sucediese ya que desde 1274 se acentúa la influencia francesa en Pamplona, con la residencia permanente de sus reyes -que lo serán de Francia y de Navarra hasta 1328- en la ciudad de París, ejerciendo su autoridad en Navarra mediante gobernadores que eran en su mayoría franceses. De este mismo país proceden los prelados que rigen la sede de Pamplona durante la primera mitad del siglo XIV -don Arnalt de Puyana (1310-1316) y don Arnaldo de Barbazán (1318-1355)-, destacados mecenas de las Bellas Artes<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> DE SILVA Y VERÁSTEGUI, S., "Pinturas murales en San Martín de Auza", *Príncipe de Viana*, n<sup>o</sup> 152-153, 1978, pp. 497-506.

<sup>22</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona*. I. Siglos IV-XIII, EUNSA, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1979; *Historia de los obispos de Pamplona*, II. Siglos XIV-XV. EUNSA, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1979.

Cuando se separen las dos coronas, en 1328, los nuevos monarcas navarros, Juana II y Felipe de Evreux (1328-1349), trasladan su corte a Pamplona, lo que lleva consigo un afrancesamiento todavía mayor del reino.

Los reyes pasarán largas temporadas en Francia, con preferencia en París, pues se amoldan con dificultad a los usos y costumbres de Navarra, cuya lengua no conocen. En esta época, de estrecha unión de las dos monarquías, no hay que decir que las manifestaciones artísticas de Navarra corren parejas de las de Francia y, en algunos casos, con notas peculiares de excepcional calidad, sobre todo en la arquitectura, la música y la pintura, de la que hemos de ocuparnos aquí con mayor atención<sup>23</sup>.

### *Catedral de Pamplona*

Para el nuevo claustro gótico de la catedral, comenzado en la segunda mitad del siglo XIII, en tiempos del obispo don Miguel Sánchez de Uncastillo (1272-1278), se llevaron a cabo notables conjuntos de pintura mural durante el siglo XIV que decoraban los muros de sus galerías y diversas dependencias capitulares. Hoy en su mayor parte se conservan en el Museo de Navarra pero todavía se reconocen en algunos lugares fragmentos de la pintura original.

La primera de las pinturas murales que hay que mencionar por su cronología temprana es aquella que era conocida tradicionalmente con el nombre de "Arbol de Jessé", tema que deriva de la profecía de Isaías (cap. XI, 1-9), anunciadora de la venida del Mesías, con el que había sido identificada iconográficamente<sup>24</sup>. En nuestra opinión, el pintor de esta compleja composición habría utilizado como fuente de inspiración un largo poema latino en homenaje al "lignum Crucis", el "Pange lingua gloriosi...", himno de la Pasión atribuido al italiano Venancio Fortunato (530-600), que fue consagrado obispo de Poitiers al final de su vida. En él se enaltecen el Nacimiento de Cristo, su Crucifixión y la Santísima Trinidad, sucesivamente<sup>25</sup>.

1.- Canta lengua, los lauros del glorioso combate, y ante el trofeo de la Cruz relata su noble triunfo: cómo el Redentor del mundo venció al ser inmolado.

2.- Condolido el Hacedor del error del primer padre, cuando al morder la manzana dañina incurrió en la muerte: él mismo entonces designó al leño para reparar los daños del leño.

---

<sup>23</sup> LACARRA Y DE MIGUEL, J.M., *Historia del Reino de Navarra en la Edad Media*, Caja de Ahorros de Navarra, Editorial Aranzadi, Pamplona, 1975. Capítulo XI: "Navarra bajo dominio francés (1274-1328)", pp. 301-325. Capítulo XII: "Estructura política, sociedad y cultura (1234-1328)", pp. 327-355. Capítulo XIII: "El reino de Navarra entre Francia y España (1328-1425)", pp. 357-422. Capítulo XIV: "Estructura política y administrativa (1328-1425)", pp. 423-456.

<sup>24</sup> *Y brotará un retoño del tronco de Jesé y retoñará de sus raíces un vástago. Sobre el que reposará el espíritu de Yavé, espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de entendimiento y de temor de Yavé.*

3.- Esto reclamaba la economía de la obra de nuestra salud: que el arte del disfrazado traidor fuera burlado con otro arte; y pusiese el remedio allí, donde el enemigo pusiera la herida.

4.- Y así cuando vino la plenitud del tiempo sacro, fue enviado al solio del Padre el Hijo creador del orbe, y del vientre Virginal salió vestido de carne.

5.- Gime el Infante, puesto en angosto pesebre: sus miembros, en pañales envueltos, fájalos la Virgen Madre: y manos y pies de Dios cíñelos con apretada faja.

6.- Habiendo ya cumplido seis lustros, y terminado el tiempo de su vida, el Redentor espontánea y libremente se te entregó a la Pasión, el Cordero es levantado en Cruz, para ser inmolado en el leño.

7.- Al desfallecer, bebe hiel; espinas, clavos y lanzas perforaron el manso cuerpo, del que manan agua y sangre; tierra, mar, astros y mundo son lavados en ese río.

8.- ¡Oh Cruz, entre todos el árbol más noble!: ninguna selva produce otro tal en hija, en flor y en fruto: el dulce hierro, el dulce leño, dulce peso sustenta.

9.- Dobleaga tus ramas, árbol alto, extiende tu amplio seno, y témplese la rigidez aquella que te dio la naturaleza: y a los miembros del supremo Rey tiéndelos una mansa rama.

10.- Solo tú fuiste digna de llevar a la Víctima del mundo: y de preparar un puerto, como el Arca, para el mundo náufrago, tú que fuiste ungida con la sagrada Sangre, vertida del Cuerpo del Cordero.

11.- Sempiterna gloria sea la Bienaventurada Trinidad, igual al Padre y al Hijo: igual honor al Paráclito, el nombre del Uno y Trino, alábelo el mundo universo. Amén.

Su ubicación original correspondía al tercer tramo de la galería meridional del claustro, junto a la puerta llamada "Puerta Preciosa", que servía de acceso al dormitorio canónico y a la sala capitular nueva. La edificación de esta parte del claustro se atribuye al obispo don Arnalt de Barbazán (1318-1355), uno de los obispos constructores más grandes que ha tenido la sede de San Fermín, y su episcopado ha sido valorado como *el más brillante del siglo*<sup>26</sup>.

Es una composición de grandes dimensiones (6,05 x 4,14 metros) realizada con técnica mixta, al temple con retoques al óleo, a la que la oxidación producida por la humedad y el humo, provocó la pérdida de su policromía. Sin embargo, todavía posee destacado interés artístico debido a la elegancia de su dibujo y a la original composición de los elementos narrativos.

<sup>25</sup> PRADO, G., *Antología de las distintas liturgias orientales y occidentales*, Burgos, 1934, pp. 120-124.

<sup>26</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, J., Op. cit., t. II, pp. 84-201.

El sujeto principal en la obra es un árbol cuya base corresponde al registro inferior, cuyo tronco se yergue, verticalmente, hacia lo alto, y cuyas ramas se extienden horizontalmente en cuatro pisos que sirven de apoyo a las figuras protagonistas. En el piso inferior se representan, una a cada lado del tronco, las escenas de la Anunciación y de la Epifanía, según la iconografía tradicional en Occidente durante la Baja Edad Media. En el segundo piso se sitúa la Virgen María, en posición erguida, como reina y madre de Dios, ocupando la parte central. El tercer piso tiene como tema principal a Cristo crucificado con tres clavos, al que acompañan en los lados las dolientes figuras de la Virgen María y de San Juan evangelista. Y en el cuarto y último piso se representa de modo simbólico a la Santísima Trinidad como "Trono de Gracia", imagen en la que se muestra la participación de Dios Padre y del Espíritu Santo en la obra de la Redención<sup>27</sup>.

La composición se enriquece con la presencia de doce reyes del Antiguo Testamento, alusión a las Doce tribus de Israel, portadores de filacterias, que dispuestos por parejas en los tres primeros pisos, señalan hacia la figura del Crucificado<sup>28</sup>.

Esta pintura de estilo gótico lineal se relaciona formalmente con la pintura sobre tabla (1,29 x 0,78 metros) dedicada a la crucifixión de la catedral de Pamplona, como ya señalara Robert Mesuret hace algún tiempo<sup>29</sup>.

Hay detalles iconográficos tales como la figura de Cristo en la cruz y el nido con el pelícano piadoso situado encima o las figuras del sol y de la luna sostenidas por ángeles que se repiten<sup>30</sup>. Junto con esto, la presencia de los profetas con sus filacterias, común en ambas composiciones, enlaza con la pintura mural del refectorio en la misma catedral y con otras pinturas murales localizadas en tierras francesas y españolas cuya cronología se sitúa en el siglo XIV. Así, entre las francesas, hay que recordar la pintura mural realizada en el muro meridional de la iglesia de Notre-Dame du Taur en la ciudad de Toulouse (Languedoc), dedicada a la Genealogía de Jacob, con 83 figuras de profetas distribuidas en dos pisos, obra atribuida por Enrico Castelnuovo al taller tolosano del franciscano Pierre du Puy (Peire del Pueg), pintor que trabajó activamente en la ciudad pontificia de Aviñón entre 1316 y 1329, al servicio del pontífice Juan XXII (1316-1334)<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> PADRE GERMÁN DE PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Medieval Español*, Madrid, C.S.I.C., 1970.

<sup>28</sup> DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "Del árbol de Jesé de la catedral de Pamplona y su carácter trinitario", *Archivo Español de Arte*, 1999, pp. 187-206.

<sup>29</sup> MESURET, R., *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France Du XI au XVI siècle*, Paris, Éditions A. et J. Picard. 1967, pp. 185-186, figs. 69-70.

<sup>30</sup> LACARRA DUCAY, M.C., "Nuevas observaciones sobre la tabla de la Crucifixión de la Catedral de Pamplona", en *Estudios sobre la Catedral de Pamplona in memoriam Jesús María Omeñaca. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, número 1. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra, Pamplona, 2006, pp. 211-226.

<sup>31</sup> *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*. Giulio Einaudi Editore, Torino, 1962, Cap.II.: "Aspetti del mecenatismo papale sotto Giovanni XXII", pp. 8-21.

Y también la pintura mural con que se decoró la cúpula occidental de la catedral de Cahors (Guienne), en la que ocho grandiosos profetas (4,50 metros de altura) -Isaías, Ezequiel, Habacuc, Esdras, Jonás, Daniel, David y Jeremías- figuran en pie con sus filacterias y un animal a sus pies sobre un fondo que reproduce una ventana de tracería gótica. Esta decoración se realizó bajo el episcopado de don Guillaume de Labroue (Guilhem de Labroa), entre 1316 y 1324, quien dirigía desde el palacio de Aviñón el taller de miniaturistas de la Biblioteca pontificia y que era de la familia de Juan XXII<sup>32</sup>.

Se ha supuesto que el pintor que Guillaume de Labroue había enviado desde Toulouse, Pierre du Puy, habría trabajado en las pinturas de la catedral o al menos que su taller habría realizado entre 1320 y 1330 las figuras de los profetas. En los últimos años, (1988), nuevos hallazgos de pintura mural situados en el cuerpo occidental de la catedral de Cahors han sacado a la luz un amplio programa narrativo dedicado a los primeros capítulos del Génesis (I-III) que cabe atribuir al mecenazgo de Guillaume de Labroue. Con ello este prelado se confirma como un importante difusor de la pintura gótica francesa trecentista en el área languedociana<sup>33</sup>.

Entre las pinturas españolas del siglo XIV con figuras de profetas hay que mencionar la pintura mural de la capilla de Santa María del Perdón situada en el ábside central de la cripta de la iglesia parroquial de la villa de San Esteban de Sos del rey Católico (Zaragoza), localidad de las Cinco Villas que desde el siglo XI al siglo XVIII (1785) perteneció a la diócesis de Pamplona, pasando luego a la de Jaca (Huesca).

Esta decoración, que ya estudiamos hace algunos años<sup>34</sup>, comprende no solo la cabecera semicircular, cubierta con bóveda de horno, sino también el tramo que la precede cubierto con bóveda de cañón. En la bóveda se representa la Coronación de María por Cristo y diversas escenas de la Vida de la Virgen, desde la Anunciación a Pentecostés, y en el medio cilindro del ábside de la Matanza de los inocentes y la Huída a Egipto de la Sagrada Familia. En el intradós del arco fajón que separa el ábside del tramo anterior se encuentran figuras de profetas con sus filacterias -Job, Daniel, Salomón, David y Zacarías-, anunciadores de la venida del Mesías.

En el arco que introduce en el tramo anterior al ábside, al que cabe llamar arco triunfal, se representan las cinco vírgenes necias y las cinco prudentes, según la parábola de Jesús descrita por el evangelista Mateo (XXV,1-13). Las diez mujeres van encuadradas, como los profetas, en espacios rectangulares y colocadas una encima de la otra con el cambio de sentido a partir de las clave del arco: las Vírgenes necias en el lado de la epístola y las prudentes en lado del evangelio<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> MESURET, R., Op. Cit., pp. 193-197, figs. 75-76.

<sup>33</sup> BENEJEAN, M.: "Cahors, la Cathédrale", *Images du Patrimoine*, n° 79, Inventaire general, 1991.

<sup>34</sup> LACARRA DUCAY, M.C., "Pinturas Murales en las iglesias de Sos", en *Arte Religioso en la villa de Sos del Rey Católico*, I.F.C., Zaragoza, 1978, pp. 37-93.

<sup>35</sup> *Entonces el reino de los cielos será semejante a diez vírgenes que, tomando sus lámparas, salieron al encuentro del esposo. Cinco de ellas eran necias y cinco prudentes; las necias, al tomar las lámparas, no tomaron consigo aceite, mientras que las prudentes tomaron aceite en las alcuizas juntamente con sus lámparas.(...) Velad, pues que no sabéis el día ni la hora.*

Esta importante pintura mural de la que se conoce el nombre de la señora que encargara su realización, "Domna Sancha", según se dice en una cartela sobre la figura femenina retratada en la pilastra del lado derecho de la capilla, debe ser fechada en la primera mitad del siglo XIV. Los paralelismos estilísticos establecidos por Abbad Rios (1971) con pinturas de talleres navarros contemporáneos son evidentes, mucho más que con lo aragonés del momento<sup>36</sup>.

Y este paralelismo se da tanto en pintura mural -pintura del llamado "Arbol de Jessé", en el claustro, y del refectorio de la catedral de Pamplona- como sobre tabla -pintura de la Crucifixión de la misma catedral, frontales de la Virgen y el Niño procedente de Arteta (Merindad de Pamplona) y del Salvador que procede de Góngora (Merindad de Sangüesa), ambos en el Museo Nacional de Arte de Cataluña-.

Pero a su vez, el enlace con lo navarro lo aproxima a lo más refinado y culto que entonces se daba en el arte pictórico mural del suroeste francés, como sucede con las pinturas murales de la cabecera de la iglesia de San Salvador en la localidad de Saint Macaire (Guienne), realizadas en las primeras décadas del siglo XIV. Estas pinturas, que sufrieron una excesiva restauración en 1825, ofrecen todavía importantes puntos en común con las pinturas de Sos, como son la representación de las vírgenes necias (4) y prudentes (6) en el intradós del arco triunfal.

### *Refectorio*

Para el refectorio de los canónigos situado en el lado meridional del claustro de la catedral de Pamplona, en su último tramo, se pintó en la década de los años treinta del siglo XIV, un grandioso retablo mural dedicado a la Pasión de Cristo (6,15 x 3, 75 metros), realizado con técnica mixta del temple con retoques al óleo que actualmente se custodia en el Museo de Navarra<sup>37</sup>.

Que existiera pintura mural en el refectorio era cosa sabida pues los desgraciados repintes posteriores no lograron ocultar del todo la decoración primitiva. Así nos describe Madrazo su impresión al contemplar la pared del refectorio del refectorio: *En la pared conserva restos de pintura mural de dos épocas distintas, ejecutadas una sobre otra, y aunque en algunas partes cree la imaginación descubrir trozos de composición interesante y grandiosa ello es que no podría fácilmente la mano del profesor más experto y conocedor de los cánones de la pintura mural antigua, determinar en este muro cosa de importancia*<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> ABBAD RÍOS, F., "Las pinturas de la iglesia de San Esteban de Sos", *Archivo Español de Arte*, n.º. 173, Madrid, 1971, pp. 17-48.

<sup>37</sup> La pintura se arrancó en 1944 con otras situadas en el mismo claustro, y fueron trasladadas a lienzo por el restaurador Ramón Gudiol, de Barcelona. La tarea fue supervisada por el historiador José Gudiol, con colaboración de Andrés Esturiol y José Pamiés.

<sup>38</sup> MADRAZO, P., Op. cit., t. II, p. 358.

Al autor, que dejó su nombre al pie de la obra, Juan Oliver, se le encomendó la decoración de la pared del testero, en el espacio central entre las dos ventanas oblongas, bajo el gran rosetón de iluminación. Y la pintura del tímpano de la puerta de acceso al púlpito del lector -obligado en un refectorio de canónigo regulares-, que se encuentra situado en el muro del lado izquierdo, próximo a la cabecera.

La pintura del testero es una composición rectangular, a modo de tapiz o vidriera policromados, cuyas grandes dimensiones lo harían, sin duda, el punto de mira y de meditación de cuantos acudieran al refectorio. El tema que se representa es el de la Pasión de Cristo, comenzando en el piso de arriba con las escenas de la Flagelación y el Camino del Calvario; en el piso central hay una única escena dedicada al Calvario "de gran espectáculo", para terminar en el piso inferior con el Santo Entierro, la Visita de las Santas Mujeres al sepulcro vacío y la Resurrección de Cristo. Las escenas aparecen compartimentadas con tracerías góticas y el conjunto narrativo se enriquece con una greca, a modo de "pulsera", en los laterales y de banco o "predella" en la parte de abajo, que ayuda a comprender el sentido de la composición y otorga los datos históricos referentes al autor, la fecha de realización y los comitentes o mecenas que la hicieron posible.

En los lados más largos de la pintura se superponen figuras de profetas del Antiguo y Nuevo Testamento, en posición erguida, con filacterias en las manos, cuyos textos aluden a sus predicciones sobre la venida del Redentor. En total son doce los profetas representados -seis en cada uno de los lados- elegidos entre los siguientes: cuatro grandes profetas, Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel; tres profetas llamados menores, atendiendo al número más reducido de su obra, que son: Abacuc, Zacarías y Aqueo; dos reyes del Antiguo Testamento, Salomón y David; y, finalmente, tres representantes del Nuevo Testamento, destacados por su significado en la biografía de Cristo: Simeón, Juan el Bautista y Caifás.

En la parte de abajo están alineados una serie de escudos pertenecientes a cuantos contribuyeron con su ayuda a la elaboración de la obra flanqueados por jóvenes juglares, muchachos y muchachas, que tañen diversos instrumentos de música, rabel, campanas, trompeta, vihuela de arco y mandora<sup>39</sup>.

Son cuatro los escudos que figuran, comenzando de izquierda a derecha en el sentido del observador se identifican: 1) escudo de don Arnaldo de Barbazan, obispo de Pamplona (1318-1355), regente del episcopado en el tiempo en que se realizó la obra del refectorio; 2) escudo de los reyes de Navarra, doña Juana II y don Felipe de Evreux (1328-1349), con las armas alternantes de las dos familias; 3) escudo de la Casa de Foix-Bearn, perteneciente a don Gaston II, conde de Foix y Vizconde de Bearn (1319-1343), amigo personal del rey de Navarra al que ofreció su apoyo para una proyectada y no realizada cruzada contra el reino moro de Granada; y, finalmente,

---

<sup>39</sup> FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., *Iconografía musical de la Catedral de Pamplona*, en *Música en la Catedral de Pamplona*, n° 4, Pamplona, 1985.



4) escudo de don Miguel Sanchiz de Asiaín, futuro obispo de Pamplona (1357-1364) que, por aquel entonces, desempeñaba el cargo de arcediano de la tabla.

La pintura se encuentra bien documentada por una inscripción que existe en su zona más baja, escrita en mayúsculas góticas de color negro y rojo, con abreviaturas: *ANNO D(OMI)NI M: CCC:XXX : EGO DOMINUS: IO(H)A(N)NES PETRI DE STELLA: ARCHIDIACONUS S(AN)C(T)I PETRI DE USUN: FUIT OPEARIUS E(C)CL(ES)IE B(E)ATE S(ANCTE) M(ARIAE) PAMPIL(O)N(ENSIS): FECIT FIERI ISTUD REFERTORIUM: ET IOHANNES OLIVERI DEPINXIT ISTUD OPUS*, es decir: *Año del señor mil trescientos treinta. Yo, don Juan Périz, (hijo de Pedro) de Estella, archidiácono de San Pedro de Usún, fue encargado de las obras de Santa María de Pamplona, hizo hacer este refectorio, y Juan Oliver pintó esta obra.*

Una ligera controversia ha sido planteada hace pocos años por dos investigadores de los emblemas heráldicos navarros al identificar de manera distinta los escudos extremos de la orla y proponer una nueva cronología para la pintura de Oliver, la de 1335<sup>40</sup>.

En el caso del escudo primero, empezando por la izquierda del observador, de plata, cruz de oro, proponen ver en él “las armas del papado”. Colores antiguos, que, en su opinión, estaría en conexión con el escudo número 4, de plata, bordura de gules con veintiocho aspas de oro, en el que reconocen las armas del pontífice entonces reinante al que, por modificar la fecha de realización de la pintura, 1335 en lugar de 1330, habría que identificar con Benedicto XII (1334-1342) quién sucedió a Juan XXII (1316-1334) al frente del pontificado con sede en la ciudad francesa de Aviñón<sup>41</sup>.

Según las investigaciones de la doctora Francesca Manzari, profesora en la Universidad “La Sapienza” de Roma y experta en el estudio de libros miniados aviñoneses, no se emplea el escudo con la cruz de oro sobre campo de plata como escudo pontificio durante la Edad Media. Para indicar el papado se emplean las llaves cruzadas, símbolo de la cátedra de San Pedro, y desde el siglo XIV la tiara con las tres coronas<sup>42</sup>.

El escudo de Benedicto XII es de plata con bordura de gules pero sin elemento alguno en la bordura, y, generalmente, lleva las llaves cruzadas enci-

<sup>40</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro*, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud, Pamplona, 1996, pp. 274 y 325-329. Y de los mismos autores, los mismos contenidos en “Precisiones cronológicas y heráldicas sobre el mural del refectorio de la catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, nº 207, 1996, pp. 5-17.

<sup>41</sup> Los mismos autores advierten la dificultad de esta identificación, cuando escriben: “d). El cuarto escudo correspondería al papa Benedicto XII, quién sucedió a Juan XXII en 1334. De otro modo este cuarto escudo sería inexplicable”. (“Precisiones cronológicas y heráldicas...”, p. 13).

<sup>42</sup> AA.VV., *La vie culturelle, intellectuelle et scientifique a la cour des papes d'Avignon*, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales. Textes et Études du Moyen âge, 28. Brepols, 2006. Y, particularmente, MANZARI, F.: “Contributi per una storia della miniatura ad Avignone nel XIV secolo”, pp. 111-141. y familier. AA.VV. Sous la direction de Philippe Levillain: *Dictionnaire historique de la Papauté*. Librairie Arthème Fayard, Poitiers, 1994.

ma. El 4<sup>o</sup> escudo del mural del refectorio de Pamplona no puede ser identificado en modo alguno con el escudo de Benedicto XII<sup>43</sup>.

Respecto a la modificación de la inscripción, proponen una nueva lectura que afectaría a la datación de la obra.

En lugar de: *ANNO D(OMI)NI M CCCXXX EGO DOMINUS...*, sería, ..*Nº DNI M CCCXXX EVO DOMINUS*, que traducido sería:

(En el) *año del Señor milésimo trecentésimo trigésimo quinto*. Es decir, mantienen la década de 1330, pero no leen EGO sino EVO, traducido por “y quinto. Y siguen: *Entendemos que la E completa la fecha y que, evidentemente, detrás no hay una G sino una V. La O jugaría el mismo papel indicativo del ordinal que las diminutas o que se ven sobre CCC y XXX, y se intuye una M*<sup>44</sup>.

Juan Périz, canónigo de la catedral de Pamplona desde 1291 fue, según parece, hombre cosmopolita y gran aficionado a la arquitectura. Hizo construir diversas edificaciones en Pamplona además de este refectorio y fue uno de los primeros en recibir, de su obispo don Miguel Périz de Legaria (1287-1304), licencia para acudir a un Estudio General para perfeccionar sus conocimientos y permanecer en él durante cuatro años. Parece ser que esta estancia la efectuó a partir de 1310, siendo el lugar elegido la ciudad de Toulouse, que era entonces un centro cultural importante relacionado con los núcleos urbanos más desarrollados del Mediterráneo occidental.

Juan Oliver, el pintor que dejó su nombre al pie del mural del refectorio de la catedral de Pamplona debía ser ya conocido para recibir tal encargo de las autoridades religiosas y civiles del reino de Navarra. Con anterioridad a 1330 no se conocen datos escritos de su actividad en Navarra.

De 1332 es un documento conservado en el Archivo General de Navarra (Reg. 30, f.79) en el que se notifica que se han abonado 20 sueldos a *Johan Oliver pintor de Pomplona, por tayllar e pintar el dito bolt de cera*, para el altar de Santa María de Pamplona.

Las noticias siguientes, bastante posteriores cronológicamente, corresponden a diversas mensualidades de los años 1379, 1387 y 1390, y aluden siempre a pagos efectuados a *Juan Oliver, pintor vecino de Pamplona*, por sus trabajos, solo o con colaboradores, para la capital del Reino, Ujué y Roncesvalles.

De los documentos citados hay que destacar por su particular interés uno fechado el día 31 de marzo de 1379 (Archivo General de Navarra, Sección de Comptos, caja 41, numero 6, II) que hace referencia al pago de 20 libras efectuado a Juan Oliver, pintor vecino de Pamplona, *por cient lampadas de fusta que yo obro por mandamiento del senyor Rey... Et en testimonio desto vos do este albaran en el qual he puesto mis armas de mi mano, dato anyo e die ut*

<sup>43</sup> Para confirmar esta tesis, se puede consultar: GALBREATH, D.L., *Papal Heraldry*, London, 1972 (2<sup>a</sup> ed.), Chapter X, “The Popes of the 13 th and 14 th centuries”, pp. 69-80, y, particularmente, p. 77, con ilustraciones.

<sup>44</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J. y MENÉNDEZ PIDAL F., “Precisiones cronológicas y heráldicas...”, p. 12.

*supra*, y concluye el texto con el dibujo de su escudo parlante -un pequeño olivo- a modo de firma, hecho de su mano.

Cabe sospechar que las referencias más tardías referentes a *Juan Oliver pintor vecino de Pamplona* correspondan a un hijo suyo, de su mismo nombre y oficio, si se tiene en cuenta que la última fecha documentada, 1390, es sesenta años posterior a la de la pintura del refectorio

En cualquier caso, el pintor llamado Juan Oliver que trabajó en el refectorio de la catedral de Pamplona pudo ser oriundo del Reino o ser tenido por navarro en razón de su largo tiempo de residencia allí. Lo que parece cierto es que, en un caso o en otro, su aprendizaje hubo de hacerlo fuera de Navarra, en Francia o en Inglaterra, posiblemente.

Abunda la documentación en la que aparece citado un Juan Oliver que trabaja como pintor en el equipo del tolosano Pierre du Puy (Peire del Pueg), monje franciscano del que ya hemos hecho referencia, el cual se estableció en Aviñón en 1316 para entrar al servicio del pontífice Juan XII (1315-1334) en donde estuvo hasta su muerte en 1329.

Las pinturas realizadas por este taller en Provenza, en las que figura Oliver, -decoraciones de los castillos de Sorgues y de Noves- no se han conservado. Las pinturas que se atribuyen a este mismo equipo en Toulouse y Cahors se hayan bastante adulteradas por las restauraciones que sufrieron en el siglo XIX como para servir de ejemplos comparativos con las del refectorio pamplonés.

Cabe pensar en la posibilidad de que Juan Périz, arcediano de San Pedro de Usún, conociera durante su estancia en Toulouse a Pierre du Puy y que, más tarde, acudiera a él en busca de un pintor apropiado, entre sus colaboradores, para decorar el refectorio.

En este caso, entre los años 1316 y 1329 habría que fijar la etapa de aprendizaje de Juan Oliver y la de sus primeros éxitos profesionales, adquiriendo entonces la fama que le permitiera independizarse a la muerte de su maestro y establecerse por su cuenta en Pamplona.

El mural del refectorio de la catedral de Pamplona pertenece al gótico lineal acorde con la moda cortesana franco-inglesa de las primeras décadas del siglo XIV. Las obras de pintura mural y sobre tabla, miniatura, vidriera y bordado, realizadas en Inglaterra y Francia durante ese tiempo se parecen en bastantes detalles a la pintura de Oliver. Así, por ejemplo, además de las pinturas conservadas en Toulouse y Cahors, ya mencionadas, otras muchas situadas a uno y otro lado del Canal de la Mancha se expresan con un lenguaje artístico común.

Entre las conservadas cabe mencionar las de la Gascuña francesa que pertenecía a Inglaterra entre 1294 y 1453, formando frontera con Navarra. Allí se encuentra la Colegiata de San Pedro de La Romieu (Guers), fundada por el Cardenal Arnaud de Aux, que había sido obispo de Poitiers entre 1306 y 1312 y, luego de una intensa actividad diplomática al servicio de los reyes de Inglaterra y Francia, falleció en la ciudad de Aviñón en 1321. En la parte baja de la torre, que sirve de sacristía a la iglesia, se conservan unas pinturas como

decoración de sus muros (profetas, apóstoles, mártires y santos, la Virgen María y el Redentor) y bóveda (ocho parejas de ángeles con incensarios, coronas y trompetas, una para cada plemento del octógono), realizadas entre 1314 y 1320, de notable parecido con el estilo de Oliver<sup>45</sup>.

En el tímpano de la puerta que accede al púlpito del lector, adosado a la pared izquierda del refectorio, pintó Oliver una cabeza de Cristo con nimbo crucífero sobre fondo blanco (0,37 x 0,49 metros) que, a pesar de su menor tamaño, ofrece rasgos del mayor interés. Ella sugiere la posibilidad de que su autor hubiera utilizado como modelo los dibujos a tinta del artista y escritor inglés Matthew Paris, monje de la abadía de San Albano entre 1217 y 1259.

Concretamente, el pintor parece haber tenido en cuenta alguna de las copias que, de los dibujos de Matthew Paris, circularon por el continente.

Sobre todo las cabezas de Cristo "tipo Verónica" que figuran en sendas páginas de las llamadas *Chronica Maiora* (Mss.26) y *Chronica Minora* (Mss.16), de hacia 1240-1253, hoy en el Corpus Christi College de Cambridge. Y lo mismo cabe decir de la cabeza de Cristo Resucitado en la escena de la Resurrección situada en el piso inferior del mural de la Pasión en el testero.

Los rasgos faciales en los dos ejemplos navarros revelan este parentesco y al mismo tiempo confirman el estrecho contacto mantenido por los artistas que trabajan en la corte de los Reyes de Navarra con los talleres activos en la Europa del norte -continental e insular- durante los siglos del gótico<sup>46</sup>.

Nuevos hallazgos de pinturas murales realizadas por Juan Oliver en la cabecera de la iglesia parroquial de San Julián de Ororbia (Merindad de Pamplona), efectuados en el año 2007, han enriquecido su catálogo artístico a la vez que proporcionan nuevos datos sobre su versatilidad como pintor de temas de iconografía cristiana, y corroboran su excepcional valía en la escuela navarra del siglo XIV.

Las pinturas descubiertas se encuentran en la cabecera, en los tres paños centrales de la capilla mayor, aunque es posible que en origen todo el interior del templo estuviera pintado<sup>47</sup>. Se encontraron, de manera casual, al iniciarse los trabajos de restauración del retablo de tablas pintadas del siglo XVI que las había ocultado y protegido a lo largo de los siglos<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> UGAGLIA, E., *La collegiale Saint Pierre La Romieu*, Association pour la promotion de l'Archeologie en Midi-Pyrénées, Toulouse, 1985.

<sup>46</sup> MORGAN, N.J.: *Early Gothic Manuscripts* (1), 1190-1250. *A survey of Manuscripts illuminated in the British isles*. Volume Four. Harvey Miller Publishers-Oxford University Press., 1982, Cat. 88. pp.136-139.

<sup>47</sup> Los trabajos de restauración, efectuados entre junio y noviembre del año 2008, fueron realizados por los técnicos de la empresa Artelán Restauración, S., María Daza y Elena Aguado, bajo la dirección de Javier Latorre Zubiri. La intervención fue supervisada por Alicia Ancho Villanueva, restauradora del Servicio de Patrimonio Histórico del Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana.

<sup>48</sup> Agradezco a Mercedes Jover, Directora Técnica de la Sección de bienes muebles y registros del Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra, las informaciones proporcionadas al respecto, en forma de dibujos y notas de prensa del Diario de Navarra. Y también que me hiciera de guía, junto con la doctora Clara Fernández Ladreda-Aguadé, de la Universidad de Navarra, y con el doctor Carlos Martínez Álava, en mi visita a San Julián de Ororbia en diciembre del año 2008.

Las escenas se distribuyen a modo de retablo mural, en pisos superpuestos enmarcadas por arquitecturas de tracería gótica, comenzando por el lado izquierdo del observador. Se dedican a la Pasión de Cristo y su Resurrección, en el registro inferior, al Nacimiento e Infancia de Jesús, en el central, y a la segunda venida de Cristo y al Juicio Final, anunciado por ángeles trompeteros que flanquean la ventana abierta en el paño central, en el tercero.

Hay escenas singulares desde el punto de vista iconográfico, como la de la Huida a Egipto en la que San José lleva al Niño en brazos y este se vuelve hacia su madre que les sigue montada en su cabalgadura, o la que representa un pasaje de la Infancia de Cristo, tomada de los Evangelios Apócrifos, “el milagro del rayo de sol”, no muy común en la pintura gótica trecentista<sup>49</sup>. En otras se advierte una versión algo distinta a lo plasmado en el mural del refectorio de la catedral de Pamplona, como sucede con la escena de la Resurrección de Cristo en que su postura al salir del sepulcro es más movida al dirigir su atención al ángel que tiene a su derecha.

Otros murales góticos permanecen todavía a la espera de su restauración, como es el caso de los que continúan detrás del retablo mayor de la iglesia de San Salvador de Sangüesa, estudiados por primera vez, con dificultades dada su ubicación, por Carlos J. Martínez Álava<sup>50</sup>. Con dos temas iconográficos visibles, el principal dedicado al Salvador, titular del templo, con un Juicio Final Universal, y un segundo ciclo dedicado a la Infancia de Cristo. De notable calidad, pertenecen a la escuela navarra francogótica de la primera mitad del siglo XIV.

### *San Saturnino de Artajona*

En esta iglesia gótica, de la que ya hemos mencionado la decoración mural de su cabecera, se pintaron años más tarde los muros laterales del presbiterio con nuevas escenas narrativas. En esta ocasión se adoptó la forma rectangular apaisada, a modo de frontal, desarrollándose en cada uno de ellos un ciclo hagiográfico completo

En el muro meridional, correspondiente al lado de la epístola, se representó la leyenda languedociana dedicada a narrar el traslado del cuerpo de San Saturnino desde la Abadía de Saint-Denis, en donde se encontraba custodiado por Carlomagno, hasta la ciudad de Toulouse.

<sup>49</sup> *Libro sobre la Infancia del Salvador*, capítulo 6. Se representa en el llamado “retablo de San Millán de la Cogolla” procedente del Monasterio de San Millán de Suso, hoy en el Museo de La Rioja, en Logroño. Son dos puertas iguales, pintadas al temple sobre tabla por sus dos lados, con escenas de la Vida de San Millán, por dentro, y de la Infancia de Jesús, por fuera. Estilo gótico lineal, mediados del siglo XIV. Véase, GALILEA ANTÓN, A.M., *Aportación al estudio de la pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja. Logroño*, Instituto de Estudios Riojanos, 1985, pp. 19-32.

<sup>50</sup> “San Salvador de Sangüesa, compendio de arte gótico: arquitectura, escultura y pintura”, *Zangotzarra*, Diciembre, 2008, Año XII, nº 12, pp. 157-193.

*Carlemagne, voyant les grands miracles que le corp de Saint Sernin fai-  
sait a Tolose, le fit transporter en France, ( ...) après qu'il eut gardé religieu-  
sément le saint corps l' espace de sep années -son dessein étant de le garder  
toujours-, ce glorieux martyr fit naitre, par la permission divine, du côté de  
Paris, tant de maux pestilentiels.. que Carlomagno se vio obligado... de rame-  
ner ce corps venerable avec toute sa cour dans Tololose<sup>51</sup>.*

El pintor ha distribuido la superficie en seis compartimentos iguales, en cada uno se representa un episodio del relato y todos se ensamblan con arquitecturas góticas. La lectura debe de hacerse de izquierda a derecha según el sentido del observador, ayudando a su comprensión las inscripciones que se encuentran enmarcando horizontalmente las composiciones:

*AQUI ESTA EL REY EN SU CATHEDRA ASSENTADO: SOLDADOS: EL  
PUEBLO DE FRANCIA A SUPLICARLE QUE TORNE ESTE CUERPO  
SANTO EN THOLOSIA: AQUI SAYLLE CON SUS CANONIGOS CON EL  
PUEBLO DE THOLOSIA.*

*LO PINTO ROQUE.... EL ANYO DE MIL ET CCC ET XL.....(V)ECINO  
DE POM(PL)O(NA).*

Esta leyenda la reprodujo, con algunas variantes que modifican su cronología, Madrazo, tomada de un texto que figuraba encima de la puerta de la sacristía del templo donde permaneció hasta el año 1767 en que fue borrada por el blanqueo de la iglesia<sup>52</sup>.

El tema aquí representado - el traslado del cuerpo de San Saturnino desde la Real Abadía de Saint-Denis a la ciudad de Toulouse, concedido por Carlomagno a petición de los tolosanos- se encontraba pintado también en la cabecera de la colegiata de Saint Sernin de Toulouse desde finales del siglo XIII o comienzos del siglo XIV<sup>53</sup>.

*Sur les parois qui morent les baies de la tribune, du côté de l'Évangile,  
un char attelé de deux chevaux transporte un reliquaire doré (D. Saturnin  
Corpus a Gall. Re. Dagoberto Pientissima Commutatione redditur); du  
côté de l'Épître un évêque sur les remparts de Toulouse et l'armée assai-  
llante en deroute (D. Exuperius Gothicum Hostem Deo Praeliante debe-  
llat)<sup>54</sup>.*

Es posible que el autor de la pintura de San Saturnino de Artajona, edificio que era propiedad del cabildo de Saint Sernin de Toulouse desde 1084, por donación del obispo de Pamplona, don Pedro de Andouque (1083-1115),

<sup>51</sup> DAYDÉ, R., *L'histoire de S. Sernin ou l'incomparable trésor de son abbatale de Tolose*, Tolose, 1661, pp. 67 y 79. Otra versión de la leyenda cita al monarca Dagoberto en lugar de Carlomagno.

<sup>52</sup> MADRAZO, P., Op. cit., t. III, p. 30. La toma de los apuntes del párroco de Artajona, don José de Ororbia, que fueron remitidos a la Academia de la Historia por su corresponsal, Don Jacinto de Vera, en el año 1800. Supone Madrazo que se copió de la que acompañaba a las pinturas murales de la cabecera, en fecha anterior a la colocación del retablo mayor en 1501. *Aquí está el Rey en su cátedra asentado: el pueblo de Tolosa á suplicarle qui torne este Cuerpo á Tolosa de Francia: Aquí saille el Obispo con sus Canónigos con el pueblo de Tolosa de Francia: El Rey carlos manda qui torne el cuerpo de san Cernin a Tolosa de Francia. Anyo MCCCXI.*

<sup>53</sup> Información que me fue comunicada por escrito, en 1971, por Marcel Durliat, catedrático de Arte Medieval de la Universidad de Toulouse.

<sup>54</sup> Véase también, MESURET, R., Op. cit., p. 267.

buscara inspiración en la ciudad de Toulouse, a petición de sus propietarios, o que se diera la circunstancia de ser el mismo de origen languedociano.

En el muro septentrional, correspondiente al lado del evangelio, fue pintado un pasaje de la vida de San Exuperio, sucesor de San Saturnino en la sede de Toulouse. La inscripción que le correspondía era: *AQUI ESTAN LOS CANONIGOS DE TOLOSA EN CAPITOL: AQUI LO AYLAN LOS CANONIGOS A EXUPERI: AQUI PRESENTA SAN EXUPERI EL TRASORO A LOS POBRES.*

De las dos decoraciones la primera era la mejor conservada por lo que se decidió su arranque (1944) y posterior traslado al Museo de Navarra en Pamplona. Sus medidas corresponden a las dimensiones del muro que la sustentaba (1,62 x 3,46 metros) y en ella hay que lamentar la pérdida de un fragmento en la parte inferior de la pintura que corresponde al lugar en donde se sitúa la inscripción que proporcionaba el nombre de su autor y la fecha de su realización. Que muy posiblemente fuera también el nombre y la fecha de la composición situada en el lado contrario, hoy apenas visible en su muro original, como parece evidente, dada la estrecha relación entre ambas iconografías y su lugar de emplazamiento<sup>55</sup>.

Estilísticamente la pintura de la Leyenda de San Saturnino de la iglesia de Artajona pertenece al estilo gótico lineal con afinidades procedentes de la miniatura francesa del siglo XIV. Se ha puesto de relieve, por algunos autores, su parentesco con la obra de Juan Oliver en el refectorio de la catedral de Pamplona; en nuestra opinión la relación que existe se debe a su contemporaneidad, sobre cualquier otra razón de dependencia entre ambos artistas. Por otro lado, en el mismo Languedoc hay pinturas murales equivalentes estilísticamente a las de Artajona; así, por ejemplo, en la iglesia de San Andrés de Alet, una de las capillas del lado izquierdo conserva pinturas murales cuyo estilo confirma esta época. Hay un Crucificado, entre la Virgen y San Juan, y un pasaje de la vida de San Benito, no muy alejadas de la obra realizada por Roque en el presbiterio de la parroquia de Artajona. Esta capilla fue realizada en tiempos de Guihem Alzone, obispo de Alet entre 1333 y 1355<sup>56</sup>.

### *San Martín de Ecay*

En la localidad de Ecay, perteneciente a la merindad de Sangüesa, la iglesia parroquial, dedicada a San Martín de Tours, se decoró con pinturas murales a mediados del siglo XIV, de las que se conservan en mejor estado aquellas de la zona baja del ábside que se protegían detrás de un retablo de talla, contratado en febrero de 1692. Y el enlucido y blanqueo del interior de la iglesia, efectuados en el año 1706, ocultaron durante varios siglos las pintu-

<sup>55</sup> La reciente restauración llevada a cabo por Príncipe de Viana de la iglesia de San Saturnino de Artajona ha mejorado el estado de conservación de sus decoraciones murales.

<sup>56</sup> MESURET, R. Op. cit., pp. 190-191, fig. 43.

ras con que se decoraron los muros de la nave, hasta su descubrimiento fortuito en la segunda mitad del siglo XX<sup>57</sup>.

Otros fragmentos situados en los muros de la nave -un San Cristóbal, abogado contra la muerte repentina, en el muro del lado del evangelio, y un fragmento de la leyenda de San Blas, obispo de Sebaste, con inscripción: *AQUI ESTA SAN BLAS...* en la zona alta del presbiterio, en el lado de la epístola-completaban la decoración<sup>58</sup>.

La pintura mural incluye el medio cilindro del ábside, desde la parte baja del muro hasta el arranque de la bóveda dividido horizontalmente en dos partes iguales por la ventana axial. Primitivamente se decoraron con pinturas la bóveda de cuarto de esfera que cubre la cabecera y el arco triunfal que la precede de las que quedan algunos restos.

La pintura de la parte central del ábside se dedica a la Leyenda de San Martín de Tours, apóstol de las Galias, que es el titular de la parroquia.

Se debe a Sulpicio Severo (c.360-420), un contemporáneo del santo a quién conoció personalmente cuando ya era obispo de Tours, la más temprana biografía, titulada *Vita S. Martini*, en la que se incluye el relato más popular de su Leyenda, conocido como “Primera caridad de san Martín”<sup>59</sup>.

A la muerte del santo, el año 397, en la ciudad de Tours se construyó pronto una basílica, meta de peregrinación de los francos, donde se veneraba su sepulcro. Durante toda la Edad Media la peregrinación a San Martín de Tours fue la gran peregrinación francesa, tan frecuentada como la de Santiago de Compostela. Desde Tours el culto a San Martín conquistó el reino de Francia y luego Europa entera<sup>60</sup>.

La devoción a san Martín de Tours llegó tempranamente a los reinos cristianos peninsulares a través de los peregrinos franceses que iban a Compostela. Y el lugar de Ecay, en el Valle de Lónguida (Aoiz), se encuentra en el camino de Lumbier, Sangüesa y Pamplona, y tuvo Hospital de Peregrinos que pertenecía la Colegiata de Roncesvalles.

El pintor ha seleccionado una serie de pasajes de la biografía del santo para reproducirlas a uno y otro lado de la ventana central de iluminación. Se encuentran enlazadas con arquitecturas de tracería gótica que recuerda el mundo de la miniatura, como sucede en los murales de San Saturnino de Artajona, y conservan algunas inscripciones situadas en la parte inferior para facilitar su identificación.

<sup>57</sup> LACARRA DUCAY, M.C., “La iglesia parroquial de Ecay y sus pinturas murales”, en *Homenaje a D. J. M<sup>a</sup> Lacarra de Miguel. Estudios Medievales III*, Zaragoza, 1977, pp. 297-320.

<sup>58</sup> Fueron estudiadas y fotografiadas, por primera vez, en octubre del año 1975. A finales de los ochenta serían restauradas por Príncipe de Viana y retirado el retablo que las ocultaba, mejorando su presencia.

<sup>59</sup> Muchos otros autores, después de Sulpicio, narraron nuevamente la vida del santo, en prosa y en verso, como Paulino de Perigueux, Gregorio de Tours, Venancio Fortunato, Alcuino de York, Riquerio de Metz, Guiberto de Gembloux, Gaifier de Montecassino y, finalmente, Jacobo de Vorágine en su Leyenda Dorada (*Legenda aurea*), jalonada de numerosos milagros.

<sup>60</sup> Era el patrono de los soldados y, sobre todo, de los jinetes, porque el santo había servido en la caballería romana. Pero también de los sastres, peleteros y vendedores de paños, y también de los mendigos a causa del reparto de su capa o manto con un pobre. Su protección se extendía a los animales y era amigo de los caballos porque estaba representado como jinete.



De izquierda a derecha del observador se reconocen las siguientes escenas: El sueño de San Martín, que puede considerarse como la conclusión de la famosa escena de la partición del manto, la más conocida de su biografía. La noche siguiente, en sueños, Martín vio a Cristo vestido con la mitad de su capa, con la que habría abrigado al pobre.

El pino derribado. San Martín derriba un pino consagrado al demonio en presencia de unos campesinos incrédulos.

La Resurrección del Catecúmeno sin bautizar por las oraciones de San Martín (debajo se lee: *AQUI RESUCITA*).

La Consagración de San Martín como obispo de Tours, que tuvo lugar contra su voluntad, por designación popular, el año 370 (debajo se lee: *AQUI LEVANTAN VISPO A SAN...*).

Se conserva el zócalo decorado con escudos y piezas irregulares de contornos rectos y curvos. En su interior alternan discos y figuras, tomadas de la mitología griega y de la heráldica. Son centauros y águilas bicéfalas sobre fondo rojo que recuerdan tejidos bordados y elementos cerámicos de pavimento.

La acusada expresividad de los personajes de canon alargado, preocupación por el paisaje, y la intensidad de la policromía, recuperada después de su restauración, con predominio del rojo, el azul y el blanco, otorgan al anónimo pintor que llevó a cabo esta decoración un lugar importante dentro de la pintura mural gótica navarra del segundo tercio del siglo XIV.

### *San Nicolás de Pamplona*

En la iglesia de San Nicolás de Pamplona aparecieron con ocasión de las obras de restauración del edificio, iniciadas en octubre de 1981, unas pinturas murales góticas que decoraban los frentes de los dos pilares que sostenían la bóveda del crucero hacia la capilla mayor. Se encontraban escondidas tras sendos retablos barrocos, dedicados a los santos Eloy, obispo de Noyon (640-659), en el lado derecho, y Mauro (500-584), monje romano discípulo de San Benito y evangelizador de la Galia, en el lado izquierdo.

Estaban realizadas al temple sobre el enlucido que recubría los dos soportes góticos y fueron arrancadas y trasladadas a panel para ser colocadas en el lado derecho de la nave de la epístola, una a cada lado de una imagen de la Virgen con el niño, en piedra policromada, del siglo XIV.

Constituían dos murales de composición similar en forma de vano, con terminación trilobulada de perfil apuntado cuyo interior se cubría con escenas compartimentadas dispuestas en pisos simulando vitrales, de fondo color azul con flores de lis en dorado. Pinturas de fino dibujo y brillante colorido que hay que situar en la tendencia del gótico lineal avanzado (años 40-50 del siglo XIV), afectadas por la influencia de la miniatura francesa de la época.

Al estar incompletas resulta difícil su identificación iconográfica, en relación con la vida de dos santos venerados en Francia y en Navarra durante la Edad Media. En el lado derecho del observador los fragmentos conservados representan una consagración episcopal en la parte de abajo, dos parejas de ángeles músicos que flanqueaban una figura hoy perdida en la parte central, y la imagen de Cristo entronizado que bendice con la mano derecha en la parte de arriba. En el lado izquierdo del observador solo se conservan dos fragmentos pertenecientes a la parte central; en lado izquierdo se representa a un santo actuando como celebrante del sacrificio de la misa, y en el derecho a un santo recostado en su lecho acompañado por varios personajes de diferente edad y clase social.

### *San Salvador de Gallipienzo*

En Gallipienzo, villa de la merindad de Sangüesa, se conserva la antigua iglesia parroquial, de la advocación de San Salvador, situada en la zona más elevada de la colina en donde se encuentra la población. En 1785 dejó de utilizarse como parroquia y fue sustituida por la de San Pedro apóstol, iglesia situada en llano y de más fácil acceso para los feligreses<sup>61</sup>.

La capilla mayor de San Salvador recibió decoración pintada en dos épocas distintas: en la primera, que ahora analizamos, al poco tiempo de concluirse las obras de la cabecera, en la primera mitad del siglo XIV, se representaron distintas escenas de la Vida de Cristo dispuestas en pisos enlazados con arquitecturas góticas. Se utilizó la técnica del fresco aplicado directamente sobre el muro. Al cabo de más de un siglo (en la segunda mitad del siglo XV) se volvió a decorar la capilla mayor con otra pintura que repetía la temática primitiva con alguna variante aunque modificara el estilo de acuerdo con su tiempo. En esta ocasión se utilizó la fórmula del temple sin más que aplicar el enlucido de yeso sobre la antigua pintura y trabajar encima.

A mediados del siglo XVI se colocó en el presbiterio un retablo de pintura sobre tabla que vino a ocultar la segunda decoración mural; sin embargo, se mantuvo el recuerdo de su existencia tal como lo relata don Pedro de Madrazo a finales del siglo XIX<sup>62</sup>.

Entre 1944 y 1947 se procedió a arrancar pinturas murales góticas de las iglesias navarras por parte de la Institución Príncipe de Viana para su conser-

<sup>61</sup> En 1785 por sentencia del obispo de Pamplona, confirmada por el Metropolitano de Burgos, se declaró que la iglesia de San Pedro debía ser la única parroquia por hallarse en sitio más cómodo y adecuado.

<sup>62</sup> *La parroquia antigua, que hasta perdió sus hermosas campanas para engalanar con ellas la torre de su triunfante rival, sigue atrayendo sin embargo al devoto vecindario de la parte alta del pueblo, apegado a su amada parroquia gótica: la cual conserva su interesante retablo mayor, su espacioso coro, sustentado en bóveda de crucería, y luciendo su calado antepecho de piedra y su preciosa sillería de talla. También conserva las antiguas pinturas de sus paredes y las de una capilla que hay debajo de su altar mayor: y hoy, celoso el municipio por el sostenimiento de un templo en el que recibieron sus mayores hasta el siglo XVIII las regeneradoras aguas del bautismo, se ocupa noblemente en ponerlo a cubierto de toda causa de destrucción.*, MADRAZO, P., Op. cit., t. III, p. 308-309 y nota p. 309.

vación en el Museo de Navarra. En el caso de San Salvador de Gallipienzo se creyó que solo había una capa de pintura, la correspondiente a la superficie visible cuatrocentista. Fue al efectuar el proceso cuando se descubrió debajo una pintura más antigua en peor estado de conservación, hasta el punto de que algunas escenas, tales como la Última Cena, la Oración en el Huerto, el Prendimiento y la Resurrección de Cristo, hubo que dejarlas en el muro, con el riesgo de su desaparición.

Las escenas conservadas hoy en Museo de Navarra, pertenecientes al llamado "Primer Maestro de Gallipienzo", son las correspondientes a la Anunciación, Visitación, Nacimiento, Presentación en el templo, Epifanía, Huida a Egipto, Flagelación, Calvario, María Magdalena con un pomo de perfume, ángel con una palma y dos ángeles que sostienen un fragmento de una mandorla.

El estilo de esta primera fase decorativa en San Salvador de Gallipienzo pertenece al gótico lineal trecentista en su versión popular. Las patentes incorrecciones que se advierten en el dibujo y composición de las escenas quedan compensadas con la expresividad de los personajes representados y su variada policromía.

### *San Pedro de Olite*

En la capilla de la Virgen del Campanal situada en la parte baja de la torre se llevó a cabo, años más tarde, otra pintura, ésta vez sobre la parte baja del muro, que venía a ocultar en parte la primera decoración, más antigua. Hoy se exhibe también en el Museo de Navarra y a su autor, no identificado, se le conoce con el nombre de "Segundo Maestro de Olite".

Las escenas representadas, dispuestas en forma de retablo, describen pasajes de la vida de la Virgen María, titular de la capilla. Se encontraban distribuidas en dos pisos y cada uno de estos dividido en varias casas enlazadas por medio de arquitecturas góticas muy esbeltas. Entre un piso y otro corría una greca decorativa y se coronaban con una inscripción escrita en latín con letras mayúsculas y abreviaturas referente a los temas allí representados.

En la parte superior, comenzando por la izquierda del observador, se hallaban: Anunciación y Visitación, Nacimiento del Niño, con la presencia de la partera Salomé, y Anuncio a los pastores, tal vez la escena más entrañable del grupo.

En el piso inferior aparecían: Epifanía, un diseño arquitectónico para servir de marco a la imagen de la Virgen del Campanal, Presentación de Jesús en el templo, y Jesús perdido y hallado en el templo entre los sumos sacerdotes y doctores de la Ley judía.

Había además dos grandes figuras que estarían una a cada lado, cerrando la composición, tomadas del Libro de los Jueces: Sansón cuando abre las fauces de un león con la dos manos, prefiguración de Cristo en el Limbo, ven-

cedor de Satán, y la venganza de Sansón, al intentar desarraigar un árbol, que simboliza el empleo de la fuerza que ha recibido de Dios contra los enemigos de su pueblo<sup>63</sup>.

Esta nueva decoración mural del conocido como "Segundo Maestro de Olite", es una de las realizaciones más interesantes de la escuela de pintura mural gótica en Navarra. A pesar de estar incompleta en algunas zonas -faltan trozos de las escenas de la Epifanía, Presentación en el templo y Jesús entre los doctores-, sorprende gratamente la habilidad compositiva desarrollada por su autor que denota familiaridad con la miniatura franco-inglesa del segundo cuarto del siglo XIV, que posiblemente conocía.

Así, por ejemplo, hay que recordar un Apocalipsis procedente de la "East Anglian School" que cabe fechar entre la segunda y la tercera décadas del siglo XIV<sup>64</sup>.

En este manuscrito se representan, entre otras escenas, el Nacimiento de Cristo, el Anuncio a los pastores y la Epifanía (folio 1 verso, folio 2 recto) en las que se reconoce el mismo tono risueño y la misma grácil elegancia que vemos en las pinturas del segundo Maestro de Olite.

Para la realización de la pintura mural se utilizó la técnica del óleo (aceite de linaza) sobre enlucido seco de la pared. La falta de documentación o de cualquier fuente manuscrita impide conocer con precisión su autor y cronología.

Se conserva un documento, datado en 1333, que alude a una concesión de indulgencias *otorgadas a los fieles que visiten el templo y los claustros de San Pedro y a quines den o procuren de otros limosnas para la fábrica, ornamentos y luminarias*. Se podría establecer una relación entre esta noticia y la nueva campaña decorativa emprendida en los muros de la torre de San Pedro de Olite.

Sin embargo, la fecha apropiada para esta decoración mural parece ser algo posterior a la indicada en dicho documento, entre los años 1340 y 1360, basándose para ello en el análisis comparativo con otras obras localizadas en Navarra durante la primera mitad del siglo XIV de las que se tiene su cronología, al ser estilísticamente menos avanzadas. Y no debemos olvidar, por otro lado, que la ciudad de Olite era una de las ciudades más importantes del reino de Navarra durante el siglo XIV, lugar de residencia de la Corte durante parte del año, a donde acudían artistas destacados en busca de trabajo.

Como colofón de este apartado se incluyen las pinturas murales del santuario de Santa María la Real de Ujué (Merindad de Olite) que decoraban el muro septentrional del coro alto situado a los pies del templo semi-ocultas por la caja del órgano<sup>65</sup>. Habrían sido realizadas durante el reinado de Carlos II el Malo (1350-1387), gran devoto de su imagen titular y protector del santua-

<sup>63</sup> *Bajó Sansón a Timna, cuando al llegar a los olivares de Timna le salió al encuentro un joven león rugiendo. Apoderóse de Sansón el espíritu de Yavé; y sin tener nada a mano, destrozó al león como se destroza un cabrito* (14, 5-6).

<sup>64</sup> Manuscript Apocalipsis, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Museum, New York.

<sup>65</sup> Han sido restauradas recientemente por Príncipe de Viana.

rio donde quiso que quedara su corazón, según opinión de Pedro de Madrazo: *el fue quién hizo la obra de su gran nave y la decoró con pinturas murales, de las que aún se conservan restos de hermoso dibujo, y a las cuales da particular interés el nombre del pintor Martínez de Sangüesa, que las ejecutó*<sup>66</sup>.

Son pinturas de estilo gótico lineal avanzado en las que se identifica una composición de la Virgen en posición sedente con el Niño en su brazo derecho y una flor en la izquierda, a la que acompañan dos escudos de distinto tamaño, y otra escena, de tema caballeresco, protagonizada por dos caballeros y una dama, que se ha sugerido responda a alguna leyenda de la Virgen de Ujué<sup>67</sup>.

### *Italogótico*

De nuevo son los muros del claustro gótico de la catedral de Pamplona, en proceso de fabricación y de embellecimiento a lo largo del siglo XIV, los que son decorados con pinturas murales de tendencia italianizante, cuya procedencia cabe localizar tanto en la propia península italiana como en Francia, pues en la ciudad de Aviñón, a orillas del Ródano, tenía entonces su sede la Corte pontificia y era un centro urbano cosmopolita a donde acudían artistas y clientes de las más importantes ciudades de Europa.

Los contactos establecidos entre el reino de Navarra y la Corte papal avinonesa no podían dejar de tener consecuencias en el campo de las artes. Y un claro ejemplo de esto lo proporciona el monumento sepulcral del obispo de Pamplona don Miguel Sánchez de Asiaín (1357-1364), edificado, en el claustro de la catedral<sup>68</sup>.

Se encuentra adosado en el muro meridional, en el primer tramo, cobijado por un arco gótico decorado con tracería calada en piedra. Se embellecía

<sup>66</sup> *Debemos a nuestro amigo D. Juan Iturrealde el ligero croquis que damos aquí de estos vestigios de una pintura mural que, a juzgar por lo sentido y elegante del dibujo, hubiera sido de gran interés conservar para la historia del arte. Acaso para la misma historia del monumento hubiera ofrecido interés, porque hay entre dichos vestigios un escudo de armas, el cual indudablemente pertenece a alguna ilustre familia que, siguiendo el ejemplo del monarca, contribuyó a la decoración pictórica del templo. El escudo lleva al parecer dos lobos andantes de oro en campo rojo, y una bordura azul con ocho escuditos de oro con banda de gules. El escudo sin bordura pertenece a la familia de Gurrea, de Aragón, si los dos animales andantes son en efecto lobos; si no lo son, ignoramos su especie.*

*Lo descubrió (el nombre) en la parte inferior de una de las pinturas el Sr. Iturrealde escrito de esta manera: MARTINEZ : DE: SAGUA..ZO:...ABOR, que leemos así: Martínez de Sangüesa hizo esta labor. MADRAZO, P., Op. cit., t. III, p. 297, notas 1 y 2. Y el dibujo, p. 298.*

<sup>67</sup> GARCÍA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, C., RIVAS CARMONA, J., y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra. III. Merindad de Olite*, Comunidad Foral de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Institución Príncipe de Viana, Arzobispado de Pamplona, Universidad de Navarra, 1985, p. 525. Para una descripción de las pinturas y de la inscripción, algo distinta a la de Pedro de Madrazo: JIMENO JURÍO, J.M., Ujué, *Temas de Cultura Popular*, nº 63, Diputación Foral de Navarra, Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, pp. 24-25. Para la identificación de los escudos: MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., y MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas heráldicos en el Arte Medieval Navarro...*, pp. 412-413.

<sup>68</sup> LACARRA DUCAY, M.C., "Influencia de la escuela de Siena en la pintura navarra del siglo XIV. Los murales de la catedral de Pamplona", *Reales Sitios*, XXI, 1984, pp. 65-72.

con esculturas y pinturas de la segunda mitad del siglo XIV que constituirían una unidad formal e iconográfica de extraordinaria belleza. Se trataba de plasmar el papel desempeñado por la Virgen María en la obra de la Redención, como colaboradora de su Hijo Jesucristo.

En el año 1849, el pamplonés don Pascual Madoz, al escribir sobre el claustro de la catedral de Pamplona se extendía con cierta amplitud en la descripción de este monumento, atendiendo preferentemente a la escultura antes que a la pintura:

*Frente al sepulcro de don Leonel veremos en el claustro el del obispo don Miguel Sánchez de Asyaín. Consiste en dos pilastras terminadas en pirámides de crestería: entre ellas se abre un arco apuntado lleno de hermosos calados. En la parte inferior, como a una vara más arriba del zócalo, sale una piedra sobre la cual descansa la estatua del obispo revestida de ornamentos. Rodéanla 21 figuras de frailes y canónigos, todos bárbaramente decapitados por los franceses en la Guerra de la Independencia. Dentro del arco se ven tres escudos de armas iguales; partidos por un báculo episcopal: tienen dos lobos pasantes con orla de aspas de San Andrés. Todo este carnario ha estado iluminado y aún se conservan a trechos brillantes colores; lo mismo sucede al de don Leonel<sup>69</sup>.*

La decoración pictórica comprendía originalmente el fondo del nicho, el intradós del arco y los lados exteriores del muro del claustro hasta alcanzar el comienzo de su bóveda por la parte de arriba. Las pinturas mejor conservadas, aquellas que ocupaban el interior del nicho y el intradós del arco, fueron trasladadas al Museo de Navarra en Pamplona e instaladas en una reproducción del monumento funerario, para salvaguardarlas de una posible destrucción.

La distribución del área decorativa en el fondo del nicho se llevó a cabo con ayuda de elementos escultóricos en tres zonas distintas: en la parte inferior, la figura yacente del prelado en su lecho fúnebre se muestra revestida con sus atributos episcopales. Le acompañan los plañideros que en origen recortaban sus siluetas sobre el fondo del nicho en el que fue pintada una reproducción de la galería claustral de la catedral.

En la zona media del nicho un gran escudo de piedra con las armas del prelado, -de oro y dos lobos de sable, bordura de gules y sotueres de oro en profusión- partido con el báculo episcopal, sobre el que se sitúa una imagen de la Virgen con el Niño, que apoya en una ménsula decorada con relieves alusivos a los primeros capítulos del libro del Génesis, reparte el espacio en dos partes iguales.

En el lado izquierdo se representa en pintura la escena de la Natividad de María y en el lado derecho su Presentación en el templo acompañada por sus padres, Joaquín y Ana, tomadas de los Evangelios Apócrifos.

<sup>69</sup> *Diccionario Geográfico-Estadístico.-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, volumen XII, Madrid, 1849, p. 650.

En la zona superior del nicho hay una escena única, acomodada a la forma apuntada de su terminación, que enlaza con las anteriores por medio de la citada imagen de la Virgen y del esbelto dosel de tracería calada que la protege.

La escena que allí se representa viene a completar iconográficamente el mensaje de la pintura situada en la zona media del nicho: el papel desempeñado por María como "Scala Salutis" o Escalera de Salvación del género humano en el Juicio Final Universal, al interceder con su Hijo ante el Padre, en favor de todos los hombres.

Ella como Madre, muestra al Hijo los pechos que le alimentaron; el Hijo presenta al Padre su costado abierto por la herida y las llagas de su crucifixión, mientras la pareja de ángeles que lo flanquean enseñan las insignias de su Pasión redentora: la lanza, los clavos, la esponja y el martillo, sin olvidar la cruz cuya silueta se recorta detrás de la figura de Cristo.

El tema se inspira en un tratado de Erinaldo de Chartres<sup>70</sup>:

*Oh hombre, tienes asegurado el acceso a Dios, puesto que la Madre está ante el Hijo, el Hijo ante el Padre. La Madre muestra a su hijo su seno y pechos; el Hijo presenta al Padre el costado abierto y las llagas. Allí no cabe repulsa alguna, en donde la caridad se manifiesta de manera generosa.*

A derecha e izquierda de Cristo y de su Madre, en un plano inferior, se reconoce a toda la humanidad, simbólicamente representada en dos grupos de hombres y mujeres cuyos gestos evidencian elocuentemente el veredicto obtenido en el Juicio. Aquellos que han sido perdonados, a la derecha de Nuestra Señora, se arrodillan en actitud de oración; los que han sido irremisiblemente condenados al fuego eterno se retuercen entre las llamas debajo de la figura de Cristo, poseídos por la desesperación.

La figura del Padre Eterno ocupa el lugar superior de la escena dominando la composición. Se muestra frontal y sedente sobre el arco iris e inscrito en una forma almendrada de perfil ondulado a la que rodean siete seres angélicos de esbelta silueta. Su gesto es de severidad y majestad al impartir la bendición con la mano derecha mientras ostenta un haz de rayos en la izquierda, símbolo de la suprema potencia creadora.

A toda esta decoración se añade una pareja de orantes arrodillados, uno a cada lado de la Virgen María. Aquel que se encuentra en su lado derecho (izquierda del observador), revestido de atavíos episcopales, puede ser identificado con el propio difunto, don Miguel Sánchez de Asiaín, implorando el perdón de sus faltas, y su compañero, a la izquierda de Nuestra Señora, que viste como caballero de alcurnia, a la moda del siglo XIV, con su hermano don Ferrant Gil de Asiaín, fallecido algunos años después.

El intradós del arco que cobija el sepulcro contuvo primitivamente las imágenes afrontadas de María y del arcángel San Gabriel, apoyadas en ménsulas y protegidas con sendos doseletes calados. Configuraban una

<sup>70</sup> ERNALDO DE CHARTRES, Tratado titulado: "De Laudibus Beatae Mariae Virginis" (Erinaldo de Chartres, *Patrología Latina*, CLXXXIX, cols. 1726 y ss).

Anunciación que venía a completar el programa iconográfico del sepulcro: María, como nueva Eva, al aceptar ser Madre de Dios había hecho posible el milagro de la redención del género humano, liberándolo de la muerte provocada por el pecado original. Su decoración pictórica la constituyen medallones con medias figuras de profetas portadores de filacterias cuyos textos han sido borrados por el paso del tiempo.

Aunque se desconoce el nombre del pintor de esta decoración mural así como el del escultor que la completara con imágenes, el conjunto ha sido considerado como un ejemplo de la llegada de las influencias italianas de la Toscana al reino de Navarra, recibidas posiblemente a través de los artistas que trabajaban en la corte pontificia de Aviñón.

La tesis, propuesta por Emile Bertaux, de que fuera su autor un francés que "tradujo" el arte italiano de Aviñón, no parece desafortunada si se tienen en cuenta las circunstancias de carácter estilístico e histórico que la favorecen<sup>71</sup>. Entre las primeras se encuentran los acusados rasgos de italianismo que refleja la pintura mural, tanto en lo referente a su iconografía como a la disposición y tratamiento de los elementos que integran las composiciones para los que hay antecedentes conocidos en la misma Toscana.

Entre las segundas están las estrechas relaciones existentes entre la Sede episcopal del reino de Navarra y la corte de Aviñón, lazos que se mantendrán igualmente durante el episcopado de don Bernart de Folcaut (1364-1377), sucesor de don Miguel en el gobierno del obispado de Pamplona. A la hora de dar una cronología precisa para la realización de las pinturas murales del sepulcro hay que suponer que el monumento funerario fuera comenzado con posterioridad al año 1357, fecha del nombramiento de Miguel Sanchiz de Asiaín para ocupar la sede navarra y que el proyecto del sepulcro sea anterior al mes de enero de 1364, fecha de su fallecimiento<sup>72</sup>.

Si bien es cierto que ya con anterioridad a su elección había gozado de indiscutida autoridad entre los miembros del cabildo, sólo después de su acceso a la sede de Pamplona pudo gozar del privilegio de ser enterrado en el claustro de la catedral, próximo a uno de sus más ilustres predecesores, don Arnaldo de Barbazán (1318-1355), y al lado de la puerta de ingreso a la nueva sala capitular, la llamada "Puerta Preciosa", terminada hacia poco tiempo. Los documentos conservados no dicen que don Miguel contribuyera personalmente a la realización de su sepulcro, pero tampoco lo desmienten.

A través de las investigaciones de Goñi Gaztambide se sabe que en su último testamento- cuyo texto no se ha conservado- *mando instituir ciertas capellanías y aniversarios perpetuos en la catedral de Pamplona, y a este fin dejó al cabildo un palacio y otros bienes en Acella, pero su hermano el noble Ferrant Gil de Asiaín se apoderó de ellos y no quería soltarlos. A los dos años de la muerte del obispo, el cabildo y don Ferrant decidieron acabar sus*

<sup>71</sup> BERTAUX, E. "La peinture en Espagne au XIV et au XV eme siecle", MICHEL, A. (Dir.), *Histoire de l'Art*, vol. III, Paris, 1908, p. 744.

<sup>72</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, J., Op. cit., t. II, "Miguel Sanchiz de Asiaín (1357-1364)", pp. 210-228; "Bernart de Folcaut (1364-1377)", pp. 229-265.



*diferencias por la vía del arbitraje, sometiéndose de antemano al fallo de Bernart de Folcaut, obispo de Pamplona, bajo pena de 200 libras, la mitad para la parte obediente y la otra mitad para la obra de la fábrica de la catedral. (1 de febrero de 1366)*<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, J., Op. cit., t. II, p. 227.



Fig. 1. San Martín de Artaiç. Decoración mural de su cabecera.  
(Museo de Navarra)

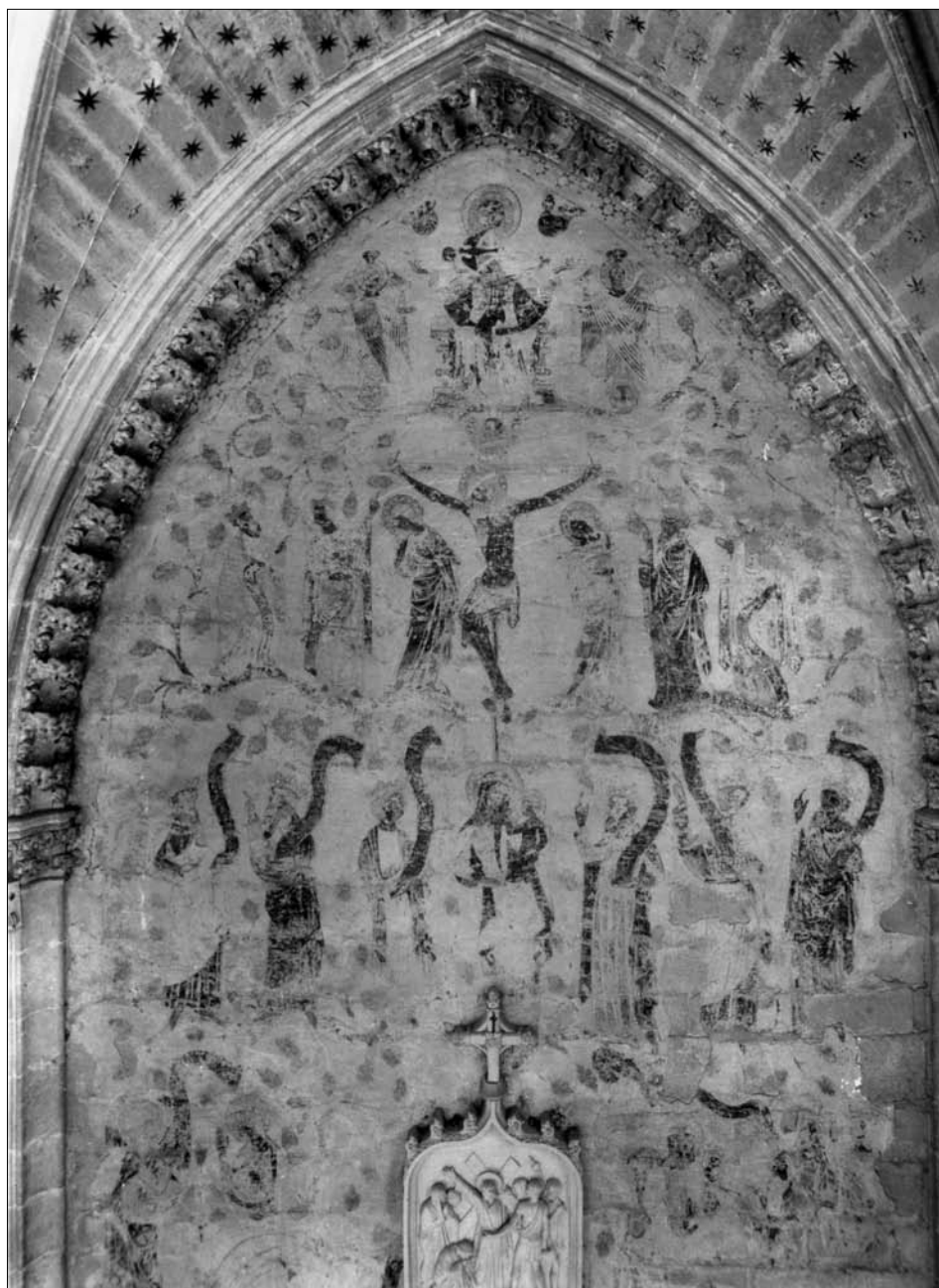


Fig. 2. Árbol de la Cruz (*Pange Lingua*). Pamplona, claustro de la catedral.

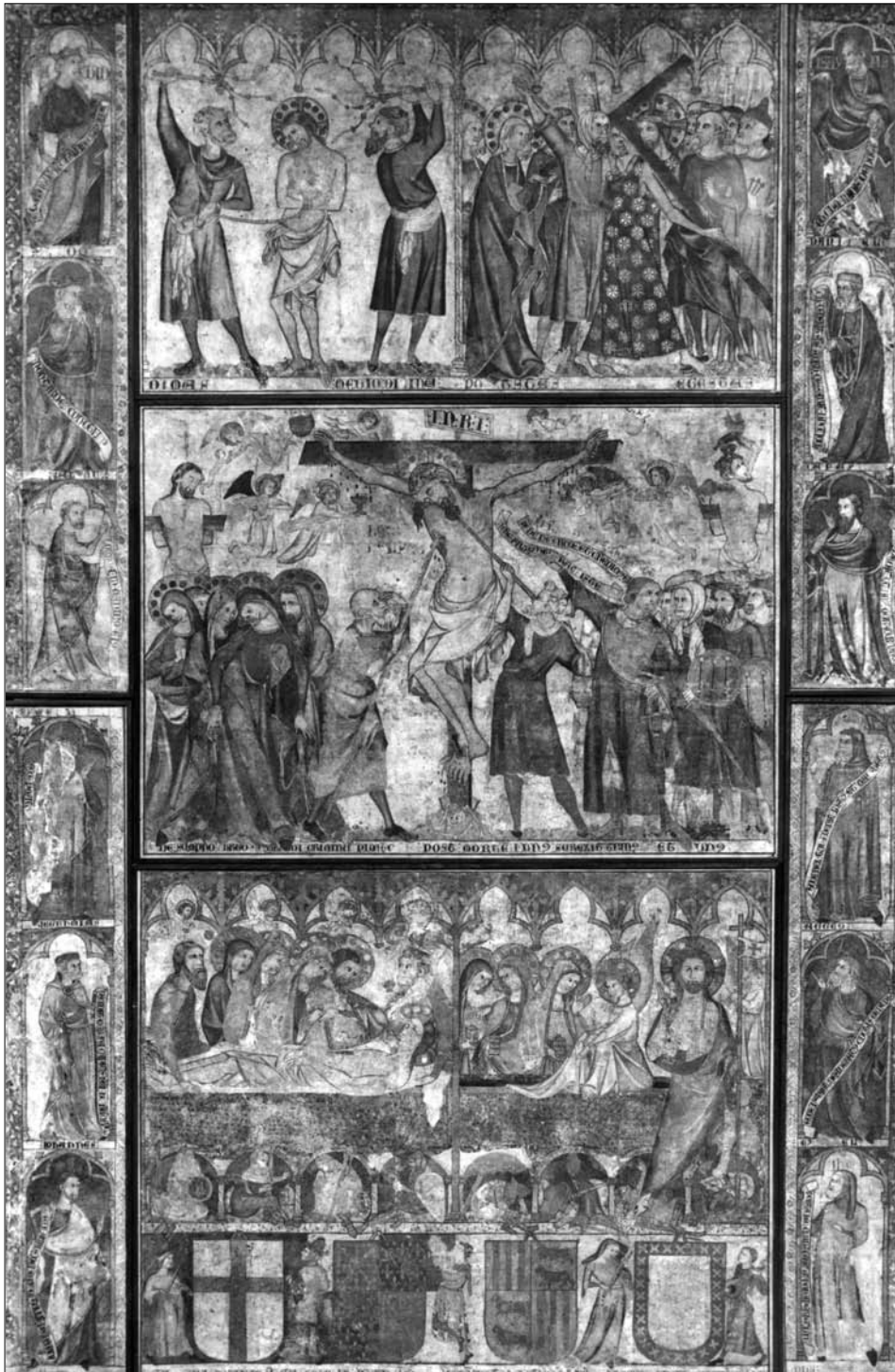


Fig. 3. Retablo mural de la Pasión. Pamplona, refectorio de la catedral.  
(Museo de Navarra)



Fig. 4. Juan el Bautista. Retablo mural de la Pasión. Pamplona, refectorio de la catedral. (Museo de Navarra)

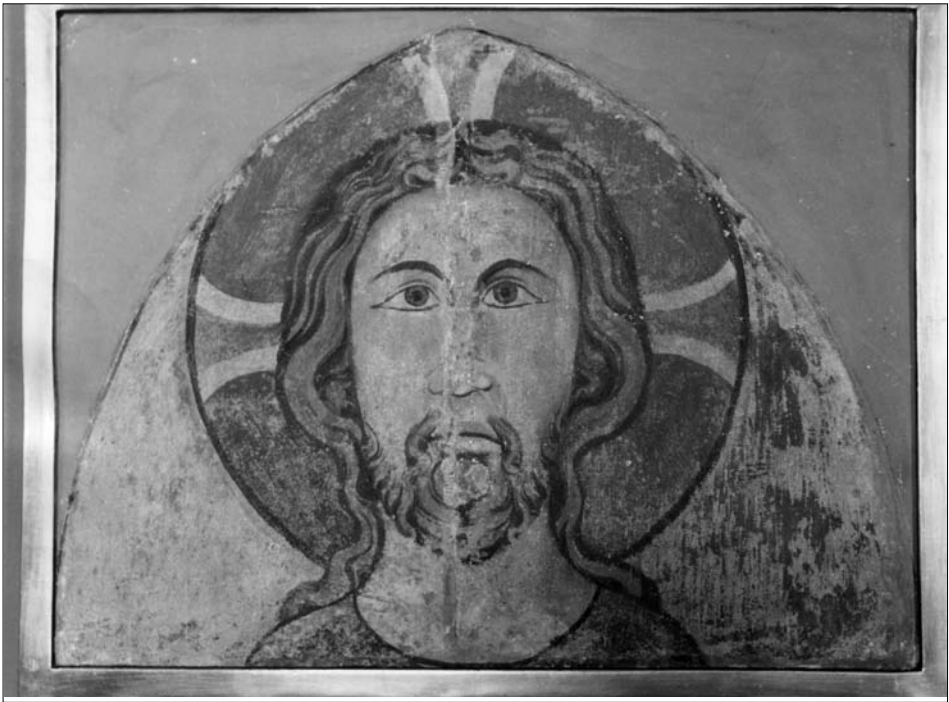


Fig. 5. Cristo-Verónica. Tímpano de la puerta de acceso al púlpito.  
Pamplona, refectorio de la catedral (Museo de Navarra)

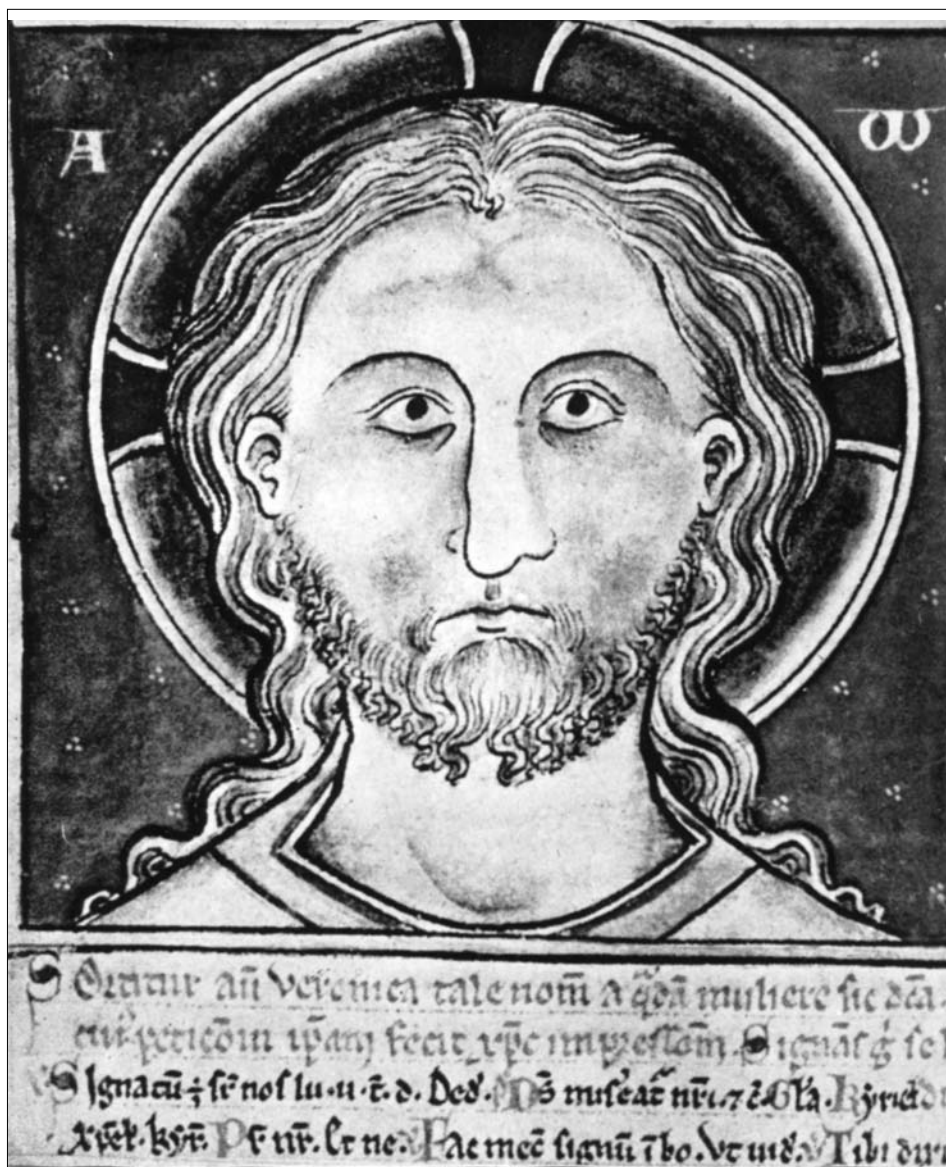


Fig. 6. Cristo-Verónica. Mathew Paris. *Crónica Mínora*.  
Cambridge, Corpus Christi College.

m. xxvij. Quidam sane arnals de Oroz cauastto assignados a eyll por su mes  
 nada en las paxias de Ocha de vijoz xxi f. a nos ponia sup dom milite in mofida sua ho anij.  
 m. xxvij. q por fizey ser vn solr de cera por el yfante don loys por dos dozinas e  
 meya de cera compradas a xx s dadas a johan Oliver pintor de pamploa  
 por tallar e pintar el dho solr e el tabernacle en q esta a v s dadas  
 a philip de cassada carpentero de pamploa q fezo el dho tabernacle  
 para poner ante el altar de sea maria de pamploa de ciudad nyera del  
 thesorero fecho de loca lxxvij s vi d. a nos conyunto sup eoyte in cri capen dpen de capto us lni. xxvij.  
 m. xxvij. q al thesorero los qales recebio por eyll garcia por de artexica escudo  
 suyo en oliv por mano del altar de la ygoria para expn del dho thesorero  
 de mada nyera del thesorero fecho de loca lxxvi s. porie sup sup thes in capn  
 mlo suo riondano lxxvij

qd al nra uf y ruy f  
 xxvij s in S.

Fig. 7. 1332. Nota de entrega de 20 sueldos a Juan Oliver pintor de Pamplona por tallar y pintar un bulto de cera para Santa María de Pamplona. (Archivo General de Navarra)



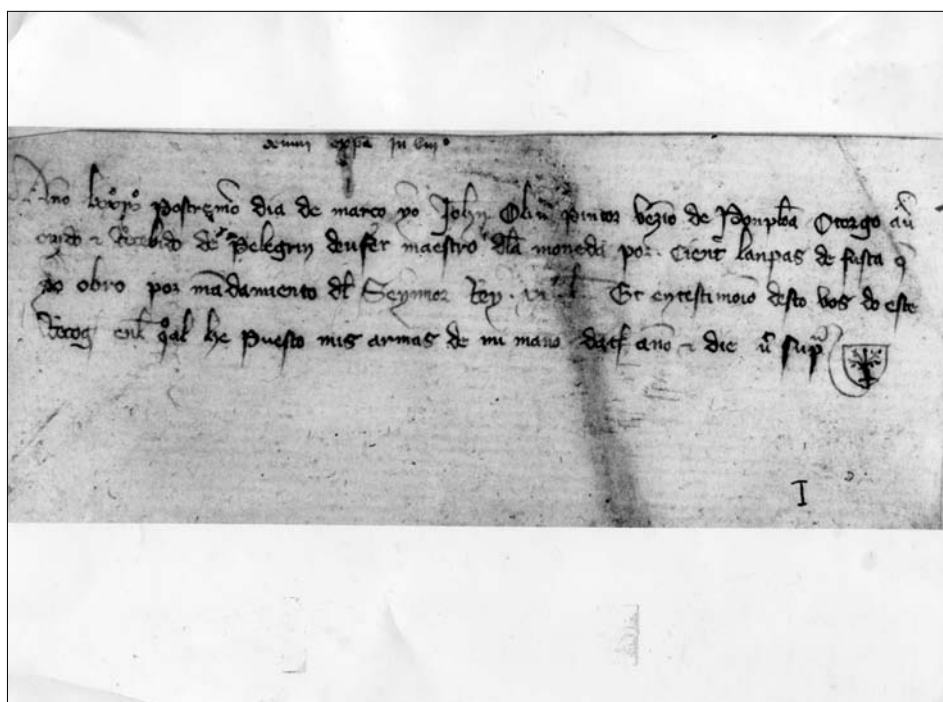


Fig. 8. 1337, 31 de Marzo, Pamplona. Juan Oliver pintor vecino de Pamplona reconoce que ha recibido 20 libras por cien lámparas de fusta que hace por orden del Señor Rey. Incluye el escudo hecho a mano con sus armas.  
(Archivo General de Navarra)



Fig. 9. Los habitantes de la ciudad de Toulouse solicitan a Carlomagno que les devuelvan el cuerpo de San Saturnino. Artajona, Iglesia de San Saturnino (Museo de Navarra)



Fig. 10. Nacimiento de Cristo. Capilla de la Virgen del Campanal.  
Olite, iglesia de San Pedro. (Museo de Navarra)



Fig. 11. Anuncio a los pastores. Capilla de la Virgen del Campanal.  
Olite, iglesia de San Pedro. (Museo de Navarra)



Fig. 12. Monumento funerario de don Miguel Sánchiz de Asiaín (1357-1364).  
Pamplona, claustro de la catedral.