

PINTURA MURAL GÓTICA EN NAVARRA Y SU ÁMBITO DE INFLUENCIA

M^a Carmen Lacarra Ducay

Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. *Cuad. Secc. Artes Plást. Monum.*
nº 15 (1996), pp 169-193.- Donostia: Eusko Ikaskuntza.- ISBN: 84-89516-06-5

Nafarroako horma pintura gotikoaren obrak egun Iruñean kontserbatzen dira, bertako Katedralean eta Nafarroako Museoan banaturik –azkeneko honetara XIII. eta XIV. mendeetako ezagunenak eta nabarmenenak bildu dira–; beste zenbait, ordea, berriki aurkitu direnak, beren jatorrizko lekuan kontserbatzen dira. Batzuek eta besteek Nafarroako pintura-tailerrek Behe Erdi Aroan zuten garrantzia berresten dute.

Las obras de pintura mural gótica navarra se conservan en la actualidad distribuidas entre la Catedral de Pamplona, el Museo de Navarra, en la misma ciudad –que reúne los conjuntos más conocidos y destacados de los siglos XIII y XIV– y aquellos que se conservan en su lugar de origen que son los que han sido descubiertos en época reciente. Unos y otros confirman la importancia de los talleres pictóricos navarros durante la Baja Edad Media.

Les oeuvres de peinture murale gothique navarre se conservent aujourd'hui distribuées entre la Cathédrale de Pamplona, le Musée de Navarre et dans la même ville qui réunit les ensembles plus connus et relevants du XVIII^{ème} et XIV^{ème} siècle. Ceux qui se conservent à leur lieu d'origine ont été découverts à une époque récente. Tautôt les uns comme les autres soulignent l'importance des ateliers picturaux navarres pendant le Bas Moyen Age.

I. INTRODUCCION

Para conocer la pintura mural gótica que se realizaba en el reino de Navarra durante la época gótica y su ámbito de influencia hay que tener en consideración las circunstancias de carácter histórico que se dieron en dicho territorio hispánico durante la Baja Edad Media. Sin olvidar el papel que le tocaba representar dentro del conjunto de los reinos cristianos de Europa occidental, por su situación geográfica, fronterizo con Francia en donde poseía dominios importantes desde el siglo XIII, con Inglaterra, por las tierras que pertenecían a este reino insular en el sudoeste de Francia, con el reino de Aragón, al que le unían lazos de parentesco con la dinastía reinante, y con Castilla. Así no debe sorprender el carácter internacional de muchas de sus creaciones, de influencia prioritariamente franco-inglesa, así como su impronta en los lugares próximos, particularmente aragoneses.

La escuela de pintura mural gótica navarra alcanza su mayor nivel de calidad durante el siglo XIV y es en los centros urbanos en donde se sitúan las sedes reales donde se encuentran los principales talleres y las obras más refinadas: así sucede en las ciudades de Pamplona y Olite de donde proceden los mejores conjuntos de pintura mural, seguidos de la villa de Artajona, en la merindad de Olite. La documentación custodiada en los archivos de Navarra proporciona datos de autores y de obras a partir de la segunda mitad del siglo XIV. Con anterioridad se dan algunos casos de pinturas que conservan inscripciones en las que se informa del nombre del autor, de la fecha de su realización y de los patrocinadores, algo poco frecuente en la época.

Durante el siglo XV es el retablo ("retro-tabulum"), en forma de mueble de diversas alturas y tamaños, el recurso decorativo habitual para embellecer los interiores de los templos aunque la pintura mural mantendrá su presencia en las áreas rurales.

Las obras de pintura mural gótica navarra se encuentran en buena parte conservadas en el Museo de Navarra en Pamplona. Quedan todavía bastantes conjuntos de pintura mural pertenecientes a los siglos XIV y XV en su emplazamiento original, -San Martín de Ecay, San Juan Bautista de Eristáin, San Nicolás de Pamplona, San Martín de Auzá, Santa Brígida de Olite, San Román de Arellano, la Asunción de Villatuerta, capilla del Cristo en el castillo de Javier-, que confirman la vitalidad de los talleres pictóricos navarros durante la Baja Edad Media.

Las estrechas relaciones mantenidas por la monarquía navarra con los reyes de Francia y de Inglaterra durante los siglos XIII, XIV y XV determinan el carácter cosmopolita de sus artistas y de sus creaciones que se hace evidente si se comparan con lo que ofrecen contemporáneamente los restantes reinos cristianos de la Península Ibérica. Por otro lado, los pintores que trabajan en Navarra durante dicha época servirán de modelo para muchos otros de los territorios vecinos en donde todavía quedan obras que denotan dichas influencias.

La extraordinaria calidad de algunas pinturas trecentistas navarras, tales como la decoración mural del testero del refectorio de la catedral de Pamplona, realizada por un pintor lla-

mado Juan Oliver en 1330, las pinturas del presbiterio de San Saturnino de Artajona, que llevó a cabo un pintor llamado Roque en los años cuarenta del siglo XIV, o la segunda decoración aplicada a la parte inferior de la torre en la iglesia de San Pedro de Olite, a mediados de la misma centuria, las hace equiparables a las obras surgidas de los talleres franceses e ingleses de la época. Todas ellas hablan un lenguaje común, de notable elegancia formal, relacionado con el arte de la miniatura y de la vidriera, como resultado de una formación artística similar por parte de sus autores.

II. ESTADO DE LA CUESTION

Cuando en el año 1910 el historiador navarro don Julio Altadill escribía... *“porque precisamente no es en 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 navarra de época medieval y que los estudios dedicados a esclarecer esta faceta de nuestro pasado artístico no habían hecho más que comenzar.

Las noticias más antiguas que conocemos corresponden al siglo XVIII. En 1707 se alude en el diario de un viajero francés que estuvo en Roncesvalles, a una ornamentación que ocupaba los muros exteriores de la capilla del Espíritu Santo, junto a la Colegiata, dedicada a exaltar la célebre batalla con abundantes inscripciones identificadoras de los protagonistas. Dicha pintura, hoy inexistente y realizada con posterioridad a 1170, se encontraba en muy mal estado de conservación a fines del siglo XVIII.

Para el siglo XIX contamos con mayor número de datos, aportados, en su mayor parte, por don Pedro de Madrazo, quien los dio a conocer en su libro sobre Navarra y Logroño en 1886. Suyas son las primeras descripciones de las pinturas murales de la catedral de Pamplona, Refectorio y Sepulcro del obispo don Miguel Sanchiz de Asiaín, de San Saturnino de Artajona, de San Salvador de Gallipienzo, de San Pedro de Olite y de Santa María de Ujué, esta última acompañada de un breve croquis realizado por su amigo don Juan Iturralde que permite valorar la elegante composición, obra del pintor Martínez de Sangüesa, desgraciadamente desaparecida.

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 período románico, –siglos XI y XII–, no faltaron quienes fijaron su atención en obras posteriores, concretamente en las navarras por ser de una calidad muy superior a la de sus contemporáneas del resto de la Península.

Así en 1908 don 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, une 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 siennoises: c'est l'art italien d'Avignon, traduit par des mains françaises, qui passe les Pyrenées”.

Algunos años después era Puig i Cadafalch quien advertía la presencia de restos de pintura en los claustros de Santa María de Tudela y de San Pedro de Rúa en Estella: "*A Navarra es ven clarament la pintura en els claustres de Tudela i d'Estella*".

Y lo mismo hacía Augusto L. Mayer respecto al 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.*"

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. 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 la había hasta entonces en otro lugar de la geografía española.

En los últimos años la política cultural del Gobierno de Navarra se ha dirigido preferentemente a trabajos de limpieza y restauración de los nuevos conjuntos de pintura mural que han sido descubiertos 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 Ecay, de la Capilla del Crucifijo en el castillo de Javier, de San Juan Bautista de Eristáin, de San Nicolás de Pamplona y de la Asunción de Villatuerta.

Con todo lo que de pintura mural gótica se conoce hasta el momento actual es posible trazar, a breves rasgos, la evolución estilística de la escuela navarra, desarrollada en un amplio período que abarcaría desde las últimas décadas del siglo XIII, con las primeras obras protogóticas en las que se inicia el estilo (Artaiza, Artajona, 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 diferenciadores, como de transición, de gótico lineal, italogótico, internacional e hispano-flamenco, representadas por obras de variada calidad y estado de conservación.

De todas ellas es la del gótico lineal aquella más representativa, tanto por su destacada calidad artística como por su ámbito de influencia. Desarrollada a lo largo del siglo XIV confirma la influencia ejercida por los pintores que trabajaron en Navarra fuera del reino así como su carácter internacional al estar en contacto con las grandes corrientes artísticas de su tiempo.

III. CATALOGACION

1. 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), Artáiz (Merindad de Sangüesa) y Olite, custodiadas en la actualidad en el Museo de Navarra en Pamplona. 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 que se han establecido con las pinturas murales del Monasterio de Santa

María de Sigena (Huesca) no son exactas: unas y otras pertenecen a una corriente estética bastante similar sin que sea posible establecer una dependencia real entre los respectivos talleres pictóricos. Los conjuntos de San Saturnino de Artajona y de San Martín de Artaiz 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); el autor 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”.

San Saturnino de Artajona: la pintura ocupaba los paños centrales de la capilla mayor, a uno y otro lado de la ventana axial, gótica, y en la zona de encima de esta. El lema elegido era el del Juicio Final y la promesa hecha por Jesús de una recompensa para premiar el desprendimiento de quienes, de los hombres, le hayan permanecido fieles: *“Entonces Pedro, tomando la palabra, le dijo: Ya lo ves, nosotros lo hemos dejado todo y te hemos seguido: qué recibiremos, pues? Jesus les dijo: “Yo os aseguro que vosotros que me habéis seguido, en la regeneración, cuando el Hijo del hombre se sienta en su trono de gloria, os sentaréis también vosotros en doce tronos, para juzgar a las doce tribus de Israel.”* (Mateo, XIX, 27-28). Quizá por encontrarse incompleta la parte central de la zona mas alta, sobre la ventana, que se llenaba 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 mas atractivo el grupo de apóstoles que aparecía sentado a la derecha de Cristo, a un nivel más bajo, con las manos juntas en gesto de oración. La ventana central se decoraba con motivos vegetales y geométricos estilizados simulando vidrieras policromadas, 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.

San Martín de Artaiz: En esta ocasión se ocupó con pintura mural el medio cilindro del ábside de la cabecera, en cuya superficie se dispuso una sola escena distribuída en cinco partes iguales enlazadas mediante arcuaciones 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 (VII,9): *“Después miré y había una muchedumbre inmensa, que nadie podría contar, de toda nación, razas, pueblos y lenguas, de pie delante del trono y el Cordero, vestidos con vestiduras blancas y con palmas en sus manos”*. El Cordero de Dios se encuentra en un medallón circular sobre la ventana central, acompañado de ángeles músicos situados en las enjutas de los arcos. Las cuatro arcadas circundantes acogen en grupos de orantes puestos en pie con su



Gentes venerando al Cordero de Dios.
San Martín de Artaiz hoy museo de Navarra en Pamplona.
(Foto Archivo J.E. Uranga)

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 en ambas decoraciones, 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, situada en la parte baja de la torre campanario adosada en el lado derecho del templo. La Virgen del Campanal es una hermosa talla gótica, en madera policromada, de la segunda mitad del siglo XIII, en estilo francogótico.

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 Pantocrator.

En los tres muros de la capilla la decoración fue distribuida en dos zonas separadas por la imposta de donde arranca la bóveda. En el muro frontal, la parte superior, en forma de tímpano de arco apuntado, se decoró con la imagen del Pantocrator en una mandorla escoltado 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 sólo se identifica hoy la del registro superior. Se representa en ella la Epifanía o Adoración de los Magos a Jesús niño, (Mateo, II, 1-2), precedida por el encuentro de los magos con el rey Herodes. 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, junto al Palacio Real, donde un escultor de formación francesa, tal vez de París, realizó un programa narrativo similar en los años postreros del siglo XIII.

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 y actitud bendicente. Bajo la imposta, uno a cada lado de la ventana central, se pintaron a los apóstoles Pedro y Pablo sobre un fondo de hojarasca.

En el lado izquierdo de la misma capilla el tímpano de arriba se decoró con la escena de la Coronación de la Virgen por su Hijo Jesucristo, según la iconografía francesa gótica que tenía su origen en los escritos de San Bernardo de Claraval.

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, Santa María Madre de Cristo y a Cristo bendiciendo con la mano derecha y un libro en la izquierda.

Esta decoración de la capilla de la Virgen del Campanal en San Pedro de Olite, evidentemente más arcaizante que las dos anteriores, posee una policromía menos acusada, de tonos apagados, tal vez debido al paso del tiempo y a la humedad. Su interés radica en su programación iconográfica compleja, idónea para su emplazamiento arquitectónico.

En ella cabe destacar que únicamente en la escena del Encuentro con Herodes de los Magos y de la Epifanía, en el muro frontal de la capilla, las figuras protagonistas lucen esferi-

llas en relieve en los nimbos y en los márgenes de sus ropajes, tal y como sucede en las pinturas de Artajona y de Artaíz.

San Martín de Auza: En el valle de Ulzama, (merindad de Pamplona), el lugar de Auza conserva en lo que fue primitiva iglesia parroquial de San Martín, anterior a la actual, restos de pinturas murales en el lado izquierdo de su cabecera. Decoración en muy mal estado, de temática religiosa mariana, –se identifican una Virgen María entronizada acompañada por un apostolado además de una posible Epifanía–, que cabría 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. A destacar 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 protagonistas.

2. 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 de la capilla mayor en la iglesia de San Saturnino de Artajona, las pinturas de la iglesia de San Nicolás de Pamplona, –trasladadas desde su emplazamiento original, en el crucero, al muro del lado derecho o de la epístola–, las pinturas de un arcosolio en la iglesia del antiguo monasterio de San Pedro de Ribas, en 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 recientemente aparecidas de la parroquia 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, 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 París, ejerciendo su poder 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), don Arnaldo de Barbazán (1318-1355)–, destacados mecenas de las Bellas Artes. Cuando se separan las dos coronas, los nuevos monarcas navarros, Juana II y Felipe de Evreux (1328-1349), trasladan su corte a la capital del reino, lo que lleva consigo un afrancesamiento todavía mayor de éste. 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 (1274-1374), 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.

Catedral de Pamplona: Para el nuevo claustro gótico de la catedral, comenzado 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 diversas paredes de sus galerías y dependencias dedicadas al servicio de los canónigos. Hoy en su mayor parte se

conservan en el Museo de Navarra pero todavía se reconocen en algunos lugares fragmentos de la decoración 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 "Árbol 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. 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.

Su ubicación original correspondía al tercer tramo del muro meridional del claustro, junto a la puerta llamada "Puerta Preciosa", que servía de acceso al dormitorio canónico y a la sala capitular nueva. 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.

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 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. 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.

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. 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. 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). Y también la pintura mural con que se decoró la cúpula occidental de la catedral de Cahors (Guienne), en la que ocho grandiosos (4,50 metros) profetas, –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 epis-

copado 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. 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. 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 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. Esta decoración, que ya estudiamos hace algunos años (1978), comprende no sólo la cabecera de forma absidal, 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 la Matanza de los inocentes y la Huida 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 claves del arco: las Vírgenes necias en el lado de la epístola y las prudentes en lado del evangelio. Esta importante pintura mural, de la que se sabe el nombre de la señora que encargara su realización, “Doña Sancha”, según figura 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. Y este paralelismo se da tanto en pintura mural –pintura del llamado “Árbol de Jessé”, en el claustro, y del refectorio de la catedral de Pamplona– como sobre tabla, tabla de la Crucifixión de la misma catedral, frontales de la Virgen y el Niño procedente de Arteta y del Salvador procedente de Góngora, 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.

Una vez establecida una primera aproximación al área de influencia de la pintura gótica navarra del siglo XIV, tema que no se agota aquí y que seguiremos tratando en las páginas siguientes, vamos a precisar la posible datación de la pintura mural del “*Pange lingua*”, antes llamada del “*Árbol de Jessé*”, procedente del claustro de la catedral de Pamplona. Si se tiene en consideración que en la primera década del siglo XIV se estaba trabajando en el segundo tramo del lado meridional del claustro de la catedral de Pamplona, donde se ubica la puerta llamada “Preciosa”, de acceso a la sala capitular nueva de los canónigos, según documenta Goñi Gaztambide, su cronología sería aquella que coincide con la época en que

Navarra se encontraba bajo dominio francés, entre 1274 y 1328, y, probablemente, durante el período correspondiente al reinado de los hijos de Juana I de Navarra y de Felipe el Hermoso de Francia, es decir, entre 1305 y 1328.

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 1330 un grandioso mural dedicado a la Pasión de Cristo (6,15 x 3,75 metros), realizado con técnica mixta de temple con retoques al óleo, que actualmente se custodia en el Museo de Navarra en Pamplona. Al pintor se le encomendó la decoración de la pared del testero, en el espacio central libre entre las dos ventanas oblongas, bajo el gran rosetón de iluminación, y la del tímpano de la puerta de acceso al púlpito para el lector, –obligado en un refectorio canonical– situado en el muro lateral izquierdo, próximo a la cabecera.

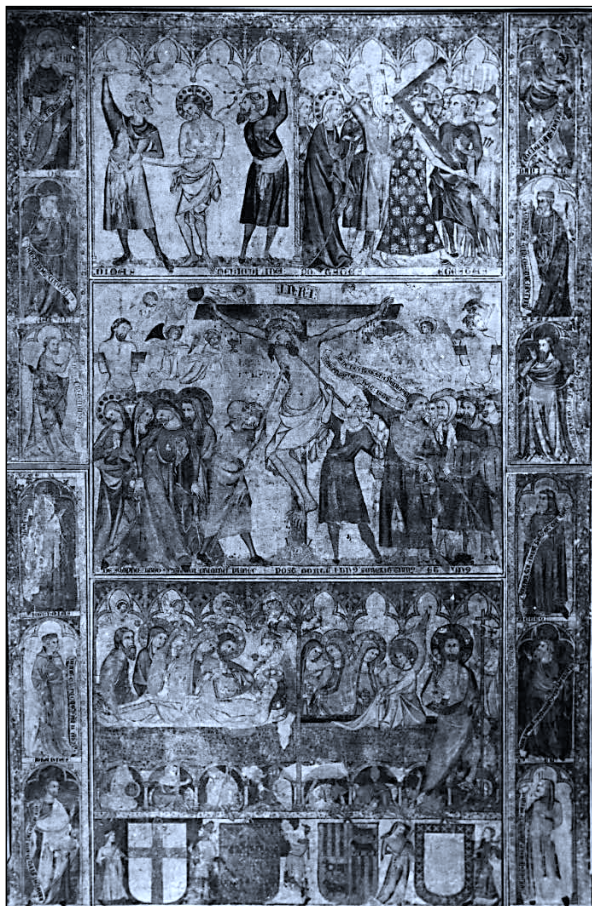
La pintura del testero es una composición rectangular, a modo de tapiz o vidriera policromos, cuyas grandes dimensiones lo harían, sin duda, el punto de mira y de meditación de cuantos acudieran al refectorio. El tema que se representa es el de la Pasión de Cristo comenzando con las escenas de la Flagelación y el Camino del Calvario, en el piso de arriba; en el piso de en medio hay una única escena dedicada al Calvario “de gran espectáculo”, para terminar con el Santo Entierro, la Visita de las Santas Mujeres al sepulcro vacío y la Resurrección de Cristo en el piso inferior. Las escenas aparecen compartimentadas con tracerías góticas y el conjunto narrativo se enriquece con una greca, a modo de guardapolvos, en los lados largos 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 que tañen diversos instrumentos de música. Son cuatro los escudos que figuran, comenzando de izquierda a derecha en el sentido del observador, se identifican: escudo de don Arnaldo de Barbazan, obispo de Pamplona (1318-1355) que ocupaba la sede en el tiempo en que se realizó la obra del refectorio; escudo de los reyes de Navarra, doña Juana II y don Felipe de Evreux (1328-1349), con las armas alternantes de las dos familias; 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, 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 OPEARIOUS E(C)CL(ES)IE B(E)ATE S(AN)CTE 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 Pérez, (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”.

Juan Pérez, 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 Pérez 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 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*



Retablo mural de la Pasión .
Juan Oliver, 1330.
Refectorio de la Catedral de Pamplona. Hoy museo de Navarra en Pamplona.
(Foto Museo de Navarra).

Pomplona, por tayllar e pintar el dito bolt de cera", encargado por el infante don Luis para el altar de Santa María de Pamplona. Las noticias siguientes, bastante posteriores cronológicamente, corresponden a 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. Entre estas informaciones resulta interesante un documento, fechado el día 31 de marzo de 1379 (*Archivo General de Navarra, Sección de Comptos*, caja 41, número 6, II) que hace referencia al pago de 20 libras efectuado a Juan Oliver, pintor vecino de Pamplona, "*por cient lampadas de fusta que yoz 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 supra*", y concluye con el dibujo de su escudo –un pequeño olivo a modo de firma. Cabe sospechar que las referencias más tardías correspondan a un hijo suyo, del 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 Juan Oliver que trabajó en el refectorio pudo haber nacido en Navarra o ser tenido por navarro en razón de su largo tiempo de residencia en el Reino. 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 atribuidas a este mismo equipo en Toulouse y Cahors se hayan bastante adulteradas por las restauraciones que sufrieron en el siglo pasado 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 guardan parecido con la pintura de Oliver. Así, por ejemplo, además de las pinturas conservadas en Toulouse y Cahors, otras muchas situadas a uno y otro lado del Canal de la Mancha se expresan en 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.

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* (Ms.26) y *Chronica Minora* (Ms.16), de hacia 1240-1251, 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.

San Saturnino de Artajona: En esta iglesia gótica de la que ya hemos mencionado la decoración mural de su cabecera algunos años más tarde se pintaron los muros laterales de su capilla mayor 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-Denys, en donde se encontraba custodiado por Carlomagno, hasta la ciudad de Toulouse. “*Carlemagne, voyant les grandes miracles que le corp de Saint Sernis faisait a tolose, le fit transporter en France, ... après qu’il eut gardé religieusement le saint corps l’espace de sep années –son dessein étant de le garder toujours–, ce glorieux martyr fit naistre, par la permission divine, du coté de Paris, tant de maux pestilentiels*”.. Que Carlomagno se vio obligado... “*de ramener ce corps venerable avec toute sa cour dans Tole*”. 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”. Esta pintura podía leerse todavía en el siglo XVIII, tal como lo hizo don Fermín de Lubián, canónigo de la catedral de Pamplona, en 1722, y lo puso por escrito don José de Ororbía.

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. Sus medidas corresponden a las dimensiones del muro que la sustentaba, (1,62 x 3,46 metros) y en ella sólo hay que lamentar la pérdida de un fragmento que lamentablemente corresponde al lugar en donde se sitúa la inscripción que proporciona el nombre de su autor y la fecha de su realización en la parte inferior de la pintura. 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.

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 en la parte de arriba: “AQUI ESTA EL REY EN SU CATHEDRA ASSENTADO: SOLDADOS: EL PUEBLO DE FRANCIA A SUPLICARLE QUE TORNE ESTE CUERPO SANTO EN THOLOSA: AQUI SAYLLE CON SUS CANONIGOS CON EL PUEBLO DE THOLOSA”.

La información que proporciona la inscripción antes mencionada, dice como sigue: "LO PINTO ROQUE... EL ANYO DE MIL ET CCC ET XL.....(V)ECINO DE POM(PL)O(NA).

El tema aquí representado, el traslado del cuerpo de San Saturnino desde la Real Abadía de Saint-Denis a Toulouse, concedido por Carlomagno a petición de los tolosanos, se encontraba pintado también en la girola de la iglesia de Saint Sernin de Toulouse desde finales del siglo XIII o comienzos del siglo XIV. 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, buscara inspiración en la ciudad de Toulouse, a petición de sus propietarios, o que se diera la circunstancia de ser el mismo de origen tolosano.

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.

San Martín de Ecay: En el lugar de Ecay, perteneciente a la merindad de Sangüesa, su iglesia parroquial, dedicada a San Martín de Tours, se decoró a mediados del siglo XIV con pinturas murales de las que se conservan en su emplazamiento primitivo aquellas de la cabecera. Otros fragmentos situados en los muros de la nave (un San Cristóbal y un fragmento de la vida de San Blas, obispo de Sebasta) están en mal estado pero permiten sospechar que la decoración primitiva incluía también toda la nave del templo.

La parte conservada incluye el medio cilindro del ábside, desde la parte baja del muro hasta el arranque de la bóveda; en su origen tuvo también pintura la bóveda que cubre la cabecera mas el arco triunfal que la precede de lo que quedan escasos restos, difíciles de identificar iconográficamente.

La decoración de la capilla mayor se dedica a San Martín, apóstol de las Galias, que es el titular de la parroquia. Tomando como referencia literaria la obra de San Gregorio de Tours, *De virtutibus Sancti Martini*, y la biografía del Santo reunida por Jacobo de Vorágine en su *Legenda Aurea*, el pintor ha representado las escenas mas conocidas a uno y otro lado de la ventana central de iluminación. Enlazadas con arquitecturas de tracería gótica, a manera de frontal apaisado, que recuerdan la distribución utilizada por Roque en sus pinturas de San Saturnino de Artajona, y contando en el apoyo de las inscripciones, hoy casi perdidas, para facilitar la identificación iconográfica, resultan de gran valor decorativo. De izquierda a derecha del observador se reconocen las siguientes escenas: la Caridad de San Martín al repartir su capa con un pobre, la Aparición de Cristo la noche siguiente, el Derribo del pino endemoniado, 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 (debajo se lee: "AQUI LEVANTAN VISPO A SAN"...) y la Muerte de San Martín de Tours. La acusada expresividad de los personajes de canon alargado, la ambientación de los fondos y la intensidad de la policromía, recuperada después de su restauración, otorgan al anónimo pintor que llevó a cabo esta decoración un lugar importante dentro de la pintura mural gótica de Navarra.

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 en 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. Realizadas al temple estas decoraciones sobre el enlucido que recubría los dos soportes góticos 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 lís 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 bastante deterioradas resulta difícil su identificación iconográfica, de carácter narrativo, en relación con la vida de 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 con gesto de bendecir en la parte de arriba. En el lado izquierdo del observador sólo se conservan dos fragmentos pertenecientes a la parte central; en uno de ellos, el del lado izquierdo, hay un Santo celebrando misa y en el derecho una escena protagonizada por un santo en su lecho acompañado por varios personajes de diferente edad y categoría 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. 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 y así lo dejó escrito don Pedro de Madrazo en su obra sobre Navarra a finales del siglo XIX. Entre 1944 y 1947 se procedió a realizar la tarea de arrancar pinturas murales góticas de las iglesias navarras por parte de la Institución Príncipe de Viana; en el caso de San Salvador de Gallipienzo se creyó que sólo había una capa de pintura, la correspondiente a la superficie visible cuatrocentista. Fue al efectuar el arranque cuando apareció la pintura más antigua, situada debajo, que se conservaba en peor estado, 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 su sitio, 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 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 Gallipenozo pertenece al gótico lineal trecentista en su interpretación 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 de la que ya hemos hecho mención anteriormente, como marco de una decoración pintada en la bóveda y parte alta de los muros en las últimas décadas del siglo XIII, se llevó a cabo, años más tarde, otra pintura mural, ésta vez sobre la parte baja de la pared, que venía a ocultar en parte la primera. Hoy se exhibe también en el Museo de Navarra y a su autor, no identificado, se le conoce con el apelativo de "Segundo Maestro de Olite".

Las escenas representadas, dispuestas en forma de retablo, se dedicaban a narrar 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 ambos iban coronados por una inscripción referente a los temas allí representados. En la parte superior, comenzando por la izquierda del observador, se hallaban: Anunciación y Visitación, Nacimiento y Anuncio a los pastores. En el piso inferior aparecían: Epifanía, un diseño arquitectónico para servir de marco a la imagen de la Virgen del Campanal, Presentación en el



Coronación de María por Cristo. Capilla de la Virgen del Campanal. Iglesia de San Pedro apostol, Olite. Hoy museo de Navarra en Pamplona. (Foto Archivo J. E. Uranga).

templo y Jesús entre los doctores. Había además dos grandes figuras que estarían una a cada lado, como cierre lateral de retablo, tomadas del *Libro de los Jueces*: Sansón desquijando al león con la dos manos (XIV,5-6), prefiguración de Cristo en el Limbo, vencedor de Satán, y la venganza de Sansón, al intentar desarraigar un árbol, que simboliza el empleo de su fuerza que ha recibido de Dios contra los enemigos de su pueblo.

Esta decoración mural del llamado por nosotros “Segundo Maestro de Olite”, es una de las realizaciones más interesantes de la escuela navarra de pintura mural gótica. 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 conocimiento de 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” (The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, New York) que cabe fechar entre la segunda y la tercera décadas del siglo XIV; en ese 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 gracil elegancia que vemos en las pinturas del segundo Maestro de Olite. Para su realización se utilizó la técnica del óleo (aceite de linaza) sobre enlucido seco de la pared. La falta de información escrita, inscripciones en la propia obra o documentación conservada, referente a esta hermosa pintura no nos permite conocer con precisión la fecha que fue llevada a cabo ni el nombre de su autor. Se conoce 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 quienes 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; sin embargo, pensamos que la fecha en que se debe situar esta decoración mural es algo posterior a la indicada en dicho documento, entre 1340 y 1360, aproximadamente, basándose para ello en el análisis comparativo con otras obras localizadas en Navarra durante la primera mitad del siglo XIV (Refectorio de catedral de Pamplona, muros laterales de la capilla mayor de San Saturnino de Artajona) para las que tenemos fecha de realización, que son estilísticamente menos avanzadas que ésta que ahora tratamos. 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.

3. Italogótico

Esta tercera etapa de la pintura mural gótica en Navarra incluye una obra de excepción dentro del estilo, procedente del claustro de la catedral de Pamplona, como es la decoración de la tumba del obispo don Miguel Sanchiz de Asiaín (1357-1364), realizada con la fórmula del temple en fechas próximas al fallecimiento del prelado. Fuera de ella no cabe hablar, por el momento, de otros conjuntos destacables lo que nos indica el profundo arraigo del gótico lineal en tierras de Navarra y la dificultad en aceptar nuevas modalidades expresivas lejos del ambiente intelectual del alto clero y de la nobleza.

Catedral de Pamplona: De nuevo son los muros del claustro gótico en su planta baja, 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 tiene ahora su sede la Corte pontificia y es una ciudad cosmopolita a donde acuden artistas y clientes de las

más importantes ciudades de Europa. Los contactos establecidos entre el reino de Navarra y la Corte papal aviñonesa no podían dejar de tener consecuencias en el campo de las artes. Y un claro ejemplo de lo que decimos lo proporciona el monumento sepulcral del obispo de Pamplona don Miguel Sanchiz de Asiaián (1357-1364), edificado, como ya se ha dicho, en el claustro de la catedral. La tumba se encuentra adosada al muro meridional, en el primer tramo, cobijada por un arco de forma apuntada, decorado con tracería calada en piedra. Ella se embellecía con elementos escultóricos y pictóricos trecentistas que constituían una unidad formal e iconográfica de extraordinaria belleza; se trataba de un ambicioso programa dedicado a enaltecer el papel de la Virgen María como corredentora, con su Hijo Jesucristo. La decoración pictórica comprendía originalmente el fondo del nicho, el intradós del arco y los lados exteriores del muro en el claustro hasta alcanzar el comienzo de su bóveda por la parte de arriba. En la actualidad las pinturas mejor conservadas, aquellas que ocupaban el interior del nicho (3,99 x 2,30 metros) y el intradós del arco (0,58 metros) han sido 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 (0,55 x 2,37 metros) se muestra revestida de sus atributos episcopales. Le acompañan los plorantes 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



Himno de la Cruz de Venancio Fortunato. Zona superior - lado meridional de la Catedral de Pamplona. Hoy Museo de Navarra en Pamplona. (Foto Museo de Navarra).

zona media del nicho un gran escudo de piedra con las armas del prelado 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 zonas iguales. En el lado izquierdo se representa pintada la escena de la Natividad de María y en el lado derecho su Presentación en el templo acompañada por sus padres, Joaquín y Ana. En la zona superior del nicho hay una escena única, acomodada a la forma apuntada de este, 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 iconológicamente 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 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. 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 mandorla de perfil ondulado a la que rodean siete seres angélicos de esbelta silueta. Su gesto es de severidad y majestad al bendecir 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, implorando el perdón de sus faltas, y su compañero, a la izquierda de Nuestra Señora, que viste como caballero de alcurnia, 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. Ellas configuraban una 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 completaba, 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 “trajo” el arte italiano de Aviñón, no parece desafortunada si se tienen en cuenta las circunstancias de carácter estilístico e histórico que la favorecen. 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 navarra y la corte de Aviñón, lazos que se mantendrán igualmente durante el episcopado de don Bernaut 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 Asiain para la sede navarra. 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. Es fácil creer que dispusiera en vida el lugar en donde deseaba ser enterrado y que el proyecto del sepulcro sea anterior al mes de enero de 1364, fecha de su fallecimiento.

4. Internacional

Esta cuarta etapa en la clasificación adoptada para el análisis de la pintura mural gótica en Navarra no es tan abundante en obras como lo es en el apartado correspondiente en la pintura sobre tabla donde se dan ejemplares notables –Estella, Tudela– y se conservan algunos documentos referentes a pintores y obras localizados en diferentes ciudades del reino.

Un nuevo sepulcro situado en el ángulo nordeste del claustro de la catedral de Pamplona nos proporciona un ejemplo de pintura mural perteneciente a la primera mitad del siglo XV que corresponde, estilísticamente, a esta fase del gótico. Se trata del monumento funerario del noble caballero Pere Arnaut de Garro y de su esposa Johana de Beunza-Larrea, que estaba terminado en febrero de 1422, según se indica en las últimas voluntades de su titular, dadas a conocer por R.S. Janke: “Por esto todo primeramente ordeno e mando que quando quiera que nuestro senyor Dios fiziere su comiendamiento de mi et la mi anima partiere deste mundo al otro que los mi cabeçalleros juso scripto fagan soterrar el mi cuerpo en la claustra de la yglesia catedral de Santa Maria de Pomplona en la sepultura nueva que yo he fecho fazer”.

La estrecha vinculación mantenida a lo largo de su vida por Pere Arnaut de Garro con el rey Carlos III el Noble (1387-1425), al que acompañó en sus prolongadas estancias en Francia (1397-1398 y 1403-1405), pudo motivar que contara para la decoración escultórica de su sepultura con artistas del taller de Jehan Lome de Tournai, artífice del doble sepulcro real (1413-1419) en la misma catedral. El modelo elegido por el matrimonio Garro corresponde al tipo de enterramiento adosado al muro con el fondo del nicho decorado y rica portada exterior. La zona media del nicho, en donde se sitúan los escudos de armas de las familias Garro y Beunza-Larrea, se decoró con pinturas al temple que representan un apostolado. Delicadas figuras que, a pesar de su gran deterioro, todavía destacan por la finura de sus siluetas y el delicado tratamiento de sus fisonomías. Aquellas mejor conservadas, de San Andrés, San Juan Evangelista, San Pedro, San Pablo, Santiago el Mayor, responden a la tendencia estilística del estilo Gótico Internacional y revelan el elevado nivel alcanzado por los pintores de corte que trabajaban en Navarra durante el primer cuarto del siglo XV.

5. Hispano-Flamenco

La quinta y última etapa señalada en la clasificación de la pintura mural gótica en Navarra representa la tendencia del naturalismo septentrional europeo, principalmente flamenco aún cuando también se recogen influencias germánicas, que permanecerán vigentes desde la segunda mitad del siglo XV hasta los primeros años del siglo XVI.

Si son abundantes los ejemplos en Navarra de pintura sobre tabla, de carácter bastante homogéneo, en pintura mural los ejemplos son menos numerosos y en ellos se distinguen las obras del círculo de Corte, de mayor refinamiento formal, de aquellas pertenecientes a los ambientes rurales, de interpretación menos cuidada, dentro de lo popular.

En el primer caso se encuentran las pinturas recientemente restauradas de la iglesia catedral de Pamplona, localizadas en distintos lugares del templo y constituídas por motivos heráldicos –en las claves de la nave central– y figurativos, –en la capilla mayor. En este segundo lugar la decoración ocupaba las enjutas de los cuatro arcos apuntados que configuran los cuatro lados del presbiterio y sirven de paso a la girola. La constituían ocho ángeles mancebos, dispuestos en actitud de vuelo, de los que seis hacían sonar clarines y trompetas en alabanza a la Divinidad presente en el altar, y los dos restantes hacían ademán de señalar con un puntero un volumen abierto situado a la altura de la clave exterior del arco. Una inscripción en caracteres góticos completaba la decoración en la parte superior, bajo la moldura. El conjunto se acompaña con la pintura azul con estrellas doradas con que se decoró la plementería de la bóveda. El fondo donde se sitúan los angeles es de color rojo y en él las siluetas angélicas se recortan con nitidez, merced al acusado claroscuro de su traza. La reciente restauración permite identificar el estilo de un pintor de tendencia flamenca que habría realizado su labor en el último cuarto del siglo XV. Y posiblemente con anterioridad al domingo 12 de enero de 1494, día en que don Juan de Albret y doña Catalina de Foix fueron jurados y coronados como reyes de Navarra en la catedral de Pamplona. Ocupaba la sede de Pamplona el cardenal don Antoniotto Gentil Pallavicini, por nombramiento del pontífice Alejandro VI, con fecha de 31 de agosto de 1492, el cual delegaría la administración de la diócesis en sucesivos vicarios generales.

En el segundo caso, el de pinturas murales localizadas en ambiente rural, son varios los ejemplos que se podrían señalar entre los que seleccionamos al constituido por la segunda etapa decorativa de la iglesia de San Salvador de Gallipienzo, cuyo anónimo pintor es identificado bajo el apelativo de “Segundo Maestro de Gallipienzo”. Ya dijimos al tratar de la primera decoración de esta iglesia como al cabo de cierto tiempo se volvió a pintar otra vez sin borrar la primera capa sino utilizándola como base de preparación para la nueva. La ordenación de las escenas era similar, es decir, espacios cuadrados dispuestos en pisos enlazados con arquitecturas a modo de retablo hasta ocupar los muros de la capilla mayor. La técnica utilizada fue la del temple, fórmula de más frágil mantenimiento que el fresco, de ahí el deficiente estado de conservación de algunas escenas. Arrancadas y trasladadas al lienzo se conservan en el Museo de Navarra las siguientes representaciones: Epifanía, Huida a Egipto, Flagelación, Calvario y Dos Santas Mujeres con pomos de perfume en las manos.

El pintor de esta segunda decoración de la iglesia de Gallipienzo es un pintor perteneciente a una cronología avanzada dentro del siglo XV.

Conocedor de los avances del naturalismo septentrional europeo, flamenco y germánico, los interpreta de modo personal, sin atender a las proporciones ni a las leyes de perspectiva en sus composiciones, primando la expresividad y la intensidad del color por encima de cualquier otro valor artístico. No sigue fielmente las escenas del Primer Maestro

de Gallipienzo sino que establece variantes según su voluntad buscando lograr el interés del observador al que trata de impresionar con sus figuras un poco grotescas. Se ha sugerido una posible relación con pintores aragoneses de la segunda mitad del siglo XV, como Martín de Soria, en atención al empleo de turbantes y atavíos “a la morisca” en algunas de sus composiciones; nosotros pensamos que puede establecerse una mayor afinidad con la obra de muralistas del Suroeste de Francia, en donde se dan composiciones estilísticamente semejantes en los últimos años del siglo XV.