Precisiones cronológicas y heráldicas sobre el mural del refectorio de la catedral de Pamplona

JAVIER MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ
FAUSTINO MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS

El mural del refectorio de la catedral pamplonesa destaca por ser una de las obras más interesantes y conocidas del arte medieval navarro. Su indudable calidad encuentra el complemento de una inscripción precisa en todos sus términos, puesto que nos informa de la fecha de ejecución, del promotor y del pintor, Juan Oliver, figura notable del gótico lineal europeo. Mucho se ha escrito sobre el autor y su obra y, sin embargo, la presencia de cuatro escudos en la parte inferior no ha sido tratada con el detenimiento que merece. En nuestra opinión, la correcta identificación y valoración de sus armerías lleva a conclusiones coincidentes con las aportadas por una nueva lectura de la fecha contenida en la inscripción. En consecuencia, proponemos que sea variada en cinco años la cronología hasta ahora admitida, datación que sirve de punto de referencia inexcusable en los estudios de pintura mural gótica lineal europea.

No nos detendremos en la descripción y estudio general de la obra, exhaustivo por parte de M. C. Lacarra en 1974 [1]. Nos limitaremos a indicar que se trata de un mural de formato rectangular, de más de seis metros de altura, emplazado originalmente entre las dos ventanas del muro testero del refectorio catedralicio pamplonés y trasladado en los años cuarenta de nuestro siglo al Museo de Navarra, donde hoy se exhibe. Juan Oliver lo concibió compartimentado de manera rigurosa para obtener un amplio espacio cen-

1. M. C. Lacarra, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, pp. 155-189.

tral, al que flanquean dos calles estrechas en que se superponen seis y seis profetas dentro de arquerías. La gran calle central se divide a su vez en cuatro registros. Empezando por la parte superior, el primero y el tercero de dichos registros son sensiblemente iguales, separados verticalmente por una columna que diferencia a cada lado sendos espacios bajo cuatro arcos, en los que vemos representados la Flagelación y el Camino del Calvario (registro superior), y el Santo Entierro y la Resurrección (tercer registro). El segundo registro, algo mayor, acoge la escena central, la Crucifixión, de equilibrada composición abundante en personajes; por último, debajo, a manera de predela, un estrecho registro aloja los escudos que nos interesan.

ANÁLISIS DE LOS ESCUDOS

La presentación de estos emblemas heráldicos resulta muy interesante. Se concibe mediante la colocación de cuatro escudos clásicos alargados, ligeramente ensanchados en su parte inferior, pendientes de pequeño tiracol y contorneados por una línea azul, entre cinco jóvenes músicos de ambos sexos que, en alegre movimiento, tocan diversos instrumentos (rabel, campanas, trompeta, vihuela de arco y mandora, según las identificaciones de C. Fernández-Ladreda) [2]. Contrasta esta escena animada y festiva con la tragedia pintada justo encima, en el ciclo de la Pasión del Señor. M. C. Lacarra ha justificado esta desconcertante inclusión musical recordando la presencia de numerosos juglares no sólo en la corte navarra sino también al servicio del obispo Arnalt de Barbazán, como algo cotidiano que no sorprendía ni siquiera en los ámbitos religiosos [3]. La presencia de menestriles en pinturas, miniaturas y esculturas de temática religiosa tiene antiguos precedentes en el arte medieval europeo y español, como el relieve románico de la Incredulidad de Santo Tomás en Silos, que traemos a la memoria como mera indicación, no porque pensemos en ningún tipo de influencia directa [4]. En nuestra opinión, la disposición de músicos entre escudos del mural del refectorio pamplonés está en deuda formal con un capitel del inmediato claustro gótico catedralicio. Nos referimos al emplazado en el pilar más oriental de la galería norte. En él, quizá por primera vez en el reino (su realización ha de situarse entre 1284 y 1328), se había incluido un reducido armorial dentro de un programa ornamental más amplio de carácter profano. Aquí, en el mural, tenemos otro armorial reducido pintado, que se soluciona figurativamente mediante músicos intercalados, a imitación de los músicos intercalados del capitel.

2. C. Fernández-Ladreda, *Iconografía musical de la Catedral de Pamplona*, en "Música en la catedral de Pamplona" n. 4, Pamplona, 1985.

3. M. C. Lacarra, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, pp. 179-181.

4. La explicación que aporta para Silos S. Moralejo, *De María tympanum: de Pedro Abelardo al claustro de Silos*, en "I Congreso Nacional de Literatura Medieval", Santiago, 1985, pp. 221-223, acerca de la presencia de los músicos con relación a la liturgia, presencia que incorporaría un significado vinculado al tema representado, también sería aquí aceptable. Moralejo recuerda la figura de la profetisa María que acompañó con un instrumento musical el canto triunfal tras el paso del Mar Rojo (Ex 15, 20), pasaje cuya lectura formaba y forma parte fundamental de la vigilia pascual en la noche de la Resurrección, última escena representada en el mural del refectorio. Pero no nos adentraremos en tan interesantes cuestiones iconográficas, que nos alejan de la finalidad perseguida en este artículo.

Dos rasgos del diseño de los escudos llaman nuestra atención. En primer lugar, las proporciones tan alargadas y el diseño redondeado de la parte inferior, que resultan en Navarra característicos más del siglo XIII que del XIV, puesto que a partir del segundo tercio se generalizaría el escudo terminado en punta. Y en segundo, la colocación de la división horizontal del campo, más arriba de la mitad de la altura del escudo, forma gráfica antigua que deriva de la posición de la bloca en los escudos de guerra de principios del siglo XIII. Ambos detalles denotan arcaísmo para la fecha, 1335, en que fue llevado a cabo el mural.

Pasemos a la descripción e identificación de las armerías. El primer escudo, empezando por la izquierda del espectador, trae cruz de oro en campo de plata (blanco). La identificación generalmente admitida veía en él las armas del obispo Arnaldo de Barbazán (1318-1355), pues consideraba que se trataba de una variación en los colores propios de su casa en Bigorra (J. Goñi sitúa su origen en Barbazán-Dessus, cerca de Tarbes) [5]. Planteó esta hipótesis el P. Germán de Pamplona, quien creía explicar así la diferencia con las armas familiares (Barbazán trae de azul, cruz llana de oro) [6]. Entendía que el obispo, por no ser primogénito, había decidido cambiar el campo azul familiar por un campo de plata. No obstante, podemos afirmar que tal proceder no está de acuerdo con los usos heráldicos de la época, y menos aún para poner metal sobre metal. Debemos por ello descartar la vinculación de este primer escudo con el prelado. Por idéntica razón carece de fundamento el relacionarlo con otro escudo, hoy desaparecido, que describió Madoz en el mismo refectorio, en una de cuyas paredes vio el siglo pasado *uno de gran dimensión que ostenta una cruz de gules en campo blanco* [7].

Proponemos otra identificación: ver en el escudo de plata, cruz de oro, las armas del papado. Dicha combinación había sido empleada con tal fin en el siglo XI, en tiempos de Alejandro II; también Federico I figura en un manuscrito del Vaticano como un cruzado con un escudo que porta cruz de oro [8]. Según nuestra hipótesis tenemos en el refectorio una nueva utilización de estos colores antiguos, en conexión como veremos con el cuarto escudo, en el que identificamos las armas del papa en ese momento reinante. Ignoramos si la cruz de oro implicaba a comienzos del siglo XIV un peculiar matiz significativo que la diferenciara de la cruz de gules en campo de plata (o los colores alternos: cruz blanca en campo de gules, en este caso cantonada por cuatro pares de llaves de plata cruzadas) cuyo uso como emblema bien

5. J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona*, Pamplona, 1979, t. II, p. 84.

6. Algún error de lectura o redacción hizo al P. Germán de Pamplona escribir que las armas de Barbazán eran "una cruz de gules en campo azul", color sobre color, combinación inusual en los emblemas heráldicos bajomedievales: *Un escudo enigmático en la iglesia y claustro catedrales de Pamplona, de capital importancia para fijar su cronología parcial*, en PV, XVI (1955), p. 402. Agradecemos a D. Jaime Bugallal y Vela la amabilidad de consultar *La Vraye et Parfaite Science des Armoiries, ou l'Indice Maistre Louvan Geliot*, París-Dijon, 1660, que permite confirmar el error del P. Germán, puesto que blasona las armas de los Barbazán *d'azur, à la croix d'or*. Baleztena las describe correctamente en *Armas de don Arnaldo de Barbazán*, "Diario de Navarra", 7-XII-1961.

7. P. Madoz, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1849, t. XIII, p. 650.

8. La bandera que entregó Alejandro II a Guillermo el Conquistador para su expedición a Inglaterra llevaba una cruz amarilla cantonada por cuatro roeles azules sobre fondo blanco: D. L. Galbreath, *Papal Heraldry*, 1972, pp. 2-5; en adelante citado Galbreath, *Heraldry*.

de la cristiandad, bien de la Santa Sede, bien de San Pedro, del papa o de la Iglesia en particular había alcanzado gran difusión.

El segundo escudo no plantea la menor dificultad. Se trata de un cuartelado: 1 y 4 de gules, carbunclo pomelado cerrado de oro; 2 y 3 de azul, sembrado de lises con banda componada de gules y un color oscuro indefinido, producto probablemente de la oxidación de la sustancia que se empleó en el siglo XIV para completar con plata la brisura de Evreux. Corresponde al tantas veces representado escudo real de Navarra y Evreux, que se crea con la llegada al trono de Felipe III de Evreux y Juana II de Navarra, por lo que necesariamente ha de ser posterior a 1328.

El tercer escudo también aparece cuartelado: 1 y 4 de oro, tres palos de gules; 2 y 3 de oro, dos vacas de gules. Son las armas de Foix-Bearne, unidas desde el matrimonio del conde Roger Bernardo III de Foix con Margarita de Bearne. Su hijo Gastón I usó el escudo cuartelado con los palos de Foix y las vacas de Bearne desde que sucedió a su padre en 1302. Por las fechas de realización del mural, nos hallamos en tiempos de Gastón II, que sucedió a su progenitor Gastón I en 1315 y murió en Sevilla en 1343. La relación de Gastón II con Navarra fue muy estrecha: en 1335 obtuvo la victoria de Logroño sobre los castellanos, mientras defendía la integridad de las fronteras navarras en ausencia del rey Felipe de Evreux[9]. Quizá sea esta defensa del reino la razón directa que motivó la presencia de su escudo aquí, en un refectorio de canónigos que ninguna otra vinculación presenta, por lo que sabemos, con el bearnés. No resulta demasiado arriesgado poner en contacto la exaltación del reino, plasmada en las claves de bóveda del refectorio, con la colaboración de Gastón II en su conservación: la amenaza del reparto de Navarra entre castellanos y aragoneses fue una constante en diversos momentos de la Edad Media, y concretamente se replanteó con ocasión del acceso al trono de Felipe de Evreux (1328). En cambio, aunque en otros períodos también existieron muy estrechas relaciones entre Navarra y Bearne, las fechas concretas no coinciden con las posibles lecturas del año de la inscripción del mural (1330, fecha tradicional, o 1335, hipótesis que proponemos). Así, las negociaciones para el matrimonio de Inés de Navarra con Gastón III se iniciaron en 1345, el acuerdo se alcanzó en 1348 y el matrimonio tuvo lugar en París el 4 de agosto de 1349, datas todas ellas muy alejadas de la escrita en el mural. Más adelante retomaremos la cuestión cronológica.

El cuarto y último escudo resulta singular: de plata, bordura de gules con veintiocho aspas de oro. La singularidad estriba en que, siendo la bordura aspada un elemento de origen castellano relativamente frecuente en las armerías navarras, sin embargo en nuestro reino apenas se usa combinada con campo llano: sólo encontramos tal unión en un escudo del Libro de Armería

9. Aunque las noticias extensas sobre la guerra fronteriza con Castilla aportadas por Moret fechan la intervención de Gastón II en 1336 (J. MORET, *Anales del reino de Navarra*, Tolosa, 1891, t. V, pp. 256-265), P. AZCÁRATE, *La guerra de 1335 entre Castilla y Navarra*, en "Hispania", t. XLIX (1989), pp. 805-840, propone, tras un fundamentado estudio, que el bearnés intervino en diciembre de 1335, aunque no queda descartado un posible adelanto de esas fechas: los castellanos habían atacado mediado octubre e iban equipados sólo para un mes de campaña; por otra parte, las conversaciones en busca de un arreglo negociado ya estaban en curso a finales de noviembre. La bibliografía francesa que hemos consultado, sin aportar pruebas documentales, también sitúa en 1335 la intervención de Gastón II.

del Reino de Navarra, concretamente en el primer cuartel del escudo de Pero López de Roncesvalles (núm. 595) [10], y sólo un sello, el de Rodrigo de Falces a finales del siglo XIV, la lleva dentro de la riquísima colección del Archivo General de Navarra [11]. Si tomamos la bordura aspada como elemento "significante" y parte esencial de las armas en cuestión, éstas no podrían ser sino españolas, porque fuera de Castilla-León y algunas penetraciones en Navarra a través de Vizcaya, no existía tal bordura en la primera mitad del siglo XIV, ni siquiera en Aragón o Cataluña. En cambio, el campo llano era escasísimo en el área indicada, por lo que cabría pensar en unas figuras (como dos lobos) desaparecidas con el paso del tiempo, hipótesis rechazable dado el buen estado general de conservación del mural: justamente tendría que haberse perdido todo el interior de uno de los escudos, sin dejar ningún rastro de pigmento oscuro, es decir, un área dañada mayor que cualquier otra deteriorada de las del mural. Lo cierto es que estas filas de aspas en borduras, cruces, fajas, etc., siempre de gules, no tuvieron valor emblemático en sus comienzos durante el siglo XII. Entonces se hallan, por ejemplo, en sellos franceses. Allí este elemento no significante se suprimió enseguida y quedaron lisas aquellas piezas. En Castilla, por el contrario, se tipificó su forma y llegó a adquirir categoría emblemática. El caso es totalmente análogo al del carbunclo de Navarra, del que nos hemos ocupado en otras ocasiones [12]. Supongamos que el pintor del mural, o más bien quien le programó las armerías a representar, añadió el aspado a una bordura lisa, porque así eran (con aspas) todas las borduras rojas que había visto. En ese caso lo que quiso mostrar sería: de plata, bordura de gules, que son precisamente las armas del papa reinante, Benedicto XII, entre 1334 y 1342 [13]. Este papa, Jaime Fornier o Fournier, era de Saverdun, en el condado de Foix. Parece muy probable que mantuviera estrechas relaciones con Gastón II y con el rey de Navarra, incluso con el obispo Barbazán. Un elemento de apoyo a nuestro razonamiento lo proporciona el diseño de los escudos, pavés alargado propio de la tradición navarra anterior, frente al uso del clásico apuntado más francés que vemos en el mismo techo del refectorio para las armas de Evreux (además de otros rasgos formales arcaizantes de los escudos que ya hemos señalado).

Estas particulares armas del cuarto escudo no se localizan en ninguna otra obra conservada en Navarra, pero tenemos constancia de su existencia hasta 1592 labradas sobre la puerta del Palacio de los Virreyes, también llamado de Capitanía, en Pamplona. La noticia de su presencia fue publicada por F. Idoate con ocasión de un breve artículo acerca del pleito que enfrentó al obispo de Pamplona don Bernardo de Rojas y Sandoval con el procurador fiscal,

10. Citamos la numeración de la edición de F. Menéndez Pidal de Navascués, *Libro de Armería del Reino de Navarra*, Bilbao, 1974.

11. F. Menéndez Pidal, M. Ramos y E. Ochoa de Olza, *Sellos medievales de Navarra. Estudio y corpus descriptivo*, Pamplona, 1995, núm. 2/1029. Evidentemente carece de colores.

12. F. Menéndez Pidal de Navascués, "Emblemas del rey y emblemas del reino", en *Sedes Reales de Navarra*, Pamplona, 1991, pp. 29-43.

13. Las armas de Benedicto XII en Galbreath, *Heraldry*, pp. 39, 77 y 115. El orden jerárquico en que debemos leer esta composición de escudos parece ser 3-1-2-4, conforme a la disposición más usual en los conjuntos de cuatro; tal disposición a veces se resalta con el mayor tamaño de los centrales (Galbreath, *Heraldry*, p. 4; en tríos se ordenan 2-1-3).

en torno a la propiedad del palacio [14]. En dicho proceso las partes en litigio adujeron diversos testimonios, dos de los cuales nos resultan particularmente interesantes. Prestó el primero don Lorenzo de Altuna, arcipreste de la provincia de Guipúzcoa, quien había oído decir "que un escudo viejo pequeño, que está sobre la puerta principal del dicho palacio, era de un obispo de Pamplona, que tiene unas aspas a la orla, el cual escudo ha visto este testigo que está de esta manera. Y ha visto otro escudo en el refectorio de la dicha catedral, a la cabecera junto a la campanilla, donde ahora está pintada la cena del Señor, que sabe que conformaba con el sobredicho de la puerta de palacio y eran unas mismas armas, y oyó decir ser también de obispo de Pamplona. Y aunque los dichos dos escudos no tienen capelo, el de la puerta de palacio ocupa casi toda la piedra y no tiene lugar para tenerlo, y también podría ser porque como antiguamente era este reino separado de la corona de Castilla y en Francia hoy en día los más prelados no acostumbran poner capelo sobre los escudos de los obispos, y lo ha visto este testigo en el sello del obispo de Bayona y de otros que traían reverendades de aquellas partes" [15]. En términos similares se expresó otro testigo, el vecino de Pamplona Juan Garro, quien afirmó "que esta dicha casa fue edificada por un obispo cuyo nombre no sabe, aunque hay evidencias claras de que ello fue así, porque las armas que están en las puertas de la dicha casa son un escudo en blanco arrodeado con una orla toda llena de aspas, sin que tenga corona ni insignias reales, y otro semejante escudo de armas, como el que está dicho, ha visto este testigo que estaba en el refitorio mayor de la catedral, entre los escudos de armas de los obispos de Pamplona que estaban pintados en la cabecera del dicho refitorio. Y es público y notorio que el obispo cuyas eran las armas susodichas fue el que edificó el dicho palacio" [16]. Ambos testimonios formaron parte de la copiosa recopilación de datos, pero no debieron causar mucha impresión las referencias a los escudos, porque no fue interrogado sobre el asunto el rey de armas Pedro de Ascárraga, quien por dos veces prestó testimonio, una vez llamado por el obispo y otra por el procurador fiscal, no tanto en razón de su cargo y conocimientos propios sobre heráldica, sino por su avanzada edad y por lo que había oído de sus mayores. No parece en cuestión la existencia en 1590 de un escudo de campo llano orlado de bordura aspada, emplazado en una piedra sobre la puerta principal del palacio de la Navarrería. Ya hemos visto que sólo hemos podido identificar estas armas con las del papa Benedicto XII [17]. ¿Qué hacía allí un escudo papal?

El palacio, inicialmente construido en el siglo XII por los reyes navarros y entregado en 1198 a los obispos, había sido objeto de encontrados intere-

14. F. IDOATE, *Rincones de la historia de Navarra III*, Pamplona, 1966, pp. 77-78. Agradecemos a M. Ramos que nos comunicara la existencia de esta noticia. Del mismo proceso se ha ocupado J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los obispos de Pamplona*, Pamplona, 1985, vol. IV, pp. 560-562, quien incluye la referencia documental que permite su consulta en el Archivo General de Navarra, referencia de la que carecía el artículo de Idoate. Asimismo agradecemos al director del Archivo General de Navarra, J. J. Martinena, la ayuda prestada para la localización del documento.

15. Archivo General de Navarra, Procesos, Pendientes, Gaspar Eslava, 1613, fajo 1, n. 5, fol. 12.

16. Archivo General de Navarra, Procesos, Pendientes, Gaspar Eslava, 1613, fajo 1, n. 5, fol. 21.

17. De cualquier modo, por las fechas posibles de realización de ambos, no cabe pensar sino en algún personaje eclesiástico que pudiese poner sus armas a la vez en el mural del refectorio y en el palacio entonces habitado por el obispo.

ses por parte de la corona y la mitra a lo largo de su dilatada historia: consta la existencia de conflictos con relación a su propiedad durante los siglos XIII, XIV, XV y XVI [18]. De ellos nos interesa el correspondiente a la situación en tiempos del prelado Arnalt de Barbazán (1318-1355). La pertenencia a los obispos en tiempos de Barbazán era una cuestión de hecho y de derecho, aunque éste último no siempre fuera reconocido por los monarcas [19]. Aparentemente el asunto había quedado zanjado tras el acuerdo de 1319 entre el obispo Barbazán y el rey Felipe el Largo, acuerdo que Felipe de Evreux había ratificado en 1331. En la década 1330-1340 apenas se planteó la cuestión, en buena medida por el hecho de que los reyes residieron preferentemente en Francia. Pero a comienzos de los cuarenta el pleito por el palacio fue reavivado, coincidiendo con el regreso al reino de Felipe II de Evreux y con la negativa episcopal a la colaboración armada que esperaba el monarca para su proyecto de cruzada, acontecimientos que se unieron a otros factores de enturbiamiento de relaciones entre corona y mitra [20]. De este modo, el rey volvió a la carga sobre el viejo asunto del palacio de la Navarrería (1342-1343), asunto que retomaría su viuda poco después [21]. De manera que es factible situar las obras que implicaron la colocación del escudo que nos ocupa en los años de pontificado de Benedicto XII (1334-1342), plazo en el que no existieron aparentes conflictos sobre el palacio. La presencia del escudo papal no debe tomarse como señal de la colaboración directa del papa en las obras, sino con el mismo sentido de dignificación y adorno con que aparecen a veces los escudos reales en edificaciones que sabemos no fueron pagadas por los monarcas. Ni siquiera hay razones documentales para pensar en que el obispo quisiera con ello apoyarse simbólicamente en una instancia, la papal, que le daba la razón frente a las pretensiones de los monarcas, como sí sucedería pocos años más tarde en tiempos de Clemente VI. Quizá el mismo hecho de la supervivencia de este escudo en décadas posteriores, cuando los reyes habitaron y transformaron el palacio, se deba justamente a la circunstancia de ser reconocidas como armas papales y no episcopales, aunque esta afirmación no pasa del terreno de la mera conjetura. Si tuviéramos noticias más concretas acerca del lugar que ocupaba y de su conexión o no con otros escudos podríamos abundar en nuestros razonamientos, que por ahora han de quedar aquí.

Por la noticia que nos transmite Madrazo, resulta admisible pensar en una relación causa-efecto entre el mencionado proceso y la destrucción del escudo del palacio, ya que el virrey Martín de Córdoba mandó transformar la puerta mayor justamente con motivo del hospedaje de Felipe II en 1592. Como parte de las reformas decidió quitar el escudo que había sobre la anti-

18. J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona*, Pamplona, 1979, vols. I y II, *passim*, J. J. Martinena, *La Pamplona de los burgos y su evolución urbana, siglos XII-XVI*, Pamplona, 1974, pp. 150-152.

19. En 1347 se reconocía que el obispo moraba en ellos: *domina regina asserit palacia Navarrerie Pampilone, in quibus episcopus morari consueverat, ad se pertinere*: J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona*, Pamplona, 1979, vol. II, p. 142.

20. J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona*, Pamplona, 1979, vol. II, pp. 129-132.

21. J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona*, Pamplona, 1979, vol. II, pp. 86-89, 112-113 y 141-142.

gua y poner en la nueva el real arrancado del castillo viejo [22]. Nadie puede evitar la sospecha de que con tal decisión quiso hacer desaparecer una peligrosa prueba, en la que se había apoyado la parte contraria a la hora de reivindicar la posesión del palacio apenas dos años atrás.

Otro asunto digno de mención a partir de los testimonios citados es el de la existencia de otras pinturas hoy perdidas dentro del refectorio. Recordemos que fue el arcipreste don Lorenzo de Altuna quien habló de la "cena del Señor" pintada en la cabecera del comedor. Un arcipreste de Pamplona no pudo confundir la Última Cena con el mural de la Pasión y Resurrección que, ejecutado por Juan Oliver, ha llegado a nuestros días. Nos gustaría poder afirmar que se trataba igualmente de pinturas murales góticas, pero carecemos de referencias que permitan tal conclusión, aunque entendemos muy probable que el espacio del refectorio hubiera acogido tal tema dentro del mismo programa ornamental, o incluso con anterioridad al mural que nos ocupa. Su ubicación más baja pudo favorecer un más rápido deterioro, que habría llegado a que se perdiera memoria de él.

NUEVA LECTURA DE LA INSCRIPCIÓN

Nuestra hipótesis sobre la identificación de los escudos del mural del refectorio parte de una nueva lectura de la inscripción. Esta, en la transcripción publicada en principio por J. Gudiol y más tarde, desarrollada por sus abreviaturas, por M. C. Lacarra, había sido leída así:

ANNO D[OMI]NI M CCCXXX EGO DOMINUS IO[H]A[N]NES PETRI DE STELLA ARCHIDIACONUS S[AN]C[T]I PETRI DE OSUN FUIT OPERARIUS E[C]CL[ES]IE B[E]ATE S[ANCTE] M[ARIE] PAMPIL[O]N[ENSIS] FECIT FIERI ISTUD REFERTORIU[M] ET IOHANNES OLIVERI DEPINXIT ISTUD OPUS

Proponemos una revisión de la lectura de las primeras palabras. Lo que hoy puede leerse es, según nuestra opinión:

... Nº DNI M̊ C̊C̊CXX̊X EVO DOMINUS ...

fecha que traducimos como: "[En el] año del Señor milésimo trecentésimo trigésimo quinto". Es decir, se mantiene la década de 1330, pero no leemos *EGO* sino *EVO*, traducido por "y quinto". Entendemos que la *E* completa la fecha y que, evidentemente, detrás no hay una *G* sino una *V*. La *O* jugaría el mismo papel indicativo del ordinal que las diminutas *o* que se ven sobre *CCC* y *XXX*, y se intuye sobre *M*. Casos similares de dataciones con *E* abundan en Navarra, como en la cajita de Ujué que guardó el corazón de Carlos II. ¿Por qué puso la *O* de quinto a tamaño grande en vez de pequeño? Por similar ignota razón a la que le hizo poner *S* y *M*, una sobre otra a menor tamaño, en vez de desarrollar *SANCTA MARIA* como hubiera sido

22. P. de MADRAZO, *Navarra y Logroño*, Barcelona, 1886, vol. II, p. 229, nota 1.

factible (al final sobró espacio). No es una cuestión de interpretación, sino de correcta lectura.

El restaurador del Museo de Navarra, Angel Marcos, nos confirmó que la inscripción es auténtica en todas sus letras, que no se repintó nada para completar huecos, y que es posible rastrear restos de un punto en la parte superior entre la *O* de *EVO* y la *D* de *DOMINUS*, punto que separa ambas palabras, como están en alto los puntos de separación entre *PAMPILONE* y *FECIT*.

Resulta evidente que pone *EVO* y no *EGO*, primero porque hay otros ejemplares de G y V para comparar, de modo que la lectura de *EGO* es errónea. Además, por el sentido del texto no puede leerse *EGO* y luego *FUIT* en tercera persona ("yo ... fue"), pese a los intentos por separar frases a los que acudieron Gudiol y Lacarra. En cambio, la lectura de "y quinto" hace coincidir todos los elementos:

a) *FUIT* tiene como sujeto *DOMINUS IOHANNES PETRI DE STELLA ARCHIDIACONUS*, es decir, una tercera persona expresada en nominativo.

b) El tiempo empleado en *FUIT*, pasado, podría hacer alusión a la muerte en ese mismo año de 1335, antes del 8 de marzo según indica Goñi Gaztambide, del arcediano de Usún Juan Périz de Estella[23]. Si sólo apareciera *FECIT FIERI*, la utilización del pasado no daría lugar a conjeturas, porque es la fórmula empleada en todo tipo de inscripciones relativas a obras artísticas medievales, incluso en vida del personaje mencionado. En cambio, no es tan normal referirse a que alguien "fue" obrero de una iglesia si todavía vive, sobre todo cuando el verbo puede ser innecesario (mediante la expresión del cargo en simple aposición).

c) El escudo de Gastón II de Foix-Bearne encuentra razón de ser a causa de su intervención de 1335 en ayuda del reino navarro, que pudo tener lugar en noviembre o diciembre. Podemos recordar, además, que la cronología en uso en Navarra fechaba el año por la Encarnación, por lo que hasta el 24 de marzo de 1336 se consideraba año 1335[24].

d) El cuarto escudo correspondería al papa Benedicto XII, quien sucedió a Juan XXII en 1334. De otro modo este cuarto escudo sería inexplicable[25].

Nuestra hipótesis resuelve por tanto algunos interrogantes sin respuesta de esta pintura mural, y aporta soluciones constatables históricamente ante cuestiones cuyas aclaraciones anteriores no pasaban del terreno especulativo. Así, la presencia de las armas Navarra-Evreux y Foix-Bearne se había puesto en relación con el deseo de Felipe de Evreux y Gastón II de ir a la cruzada (la cruz centra el mural), como al final hicieron. Ambos murieron en campaña contra los moros de Andalucía. No obstante, no hay constancia de reuniones

23. J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona*, Pamplona, 1979, t. II, p. 165.

24. Pueden verse numerosos ejemplos con esta datación en el Archivo General de Navarra, así el 28 de enero de 1335 se fecha en el documento: *XXVIII día ... genero Anno Domini M^{o} CCC^{o} tricesimo quarto*: CAGN II, 30.

25. La hipótesis de que son las armas de Sánchez de Asiáin, que incorporaría los lobos a su escudo más tarde por los hechos de su vida, es insostenible para el siglo XIV y tiene su negación palmaria en la correspondiente clave del refectorio, en los sellos familiares y en los testimonios del siglo XVI que hemos mencionado.

en Pamplona con tal finalidad que pudieran explicar la plasmación pictórica del refectorio, en tanto que sí consta el posterior rechazo del obispo pamplonés a incrementar a sus expensas el cuerpo de ejército que al final viajaría a Algeciras en 1343[26].

Por lo que se refiere a las consecuencias de la nueva datación para la historia del arte, no son muy trascendentes, dado que apenas se modifica en cinco años. Sólo cabe concluir que la pintura del refectorio no fue la primera obra en Navarra de Juan Oliver, puesto que su estancia está confirmada en 1332 como pintor que realizó algún trabajo para los reyes (en tal año se le pagó la pintura de dos bultos o figuras de cera depositados ante el altar de la catedral de Pamplona)[27]. El documento lo nombra como *pintor de Pomplona*, lo que no implica origen pero sí presencia más o menos estable en la capital navarra tres años antes de la ejecución del mural que nos ocupa. Queda así descartado que su llegada al reino obedeciera a la finalidad de realizar esta obra por encargo de Juan Périz de Estella, lo que, más que incrementar nuestro conocimiento del pintor, siembra nuevas dudas: ¿Cuándo y para qué vino este excelente maestro que ya en 1332, antes de su única obra conocida, era llamado pintor de Pamplona? ¿De dónde procedía? ¿Pudo ser un navarro formado en focos artísticos de mayor calidad?[28]. Esta hipótesis, propuesta por M. C. Lacarra, cobra así nuevos apoyos, a los que podemos añadir lo arcaizante del diseño de los escudos, aspecto sobre el que ya hemos abundado. Sin embargo, ni la heráldica ni la relectura de la inscripción pueden responder definitivamente a estos interrogantes, que siguen abiertos y espolean a los historiadores deseosos de profundizar en cuestiones de indudable interés para el conocimiento de la pintura mural gótica europea.

26. J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona*, Pamplona, 1979, t. II, pp. 130-131.

27. La referencia documental a la obra de Oliver en 1332 fue publicada inicialmente por J. Goñi Gaztambide, *Los obispos de Pamplona del siglo XIV*, en "Príncipe de Viana", XXIII (1962), p. 99, nota 341, y posteriormente transcrita en su integridad por M. C. Lacarra, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, p. 363.

28. Puede consultarse la bibliografía sobre la personalidad de Juan Oliver y el estado de la cuestión sobre el mural en la mencionada obra de M. C. Lacarra, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974. La misma autora había dedicado un artículo específico a la figura del pintor: *En torno a Juan Oliver*, en "Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte", Granada 1976, vol. I, pp. 373-377, en que proponía la hipótesis de su origen navarro. Un documentado artículo de R. Mesuret, *De Pamplona a Toulouse. En torno a Juan Oliver*, en "Príncipe de Viana", XIX (1958), pp. 8-18, se había centrado en la discusión de las abundantísimas referencias a pintores europeos de nombre similar en los siglos XIV y XV. Una reciente aportación de M. C. Lacarra al conocimiento de las pinturas del refectorio, en que no vuelve a discutir la figura de Oliver, en *Pinturas murales navarras: nueva aproximación a su estudio*, en "Príncipe de Viana. Homenaje a José María Lacarra", Pamplona 1986, vol. I, pp. 351-386.

Mural del refectorio de la catedral de Pamplona, obra de Juan Oliver (1335). Museo de Navarra.

Detalle del mural del refectorio: conjunto de escudos.

Detalle del mural del refectorio: texto de la inscripción cuya nueva lectura proponemos.

RESUMEN

La correcta identificación de los escudos del mural del refectorio de la catedral de Pamplona (Museo de Navarra) vincula esta obra clave de la pintura del siglo XIV con el papa Benedicto XII (1334-1342, nacido en el condado de Foix). La nueva lectura de la fecha contenida en la inscripción la sitúa en 1335 (y no en 1330), lo que explica la presencia del escudo de Gastón II de Foix-Bearne, defensor de la frontera navarra en dicho año. En consecuencia, el pintor Juan Oliver no vino a Pamplona a realizar al mural, puesto que consta en la ciudad en 1332. Datos documentales mencionan otro escudo papal en el palacio real de Pamplona colocado por el Obispo A. de Barbazán (1318-1355, originario de Bigorra) y una Última Cena pintada en el refectorio.

ABSTRACT

The accurated identification of the coats of arms in the refectory mural from the cathedral of Pamplona (Museo de Navarra) links this master work of XIV century painting to Pope Benedict XII (1334-1342, born in Foix county). A new reading of the date inside its inscription places this picture in 1335 (not in 1330), that which explains the presence of the arms of Gaston II de Foix-Béarn, who protected the Navarrese frontiers that year. Accordingly, the painter Juan Oliver dindn't come to Pamplona to make this mural, because he was in the city since 1332. Some documents mention another papal coat of arms in Pamplona royal palace, arranged by the bishop A. de Barbazan (1318-1355, born in Bigorre) and a Last Supper painting in the refectory.