

ISSN: 0213-2060

DOI: <https://doi.org/10.14201/shhme31752>

PATRONAZGO Y REPRESENTACIÓN DE ELITES SOCIALES EN LA PINTURA MURAL NAVARRA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIV¹

*Patronage and the Portrayal of Social Elites in Navarrese Mural Painting
during the Second Half of the Fourteenth Century*

Eneko TUDURI ZUBILLAGA

Departamento de Historia del Arte y Música. Facultad de Bellas Artes. Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea. Campus de Álava. Facultad de Letras. Paseo de la Universidad, 5, 01006 Vitoria-Gasteiz, Álava. C. e.: eneko.tuduri@ehu.eus. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1153-2945>

Recibido: 2024-06-21

Revisado: 2024-11-15

Aceptado: 2025-01-17

RESUMEN: La historiografía ha señalado la calidad de la pintura mural gótica navarra trecentista dentro de las artes europeas de su tiempo, así como el destacable número de conjuntos alrededor de la capital del reino. En las últimas tres décadas se han descubierto numerosos conjuntos de nuevas pinturas murales tras retablos y encalados, especialmente en iglesias rurales. Si bien todos ellos han recibido estudios de restauración y han sido catalogados y datados estilísticamente, este patrimonio está siendo poco a poco estudiado. El presente artículo propone primero un análisis holístico de todos los conjuntos murales catalogados en el *trecento* navarro, para luego estudiar las pinturas vinculadas a patronos de las elites navarras, fuera de la realeza, proponiendo nuevos patronazgos hasta ahora ignorados, además de dar a conocer los más recientemente estudiados. Más de la mitad de los murales medievales hoy conservados en Navarra pertenecen al siglo XIV, porcentaje que refleja la intensa actividad de los pintores navarros en esta época. Sin embargo, más allá del patronazgo regio, no se ha planteado la importancia del patronazgo de las elites en estos murales supervivientes. A través de la identificación y análisis en detalle de los emblemas heráldicos presentes en iglesias parroquiales, y la lectura de documentos de las secciones de Comptos y Registro del Archivo General de Navarra, se puede defender que las elites sociales navarras patrocinaron notables conjuntos de pintura mural en iglesias parroquiales y espacios funerarios en el siglo XIV, y durante el reinado de Carlos II incluso más que la propia realeza.

¹ Este artículo se ha realizado dentro del proyecto «Violencia y transformaciones sociales en el nordeste de la Corona de Castilla (1200-1525)», financiado por la AEI, MICINN (ref. PID2021-124356NB-I00).

Esto abre la puerta a futuros estudios, donde se puedan analizar los conjuntos pictóricos desde nuevas perspectivas sociales en la Navarra Bajomedieval.

Palabras clave: Navarra; pintura mural; patronazgo; nobleza; heráldica.

ABSTRACT: Historiography has pointed out the quality of Navarrese Gothic mural painting from the fourteenth century within the European arts of its time, as well as the remarkable number of these paintings located around the capital of the kingdom. In the last three decades, numerous groups of new mural paintings have been discovered behind altarpieces and whitewashes, especially in rural churches. Although all of these wall paintings have received restoration studies and have been catalogued and stylistically dated, this heritage is only slowly being studied. This article first proposes a holistic analysis of all the catalogued mural ensembles of the Navarrese *trecento*, to later study the paintings linked to patronage of the Navarrese elites, outside the royalty, proposing new patronages hitherto ignored, as well as making known the most recently studied ones. More than half of the medieval murals preserved today in Navarre belong to the fourteenth century, a percentage that reflects the intense activity of Navarrese painters in this period. However, beyond the royal patronage, the importance of the patronage of the elites in these surviving murals has not been considered. Through the identification and detailed analysis of the heraldic emblems present in parish churches, as well as the study of documents from the Comptos and Registros sections of the Archivo General de Navarre, it can be argued that the Navarrese social elites sponsored notable sets of mural paintings in parish churches and funerary spaces. And in the reign of Charles II, even more than the royalty. The results proposed here open the door to future studies, where these mural paintings can be studied under new social perspectives.

Keywords: Navarre; wall painting; patronage; nobility; heraldry.

SUMARIO: 0 Introducción y metodología. 1 La Escuela de Pamplona durante el *trecento* navarro. 2 Un escenario fragmentado, pero rico. 3 Las elites navarras del siglo xiv y su mecenazgo en la pintura mural. 4 Casos de estudio. 4.1 Oliver Andrés: un *mosén* muerto en combate como donante ante la Virgen. 4.2 Solchaga: la adecuación de una iglesia parroquial a panteón funerario mediante pinturas murales. 4.3 Grez: mostrando la imagen de un grupo damas de la nobleza vinculadas a la realeza en una remota iglesia parroquial. 4.4 Arguiñariz: una familia de comerciantes de Estella reflejada en el ábside de San Salvador de Gallipienzo. 4.5 Azanza: ¿Patronazgo de un abad en la iglesia parroquial de su solar de origen? 5 Conclusión. 6 Apéndice. 7 Referencias bibliográficas.

0 INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

Tras toda una vida de investigación sobre la cuestión, la profesora María del Carmen Lacarra Ducay reclamó mayor atención sobre las pinturas murales trecentistas en el antiguo Reino de Navarra debido «a la importante posición que ocupan en las artes

europas de su tiempo»². Dicho esto, la mayoría de las pinturas murales descubiertas desde los años noventa del siglo xx en iglesias parroquiales rurales navarras están siendo objeto de estudio, lo que proporciona nuevo material para los investigadores (Figura 1). El presente trabajo pretende esclarecer el contexto de mecenazgo en el que un conjunto de iglesias y espacios funerarios fueron decorados con pinturas murales durante el siglo xiv, concretamente en el reinado de Carlos II (1349-1387).

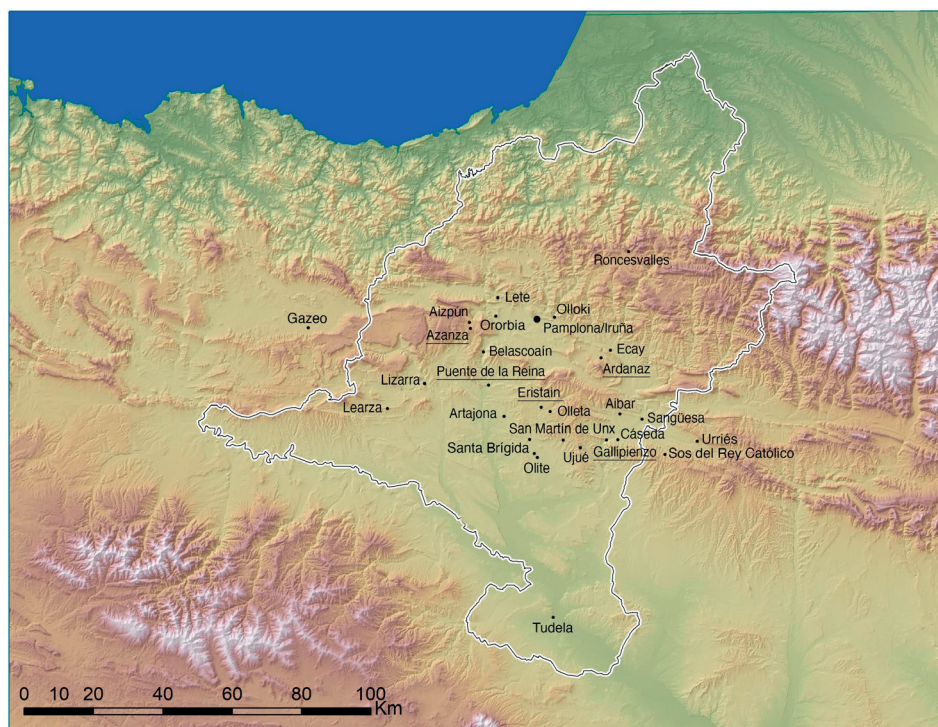


Figura 1. Localización en Navarra de la pintura mural trecentista, conservada y documentada, y aquellos conjuntos que en sus fronteras inmediatas muestran influencias con los conjuntos navarros. Mapa diseñado por Jesús Lorenzo Jiménez.

Para aclarar dicho contexto, en la primera parte del artículo resumiré el escenario de la pintura mural del trecento en Navarra, centrándome en los pintores locales. A continuación, traeré a colación el estudio de la nobleza en este reino por parte de la literatura académica para describir dicha clase social durante el reinado de Carlos II de Évreux, así como la utilización de una relativa novedad en la Navarra de la época: el uso de emblemas

² Lacarra Ducay, «Pintura mural», 127.

heráldicos en el arte monumental, como la arquitectura y la pintura mural³. El desarrollo metodológico específico sobre la lectura de emblemas heráldicos lo sitúo en la segunda parte del texto.

En la tercera sección del artículo, aportaré cinco ejemplos de mecenazgo procedentes de mi propia investigación: diferentes ejemplos de elites sociales navarras que parecen elegir pinturas murales para decorar iglesias parroquiales y espacios funerarios. Estos ejemplos se suman a los ya propuestos en el pasado por otros autores, lo que convierte al periodo del reinado de Carlos II en el más prolífico en cuanto al patrocinio de las élites locales en pintura mural, superando a los ejemplos de mecenazgo por parte de la monarquía o el obispado. Esta tendencia cambió radicalmente con la subida al trono de Carlos III, quien inició conocidas campañas de decoración de palacios, *chambras* reales, así como espacios de funerarios, contratando pintores internacionales. Por ello, este artículo se centra en el reinado de Carlos II, cuando se pueden identificar más casos de esta tendencia, y se detiene en la muerte de este.

1 LA ESCUELA DE PAMPLONA DURANTE EL *TRECENTO* NAVARRO

No es el objetivo de este artículo describir las características de la pintura trecentista navarra. Para ello, la obra de Lacarra Ducay sigue siendo la principal referencia, especialmente su tesis de 1974⁴. En las últimas décadas, Martínez Álava ha realizado aportaciones cruciales identificando más obras del principal pintor trecentista navarro, John o Johan Oliver⁵. Incluso ha acuñado el término Escuela de Pamplona para agrupar a algunos de los pintores navarros que decoraron los interiores de la catedral y de diferentes iglesias de la Navarra trecentista⁶.

Oliver, que aparece documentado como vecino de Pamplona ya en 1332, ejerció una fuerte influencia sobre los demás pintores navarros de la época. Así, Roque de Pamplona o Martinet de Sangüesa parece que crearon pinturas murales en la línea del innovador estilo traído a Navarra por Oliver. Este grupo de seguidores inmediatos y no tan

³ Los emblemas heráldicos más antiguos que han llegado hasta nosotros en Navarra son sellos conservados en el Archivo General de Navarra (AGN) que datan del siglo XIII. En el arte monumental, es durante el siglo XIV, y especialmente, tras la construcción del Refectorio de la catedral de Pamplona, cuando los emblemas heráldicos aparecen en cantidades considerables.

⁴ Toda la obra de María del Carmen Lacarra Ducay es imprescindible para entender la pintura mural medieval en Navarra y Aragón. Aquí, a modo de introducción, me limitaré a citar su tesis doctoral publicada y su último artículo sobre el tema: Lacarra Ducay, *Aportación* y «Pintura mural», para un conciso resumen de los diversos estilos empleados en la pintura navarra del siglo XIV.

⁵ A este pintor o pintores se les documenta como Iohannes, John, o Johan, pero nunca como Juan. Sobre las últimas aportaciones: Martínez Álava, «San Julián de Ororbia»; Fernández Ladreda *et al.*, *El arte gótico*, 361-401; Martínez Álava, «Una fachada pintada».

⁶ Lacarra Ducay introdujo el concepto de escuela navarra de pintores. Lacarra Ducay, *Aportación*, 359-61. Recientemente, Martínez Álava ha desarrollado la idea de una escuela específica de pintores que denomina la Escuela de Pamplona y que incluye a los pintores que siguieron los principios de Oliver a partir de la década de 1340. Fernández Ladreda *et al.*, *El arte gótico*, 365-6.

inmediatos fue el que Martínez Álava ha denominado Escuela de Pamplona y dominó el panorama pictórico local en la segunda mitad del siglo XIV (Figura 1). Algunos murales de gran calidad parecen haber sido creados por estos artesanos, como los de la segunda capa de San Saturnino de Artajona, pintados en 1340 por Roque, vecino de Pamplona. En un estilo menos elegante, existen pinturas murales del siglo XIV, como la interesante y poco conocida escena de San Pedro de Ribas en Pamplona, donde se representa el entierro de un caballero, con cortejo fúnebre incluido (Figura 2)⁷.



Figura 2. Arcosolio funerario en la iglesia de San Pedro de la Rochapea, Pamplona. La escena representa el enterramiento de un caballero. Imagen del autor.

A esta Escuela de Pamplona le siguió una segunda oleada de pintores locales que imitaron el estilo gótico lineal con un supuesto lenguaje más retardatario; unos manteniéndose fieles a los principios de la Escuela de Pamplona, y otros con un estilo aún más naif, utilizando figuras expresivas, que se asemejaban más a una estética románica, para

⁷ Esta pintura mural ha sido estudiada por Martínez Álava. Basándose en documentación de archivo, propone al alcalde de cort Miguel de Moca, como el caballero representado como finado. Fernández Ladreda *et al.*, *El arte gótico*, 385-6.

crear lo que se ha denominado como «difusión del estilo de la Escuela de Pamplona en el medio rural»⁸.

Como se ha señalado, se han realizado estudios sobre las principales pinturas de la escuela navarra, pero se ha prestado menos atención a analizar la cantidad de pinturas murales realizadas en el siglo XIV que han aparecido tras retablos y encalados en las últimas décadas. En mi investigación he contabilizado un total de 62 pinturas murales medievales navarras descubiertas hasta 2022, desde fragmentos hasta conjuntos completos (número que, por otro lado, seguirá en aumento, Apéndice: tabla 1). De esas 62, más de la mitad, 37, parecen haber sido creadas en el siglo XIV (Apéndice: tabla 2).

2 UN ESCENARIO FRAGMENTADO, PERO RICO

Sin embargo, para analizar holísticamente el panorama de las pinturas murales en Navarra, es necesario considerar primero la situación fragmentaria y dañada de los murales «supervivientes». Fue durante las décadas de 1940 y 1950 cuando la institución Príncipe de Viana inició una campaña para eliminar las capas de cal de los edificios medievales más notorios de Navarra siguiendo las modas de la época⁹. En las décadas siguientes esta estética fue imitada por muchos «entusiastas» locales¹⁰. Esta tendencia ha sido denominada posteriormente «Petrofilia» en el mundo hispánico, tendencia que ha supuesto la hipotética destrucción de numerosos conjuntos de pinturas murales, ocultos bajo estas capas de encalado¹¹. Lamentablemente, nunca sabremos con certeza si interiores románicos navarros, como el de la iglesia monacal de Irache, tuvieron policromía en sus muros¹².

A pesar de estas pérdidas, la cantidad, y en algunos casos, la calidad de las pinturas murales del siglo XIV que se conservan en Navarra es significativa, característica que ya ha sido señalada en el pasado¹³. Teniendo en cuenta que estos 37 murales son solo un fragmento de un escenario originalmente mayor y más rico en pinturas, el pequeño reino de Navarra aparece como uno de los reinos Ibéricos con una mayor cantidad de pinturas murales trecentistas localizadas en un reducido espacio (Figura 1)¹⁴.

⁸ Fernández Ladreda *et al.*, *El arte gótico*, 394.

⁹ «El espíritu de la Cruzada en la restauración del arte religioso de Navarra», *Diario de Navarra*, febrero de 1950.

¹⁰ Normalmente, vecinos de los pueblos a los que la estética petrofilica había gustado y eliminaron las capas de cal de sus iglesias parroquiales, creyendo que obraban bien. Un ejemplo es el caso de Ororbía: Martínez Álava, «San Julian de Ororbía», 42.

¹¹ Echeverría Goñi, «El impacto».

¹² Por ejemplo, la iglesia monacal de Irache fue una de las primeras en recibir campañas de desencalados ya en 1941 «El espíritu de la Cruzada en la restauración del arte religioso de Navarra».

¹³ Martínez de Aguirre, «La pintura mural», 194-6.

¹⁴ El área a la que nos referimos se sitúa entre Goñi, Auza, Ecay de Longuida, Sangüesa, Gallipienzo, Ujué, Olite, Learza, Estella y Goñi, con una superficie de 2432 kilómetros cuadrados (Figura 1).

3 LAS ELITES NAVARRAS DEL SIGLO XIV Y SU MECENAZGO EN LA PINTURA MURAL

En este artículo utilizo el término «elites navarras» en un sentido amplio, agrupando desde los hidalgos solariegos —hidalgos de la zona rural de Navarra, propietarios de un *Palacio de cabo Armería*¹⁵— hasta dos ricos hombres, representantes de una de las doce familias más poderosas e influyentes del reino, que estuvieron «presentes» en el ceremonial de la coronación de Carlos II en 1350¹⁶. Asimismo, son analizados dos casos de mecenazgo de burguesía urbana, los llamados *ruanos* o *francos*¹⁷. Por último, los canónigos de la catedral de Pamplona han sido considerados como una elite nepotista, priorizando su interés familiar ante el que el interés particular de la diócesis¹⁸. También son considerados parte de esta élite social vinculada a la pintura mural por provenir estos canónigos de elites sociales del reino. Evito en lo posible el uso de la palabra «hidalgo» y «noble», ya que estos términos no recogen todos los matices antes referidos.

Todos ellos pertenecen a la elite social, aunque de orígenes muy diferentes. La aparición en cantidades considerables de emblemas heráldicos en el arte monumental navarro data del siglo XIV, aunque estos emblemas se utilizaran comúnmente en sellos conservados hoy en el Archivo General de Navarra desde el siglo XIII. Así, Menéndez Pidal y Martínez Aguirre afirman que esta práctica social —en el arte monumental navarro— no puede datarse con anterioridad al siglo XIV¹⁹. Tendencias iniciadas por la realeza, en espacios arquitectónicos como el refectorio de la catedral de Pamplona. Tales inclinaciones muestran un nuevo comportamiento por parte de esta elite social, alineada con, por ejemplo, la nobleza urbana castellana²⁰.

Como es sabido, los emblemas heráldicos individuales —que deben distinguirse de los armoriales— localizados cerca de una pintura mural pueden darnos una primera idea de su posible patronazgo. En Navarra, la identificación básica de estos emblemas es relativamente sencilla gracias a la edición del año 2002 del *Libro de Armería del Reino de Navarra*, además de *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, así como los sellos medievales reunidos en *Sellos medievales de Navarra*²¹.

Pero la identificación de los linajes representados por estos emblemas es solo un primer paso en el análisis del patronazgo, ya que el investigador no puede contentarse con una asociación básica del escudo. Además, es necesario interpretar el emblema a varios niveles, teniendo en cuenta su forma y estilo, lo que puede llevarnos a preguntarnos sobre

¹⁵ Sobre la idea de Palacios de Armería ver: Martinena Ruiz, «Palacios Cabo de Armería».

¹⁶ Ramírez Vaquero, «La nobleza», 648.

¹⁷ Segura Urra, «Nobles».

¹⁸ García de la Borbolla, «La identidad», 729-31.

¹⁹ Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal, *Emblemas heráldicos*, 24.

²⁰ «[...] ciertos grupos burgueses que adquirieron una importancia económica creciente establecieron nuevas esferas de poder invocando y reinventando discursos caballerescos [...] La producción de [...] emblemas fue una forma de establecer una presencia caballerisca tanto en el espacio como en el tiempo». Rodríguez Velasco, «Orden y caballería», 2 y 11.

²¹ Menéndez-Pidal y Martinena, *Libro de Armería*. Martínez de Aguirre y Menéndez-Pidal, *Emblemas heráldicos*. Menéndez-Pidal, Ramos Aguirre y Ochoa de Olza, *Sellos medievales*.

las posibles cronologías e influencias artísticas de los murales²². Una vez determinada la propiedad del escudo, los emblemas heráldicos pueden ayudarnos a comprender el significado relativo al contexto histórico más inmediato, permitiendo investigar sobre el linaje en cuestión en las secciones medievales del Archivo General de Navarra o del Archivo Diocesano.

Una vez identificadas con precisión las familias que hay detrás de estos emblemas, el siguiente paso es consultar las abundantes fuentes del Archivo General de Navarra. En este, la rica documentación permite examinar no solo el funcionamiento de la monarquía como mecenas de las artes, sino también cómo determinadas familias navarras gozaron de una estrecha relación con la administración real gracias a los registros de sus rentas, cargos y propiedades²³. Es a través de esta documentación como podemos vincular a estas familias e individuos con las iglesias parroquiales donde están pintados los murales. Como propondré en los casos de estudio, la actividad y relaciones sociales y de poder de estos linajes puede plantear interpretaciones de los programas iconográficos representados en los muros.

Finalmente, cabe recordar que, a través de emblemas heráldicos individuales, los patronos establecían vinculación con el espacio arquitectónico, promocionando su particular linaje por razones, sociales, religiosas y económicas²⁴. Así, un factor importante en el crecimiento de estas nuevas formas de mecenazgo fue el papel religioso y escatológico de tales espacios. En efecto, el mecenazgo de las iglesias implicaba una «contabilidad del más allá»²⁵. En otras palabras, si uno embellecía una iglesia de su propio bolsillo, representaba un acto de adoración a Dios, y la presencia de la familia a través del emblema heráldico recordaba a los feligreses y clérigos que debían rogar por las almas de los patronos. Se trataba, en definitiva, de una «tendencia» que se hizo común entre la élite navarra en la segunda mitad del siglo xiv²⁶.

Antes de 1387 y de la llegada del rico mecenazgo de Carlos III en todas las artes, hasta diez pinturas murales pueden relacionarse con el patronazgo directo de esta heterogénea elite social, mientras que solo tres están vinculados con un patrocinio regio (Apéndice: tabla 3).

4 CASOS DE ESTUDIO

Una vez examinado el contexto general, pasemos a analizar los ejemplos particulares de varias familias de estas élites navarras documentadas durante el siglo xiv y que parecen utilizar la pintura mural para decorar las iglesias parroquiales y espacios funerarios.

²² Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal, *Emblemas heráldicos*, 109.

²³ Documentos del *Archivo General de Navarra*, en adelante AGN. En concreto, consulté las secciones de Comptos y Registros.

²⁴ Para conocer más sobre las estrategias de los *barones* de Navarra al vincularse con la realeza ver Ramírez Vaquero, «Perfiles», 133.

²⁵ Chiffolleau, *La comptabilité*, 21.

²⁶ Martínez de Aguirre señala la creciente costumbre de la nobleza y de las elites urbanas de establecer espacios funerarios para sus familias en el interior de iglesias preexistentes a partir de la segunda mitad del siglo xiv. Martínez de Aguirre, «La capilla funeraria», 119-20.

En primer lugar, hay que hacer referencia a los casos identificados en el pasado. Comencemos por la primera mitad de siglo XIV. Martínez Álava propuso a las familias Cruzat y Almoravid como posibles patronos de las pinturas murales de San Salvador de Sangüesa, que realizarían el importante conjunto mural entre 1321 y 1350. Más tarde propuso al canónigo Pedro de Olloqui como hipotético promotor de las pinturas murales de la iglesia de San Andrés de Olloki, realizadas por el taller de John Oliver hacia 1335²⁷. Ambas propuestas resultan hipotéticas, ya que en el primer caso se trata de heráldicas dispuestas como armorial, y en el segundo no hay heráldica que lo vincule con el canónigo de la Catedral de Pamplona más allá de su patronímico.

Pero añadamos más datos sobre el hipotético patronazgo de los Olloqui²⁸. Esta familia, se encontraba representada en la coronación de Carlos II de 1350 con la presencia de Martín García de Olloqui, «dentro de la nomina de ricoshombres presentes en el acto»²⁹.

El citado canónigo Pedro de Olloqui, es documentado en el cabildo de la catedral de Pamplona desde 1318. A lo largo de su carrera, es mencionado en la documentación real como Hospitalero entre 1333-1357, y arcediano de la tabla entre 1363 y 1377³⁰. Además, tiene una cercana relación con la familia real y la administración del reino, prestando 230 florines de Florencia «viejos» al joven rey en 1355³¹. El siguiente año, acude en nombre del infante y regente Luis a la villa de Obanos para tratar con los hidalgos allí reunidos³². En 1368 forma parte de la comisión del cabildo que formula propuestas reales al nuevo obispo. Parece que muere hacia 1378³³.

A su hijo Miguel García de Olloqui, escudero, le es encomendado en 1351 por el joven rey la guarda del importante castillo de Leguin³⁴. En 1378 se le cita como señor del palacio de Olloqui³⁵. Décadas más tarde, en 1393, cuando pertenece a la guarnición de Cherburgo, aparece casado con Urraca Martínez de Solchaga³⁶. Finalmente, desde 1381 la firma autógrafa de Pedro García de Olloqui —notario de Comptos y clérigo de cámara del rey— aparece junto con la firma de Carlos II³⁷. En fin, la familia Olloqui, desde su Palacio de Cabo de Armería, ascendió a importantes cotas de poder en el reino, estando en contacto con la familia real y manejando importantes sumas de dinero.

Por todo ello, no nos debe sorprender encontrar pintadas las armas de los Évreux y Navarra —en forma de armorial— en el testero de la iglesia parroquial de Olloki, flanqueando una significativa vida y martirio de Santa Ágata, pintada por el Oliver del refectorio. Si bien la fecha dada por Martínez Álava de 1335 para la factura de los murales es

²⁷ Martínez Álava, «San Salvador de Sangüesa» y Fernández Ladreda *et al.*, *El arte gótico*, 381.

²⁸ Sobre la grafía de la palabra Olloqui, hemos decidido nombrar al pueblo, en su grafía vasca actual, Olloki, y a la familia en la castellana actual, Olloqui.

²⁹ Ramírez Vaquero, «Carlos II», 648.

³⁰ Respectivamente: AGN, Comptos, Caj. 31, N. 15, Caj. 38, N. 15, 3 Caj. 17, N. 83, 42, y Caj. 33, N. 15.

³¹ AGN, Comptos, Caj. 31, N. 81, 1.

³² AGN, Comptos, Caj. 38, N. 12, 1 y

³³ AGN, Comptos, Caj. 36, N. 50.

³⁴ AGN, Comptos, Caj. 11, N. 25.

³⁵ AGN, CL P. Roncesvalles, N. 526, 1 recto.

³⁶ AGN, Comptos, Caj. 69, N. 65, 5.

³⁷ AGN, Comptos, Caj. 44, N. 21, 4 y Comptos, Caj. 44, N. 6, 4(1).

plausible —por la actividad de Oliver—, la relación de los Olloqui con la familia real se estrecha a partir de 1350.

También resulta plausible el patronazgo de Miguel de Moca, *alcalde de cort*, como el caballero representado en un arcosolio en las pinturas murales funerarias del antiguo convento de San Pedro de Ribas, Pamplona, hacia 1339³⁸. Este mural resulta de gran interés antropológico, ya que muestra un cortejo funerario con todos sus detalles (Figura 2).

Enmarcados ya en el reinado de Carlos II, siguiendo una antigua identificación de los dos escudos heráldicos, Fernández Ladreda propuso a los abades del monasterio Aragonés de Montearagón, Jimeno y Pedro de Gurrea, para los murales del coro alto de Santa María de Ujué³⁹. Fernández Ladreda establece un marco cronológico más amplio entre 1340 y 1359, y es todavía más específica, situando los murales entre 1353 y 1359, fechas de la muerte de ambos abades⁴⁰. Lo interesante para este artículo es la presencia casi desaparecida de un donante, la iconografía claramente funeraria de los murales —la mariposa que sostiene el Niño Jesús y los Tres vivos y los Tres muertos—, y la presencia de un enterramiento bajo el sotocoro (Figura 3, a y b)⁴¹. Nos encontramos ante pinturas murales en un contexto funerario, en este caso, de unas elites eclesiásticas foráneas al reino, que despliegan iconografías innovadoras y de alto nivel intelectual.

Más tarde, la misma autora ha propuesto al canónigo de la catedral de Pamplona Fernando Gil de Asiáin, sobrino del obispo de Miguel Sánchez de Asiáin, como el más plausible comitente de las pinturas del sepulcro de su tío (Figura 3, c)⁴². Esta vez la cronología presentada sería entre 1367 y 1375, cuando fundó una capellanía para su tío y para su padre, el caballero Fernando Gil de Asiáin. Este último caso enlaza muy bien con las dinámicas familiares investigadas por García de la Borbolla, donde el nepotismo era muy común entre los canónigos⁴³. Pese a que ambos casos presentan individuos eclesiásticos de importancia —un abad y un obispo nada menos—, la representación de los escudos heráldicos es la familiar, la del linaje, no la personal del individuo usada en los sellos.

Un último caso, mucho menos conocido, quizá por lo remoto de su localización, es el de San Martín de Learza, en el cual un donante anónimo implora arrodillado a una figura de María Magdalena. Al otro lado de la santa quizás existiese otro donante⁴⁴. La figura restante es de mucho menor tamaño que la figura de la Magdalena, como corresponde a la perspectiva mayestática y a la tradición artística cristiana.

³⁸ Fernández Ladreda *et al.*, *El arte gótico*, 385.

³⁹ La primera identificación, ya en el siglo XIX, la realizó Pedro Madrazo. Más en Fernández Ladreda, «Artes figurativas», 156.

⁴⁰ Durán Gudiol, «El obituario», 188–9.

⁴¹ Fernández Ladreda, «Artes figurativas», 158.

⁴² *Ibidem*, 164. Fernández Ladreda, «Dos conjuntos funerarios», 235.

⁴³ García de la Borbolla, «La identidad».

⁴⁴ Monreal Jimeno, *La iglesia*, 70.



Figura 3. Representaciones de donantes eclesiásticos en Ujué y Pamplona. A y B: Uno de los Gurrea en Ujué, bajo filtros (A) y con delineado sobre los restos de la figura (B). En C, los Asiaín orando a la imagen de la Virgen en el sepulcro monumental del obispo. Imágenes del autor.

4.1 *Oliver Andrés: un mosén muerto en combate como donante ante la Virgen*

En este primer ejemplo, analizaremos el interesante encargo de pintura en una iglesia urbano-parroquial del Camino de Santiago, la de Santiago de Puente de la Reina⁴⁵. La pintura nunca se llegó a terminar, pero sabemos de este inacabado conjunto gracias a la reclamación que elevaron los parroquianos de la iglesia a la cámara de comptos y al rey, precisamente porque el pintor nunca terminó la obra, pese a haber recibido la paga⁴⁶.

El documento que informa sobre la pintura está fechado el 13 de septiembre de 1374 y ratifica la decisión del rey de devolver la cuantía del coste de la pintura, 20 escudados de oro, a los parroquianos de Santiago de Puente de la Reina. Esta suma sería confiscada de las propiedades del pintor Fernando de Sangüesa, que falleció súbitamente sin terminar el encargo. Dicha cuantía no es nada desdeñable para ser la obra de un pintor local⁴⁷. Teniendo en cuenta la inflación de la época⁴⁸, en coste está a medio camino de dos encargos regios de pintura, el frontal de tablas pintadas que encarga Luis de Évreux

⁴⁵ Dicho documento fue mencionado por Díez y Díaz en 1976, pero, bajo mis conocimientos, no ha sido referenciado en ninguna obra que trate la pintura medieval navarra. Díez y Díaz, *Puente de la Reina II*, 19.

⁴⁶ AGN, Comptos, Caj. 29, n.1, 1, fol. 6 v.

⁴⁷ Un Ferrando pintor, aparece en el libro de Fuegos de 1366 como pagador de un fuego (no hidalgo) en Puente de la Reina. Carrasco, *La población de Navarra*, 551.

⁴⁸ En 1368, 1 escudo francés se cotizaba a 20 sueldos y 9 dineros negros. La suma de veinte escudos equivale a 20, 75 libras en moneda de cuenta en 1368. Zabalo, *La administración*, 244.

en 1357 —12 escudos viejos— y el frontal de altar de Pedro Sorrocho para la capilla real de San Esteban en la catedral de Pamplona —30 libras y 8 sueldos⁴⁹.

Recapitulemos. El documento primero nos informa sobre cómo *mosén* Oliver Andreu muere en combate contra las fuerzas del inglés Hugo Calveley, que «entra» y «combate» la villa de Puente de la Reina (Figura 4)⁵⁰. Dicho combate ocurrió en 1367, tras el paso de las Grandes Compañías de Bertrand du Guesclin en 1366⁵¹. Para honrar la memoria de Andreu, sus parientes y compañeros encargaron al pintor Ferrando de Sangüesa, que pintase «sobre» su sepultura la figura de Santa María y del dicho mosen Oliver Andreu, todo por los citados 20 escudados de oro⁵². Es entonces cuando el pintor es *finado súbitamente* sin ser los veinte escudados usados *ni cosa alguna fecha*. Esto es, la pintura no se realizó.

Pero nos informa que la intención era pintar una figura de Santa María junto con la figura del *mosén* (Figura 4). Podemos imaginar que arrodillado e implorando por su salvación a la imagen de Nuestra Señora, como aparecen los hermanos Asiáin en el sepulcro del obispo, en la seo iruñesa. Es significativo este uso, ya que revela otro ejemplo de un finado pintado junto a la imagen devocional de la Virgen, del que no han llegado muchos casos de esta época, además de constatar que este tipo de representación del fallecido estaba extendido en iglesias parroquiales, no solo en sepulcros de eminentes eclesiásticos. Esto significaría que imágenes de donantes frente a la Virgen, como la del obispo Asiáin, ya habían permeado a las capas sociales laicas en fechas anteriores a las pensadas hasta ahora.

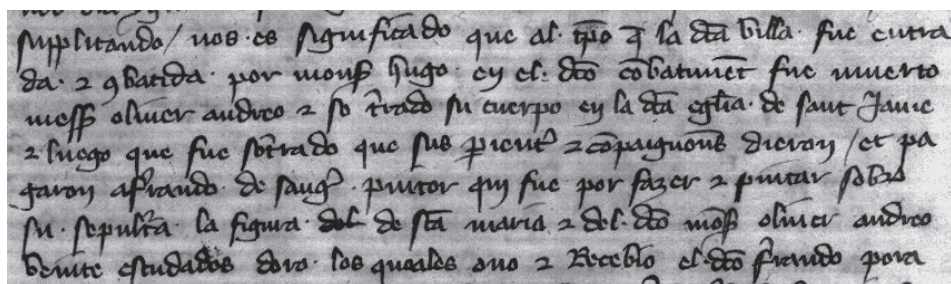


Figura 4. AGN, Comptos, Caj. 29, n.1, 1, fol. 6 v: */nos es signfuado que al dicho q la dicha villa fue entrada et gbatida por mons hugo ey el dicho cobatment fue muerto mosen Oliver Andres et soterrado su cuerpo en la dicha iglesia de Sant Jaime et luego que fue soterrado que sus parientes et compaignons dieron et pagaron a Ferrando de Sangüesa pintor qui fue por fazer et pintar sobre su sepultura la figura del de sta maria y del dho mosen Oliver andreo veinte escudados oro los quales uno y recibió el dho Ferrando para fazer la dicha obra.*

⁴⁹ Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía*, 333-4.

⁵⁰ A diferencia de ese Fernando Pintor, Oliver Andreu no aparece listado en los censos de 1366 de Puente de la Reina.

⁵¹ Díez y Díaz, *Puente de la Reina II*, 19.

⁵² El uso de la palabra «sobre» la sepultura, sin que en el documento haga referencia a ningún otro material como paneles de madera, *tabliales* o retablos —referencia obligada cuando se encarga pintura sobre tabla—, parece que dejan como única vía la pintura mural.

Otro aspecto significativo es que fueron los parientes y compañeros de Andreu quienes financiaron la costosa obra, probablemente a modo de reconocimiento de la labor de defensa de la villa ante los mercenarios de las Grandes Compañías. Aquí encontramos una función, no solo religiosa y funeraria de la pintura, sino también de reconocimiento social de un personaje de relevancia local dentro de la parroquia.

4.2 *Solchaga: la adecuación de una iglesia parroquial a panteón funerario mediante pinturas murales*

En un artículo anterior se han estudiado pormenorizadamente las pinturas murales de la iglesia de San Juan Bautista de Eristain, y la utilización del presbiterio de la iglesia como panteón funerario en la Baja Edad Media por parte de la familia Solchaga⁵³. Aquí analizaremos solo el patronazgo de los Solchaga sobre los murales de Eristain.

Esta iglesia se encuentra junto a, no uno, sino dos *Palacios de cabo de Armería*: Eristain y Solchaga, situados en el entorno rural de la Valdorba, entre Pamplona y Tafalla. Ambos *Palacios* comparten el mismo emblema heráldico, escudos que se encuentran también en la iglesia en varios formatos y cronologías⁵⁴.

Vayamos a las noticias documentales que nos aporta el AGN. En un documento de 1349, aparece la mención de un *notario de cort*, de nombre Martín Periz de Solchaga⁵⁵. Unos años más tarde (en 1363), el mismo individuo consta como *alcalde de cort*, un cargo similar al de juez contemporáneo, que combina un año más tarde siendo consejero del propio rey⁵⁶. El documento está sellado con un sello idéntico al emblema de *Palacio* (Figura 5, b)⁵⁷. Al desempeñar este cargo hasta 1405⁵⁸, Martín Periz de Solchaga fue miembro de la corte real de Pamplona y cercano a la familia real. Así, es seguro que conociese los conjuntos pictóricos de los recién terminados claustros de la catedral de Pamplona, detalle que será importante para explicar la presencia de iconografías novedosas en los murales de Eristain.

Además, consta que en 1368, su hermano, Pedro Aibar de Solchaga, estaba al mando de tres hombres de armas en Vitoria-Gasteiz, participando en la invasión navarra de Álava⁵⁹. En 1379, el hijo de Pedro Aibar aparece documentado como sargento de armas del rey (cargo similar al de guardaespaldas)⁶⁰. Por último, entre 1366 y 1420, miembros de la familia Solchaga, incluido don Martín Periz, aparecen registrados en cuatro ocasiones

⁵³ Tuduri, «Eristain».

⁵⁴ Entre los más antiguos, en un dintel del Palacio de Eristain, datado hacia 1420, hay tres emblemas heráldicos, dos de ellos iguales a los del interior de la iglesia. Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal, *Emblemas*, 143.

⁵⁵ AGN, Comptos, Caj. 34, N.11, 49.

⁵⁶ Zabalo, *La administración*, 95.

⁵⁷ AGN, Comptos, Caj. 15, N. 92, 23.

⁵⁸ AGN, Comptos, Caj. 81, N.13, 39.

⁵⁹ AGN, Comptos, Caj. 23, N.81, 16 y 100 y Herreros, «La intervención».

⁶⁰ AGN, Comptos, Caj. 47, N. 57. 1 y Caj. 35, N.35, 8.

como habitantes de Eristain-Solchaga⁶¹. Como revela la documentación mencionada, los Solchaga residieron tanto en el Palacio de Eristain como en el Palacio de Solchaga, de ahí que el emblema de ambos Palacios sea idéntico, aunque su sede principal fue, sin duda, el último Palacio.

En el interior de la iglesia, de origen prerrománico, de una sola nave (de dieciocho metros de largo por seis de ancho), las pinturas murales conservadas se localizan únicamente en el ábside y en la bóveda del presbiterio (Figura 5, a). También en los dos arcos que definen el presbiterio, justamente sobre el espacio en el que se situaban tres sepulcros en uso desde la baja edad media, y cubiertos con lápidas decoradas con armas de los Solchaga-Eriztain (Figura 5, c)⁶². Los arcos están totalmente pintados en el tímpano, las enjutas y el intradós (Figura 5, d)⁶³. Los murales fueron fechados por Martínez Álava en el segundo tercio del siglo XIV⁶⁴. La composición de algunas escenas y, sobre todo, la disposición general del programa iconográfico, es muy similar a las pinturas murales de la iglesia San Martín de Tours de Gaceo, en la cercana provincia de Álava, aunque todo apunta a talleres diferentes⁶⁵.

Como era común durante la Baja Edad Media, las pinturas murales en espacios funerarios como los de una pequeña iglesia con sepulcros de uso familiar, reflejaban la fe y los temores particulares de los propietarios del espacio en cuestión. Por ello, quizá sea una elección personal donde haya que buscar una hipotética explicación entre el gran parecido de las pinturas de San Martín de Gaceo y las de Eristain, situadas a más de cien kilómetros hacia el este. La documentada presencia del referido Pedro Aibar en la invasión navarra de Álava de 1368, puede explicar el citado parecido, ya que es posible que, tras ver las recientes pinturas de Gaceo, quisiera imitar esta decoración en su propio panteón familiar de Eristain⁶⁶.

En el intradós del arco triunfal, una serie de ángeles portando cruces procesionales marcha hacia el altar, asemejándose a una procesión de contexto funerario reflejada en otros murales (Figura 2). Estas figuras se sitúan justamente sobre los sepulcros antes citados, siendo una iconografía significativa en dicho contexto funerario de nobleza solariega.

Lo interesante de la familia Solchaga, como patrocinadora de los murales de Eristain, es su origen solariego, y el ser promocionados durante tres décadas dentro de la corte de Carlos II. La elección de la iconografía muestra una combinación de hagiografías

⁶¹ Siete miembros de la familia Solchaga figuran en el censo de 1366. La lista comienza con el citado «Don» Martín Periz: AGN, Comptos, Fuegos 1, Fol. 53. va. En el censo de 1368 vuelve a aparecer una lista similar: AGN, Comptos, Registros, primera serie, núm. 127, Fol. 196.

⁶² Ramos y Gabinete Trama, «Eristain»

⁶³ Las paredes de la nave también estaban pintadas antiguamente hasta que sufrieron de petrofilia en los años 80. Hoy solo se conserva una pequeña sección en el muro norte, pero está demasiado dañada para reconocer nada. Es imposible saberlo ahora, pero es posible que emblemas heráldicos pintados decoraran las paredes de la nave, como referencia al patrón o al reino. Es el caso de las ménsulas de la iglesia de San Martín de Ardanaz, Navarra.

⁶⁴ Fernández Ladreda *et al.*, *El arte gótico*, 396.

⁶⁵ Las pinturas de Gaceo se dataron por Josep Gudiol Ricart en la primera mitad del siglo XIV a partir de 1325. Estepe, *Las pinturas*, 190. Tuduri, «Eristain».

⁶⁶ Tuduri, «Eristain», 45.

y escenas infernales muy innovadoras, pero, al mismo tiempo, un ya «anticuado» Pantocrátor decora la concha absidial⁶⁷. ¿Refleja esta elección iconográfica un apego a viejas fórmulas que todavía se usaban en el mundo rural, al tiempo que se representan las escenas más novedosas pintadas en el interior de los claustros de la Catedral? De ser así, tal elección iconográfica podría reflejar también la vida de los Solchaga, entre su Palacio de Armería rural y la corte de Pamplona.

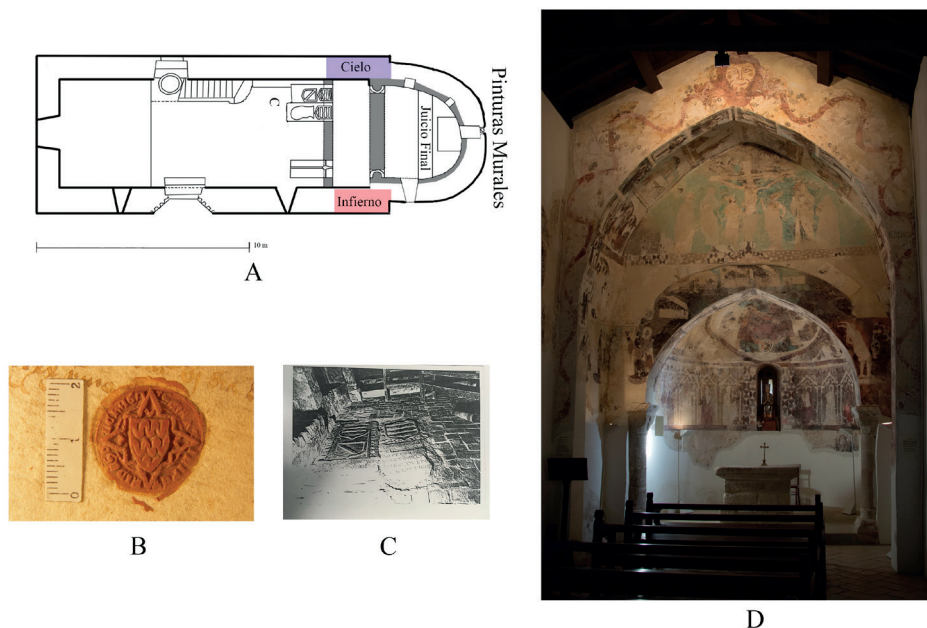


Figura 5. Planta de San Juan Bautista de Eristain con la disposición de sus pinturas y los sepulcros, además de la heráldica presente. Imágenes A, B y D del autor. La imagen B pertenece al Archivo General de Navarra y la C a los archivos de la institución patrimonial Príncipe de Viana.

4.3 Grez: mostrando la imagen de un grupo damas de la nobleza vinculadas a la realeza en una remota iglesia parroquial

Las pinturas de San Martín de Ardanaz, descubiertas en 2001, también han sido estudiadas en detalle recientemente⁶⁸. Están situadas en la localidad de Ardanaz, valle de

⁶⁷ Tuduri, «Eristain», 26-7.

⁶⁸ Primero fueron estudiadas por Joaquín Martinena en el informe de restauración, nada más descubrirse las pinturas. Posteriormente, Zuza identificó el emblema heráldico del infante Luis, para más tarde ser catalogado como pinturas góticas lineales datadas a mediados del siglo XIV por Martínez Álava. Recientemente, se ha aportado una propuesta sobre su patronato, así como del programa iconográfico original que cubría toda la nave. Zuza, «Crónicas»; Tuduri, «Buttressing Our Souls».

Izagaondoa, merindad de Sangüesa. Estas pinturas ocupan la superficie de la bóveda de cañón apuntado del tercer tramo de la única nave de la iglesia gótica (Figura 6, a). En origen, probablemente cubrían los muros y bóvedas de la nave, pero debido a diferentes alteraciones en el edificio, el resto de las pinturas murales han desaparecido⁶⁹.

Tres emblemas heráldicos pintados decoran las ménsulas que sostienen los arcos fajones de la bóveda. Dos son de la familia Grez, y un tercero, el emblema personal de Luis de Évreux, hermano menor del rey Carlos II (Figura 6, b, 1). Estos datos nos ayudan a establecer un lapso temporal muy preciso para datar las pinturas: la regencia de Luis, entre 1355 y 1361, el mismo periodo en que se registra la actividad de la familia Grez en la corte real.

En efecto, en otro artículo se habló de cómo individuos identificados como «de Grez» entraron en la administración real del reino en la década de 1350⁷⁰. Entre ellos se propuso, basándose en la documentación, que el más plausible patrón de las pinturas de Ardanaz fuera una mujer, Petra de Grez, nodriza del hijo del regente Luis de Évreux y compañera de la pareja del regente, María García de Lizarazu (Figura 6, c)⁷¹. Esta relación explica la presencia de ambos escudos de armas.

Sin embargo, los sellos personales de Petra y del resto de individuos «de Grez», no coinciden con el emblema heráldico familiar de los Grez representado en las ménsulas y plasmado posteriormente en el LARN⁷².

Pero, aunque los emblemas heráldicos personales de los sellos no coincidan, la poderosa familia de los Grez sigue siendo los patronos más plausibles para los murales de Ardanaz, además del propio Luis de Évreux. A seis kilómetros al este de Ardanaz, se localiza el pueblo de Grez, donde se encuentra el palacio de cabo de armería de la familia Grez, todavía decorado con su escudo de armas en la dovella central del arco de entrada. Su cercanía no es una casualidad, sino que justificaría una lógica influencia de los Grez desde su solar a la cercana villa de Ardanaz, y quizás a todo el valle de Izagaondoa. Además, en 1366, en la villa de Ardanaz solo figuraban labradores en el censo —ningún hidalgo—, lo que deja al margen la influencia de otros hidalgos locales sobre Ardanaz⁷³.

Hay que tener en cuenta que esta familia mantenía un notable estatus social en el siglo XIV, poseyendo varios palacios en la recién reconstruida Navarrería, muy cerca del palacio de San Pedro, sede real a partir de su reconstrucción/restauración⁷⁴. Así, la cercanía de los Grez a la corte y al regente Luis es evidente, y no debe sorprendernos encontrar ambos emblemas heráldicos juntos.

⁶⁹ Martinena, Vidador y Martinena, *Informe*, 5.

⁷⁰ Tuduri, «Buttressing Our Souls», 129-30. En 1350, el clérigo Pedro Martínez de Grez era notario de la corte real. AGN, Comptos, Caj. 11, N. 4 y Reg. 1ªS., N. 77. Otro Grez, Juan de Grez, fue escudero a cargo de una mesnada y del castillo de Cadreita en 1354 y 1355. AGN, Comptos, Caj. 12, N. 36 y Caj. 12, N. 100.

⁷¹ AGN, Comptos, Caj. 14, N. 7,1 y N. 7,6.

⁷² Menéndez-Pidal, Ramos Aguirre y Ochoa de Olza, *Sellos medievales*, sello 2/1178.

⁷³ Carrasco, *La población*, 203, 471, 506.

⁷⁴ Los palacios de los Guerez ocupaban varios solares al norte de la catedral, en la actual zona conocida popularmente como «Caballo Blanco». Arrizabalaga, «La repoblación», 6 y Ramírez Vaquero, «Un claustro nuevo», 41.

Apoyados en todas estas evidencias, nos vamos a fijar en una escena de los murales de Ardanaz: aquella que figura a cuatro damas vestidas con túnicas y mantos y luciendo tocados dentro de una arquería de medio punto (Figura 6, d). Estamos ante un interesante caso de representación de nobleza femenina en las pinturas murales de una iglesia parroquial. Se localizan en la mitad norte de la bóveda, decorada también con ocho escenas de santas o vírgenes cristianas sin una evidente identificación, y dos episodios de la vida de San Martín en el muro bajo la bóveda. En el lado opuesto de la bóveda, se despliegan escenas infernales de tamaño considerable, donde los condenados son arrastrados al infierno.



⁷⁵ El mecenazgo real de los Évreux en las iglesias parroquiales fue estudiado por Martínez de Aguirre. El autor descartaba la implicación directa de la monarquía Évreux en obras de iglesias parroquiales. *Arte y monarquía*, 282-300.

Insertas entre tanto modelo de virtud femenino, hay que pensar que la ubicación escogida para representar a las mujeres nobles no es una casualidad. Ha de entenderse como pensada y elegida por la familia de nobles que patrocinó los murales, para mostrarse delante de los parroquianos de Ardanaz de una forma muy específica: vinculados al regente a través de la presencia de las armas de este y como modelos de virtud cristiana, en oposición a las escenas infernales y a los condenados. Como se dijo anteriormente, la identificación más plausible de una de estas damas nobles es la de Petra de Grez, lo cual añade otro caso de representación de nobleza local a nuestra lista.

4.4 *Arguiñariz: una familia de comerciantes de Estella reflejada en el ábside de San Salvador de Gallipienzo*

La iglesia de San Salvador Gallipienzo tenía en su ábside poligonal gótico dos capas de pinturas murales, pintadas una sobre otra. La primera fue fechada a mediados del siglo XIV —entre 1340 y 1360— y la siguiente a finales del XV⁷⁶. Sin embargo, hay dos emblemas heráldicos idénticos situados en la celosía que tapa la ventana ojival del ábside. Estos no fueron asociados con las pinturas ni tampoco identificados con un linaje en el estudio más reciente de Menéndez Pidal y Martínez de Aguirre⁷⁷. Ambos autores dataron los emblemas junto con la celosía, en las fechas de la construcción del templo gótico, fechado por estilo en la primera mitad del siglo XIV⁷⁸. Pero, observando los escudos en detalle, vemos que están pintados con los mismos pigmentos que la primera capa de pinturas (Figura 7). Este importante detalle, y la documentación del AGN, nos mueven a vincular definitivamente los escudos con las pinturas murales.

Los emblemas están esculpidos en bajorrelieve dentro de la celosía en forma de escudo clásico apuntado, en uso durante los siglos XIV y XV (Figura 7: D)⁷⁹. Parte de los escudos han quedado ocultos por una capa posterior de mortero, que ha tapado especialmente la bordura⁸⁰. Pero más importante es fijarnos en que los emblemas fueron cubiertos por los mencionados pigmentos de la primera capa de pinturas: un amarillo color tierra en el exterior y un verde de cobre que sirve de campo al escudo. Según el informe de pintura de los restauradores, se usó un pigmento verde cobre, y tierras como pigmentos en el paño más meridional del ábside, cercanos a los emblemas⁸¹.

A pesar de ello, los escudos no parecen estar pintados con azul esmalte, un pigmento artificial del siglo XV utilizado en el azul intenso de las bóvedas del mismo ábside (Fig. 7: A y C)⁸². Este detalle es importante para afirmar que estos emblemas fueron pintados

⁷⁶ Gudiol, «Las pinturas», 415-9, Lacarra Ducay, *Aportación*, 219-29.

⁷⁷ Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal, *Emblemas heráldicos*, 174-5.

⁷⁸ Opino que la datación por estilo del templo gótico ha de ponerse en cuestión y revisarse con datos apoyados por la documentación, no solo por estilo arquitectónico. Aquí nos centraremos en las pinturas.

⁷⁹ Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal, *Emblemas heráldicos*, 174-5.

⁸⁰ Seguramente fue este detalle el que impidió a Martínez de Aguirre y Menéndez-Pidal identificar correctamente el emblema en 1996.

⁸¹ Sagarte, S.L., *Restauración*, 21.

⁸² *Ibidem*, 23.

durante el mismo periodo que la primera capa de pinturas, que, por estilo, había sido fechada en las décadas centrales del siglo XIV, y no durante la segunda capa de pinturas realizada a finales del siglo XV. A su vez, el hoy verde cobre, parece ser en origen un azul oxidado a verde, algo extendido en pigmentos minerales usados como azules en el trecento navarro⁸³. Colores usados en la escena de la Epifanía de la primera capa de pinturas, hoy en el Museo de Navarra (Figura 7: D). Por último, un escudo no podía estar completo sin mostrar sus colores, lo que descarta que estos escudos sean anteriores a las pinturas.

Pasemos, pues, a identificar los emblemas. Cada emblema se compone de tres estrellas de plata sobre campo azur, con una bordura a su vez de plata. En el LARN, solo hay un Palacio navarro que tenga esta heráldica: el de los Arguiñariz⁸⁴. La única diferencia es que las estrellas del LARN disponen de seis puntas, mientras que el escudo analizado tiene únicamente cinco. El cambio en el número de puntas puede deberse a una inexactitud de la edición de 1572 del Libro Viejo de Armería, habitual en otros emblemas medievales representados en este libro.

¿Pero, quiénes eran los Arguiñariz? Varios individuos «de Arguiñariz» aparecen documentados en el AGN relacionados con Estella. Siempre como vecinos de dicha villa y con oficio de comerciantes, especialmente de paños de lana, y que por la documentación conservada sabemos que trataban con la corte real. Fijémonos en aquellos cercanos a la cronología de las pinturas de Gallipienzo. Un Johan de Arguiñariz aparece desde 1365 como mercader de Estella. En el censo de fuegos de 1366 aparece tributando en la Rua de las tiendas de dicha localidad, como Don Johan d'Arguiñariz.⁸⁵ Entre la numerosa documentación de Comptos este personaje figura como *jurado de la rua mayor y franco* tanto en 1378, como en 1391 y 1396⁸⁶. Este último año le encontramos vendiendo a la corte de Carlos III «paños de Bristol»⁸⁷. Desde 1410, hasta 1418, el rey mantiene mediante la caridad a un viejo Johan de Arguiñariz, mercader de Estella⁸⁸. En su etapa activa, siempre consta manejando importantes cantidades de dinero, además de los cargos antes mencionados, lo cual le sitúa como posible patrono artístico en cuanto a su estatus económico⁸⁹.

En 1372, un Ramón de Arguiñariz es tributador y guarda de la imposición de la merindad de Estella⁹⁰. Pero en 1375 parece que ha fallecido, pues su viuda María Folcaut recibe 600 carlines prietos de los bienes de dicho Ramón⁹¹. El apellido Folcaut, no muy común en la Navarra del XIV, quizá señale su vinculación con los Folcaut de Pamplona:

⁸³ Romero Barrios, «Manifestaciones», 31, 37–8.

⁸⁴ Menéndez-Pidal y Martinena, *Libro de Armería*, lamina 35, v.

⁸⁵ AGN, Doc., Fuegos 1, f. 148 r.B.

⁸⁶ AGN, Doc., Caj. 20, N. 86, 1., Caj. 33, N. 59, Caj. 42, N. 82, Caj. 62, N. 19, 6., Caj. 71, N. 3, 4.

⁸⁷ AGN, Doc., Caj. 72, N. 33, 15.

⁸⁸ AGN, Doc., Caj. 84, N. 13, 20, Caj. 105, N. 7, 58 y Caj. 105, N. 7, 58.

⁸⁹ Carlos II, Rey de Navarra, exime de toda responsabilidad a Juan de Arguiñariz, mercader de Estella, de las 860 libras de carlines prietos que tenía en guarda Buenaventura, esposa de Juce Alborge, judío de Pamplona. 12-04-1375. AGN, Doc., Caj. 29, N. 1, 1, f. 78r-78v.

⁹⁰ AGN, Doc., Caj. 26, N. 95, 55.

⁹¹ AGN, Doc., Caj. 29, N. 1, 1 (1).

Bartolome, enfermero y canónigo de la Catedral, Catalina, vecina de Pamplona, y, cómo no, Bernard, obispo de Pamplona entre 1364 y 1377⁹².

Finalmente, un Sancho de Arguiñariz aparece como habitante de la *población de Sant John en la carrera longua*, también en Estella⁹³. Y es Johan Jiménez de Pamplona, recibidor y baile de la merindad de Estella entre 1368 y 1370, quien cobra el impuesto ordinario a Sancho. Johan Jiménez de Pamplona fue conocido durante toda su larga carrera al servicio de la corona como rector (abad) de la parroquia de Gallipienzo⁹⁴.

Y es aquí donde encontramos la relación de los Arguiñariz con Gallipienzo. Aunque los emblemas heráldicos personales de Johan o Ramón no coinciden con los representados en Gallipienzo⁹⁵ —que es el emblema familiar de los Arguiñariz—, parece que estriba en este abad, Johan Jiménez de Pamplona, el porqué de plasmar su escudo en San Salvador. Cabe pensar que lo conocían por una posible vinculación de Ramón de Arguiñariz como tributador de la misma merindad y la segura de Sancho como comerciante.

La razón final del patrocinio de las pinturas murales se ha mantenido alejada del interés real y, por tanto, no aparece registrada en los documentos reales, al menos en los conocidos hasta ahora. Además, si María Folcaut fuese en efecto familia del obispo, los Arguiñariz habrían alcanzado auténticas cotas de influencia dentro del reino. Así, no sorprendería la plasmación de un programa iconográfico tan extenso como el del ábside de San Salvador de Gallipienzo, especialmente de con un contenido tan cristológico, si estos estaban vinculados al obispo mediante parentesco político⁹⁶.

Finalmente, la fértil documentación navarra nos permite establecer un término *ante quem* para el conjunto de pinturas de Gallipienzo. Para 1408, el patronazgo de la iglesia de la parroquia de Gallipienzo había pasado al noble Pierres de Peralta, el Viejo, maestro del hostel de Carlos III.⁹⁷ Por tanto, ya había salido de la influencia de Johan Jiménez, ya desaparecido, lo mismo que de la familia de los Arguiñariz. Las fechas traídas aquí (1365-1408), son cercanas a las propuestas por Gudiol y Lacarra Ducay respecto al estilo ítalo-gótico de las pinturas, además del estilo clásico apuntado de los escudos heráldicos. Personalmente, nos inclinamos más por las décadas de 1360-1380, cuando la relación entre Johan Jiménez de Pamplona y los Arguiñariz pudo haber estado más activa. Por estos datos, y por los pigmentos que decoran los escudos de la celosía del ábside, habría que retrasar la datación de estas celosías las fechas aquí propuestas por la documentación. No por ello las fechas de la realización de la iglesia gótica, aunque no hay nada que impida pensar que podía seguir en construcción durante la segunda mitad del siglo XIV.

⁹² Goñi Gaztambide, *Historia*, 232, 242 y 258.

⁹³ AGN, Reg. 1era serie, N. 128, 277 v.

⁹⁴ Además del administrador del hostel de Louis de Évreux en 1362. Cabe señalar que la «parroquia de Gallipienzo» fue hasta 1640 San Salvador, cuando la iglesia de San Pedro también recibió dicha titularidad. Pescador, Agirre-Mauleon y Villarejo, *Gallipienzo-Galipentzu*, 78-82.

⁹⁵ Menéndez-Pidal, Ramos Aguirre y Ochoa de Olza, *Sellos medievales*, 270.

⁹⁶ Todo el conjunto iconográfico de la primera y más antigua capa de pinturas de San Salvador de Gallipienzo representa una suma de los principales conjuntos góticos-lineales de la Catedral de Pamplona y Olite. Tuduri, *Pinturas murales*, 101-7.

⁹⁷ Pescador, Agirre-Mauleon y Villarejo, *Gallipienzo-Galipentzu*, 82.

Más allá de las vinculaciones personales establecidas, la razón por la que una familia de mercaderes y francos de Estella plasmó su escudo de armas y patrocinó el gran conjunto pictórico absidal de San Salvador de Gallipienzo, queda, por ahora, sin resolver.

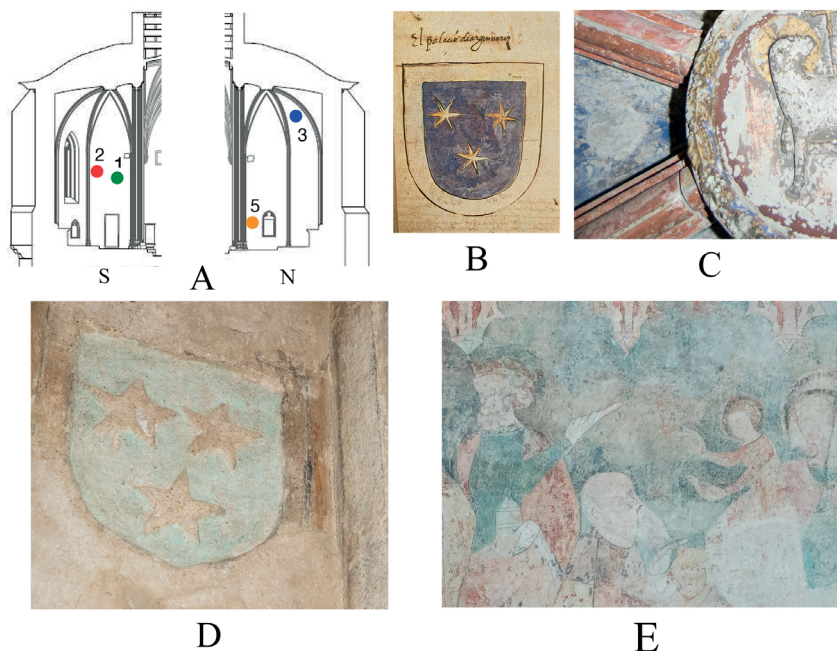


Figura 7. Alzados del ábside de San Salvador de Gallipienzo, con los pigmentos localizados, detalles de las pinturas y el ábside y escudo heráldico de los Arguiñariz. Los alzados A pertenece al informe de restauración de Sagarte. B, pertenece al LARN, y el resto de las imágenes son del autor, siendo la E parte de las colecciones del Museo de Navarra.

4.5 Azanza: ¿Patronazgo de un abad en la iglesia parroquial de su solar de origen?

En el caso de San Martín de Azanza, se puede rastrear un comportamiento de mecenazgo similar tras sus pinturas murales (Figura 8, c). En esta ocasión, el abad del monasterio de Irache aparece como el patrono más plausible, aunque queda como el más hipotético de los patronos presentados en este trabajo. Estas pinturas murales fueron descubiertas en 1995, con grandes secciones restantes que cubren el muro norte, parte del muro sur y las diferentes secciones de la bóveda de la capilla mayor⁹⁸. Se han catalogado

⁹⁸ Roldán, *Informe técnico*.

como ejemplo de las pinturas pertenecientes a la Escuela de Pamplona, realizadas en el tercer cuarto del siglo XI⁹⁹.

La iglesia es un edificio de estilo gótico de una sola nave, la más grande del valle de Goñi —a unos 20 km al oeste de Pamplona—, con una longitud de veintidós metros (Figura 8, a). No hay emblemas heráldicos reconocibles en el interior de la iglesia, pero sí en el exterior, pues en el pavimento del actual pórtico de la iglesia se conserva una lápida sepulcral decorada con un emblema heráldico (Figura 8, b, 1). Aunque este emblema está dañado por la erosión, la identificación de dos lobos en uno de sus campos coincide con el escudo de armas del palacio de armería de Azanza, situado justo al lado de la iglesia (Figura 8: b, 3)¹⁰⁰. Consultando el libro de fábrica de la parroquia, encontramos que el enlosado del pórtico de la iglesia se dio en 1797, cuando se movió la lápida del interior, que estaba situada como pavimento de la iglesia, al exterior¹⁰¹.

Aunque el emblema del Palacio de Armería es postmedieval, los sellos de Iohannes de Azanza, abad de Irache entre 1355-1378, incluyen también dos lobos (Figura 8: b, 2)¹⁰². Además de este topónimo, este abad aparece también documentado con un patronímico: Martiniz. En el censo de Azanza de 1366 aparecen otros dos varones con este patronímico, y uno con el nombre de Martín, que podría ser el padre del abad¹⁰³.

Iohan de Azanza fue elegido abad de Irache por sus hermanos monjes benedictinos en diciembre de 1355, cuando murió el anterior abad. Entonces fue descrito como una persona honesta, con suficiente experiencia para dirigir el monasterio y conocimientos en tradiciones y ciencia¹⁰⁴. En este documento siempre se le nombra con este topónimo, lo que, sumado a su emblema heráldico, deja pocas dudas sobre su origen.

Hacia 1362, Iohan es nombrado *colector de la ayuda* por el rey, un cargo para recaudar impuestos para la corona¹⁰⁵. Las noticias documentales nos traen también algunas relaciones de Martiniz con las artes¹⁰⁶, pero ninguna relacionada con la pintura. Hacia 1377 aparece como *comisario de la ayuda*, gestionando de nuevo grandes cantidades de dinero para el rey, en funciones como recaudador de impuestos o comprando y vendiendo

⁹⁹ Fernández Ladreda *et al.*, *El arte gótico*, 393.

¹⁰⁰ *El Catálogo Monumental de Navarra* data la lápida sepulcral en el siglo XVI; sin embargo, en mi opinión, un análisis de la forma del emblema nos da una fecha más cercana al siglo XV. Por sus dos campos y la forma apuntada del escudo concuerda mejor con una época en la que el lenguaje de los emblemas heráldicos todavía no era complicado ni barroco, anterior al siglo XVI. Martínez de Aguirre y Menéndez-Pidal, *Emblemas heráldicos*, 79.

¹⁰¹ Archivo Diocesano de Pamplona (caj. 1978-2). Noticias entre 1705-2010.

¹⁰² Menéndez-Pidal, Ramos Aguirre y Ochoa de Olza, *Sellos medievales*, 924. Los sellos son: 4/199, 4/200. El 4/200 tiene la siguiente inscripción: S IO[HA]NIS DE AZANZA: ABBAS DE IRACH.

¹⁰³ Pero Martiniz, Martin Martiniz y Martin Periz. Carrasco, *La población*, 587.

¹⁰⁴ *Monge et professo del dicho monasterio, el qual es persona honesta et suficiente en sciencia et en costumbres [...] et regimiento del monasterio et convento sobredichos*. Lacarra y Duque, eds., *Colección diplomática de Irache*, 273.

¹⁰⁵ AGN, Comptos, Caj. 12, N.106.

¹⁰⁶ AGN, Comptos, Caj. 22, N. 79, 49. En marzo de 1368 compró una *lámpara de plata con las armas del rey*, pagada por el rey para ser colocada en el altar de Santa María de la iglesia mayor del monasterio de Irache.

propiedades para el reino¹⁰⁷. Finalmente, parece que murió hacia 1379, ya que la última noticia documentada sobre su actividad es de enero de ese año.

Es plausible que el abad de Irache costeara las pinturas de su lugar de origen, con fines religiosos (algo propio de su cargo), pero también con vistas a patrocinar su linaje. Estos fines religiosos pasarían por embellecer la iglesia en la antes referida idea de la «economía de la salvación». Además, al costear los murales, su linaje ganaría prestigio y una presencia permanente en la iglesia. Teniendo en cuenta que estas pinturas muestran un extenso ciclo narrativo de San Saturnino, el énfasis de los murales de estos murales estaría en el mensaje catequético y escatológico y no en el funerario como en Eristain o la Rochapea, Pamplona.

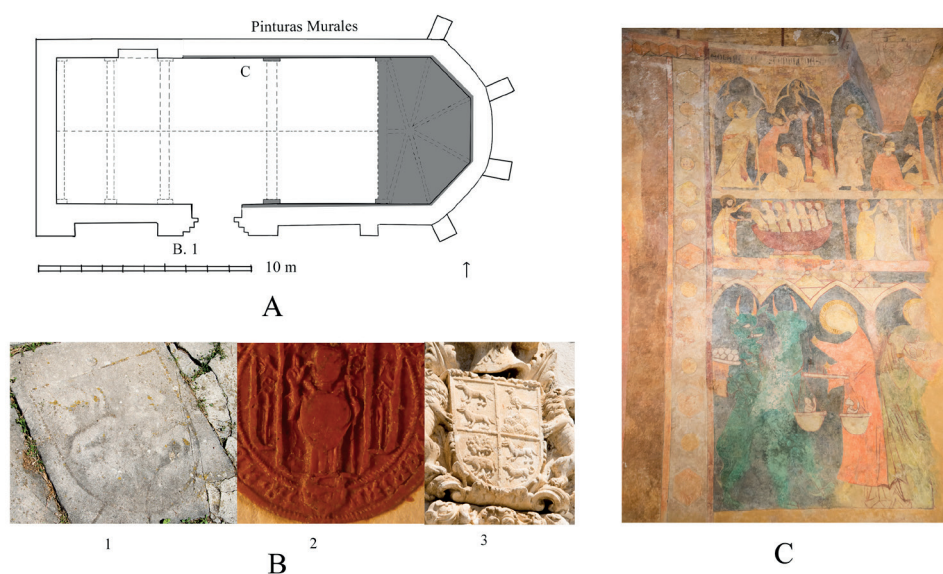


Figura 8. Planta de San Martin de Azanza, pinturas murales y detalles heráldicos. Imágenes A, B (1 y 3) y D del autor. La imagen B, 2 pertenece al Archivo general de Navarra (Sello 4/200).

5 CONCLUSIÓN

En las tres últimas décadas se han descubierto en Navarra numerosas pinturas murales bajomedievales, localizadas principalmente en los alrededores de la capital, Pamplona. En este artículo se han examinado los datos más recientes sobre todas las pinturas murales navarras datadas en el siglo XIV, y se ha utilizado la identificación de emblemas

¹⁰⁷ AGN, Comptos, Caj. 34, N. 4, 31 y N. 3, 8. La última información de estos documentos le muestra cobrando 30000 libras para el rey en la Merindad de Estella. AGN, Comptos, Caj. 34, N. 4, 26-28.

heráldicos y datos de archivo para extraer nuevas conclusiones sobre el patronazgo y representación de elites locales navarras en estas pinturas murales.

Desde al menos la tercera década del siglo xiv, pintores locales afincados en Pamplona llevaron a cabo amplios proyectos de pintura mural. De las 37 pinturas murales datadas en el siglo xiv, unas diez parecen realizadas durante el reinado de Carlos II (Apéndice, tabla 2). De esas diez, en este artículo se han analizado cinco ejemplos diferentes. Esos ejemplos, sumados a otros dos aportados por Fernández Ladreda, elevan a siete los casos de vinculación de elites a pinturas murales, sin contar otros ejemplos de los reinados anteriores y posteriores¹⁰⁸.

Frente a estos, las intervenciones —antes de la llegada de Carlos III—, directas o semidirectas de la realeza se reducen a tres: la desaparecida capilla de San Esteban en la catedral de Pamplona y las iglesias de Ardanaz y Puente de la Reina¹⁰⁹. En los dos últimos casos existe una vinculación entre realeza y elites locales: en Ardanaz, por la relación de Petra de Grez y Luis de Évreux, y en Puente la Reina por la repentina muerte del pintor y la ayuda directa del rey para devolver el coste del encargo pictórico.

Por tanto, aunque el reinado de Juana II y Felipe III (1328-1349) supusieron el cenit del arte de la pintura mural en el reino de Navarra, la llegada de la peste negra y la crisis del siglo xiv durante el reinado de Carlos II no frenaron la cantidad de dichos murales. Al contrario de lo que ocurrió con los proyectos arquitectónicos, parece que no hubo ruptura con el arte de la pintura mural.

Es destacable que los emblemas heráldicos analizados no coincidan con los sellos de individuos custodiados hoy en el AGN, sino con los emblemas que en 1572 se representaron en el Libro Viejo de Armería. Las excepciones son el sello de Martín Períz de Solchaga, que sí coincide con el escudo de los Solchaga-Eristain, y en un campo, el de Iohannes de Azanza abad de Irache. Un único escudo de los analizados representa un emblema heráldico personal: el de Luis de Évreux, en Ardanaz. Es, por tanto, interesante observar que son linajes, y no individuos los representados por emblemas heráldicos en el interior de iglesias e incluso de espacios funerarios, en los casos de los Asiáin y Gurrea. Linajes que pasarían a estar representados en el Libro de Armería ya a finales del xvi.

Sin embargo, esto no resta protagonismo a los individuos. Son cinco los donantes individuales representados en pintura navarra: Miguel de Asiáin con su hermano Ferrand, un Gurrea en Ujué, Mosen Oliver Andrés en Puente de la Reina, y un donante anónimo en las pinturas murales de Learza. A estos, habría que añadir las damas nobles de Ardanaz, y la propuesta de Petra de Grez como patrocinadora.

¹⁰⁸ En total, diez conjuntos de pinturas murales parecen estar patrocinados por elites nobiliarias navarras durante el siglo xiv (Apéndice, tabla 2).

¹⁰⁹ Pese a la presencia del escudo de armas Navarra-Évreux, y el de Foix-Bearn, los expertos no consideran que hubiese una implicación directa de la realeza en el mural del Refectorio de la catedral de Pamplona de Oliver, donde el archidiácono Juan Periz de Estella es señalado como patrono del mural: FECIT FIEREI ISTUD REFERTORIUM. Fernández Ladreda *et al.*, *El arte gótico*, 368. Tampoco se puede afirmar con seguridad, si el escudo Navarra-Évreux pintado en un plemento de bóveda del claustro de la catedral de Pamplona, fue patrocinada por la monarquía. Fernández Ladreda, «El programa», 345.

Por ello, la inclusión de emblemas heráldicos y su relación con familias e individuos nobles, nos lleva a concluir que las elites locales se empeñaron en utilizar los servicios de los pintores afincados en Pamplona para decorar los interiores de las iglesias con ricas pinturas murales durante el reinado de Carlos II (1349-1387).

Los casos particulares analizados apuntan también a la utilización de la pintura mural con fines «personalizados» ligeramente diferentes, como adecuar el presbiterio de una antigua iglesia románica a panteón funerario de uso familiar. En semejante periodo de crisis, la pintura mural era algo más que un medio para embellecer los edificios, pues en comparación con la arquitectura, era una herramienta más barata y accesible para fijar la presencia de la familia en cuestión en el interior de las iglesias navarras.

6. APÉNDICE

Siglo	Número	Localizaciones	Fuentes
XII	1	Rocaforte	Martínez Álava, 2020
XIII	8	Roncesvalles, San Pedro de Olite, Santa María de Olite, Artajona, Artai, Aibar, Auza, Peña ¹¹⁰	Fernández Ladreda <i>et al.</i> , <i>Arte Gótico</i> , 135-46. Silva y Verástegui, «Pinturas», Ancho, <i>Estudio</i> .
XIV	37	Tabla 2	Fernández Ladreda <i>et al.</i> , <i>Arte Gótico</i> , 361-411, Martínez de Aguirre, <i>Arte y monarquía</i> , 329-3.
xv y primeras décadas del xvi	16	Olite, Tafalla, bóvedas de la Catedral, Claustros de la Catedral, Atrio de San Saturnino de Pamplona, Santa Eulaia de Pamplona, Castillo de Javier, Enjutas de la nave central de la Catedral, Olleta, Artajona, Gallipienzo, Yesa, Villatuerta, San Pedro de Estella, Goizueta, Ciriza.	Fernández Ladreda <i>et al.</i> , <i>Arte Gótico</i> , 562-5, 625-31. Sagasti, «Pinturas», AGN, (Goizueta).

Tabla 1. Número de pinturas murales medievales en Navarra, descubiertos y documentados a 2022.

Incluyen conjuntos no conservados, solo documentados (ver tabla 2). Es seguro que este número aumentará en el futuro con nuevos descubrimientos tras las capas de cal y los retablos.

¹¹⁰ Sobre las pinturas murales de Auza y Peña, Martínez Álava las cataloga dentro del siglo xiv. Yo sigo los estudios más específicos de Silva y Verástegui y Ancho citados en la tabla.

Reinados del siglo XIV	Pinturas murales realizadas en ¹¹¹ :	
Reyes Capetos, Juana de Navarra y Felipe de Évreux (1305-1349)	Periodo que abarca hasta la primera mitad del siglo XIV: Diez.	• San Salvador de Sangüesa • Catedral de Pamplona: • El llamado Árbol de Jessé en el claustro • Mural en el Refectorio • Cabeza de Cristo en el Refectorio • Fachada de Santa María de Olite • San Julián de Ororbia • Iglesia del Crucifijo en Puente de la Reina • San Adrián de Olloki • San Saturnino de Artajona • Convento de San Pedro de Ribas, Pamplona
Carlos II (1349-1387)	Diez-once.	• Catedral de Pamplona: • Capilla de San Esteban • Ciclo de la Natividad de María en el claustro¹¹² • Sepulcro de Sánchez de Asiáin • San Nicolás de Pamplona • Santa María de Ujué • San Martín de Ardanaz • Asunción de Olleta • San Martín de Azanza • San Juan Bautista de Eristain • Santiago de Puente de la Reina • San Salvador de Gallipienzo (primera capa)
Carlos III (1387-1399)	Cuatro.	• Pinturas funerarias de Carlos II en Santa María de Ujué • Pinturas funerarias de Carlos II en Santa María de Roncesvalles • Pinturas funerarias de Carlos II en una capilla frente al <i>Hôtel</i> del real en Pamplona • Chambras del rey en Tudela
No determinado a un reinado específico pero realizado después de 1330 y antes de 1400	Once.	• San Martín de Ecay • San Andrés de Aizpún • Santa Brígida de Olite • Asunción de Belascoáin • San Andrés de Learza • Santa María del Popolo en Unx • San Martín en Unx • San Pedro de Aibar • Monasterio de Yarte en Lete • San Pedro de Olite, segunda capa • San Zoilo de Caseda
El siglo XIV, hasta 1387	Total: Unas treinta y siete pinturas murales. De las sesenta y dos pinturas murales contabilizadas entre los siglos XII y principios del XVI, las del siglo XIV representan el 59 % del total hasta ahora.	

Tabla 2. Reinados de los monarcas de la dinastía Évreux
y número de pinturas murales realizadas durante el siglo XIV.

¹¹¹ La datación de las pinturas murales navarras ha sido realizada en su mayor parte por Carmen Lacarra Ducay en 1974 y Carlos Martínez Álava en 2015, así como por Martínez de Aguirre y Fernández-Ladreda en distintas fechas.

¹¹² Lacarra Ducay interpretó en 1974 este conjunto como uno distinto al del sepulcro de Sánchez de Asiáin. Sin embargo, Fernández Ladreda ha estudiado recientemente los dos conjuntos como uno solo, coherentes en el programa iconográfico, en el que la Natividad de Virgen y la escena doble de San Joaquín y Santa Ana, preceden a las pinturas del sepulcro.

Patrón propuesto	Iglesia o lugar	Fecha	Cargos	Autores seleccionados
Familias Cruzat y Almoravid	San Salvador de Sangüesa	c. 1321-1350	Ricoshombres.	Martínez Álava, «San Salvador».
Concejo de Olite	Santa María de Olite	1330	Alcalde, jurados y bailes.	Martínez Álava, «Una fachada».
Juan Périz de Estella	Refectorio de la Catedral de Pamplona	1335	Arcediano de Usún	Martínez de Aguirre y Menéndez-Pidal, <i>Emblemas heráldicos</i> .
Familia de los Olloqui, Pedro de Olloqui	San Andrés de Olloki y San Zoilo de Caseda	<i>Post Quem</i> , 1335. <i>Ante Quem</i> 1378.	Ricoshombres, Canónigo de la catedral.	Martínez Álava, «San Julián». Presente artículo.
Miguel de Moca	San Pedro de Ribas	c. 1339	Alcalde de Cort en la corte real.	Martínez Álava, «San Julián».
Jimeno de Gurrea o Pedro de Guerrea	Santa María de Ujué	c. 1353-1359	Abades de Montearagón.	Fernández Ladreda, «Artes figurativas».
Carlos II	Capilla de San Esteban en la Catedral de Pamplona	Mayo de 1353	Rey	Martínez de Aguirre, <i>Arte y monarquía</i> , 273-4.
La Monarquía	Bóveda en el claustro de la catedral de Pamplona	<i>Post quem</i> 1328	Monarquía de Évreux-Navarra	Lacarra Ducay <i>Aportación</i> , 299-305. Fernández-Ladreda, «El programa», 345.
Louis de Évreux y la familia Grez	San Martín de Ardanaz	c. 1361	Regente y nodriza de los hijos del regente.	Zuza, «ALBANIONDOA» 2014, Tuduri, «Buttressing Our Souls».
La familia Solchaga	San Juan Bautista de Eristain	<i>Post Quem</i> : 1368	Consejero del rey, alcalde de Cort y sargento de armas.	Presente artículo
Fernando Gil de Asiáin	Sepulcro del obispo Sánchez de Asiáin	c. 1367-75	Capitular de la catedral y arcediano de Egiarte	Fernández Ladreda, «Dos conjuntos».
Parroquianos de la iglesia	Santiago de Puente de la Reina	1367-1374	Parientes y compañeros del Mosen Oliver Andrés, parroquianos de Santiago de Puente de la Reina	Presente artículo.

Patrón propuesto	Iglesia o lugar	Fecha	Cargos	Autores seleccionados
Iohanes Martiníz de Azanza	San Martín de Azanza	1355-1378	Abad de Irache	Presente artículo.
La familia Arguiñariz	San Salvador de Gallipienzo	<i>Post Quem:</i> 1365, <i>Ante</i> <i>Quem:</i> 1408.	Francos, habitantes y jurados de la rúa mayor de Estella. Tributador y guarda de la imposición de la merindad de Estella.	Presente artículo.

Tabla 3. Patronos y fechas propuestas, para las pinturas murales navarras del siglo xiv, hasta el final del reinado de Carlos II en 1387, sin tener en cuenta el patronazgo de Carlos III en el palacio de Tudela.

7 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ancho, Alicia. *Estudio sobre la correspondencia de policromías de la iglesia San Martín de Peña*. Gobierno de Navarra, 2002 [Informe inédito].
- Carrasco, Juan. *La población de Navarra en el Siglo XIV*. Universidad de Navarra, 1973.
- Chiffolleau, Jacques. *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen âge (vers 1320-vers 1480)*. École Française de Rome, 1980.
- Díez y Díaz, Alejandro. *Puente de la Reina II. Navarra, temas de cultura popular*. Gobierno de Navarra, 1976.
- Durán Gudiol, Antonio. «El obituario de los abades de Montearagon». *Argensola* 85 (1978): 185-90.
- Fernández Ladreda, Clara. «Artes figurativas medievales». En *Santa María de Ujué*, editado por María Rosario Lazcano Martínez de Morentín. Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2011.
- Fernández Ladreda, Clara. «Dos conjuntos funerarios episcopales de la catedral de Pamplona en el siglo xiv: la capilla funeraria de Miguel Pérez de Legaria y el sepulcro de Miguel Sánchez de Asiáin». *Anuario de Estudios Medievales* 51, núm. 1 (2021): 209-40. <https://doi.org/10.3989/aem.2021.51.1.07>
- Fernández Ladreda, Clara. «El programa iconográfico de las pinturas murales». En *El Claustro de la Catedral de Pamplona: una mirada renovada*. Gobierno de Navarra, 2023.
- Fernández Ladreda, Clara et al., eds. *El arte gótico en Navarra*. Gobierno de Navarra, 2015.
- García de la Borbolla, Ángeles. «La identidad de los canónigos de la catedral de Pamplona en el siglo xiv: figuras destacadas y dignidades principales». *Príncipe de Viana* 77, núm. 265 (2016): 715-31.
- Goñi Gaztambide, José. *Historia de los Obispos de Pamplona. Siglos XIV-XV*. Institución Príncipe de Viana, 1979.

- Gudiol, Josep. «Las pinturas murales de San Salvador de Gallipienzo». En *Homenaje a Don José Esteban Uranga*. Aranzadi/Príncipe de Viana, 1971.
- Herreros, Susana. «La intervención de Carlos II en Álava (1368)». En *La formación de Álava. 650 aniversario del pacto de Arriaga. Comunicaciones I*. Diputación Foral de Álava, 1985.
- Lacarra, José María, y Ángel Martín Duque, eds. *Colección Diplomática de Irache: Volumen II (1223-1397. Índices 958-1397)*. Gobierno de Navarra, 1986.
- Lacarra Ducay, María del Carmen. *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*. Institución Príncipe de Viana, 1974.
- Lacarra Ducay, María del Carmen. «Pintura». En *La catedral de Pamplona, 1394-1994. Vol. I. Caja de Ahorros de Navarra*, 1994.
- Lacarra Ducay, María del Carmen. «Pintura mural gótica en Navarra y sus relaciones con las corrientes europeas. Siglos XIII y XIV». *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* 3 (2008): 127-71.
- Martinena, Arantza, Marta Vidador y Joaquín Martinena. *Informe final sobre el trabajo realizado en la pintura mural de Ardanaz*. Archivo del Departamento de Obras del arzobispado de Pamplona-Tudela, 2002 [Informe inédito].
- Martinena Ruiz, Juan José. «Palacios Cabo de Armería, una peculiaridad de Navarra». En *Casas Señoriales y Palacios de Navarra*. Universidad de Navarra, 2009.
- Martínez Álava, Carlos Javier. «Las pinturas murales de Rocaforte, un *unicum* en el románico navarro». *Zangotzarra* 24 (2020): 201-39.
- Martínez Álava, Carlos Javier. «San Julián de Ororbia en la Edad Media». En *La Iglesia de San Julián de Ororbia, Historia y Restauración*. Concejo de Ororbia, 2014.
- Martínez Álava, Carlos Javier. «San Salvador de Sangüesa, compendio del arte gótico: arquitectura, escultura y pintura». *Zangotzarra* 12 (2008): 159-93.
- Martínez Álava, Carlos Javier. «Una fachada pintada». En *La portada de Santa María de Olite, de la vid a la piedra*. Gobierno de Navarra, 2019.
- Martínez de Aguirre, Javier. *Arte y monarquía en Navarra, 1328-1425*. Gobierno de Navarra, 1987.
- Martínez de Aguirre, Javier. «Arquitectura medieval». En *Santa María de Ujué*. Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2011.
- Martínez de Aguirre, Javier. «La capilla funeraria en la Navarra medieval». En *Correspondencia e integración de las Artes. XIV Congreso Nacional de Historia del Arte. Vol. 3*. Universidad de Málaga, 2006.
- Martínez de Aguirre, Javier. «La pintura mural gótica». En *El Arte en Navarra. 1- Del arte prehistórico al románico, gótico y renacimiento*, editado por María Concepción García Gainza. Diario de Navarra, 1994.
- Martínez de Aguirre, Javier y Faustino Menéndez-Pidal. *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*. Gobierno de Navarra, 1996.
- Menéndez-Pidal, Faustino y Juan José Martinena, eds. *Libro de Armería del Reino de Navarra*. Gobierno de Navarra, 2002.
- Menéndez-Pidal, Faustino, Mikel Ramos Aguirre y Esperanza Ochoa de Olza. *Sellos medievales de Navarra. Estudio y corpus descriptivo*. Gobierno de Navarra, 1995.
- Monreal Jimeno, Luis Alberto. *La iglesia románica de San Andrés de Learza*. Gobierno de Navarra, 1997.
- Pescador, Aitor, Jantxo Agirre-Mauleon y Borja Villarejo. *Gallipienzo-Galipentzu: orígenes e historia medieval*. Aranzadi, 2014.
- Ramírez Vaquero, Eloísa. «Carlos II. La nobleza». *Príncipe de Viana* 48, núm. 182 (1987): 645-56.

- Ramírez Vaquero, Eloísa. «La nobleza navarra bajomedieval: pautas de comportamiento y actitudes políticas». En *La nobleza peninsular en la Edad Media*. Fundación Sánchez-Albornoz, 1999.
- Ramírez Vaquero, Eloísa. «Perfiles del vasallaje en la Navarra bajomedieval». *Studia Historica. Historia Medieval* 41, núm. 1 (2023): 121-42. <https://doi.org/10.14201/shhme2023411121142>
- Ramírez Vaquero, Eloísa. «Un claustro nuevo para una dinastía nueva. El contexto histórico de la construcción del claustro». En *El claustro de la catedral de Pamplona, una mirada renovada*. Gobierno de Navarra, 2023.
- Ramos, Mikel y Gabinete Trama. «Eristain: Seguimiento arqueológico». *Trabajos de Arqueología Navarra* 11 (1994): 131-6.
- Rodríguez Velasco, Jesús D. *Order and Chivalry: Knighthood and Citizenship in Late Medieval Castile*. University of Pennsylvania Press, 2010. <https://doi.org/10.9783/9780812293449>
- Roldán, Francisco Javier. *Informe técnico. Restauración de Pinturas Murales de San Martín de Azanza*. Centro de conservación y Restauración de Obras de Arte, 1995 [Informe inédito].
- Sagarte, S.L. *Restauración de pinturas murales de San Salvador de Gallipienzo*. Archivo Príncipe de Viana, 2014 [Informe inédito].
- Sagasti, Blanca. «Pinturas murales y revestimientos». En *San Pedro de la Rúa de Estella*. Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2012.
- Segura Urra, Félix. «Nobles, ruanos y campesinos en la Navarra medieval». *Iura Vasconiae: Revista de Derecho Histórico y Autonómico de Vasconia* 3 (2006): 9-58.
- Silva y Verástegui, Soledad de. «Pinturas góticas en San Martín de Auza». *Príncipe de Viana* 39, núm. 152 (1978): 497-506.
- Steppe, Juan Carlos. «Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis a través del arte». En *Catálogo monumental, diócesis de Vitoria V*, editado por Micaela Portilla. Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1982.
- Tuduri, Eneko. «Buttressing Our Souls for the Last Judgment: Female Artistic Patronage in a Navarrese Parish Church after 1348». *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies* 53, núm. 1 (2022): 121-46. <https://doi.org/10.1353/cjm.2022.0004>
- Tuduri, Eneko. «Eristain, solar de los Solchagas y sus pinturas murales». *Príncipe de Viana* 85, núm. 288 (2024): 9-49. <https://doi.org/10.35462/pv.288.1>
- Tuduri, Eneko. *Pinturas murales de San Salvador de Gallipienzo*. Ekin, 2017.
- Zabalo, Francisco Javier. *La administración del reino de Navarra en el siglo XIV*. Universidad de Navarra, 1973.
- Zuza, Mikel. «ALBANIAONDOA» *Crónicas IrReales de Navarra* (blog), 31 de octubre de 2014. <http://cronicasirreales.blogspot.com/2014/10/albaniaondoa.html>