



ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LAS PINTURAS MURALES DE SAN SALVADOR DE GALLIPIENZO (NAVARRA)

Alumno:

Eneko Tuduri Zubillaga

Dirigido por:

Dr. ^a Soledad de Silva y Verástegui

Grado en Historia del Arte

Curso académico 2014/2015

Departamento de Historia del Arte y Música

RESUMEN

El conjunto de pinturas murales de la iglesia de San Salvador de Gallipienzo, ubicadas en su único ábside, presentaban a mediados del siglo XIV un elenco de grandes dimensiones con una amplia variedad de temas, desde los puramente ornamentales a escenas figurativas de la vida de Cristo. Posteriormente fueron re-pintadas con la misma temática a finales del siglo XV.

Sin embargo, podemos afirmar que hoy en día este conjunto pictórico se encuentra fragmentado en dos sentidos. Primeramente por hallarse parte de éstas pinturas en el Museo de Navarra, en Pamplona, mientras que otras han quedado en la propia Iglesia. En segundo lugar por estar estas muy deterioradas, haciendo muy difícil la identificación de temas e iconografía.

Nuestro objetivo con este trabajo es primero: identificar iconográficamente aquellas escenas que todavía no han sido identificadas o han pasado desapercibidas por los estudiosos. Segundo valorar y revisar aquellas pinturas que ya han sido estudiadas para por último pasar a reconstruir el conjunto absidial tal y como se encontraba en el siglo XIV. Por tanto nos centraremos exclusivamente en las pinturas del primer maestro.

El método que seguiremos será el iconográfico: compararemos las fuentes de estas pinturas con otros ejemplos de iconografía cristiana, y con otros paralelos de la pintura gótica en Navarra para poder situar estas imágenes en su contexto temporal. No es nuestra intención abordar su estudio desde un punto de vista del estilo, ni tampoco detenernos en exhaustivas descripciones, ya que entendemos que esta labor quedo completada por M.C Lacarra Ducay en su tesis *Aportación al estudio de la pintura Mural Gótica en Navarra*, y sus posteriores estudios sobre el mismo tema.

Como se ha comentado, por su mayor interés vamos a centrarnos exclusivamente en las pinturas del primer Maestro de Gallipienzo y en aquellas escenas que no han sido tratadas o poco estudiadas para perseguir un objetivo ambicioso, la reconstrucción de las pinturas del siglo XIV, en su estado original.

INDICE

I. Introducción	4
II. Estado de la cuestión	6
III. Gallipienzo y su iglesia de San Salvador	8
IV. El conjunto del siglo XIV	10
IV.1. El ciclo de la Infancia	10
IV.2. El ciclo de la Pasión- La Resurrección	14
IV.3. El ciclo de la Gloria y la bóveda	20
V. Conclusiones	24
Bibliografía	26
Ilustraciones	27

I. INTRODUCCIÓN

Gallipienzo es una localidad de la merindad de Sangüesa, Navarra situada al sur a 55 km de Pamplona y muy cercano al río Aragón en la frontera con esta comunidad. Cuenta con dos iglesias Medievales, la de San Salvador situada en la zona más alta de la ladera que domina el pueblo, y la de San Pedro situada en la parte más baja del mismo. La primera dispuso de un gran conjunto de pinturas murales de época medieval que adornaban su único ábside.

Su peculiaridad radica es que fueron pintadas en dos capas superpuestas; una de la segunda mitad del siglo XIV y otra de finales del siglo XV. La primera capa fue realizada con una deficiente técnica de fresco sobre el muro y la segunda con técnica al temple a la cola sobre una capa de yeso, ocultando la primera capa. Las pinturas del siglo XIV entran dentro del estilo gótico lineal o francogótico, pero en una versión rural, alejándose del elegante estilo del pintor de la corte Juan Oliver¹. Estas pinturas fueron datadas por José Gudiol en su día, hacia la segunda mitad del siglo XIV. La segunda capa de pinturas respeta la temática de la anterior a grandes rasgos pero cambia totalmente el estilo, que se ha identificado como hispano-flamenco, estando este fechado entre 1480 y 1500². La autoría de ambas capas de pintura es anónima y, por ello, se les ha llamado primer y segundo maestro de Gallipienzo³. Las pinturas se encontraban desplegadas en la superficie mural que supone el ábside poligonal del templo, cubriendo todo el espacio, desde el suelo hasta las bóvedas de crucería incluyendo los nervios y las juntas de los arcos, estas últimas decoradas con ornamentación.

En el siglo XVI se colocó un retablo que ocultó parte de las pinturas, y que no se retiró hasta finales del siglo XX. Esto permitió que durante los siglos siguientes se conservasen mejor las pinturas de la serie de la Infancia y las del registro central y sur del ciclo de la Pasión; Sin embargo parece que se destruyeron deliberadamente ciertas escenas para colocar las piezas de madera que sostenían el retablo, como por ejemplo la cabeza del Cristo juez.

¹ GUDIOL, J., “Las pinturas murales de San Salvador de Gallipienzo” en Ubieto Arteta, A. (coor.) *Homenaje a Don José Esteban Uranga*, Pamplona, Aranzadi/Príncipe de Viana, 1971, pp. 415-419.

² LACARRA DUCAY, M.C., “Pintura mural gótica en Navarra y sus relaciones con las corrientes europeas .Siglos XIII y XIV” en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, N° 3. (2008) p.152.

³ GUDIOL, J., *Ob. cit.*, pp. 415-419.

Fue en 1949, dentro de la campaña de conservación de las pinturas murales navarras iniciadas por la institución Príncipe de Viana, cuando se procedió a arrancar la capa de pinturas del siglo XV (Imagen 1). Se encargó la tarea al restaurador Ramón Gudiol de Barcelona con experiencia con otros casos similares en Navarra⁴. Es entonces cuando descubre que hay una segunda capa de pinturas debajo de la primera, algo que no es ajeno a otros casos de pintura mural gótica en Navarra y finalmente, se decide arrancar aquellas pinturas que presentan un estado de conservación aceptable y dejar en la iglesia, en cambio, las que se encuentran muy deterioradas, con riesgo de perderse⁵. Actualmente la mayor parte de esas pinturas se encuentran en las salas 2.3 y 2.4 del Museo de Navarra con una disposición que permite comparar los estilos de ambos maestros aunque altera el orden de lectura original del conjunto.

En Agosto de 2014, tuve la oportunidad de visitar la iglesia de San Salvador por primera vez, dentro de un curso de verano de UEU organizado por la Sociedad de Ciencias Aranzadi. Gracias al andamiaje colocado entonces para la limpieza de las pinturas que se haría en Octubre del mismo año, y sobre todo a la amabilidad de la alcaldesa para acceder al templo, pude ver al detalle las pinturas y realizar unas fotos de calidad que me permitirían seguir su estudio en el futuro. Más tarde visite las pinturas que se encuentran en el Museo de Navarra. Todo ello me hizo interesarme por estas pinturas murales sobre las que inmediatamente comencé a trabajar.

A día de hoy toda la iglesia de San Salvador ha sido restaurada y acondicionada para recibir visitas habiendo recibido las pinturas del templo han recibido un tratamiento de limpieza, dejando visibles nuevos detalles para su estudio.

⁴ GUDIOL, J., *Ob. cit.*, p. 419.

⁵ “La decisión de Uranga fue inmediata. Había que arrancar las escenas bien conservadas, las que precisamente quedarían escondidas de nuevo al colocar el gran retablo una vez restaurado” GUDIOL, J., *Ob. cit.*, p. 416.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La primera noticia escrita sobre las pinturas murales de Gallipienzo la encontramos en la obra de Pedro Madrazo de 1886 donde recorre y describe los monumentos de Navarra y Logroño, aportando interesante información que nos permite conocer como estaban los monumentos navarros a finales del siglo XIX⁶. Por desgracia Madrazo solamente menciona la existencia de las pinturas sin llegar a describirlas; sobre su estado de conservación sí menciona que ya estaban en peligro.

Tras la breve referencia de Madrazo tenemos que esperar a 1949 cuando se procede al arranque de las pinturas dentro de la campaña de conservación de las pinturas murales góticas navarras por parte de la Institución Príncipe de Viana, para su traslado al Museo de Navarra⁷. Las pinturas se exponen en 1955, en dos salas habilitadas para ello.

En 1971 José Gudiol publica un artículo dedicado en exclusiva a las pinturas, el primero y el único dedicado únicamente al tema dentro del libro homenaje a J.E. Uranga⁸. Gudiol establece la primera datación aproximada de las obras, su estilo e influencias que Lacarra Ducay va a seguir. Identifica las escenas como la Oración en el Huerto, el Prendimiento, la Última Cena, pero no hace referencia a la Resurrección. En este artículo Gudiol da cuenta del proceso de arranque y el estado de las pinturas antes de la intervención, siendo por tanto este texto sumamente interesante para este estudio. Por ejemplo, en su opinión, el estado de las pinturas mejor conservadas (aquellas en la parte central del ábside) se debe gracias al retablo que se colocó en el siglo XVI delante de ellas. Centra el resto del artículo en comparar las pinturas de ambos periodos entre sí estilísticamente y opina que el pintor del siglo XV es superior en calidad al del XIV y que por su estilo pertenece al círculo de Pedro Díaz de Oviedo para la primera capa de pinturas las data hacia 1350 y las relaciona con el círculo de Juan Oliver.

Sobre el proceso de arranque describe: “*Se eliminaron de los muros laterales (no cubiertos por el retablo) los restos informes de la capa tardía descubriendo en buen estado otras escenas del siglo XIV*”. Y añade “*Se pudieron salvar fragmentos de*

⁶ MADRAZO, P., *Navarra y Logroño. España sus monumentos y sus artes-su naturaleza e historia*. Barcelona (1886).

⁷ GARCIA GAINZA, M.C., (coor.), “Gallipienzo” en *CATALOGO MONUMENTAL DE NAVARRA. IV Merindad de Sangüesa, Abaurrea Alta-Izalzu*, Pamplona, Gobierno de Navarra- Príncipe de Viana, 1989,pp. 430-433.

⁸ GUDIOL, J., *Ob. cit.*, p. 415-419.

*algunas composiciones de los sectores de la bóveda absidial, con imágenes de ángeles ceterosarios y parte de una grandiosa representación del pantocrátor con aureola sostenida por ángeles”*⁹. Estas citas van a resultar importantes para reconstruir el conjunto original.

Posteriormente, en 1974, M.C. Lacarra Ducay pública su tesis doctoral *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*¹⁰. Este trabajo es, hasta la fecha, el estudio más completo y extenso que se ha realizado sobre la pintura mural gótica en Navarra. Analiza caso por caso las pinturas murales góticas en el viejo reino abordando su descripción iconografía, estilo y técnica sobre los autores, contextualizándolas en el periodo histórico que comprenden los siglos XIV y XV. Son destacables las fotografías, de gran calidad. En el caso de Gallipienzo hay dos fotos que nos resultan de especial interés: una de uno de los ángeles que sostiene la mandorla, hoy conservado en el Museo de Navarra pero no expuesta, y la fotografía previa al arranque de las pinturas de 1949. Dedicó diez páginas a la primera capa de pinturas y otras diez a la segunda y describe el lugar original de cada una de ellas, a fecha de mayo de 1972. Como Gudiol, describe también las pinturas que han quedado sin arrancar en la iglesia pero sin entrar en detalles, debido a su mal estado de conservación. Habla brevemente de la Resurrección con dos guardias al lado de Cristo y del Pantocrátor y, siguiendo la interpretación de Gudiol, sigue dando por hecho que todas estas escenas y el resto de la decoración pertenecen a la segunda capa de pinturas.

En 1989 el catálogo monumental de Navarra publica su tomo dedicado a la merindad de Sangüesa y en la sección correspondiente a Gallipienzo trata de las pinturas dentro de la iglesia de San Salvador¹¹. Se describe minuciosamente la arquitectura del edificio y su decoración pictórica. Al igual que Lacarra Ducay, se menciona la Última Cena, entre las escenas que no pudieron ser arrancadas para ser trasladadas al Museo de Navarra y hace referencia al Pantocrátor, sin embargo no mencionan la escena de la Resurrección. El estilo del primer maestro lo sitúa dentro del francogótico o estilo lineal, reconociendo en él la influencia de Juan Oliver, y se establece la cronología a mediados del siglo XIV.

⁹ GUDIOL, J., *Ob. cit.*, p. 416.

¹⁰ LACARRA DUCAY, M.C., *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, Diputación foral de Navarra, 1974, pp. 219-229 y pp. 337-347.

¹¹ GARCIA GAINZA, M.C., (coor.), *Ob. Cit.*, pp. 430-433.

En 2008 Lacarra Ducay publica el artículo *Pintura mural gótica en Navarra y sus relaciones con las corrientes europeas. Siglos XIII y XIV*¹². Este artículo actualiza su obra de 1974 en los que añade nuevos casos como las pinturas de San Martín de Eca. En ella dedica una parte al caso de Gallipienzo, recogiendo las referencias de Madrazo y la intervención del Príncipe de Viana que sitúa entre 1944-1947. En el listado de pinturas trasladadas al Museo de Navarra comenta la existencia de dos ángeles sosteniendo una mandorla, que no están expuestas.

Recientemente se ha publicado un libro que estudia la historia medieval de Gallipienzo, dirigido por Aitor Pescador, que ha investigado sobre los documentos medievales que se refieren a la localidad¹³. En esta publicación he podido colaborar, dentro del contexto del curso de la UEU, realizando fotografías de las pinturas y señalando la importancia del conjunto pictórico. Esta última publicación nos resulta interesante para nuestro estudio ya que nos señala el valor que tuvo el hoy desaparecido castillo en el pueblo, y da cuenta de ello mediante la documentación medieval sobre él que se encuentra en el Archivo de Comptos de Pamplona.

III. GALLIPIENZO Y SU IGLESÍA DE SAN SALVADOR

La ubicación del pueblo en una posición tan singular nos retrotrae inmediatamente al origen de Gallipienzo como punto defensivo en la frontera del Reino, primero contra los estados musulmanes situados más al norte y más tarde contra el reino de Aragón¹⁴. Después tomará parte en las guerras civiles que se producirán en Navarra durante el siglo XV. Así, el Castillo de Gallipienzo y por tanto el pueblo que surgió seguramente al amparo de este, son un importante punto defensivo del Reino de Navarra como demuestra la documentación referente a las continuas reparaciones registradas durante la Baja Edad Media en el Registro de Comptos de Pamplona¹⁵.

Es en este contexto de recinto defensivo fronterizo donde hay que situar la construcción de San Salvador. Es muy probable que la iglesia formara parte del recinto defensivo, el castillo y sus murallas, de las que actualmente no quedan nada. La ermita de la Virgen

¹² LACARRA DUCAY, M.C., “Pintura mural gótica en Navarra...”, pp. 127-171.

¹³ PESCADOR A., AGUIRRE MAULEON J., VILLAREJO PÉREZ B., *Gallipienzo/Galipentzu*, Donostia, Aranzadi zientzia elkarte, 2014.

¹⁴ PESCADOR A., AGUIRRE MAULEON J., VILLAREJO PÉREZ B., *Ob. Cit.*, p. 76.

¹⁵ PESCADOR A., AGUIRRE MAULEON J., VILLAREJO PÉREZ B., *Ob. Cit.*, p. 67

de la Peña de la que hoy en día solo quedan los poderosos muros fue seguramente también parte del recinto defensivo.

La tipología de iglesia-fortaleza no es extraña en Navarra ya que tenemos los ejemplos de San Saturnino de Artajona y su cerco medieval, sin olvidar Santa María de Olite y Santa María del Popolo en San Martín de Unx¹⁶. La posición, más militar que religiosa, la solidez de la arquitectura y el propio aspecto del edificio evidencian este carácter en San Salvador de Gallipienzo.

Tras la desaparición del castillo debió perder su importancia frente a la parroquia de San Pedro, esta última situada en la parte baja del pueblo y de mayor facilidad de acceso para los vecinos¹⁷. De todas formas Madrazo ya nos informa que los vecinos de la parte alta del pueblo seguían acudiendo a la Iglesia a finales del siglo XIX¹⁸.

Se cree que la construcción de San Salvador debió iniciarse a finales del siglo XII y es probable que sobre una iglesia de mayor antigüedad. La advocación con el nombre de San Salvador tiene su importancia en nuestro estudio ya que es según los expertos una influencia local de San Salvador de Leire. Para salvar el desnivel que producía el terreno se construyó la cripta románica sobre la que se levantó la nave gótica, quedando la planta de la cripta descentrada del eje de la nave. El aspecto final del conjunto es realmente imponente visto desde un punto de vista bajo.

Madrazo describe la iglesia de la misma advocación de Falces en este texto: *“En la cumbre del peñasco que domina la población, hay una antigua basílica de advocación a San Salvador, bajo la cual existe un subterráneo arqueado con un altarcillo dedicado a Santo Domingo de Silos, y aquel es, según los historiadores de la orden donde vivió retirado el Santo antes de su entrada en San Millán”*¹⁹. Es sorprendente el parecido de la estructura de San Salvador de Falces con la del San Salvador de Gallipienzo pudiendo haber una influencia de Falces en la construcción de esta última.

La estructura gótica se ha datado en el siglo XIII e incluso algunas partes de la iglesia hacia mediados del siglo XIV, siendo contemporánea de la primera capa de las pinturas. La planta es muy simple contando con una nave casi cuadrada, un ábside poligonal, una

¹⁶ PESCADOR A., AGUIRRE MAULEON J., VILLAREJO PÉREZ B., *Ob. Cit.*, p. 76

¹⁷ Para 1785, por sentencia del Obispo de Pamplona, confirmada por el metropolitano de Burgos, se declaró que la de San Pedro debía ser la única parroquia por hallarse en sitio más cómodo y adecuado.

¹⁸ Citado por LACARRA DUCAY, M.C., “Pintura mural gótica en Navarra...”, p. 152, nota 62.

¹⁹ MADRAZO, P., *Ob. cit.*, pp. 318-319.

sacristía y una torre campanario al sur²⁰. El coro es del siglo XVI y es también en este siglo cuando la cripta se decoró con pinturas monumentales.

El ábside es poligonal, característico del gótico navarro, está dividido en cinco secciones verticales, una de ellas con una ventana en forma de arco ojival gótico que da al valle de Aibar, siendo esta la única fuente de luz de la cabecera del templo. Estas cinco secciones verticales están divididas por los nervios que acaban en la bóveda de crucería, esta rematada con un medallón decorado con el *Agnus Dei* (Ilustraciones: Imagen 2).

Para pasar al estudio de las pinturas y su iconografía hay que tener en cuenta el orden de lectura de las mismas sabiendo que están divididas en tres pisos horizontales: un piso por ciclo temático de la vida de Cristo que recogen **La Infancia, La Pasión y La Gloria de Cristo** quedando el ciclo de la Infancia más cerca del suelo y el de la Gloria al comienzo de la bóveda. A su vez, por la división de los nervios y la propia estructura poligonal del ábside los ciclos están divididos en cinco fragmentos rectangulares horizontales, donde normalmente se ubica una escena. Por ello su lectura la hacemos, de izquierda a derecha y de abajo a arriba.

El último punto a tener en cuenta es el deteriorado estado de las pinturas y lo fragmentado de las mismas estando repartidas entre el templo y el Museo de Navarra. Por todo ello hablaremos de las escenas sin importar su ubicación actual sino la original.

IV. EL CONJUNTO DEL SIGLO XIV

4.1 El ciclo de la Infancia. (Ilustraciones: Imagen 3)

El ciclo de la Infancia de Cristo al completo se encuentra en el Museo de Navarra y, afortunadamente, se conserva en buen estado aunque algo descontextualizado.

Todas las escenas tienen un fondo rojo o azul y están coronadas con una arquería polilobulada pintada, características comunes a las pinturas murales de San Saturnino de Artajona o San Martín de Eca. Sin embargo el mayor parecido es con la arquería de las escenas de la Capilla de la Virgen del Campanal en Olite. No solo en la arquería, sino también en las composiciones e indumentarias se ve una gran influencia de estas pinturas de Olite. Podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que el maestro de

²⁰ PESCADOR A., AGUIRRE MAULEON J., VILLAREJO PÉREZ B., *Ob. cit.*, p. 76.

Gallipienzo se basó en estas composiciones para el ciclo de la Infancia de Cristo, algo que ya apuntó Lacarra Ducay²¹.

La primera escena es La Anunciación. Aparece, como es la norma, el arcángel San Gabriel a nuestra izquierda y la Virgen María a nuestra derecha, en estricta simetría. En este caso, y como veremos en otras escenas de este mismo ciclo, el pintor adaptó la obra al nicho de función litúrgica que se encuentra en el muro y, por ello, cada figura se encuentra a ambos lados de este nicho con un fondo de color azul y rojo respectivamente, y coronado por una arquería polilobulada.

Iconográficamente la escena es sencilla pero muy clara en su mensaje. Gabriel lleva una filacteria con la leyenda AVE GRATIA PLENA y reclinándose señala con el dedo índice a la Virgen. En medio de la composición encontramos la azucena, dividiendo la escena, flor que señala la pureza y virginidad de María. Ella recibe el mensaje con una mano, mostrando el respeto adecuado mientras que coloca la otra en su vientre, señal de su embarazo, aceptando su misión corredentora. En las anunciaciones de origen italiano, las Vírgenes colocan su mano en el pecho, mientras que en las francesas elevan la mano enseñando su palma²². El gesto la Virgen de Gallipienzo es común a otros Vírgenes del ámbito de la época.

Respecto a las túnicas y vestimentas, es interesante observar que son rojas, azules incluso naranjas, colores comunes para la Virgen en esta escena²³. Son pesadas y rígidas pero con una elegancia propia de una influencia franco gótica que otros ya han señalado²⁴. En el muro han quedado restos de la preparación de las figuras.

La siguiente escena en este ciclo es la Visitación y La Natividad, ambas en un mismo espacio. A la izquierda de la escena de La Natividad encontramos a María y su prima Isabel saludándose delante de la puerta de la casa de Isabel. El pintor ha escogido el momento en el que ambas mujeres se saludan con un abrazo, descrito por Lucas (1,39-59), y es difícil discernir quien es quien, ya que los rostros y otros detalles apenas se perciben. Esta escena resulta bastante pobre, comparada con la elegante escena homónima de Olite.

²¹ LACARRA DUCAY, M.C., *Aportación...*, p. 224.

²² RODRÍGUEZ PEINADO, L., "La Anunciación", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 12 (2014), pp. 1-16.

²³ RODRÍGUEZ PEINADO, L., *ob. cit.*, p. 8.

²⁴ LACARRA DUCAY, M.C., "Pintura mural gótica en Navarra...", p. 153.

La escena de La Natividad presenta una iconografía que tiene un origen en el calendario litúrgico bizantino. Encontramos detalles anecdóticos de los evangelios apócrifos como las parteras asistiendo a la Virgen del evangelio apócrifo de Pseudo Mateo (XIII, 3-4) con la mula y el buey asomando la cabeza por encima del pesebre. La Virgen tiene al niño en sus brazos y se encuentra reclinada en una opulenta cama. Le acompañan dos parteras o ayudantes, una que con las manos se ofrece para sostener al niño en brazos y otra en primer término, bajo la cama, que acerca sus manos a un caldero²⁵. Encontramos en esta última figura la relación con las escenas del nacimiento del calendario litúrgico bizantino, en el que una de las parteras prepara el baño al niño, y comprueba la virginidad de María tras el parto, según el evangelio apócrifo de Pseudo-Mateo (XIII, 3-4)²⁶.

A la derecha se encuentra San José cubierto con una túnica y con una vara, sentado en una silla de forma pasiva, dormitando. Esta forma de representar a San José es común en la Edad Media e idéntica, por ejemplo, al caso de la misma escena en la capilla de la Virgen del Campanal de Olite. A parte de esta figura parece que toda la escena ha sido copiada del ejemplo de Olite cambiando el buey y el burro de sitio y añadiendo la partera del caldero.

Tras la Natividad el ciclo continúa con la Epifanía. En esta escena aparecen los tres reyes magos con sus correspondientes vasos portando los regalos ante la Virgen que está sentada en un banco sosteniendo al niño en sus brazos. Gaspar y Baltasar están caracterizados como reyes occidentales, ambos con corona, Uno de ellos señala con el dedo índice el cielo, lugar donde se encontraba la estrella, hoy pérdida. Melchor, caracterizado con una poblada barba blanca, está agachado en actitud de vasallaje frente al niño-Dios y le ofrece uno de los vasos. El niño estira los brazos recibiendo a los magos. Es en este episodio donde encontramos una mayor cantidad de referencias artísticas: Compositivamente sigue el modelo de la escena de la Anunciación del Libro de Horas de Juana de Navarra y del Manuscrito Normando del Apocalipsis²⁷. Esta composición se repite en escultura en los cercanos ejemplos del claustro de la Catedral

²⁵ Lacarra Ducay identifica la primera ayudante con María Salomé, personaje del Evangelio Árabe de la infancia. LACARRA DUCAY, M.C., *Aportación...*, p. 273.

²⁶ LACARRA DUCAY, M.C., *Aportación...*, p. 274.

²⁷ Libro de Horas de Juana de Navarra (c. 1336-1340). Biblioteca Nacional de Paris y Manuscript of the Apocalypse, The Metropolitan Museum of Art – The Cloisters. New York. Accession Number: 68.174. LACARRA DUCAY, M.C., “Pintura mural gótica en Navarra...”, p. 154.

de Pamplona, obra de Jacques Perut, y en la Epifanía del tímpano de la puerta meridional de de Santa María de de Ujue²⁸. Pero como en el resto de pinturas de este ciclo el referente más claro para nuestro pintor fue la misma pintura de la capilla de la Virgen del Campanal de Olite.

La siguiente escena es la Huida a Egipto, se encuentra fragmentada en el Museo de Navarra debido a que se adapta al hueco que produce la base de la ventana del lado de la epístola y el nicho de uso litúrgico del muro. En la primera mitad aparece la Virgen con el niño sobre un burro tirado por José, que dirige al animal, y en la siguiente mitad encontramos a un misterioso ángel con una palma que parece que señala la dirección a donde tienen que huir. Lacarra Ducay sitúa a este ángel formando parte de la escena de la visitita al sepulcro por las Marías, localizándolo en la sección inmediatamente superior²⁹. Sin embargo es evidente que este ángel pertenece a esta escena ya que tanto el marco como la arquería polilobulada concuerdan con el fragmento anterior, tal y como se muestra en el Museo de Navarra. Es remarcable que José no mire en dirección al ángel sino a la Virgen, siendo esta última la única que mira al ser divino. En esta escena vemos una influencia de la escena de la huida a Egipto del códice ilustrado del manuscrito del Apocalipsis antes citado, ya que no se representa este pasaje en las pinturas de Olite³⁰.

Termina el ciclo de la Infancia con la Presentación en el templo. En esta escena vemos una arquitectura medieval en una precaria perspectiva que recuerda a un temprano estilo ítalo-gótico. La pintura se encuentra sobre la puerta que da al presbiterio, por tanto, también se adapta al hueco resultante. María, acompañada por una mujer y un hombre con un cirio, ofrece el niño al sumo sacerdote que se reclina para cogerlo. En este episodio volvemos a encontrar una clara influencia de la misma escena de la capilla de la Virgen del Campanal de Olite.

La arquitectura de arcos pintados unifica el ciclo y en tres escenas se repite el gesto de alguno de los personajes de señalar con el dedo índice a la derecha, en dirección a la

²⁸ FERNANDEZ-LADREDA, “Artes figurativas Medievales” en Rosario Lazcano, M^a. (coord.), *Santa María de Ujué*, Pamplona, Fundación para la conservación del patrimonio histórico de Navarra, 2011, pp. 119-171.

²⁹ LACARRA DUCAY, M.C., *Aportación...*, p. 274.

³⁰ Manuscript of the Apocalypse, The Metropolitan Museum of Art – The Cloisters. Accession Number: 68.174. LACARRA DUCAY, M.C., “Pintura mural gótica en Navarra...”, p. 154.

Virgen o, en el caso de la escena de la huida, a Egipto. Este gesto no se encuentra en las pinturas de Olite y hemos de entenderlo como una licencia del Maestro de Gallipienzo. Con todas las coincidencias que hemos aportado creemos que está claro que nuestro pintor se basó, para este ciclo, en la serie de pinturas del segundo maestro de Olite, de la capilla de Virgen del Campanal, usando también otras fuentes ya citadas.

4.2 El ciclo de la Pasión y la Resurrección. (Ilustraciones: Imagen 4)

Este ciclo comienza con La Última Cena y La Oración en el Huerto en un mismo espacio. Estas escenas han quedado en la iglesia y están muy deterioradas, en este caso por las humedades³¹.

La primera de ellas la Última Cena, es con diferencia la más dañada y deteriorada del ciclo y solo gracias a las referencias de Gudiol y Lacarra Ducay hemos podido distinguir que se trata de una Última Cena³². La pintura se adapta al reducido espacio ya que tiene que compartir la mitad del espacio con la Oración en el Huerto. Ambas pinturas se diferencian en que La Última Cena tiene una arquería gótica simulada y La Oración en el Huerto, unos árboles que hacen referencia al jardín de Getsemaní.

En la primera se sitúan Cristo (en la parte superior en el centro) y sus Apóstoles, alrededor de la mesa, trazada en una deficiente perspectiva, la mayoría dando la espalda al espectador y todos de pie. Sobre ella a penas distinguimos el cáliz y el pan consagrado. Sí que podemos identificar a Cristo por su tamaño y los restos de una ornamentación decorativa en su túnica en forma de gotas rojas, recurso que se va a repetir en la siguiente escena y en la Resurrección. El deterioro continuado ha dejado a las figuras sin color, estando delimitados los contornos de las mismas en amarillo y el interior en blanco.

En la Oración en el Huerto Cristo se sitúa en la esquina superior derecha en una pose estirada y rezando. Todavía se puede distinguir la cabeza y los brazos y el cuerpo descende en diagonal. La túnica vuelve a estar decorada con la ornamentación que hemos indicado, una serie de gotas delineadas en rojo. Justamente al lado de la figura de

³¹ En la escena de la Última Cena hay unas grandes manchas a la izquierda producidas por goteo. Determinados colores han desaparecido, conservándose otros como el fondo rojo y el verde.

³² GUDIOL, J., *Ob. cit.*, p. 416 y LACARRA DUCAY, M.C., *Aportación...*, p. 222.

Cristo hay restos de una capa de yeso, lo que nos hace sospechar que esta escena también fue repintada en el siglo XV y arrancada en 1949 tal y como relata Jose Gudiol. También al lado de Cristo aparece con un árbol sobre el fondo rojo que nos hace situarnos en la escena del jardín de Getsemaní. Esta es la única referencia al paisaje natural en todas las pinturas de San Salvador.

Justo debajo de Cristo, se sitúan con doce personajes con nimbo circular los doce apóstoles. Todas las figuras están delineadas, algunas esbozadas y parece ser que estaban perfectamente terminadas en su momento. Este grupo de figuras del lado derecho (Oración en el Huerto) está mejor conservado que el de la izquierda (Última Cena) y, debido a ello, podemos reconocer detalles de la ornamentación aunque todos los rasgos faciales se han borrado dando lugar a un grupo de personajes sin rostro.

La siguiente escena está muy destruida y le sigue el fragmento de la Flagelación, arrancado y conservado en el Museo de Navarra, también muy deteriorado. En esta última parte se reconoce claramente a Cristo y dos figuras de romanos sobre un fondo rojo. La primera escena quedó en el templo, tanto Lacarra Ducay como el Catálogo Monumental de Navarra la identifican el Prendimiento³³. Así, el Maestro de Gallipienzo vuelve a usar el recurso de colocar dos escenas en una misma sección. Gracias a la reciente restauración podemos distinguir mucho mejor la situación de las figuras ya que antes de la intervención difícilmente se podía adivinar algo. En el centro se sitúa Cristo, a quien reconocemos gracias a la ornamentación de gotas rojas de la túnica. Este está en una posición de acercarse a alguien que está inmediatamente a su derecha del que solo suponemos que es Judas, ya que parece que abraza a Cristo, y lleva la túnica ocre-marrón habitual en el traidor en esta escena³⁴. Se pueden distinguir las dos cabezas que se acercan, una con nimbo; la de Jesús. A la derecha de Judas se encuentra una figura con pantalones añiles que parece avanzar hacia delante, dejando atrás al grupo.

A la izquierda de Cristo se encuentran al menos dos soldados. Uno de ellos lo podemos distinguir por el pomo de espada que lleva en la cintura. Este pomo de espada y la indumentaria se repiten en los soldados de la escena de la Resurrección. Por desgracia la

³³ LACARRA DUCAY, M.C., *Aportación...*, p. 222 y GARCIA GAINZA, M.C., (coor.), *Ob. Cit.*, p.431.

³⁴ En el fresco de Giotto de la capilla de los Scrovenni de Padua, Judas lleva la túnica de este color. RÉAU, L., *Iconographie de L'Art Chrétien, Tome Second*, Paris, Presses Universitaires de France, (1957) p.435.

parte superior del soldado está tan dañada que nos es muy difícil poder distinguir la cabeza. Sin embargo, en el hombro de Cristo, parece que se apoya una mano del que se distinguen los dedos, y suponemos que son de este soldado. Tras este se asoman dos yelmos cónicos sin nasal de los que los rasgos faciales se han perdido totalmente.

Del resto de la escena es muy difícil poder diferenciar algo más. Es seguro que había más figuras e incluso se puede intuir que había cierta referencia al paisaje y un encuadre de arquerías.

La Flagelación conservada en el Museo de Navarra muestra a un Cristo hierático y frontal que aguanta con rostro de resignación el castigo que sufre. Lleva un nimbo crucífero y sobre su cuerpo todavía podemos distinguir los restos de un látigo, que hace caer el romano de la derecha y, sobre las telas de Cristo, unos hilos de sangre, añadiendo realismo a la escena. Por suerte contamos con la versión cuatrocentista de la Flagelación en el Museo de Navarra, pintada sobre nuestra escena, y podemos compararlas. Esta versión muestra a dos soldados torturando a Cristo, ninguno más. Como se ha explicado la capa de pinturas del siglo XV varía mayormente en el estilo no así en iconografía. Por tanto podemos suponer que la escena de la Flagelación del siglo XIV no tenía más que dos soldados. Nos hemos fijado en que Juan Oliver pintó una escena de la flagelación en el Refectorio de la catedral y en ella solamente hay dos romanos. Esta escena es muy similar a ambos casos de Gallipienzo, y por tanto nuestro maestro puede que inspirase en esta escena.

El centro de esta serie de pinturas lo ocupa la Crucifixión. Este episodio es el único del ciclo de la Pasión que ha llegado en un buen estado y completo al Museo de Navarra. Ello nos permite analizar la escena al detalle e imaginar cómo podían ser el resto de escenas dañadas y perdidas. María y Juan se sitúan al lado del crucificado, al modo de las crucifixiones bizantinas. El resto de la escena lo ocupan grupos de soldados con yelmos y armaduras bajomedievales, a cada lado del Cristo. Su presencia la podemos relacionar con la guarnición del castillo de Gallipienzo. Es evidente, que San Salvador sería la parroquia más visitada por la guarnición de soldados permanentes del castillo. Esto quizás tenga relación con la cantidad de soldados representados y su indumentaria que el artista pudo copiar. En el lado izquierdo Longinos a caballo clava una larga lanza en el costado de Cristo. En el derecho hay otro caballero con indumentaria oriental señalando a Cristo, que Lacarra Ducay identifica con el centurión que reconoce su

divinidad³⁵. Por encima de los grupos sobresalen lanzas dotando a la escena de cierta profundidad. La luna y el sol destacan sobre fondo rojo que, con rostros apesadumbrados, observan al crucificado. Esta iconografía también pertenece a las típicas crucifixiones románicas³⁶.

El crucificado, se encuentra ya muerto, es un Cristo de tres clavos con nimbo crucífero³⁷. Quizás se encontrase la calavera de Adán a los pies de la cruz, aunque actualmente no hay rastro de ella. En la crucifixión del siglo XV sí que se encuentra este detalle. En campo del estilo conviene fijarse en detalles como las manos de Juan, exageradamente grandes y desproporcionadas, que tienen cierto parecido con las manos de uno de los caballeros de Ujué³⁸. Los rostros de soldados con yelmos cónicos del lado derecho son inexpresivos y realizados con tosquedad. Como ya se ha señalado por otros nos encontramos ante un maestro o taller local que le falta mucho para llegar a la calidad de maestros del siglo XIV como Juan Oliver³⁹.

Claramente todos estos elementos hacen que esta Crucifixión sea iconográficamente románica pese a la cronología en la que están fechadas las pinturas. Sin embargo la escena de la Crucifixión del siglo XV ya tiene una iconografía propia del mundo gótico. Por ejemplo, si excluimos los soldados y el sequito ajeno a Juan y a María, nos encontraríamos con una crucifixión propia del mundo bizantino donde solo suelen hallarse estos dos personajes. Ambos mantienen sus emociones con posturas hieráticas propias también del románico. El grupo de soldados no obstante le da realismo a la escena convirtiéndola en más terrenal, con detalles anecdóticos alejándolo de lo trascendental del arte bizantino.

Por estas características nos encontramos ante una escena de clara iconografía románica pese a la tardía cronología y el estilo gótico lineal ya asentado en el reino (aunque hay que recordar, por ejemplo, que en las pinturas del refectorio de la catedral de Pamplona de Juan Oliver todavía hay casos donde hay una iconografía propia del románico).

³⁵ LACARRA DUCAY, M.C., *Aportación...*, p. 226.

³⁶ RÉAU, L., *Ob. cit.*, p. 486.

³⁷ RÉAU, L., *Ob. cit.*, p.502.

³⁸ FERNANDEZ-LADREDA., *Ob. cit.*, p. 156.

³⁹ GUDIOL, J., *Ob. cit.*, p. 416.

La Resurrección

Las siguientes escenas representan la Resurrección de Cristo. Estos dos fragmentos nos resultan de extremo interés por su iconografía única y porque son dos las escenas de la Resurrección narradas desde diferentes evangelios.

La primera sección inmediatamente siguiente a la Crucifixión ocupada por la ventana gótica que da al valle de Aibar y, por tanto, el espacio resultante que queda para las pinturas son dos estrechas franjas verticales a cada lado de la ventana. Estas están formadas por dos composiciones pictóricas aunque solo se ha conservado una en condiciones reconocibles correspondiente a la primera capa: la Santa Mujer con un recipiente, que se encontraba a la derecha del vano y hoy en día se encuentra en el Museo de Navarra identificada como María Magdalena. Respecto a la sección izquierda se arrancó la escena del siglo XV, y que muestran dos figuras, una con túnica roja y azul y otra con túnica blanca, ambas con recipientes en las manos. Para Lacarra Ducay se trata de dos Santas Mujeres con recipientes de perfumes que van a visitar la tumba de Cristo.

En el lado izquierdo se encuentran hoy las otras figuras apenas reconocibles que han quedado tras el arranque de la capa del siglo XV. Podemos distinguir tres manos en la misma posición que en el fragmento del siglo XV del Museo de Navarra. Por tanto creemos que nos encontramos ante la versión del siglo XIV de estas figuras idénticas en disposición a las del siglo XV.

En total tenemos tres Santas Mujeres con los recipientes de perfume que van a visitar la tumba de Cristo. Esta suele ser la manera habitual de presentar la Resurrección en el románico y se basa en los Evangelios de Mateo, Marcos o Lucas siendo estos dos últimos los que mencionan el detalle de los perfumes⁴⁰. Una escena similar forma parte de la escena de la Resurrección en las pinturas de Juan Oliver en Pamplona, aunque en Gallipienzo no hay ningún ángel. Ya hemos dicho que Lacarra Ducay quiso colocar, el ángel que señala hacia la derecha en este grupo de figuras pero, como hemos justificado en la escena de la Huida a Egipto, es imposible que formara parte de esta escena⁴¹.

El siguiente espacio está ocupado por la otra escena de la Resurrección que ha quedado en la iglesia. La parte inferior está en mejor estado que el resto de las pinturas que han

⁴⁰ (Mateo 28, 1-7) (Marcos 16, 1-8) (Lucas 24, 1-12).

⁴¹ LACARRA DUCAY, M.C., *Aportación...*, p. 274.

quedado in situ, pero sin embargo la parte superior está muy deteriorada y nos ha dado muchos problemas a la hora de identificar la figura central, de la que apenas queda la cabeza. Por ello podemos equivocarnos a la hora de identificar correctamente la figura y dejamos la puerta abierta a futuras investigaciones que aclaren esta tan extraña escena de la Resurrección. Sin más pasamos a la descripción de la misma.

En un primer término se distinguen claramente dos figuras de soldados acurrucados sobre sus escudos y dormidos, postura que nos recuerda la manera de representar los soldados dormidos en el sarcófago de San Juan de Letrán y en otras representaciones paleocristianas⁴². Llevan unos escudos en forma de lagrima amarillos, yelmos cónicos sin nasal y jubones rojos cubriendo todo el cuerpo. Esta misma indumentaria la encontramos en uno de los caballeros de la escena del *Traslado del cuerpo de San Saturnino* en la iglesia de San Saturnino de Artajona. El soldado de la derecha lleva una funda de espada. Fijándonos con más atención observamos un tercer soldado al lado, realmente acurrucado en su escudo e imperceptible a primera vista.

En el centro entre los dos primeros soldados esta Cristo, yacente, con el rostro delineado en negro, envuelto en túnicas y en su lecho. Un detalle al que le hemos de dar importancia es que es del mismo tamaño que los soldados y está perfectamente integrado en el conjunto, siendo lo habitual usar la perspectiva mayestática en este tipo de escenas en el gótico⁴³. Inmediatamente encima de él hay una serie de figuras geométricas de difícil identificación por causa del deterioro, la más llamativa es sin duda la figura cónica invertida que está llena de gotas de color rojo, las mismas que forman parte de la túnica de Cristo, en la Última Cena, la Oración en el Huerto, y el Prendimiento.

Coronando la escena encontramos los restos de una cabeza con el pelo rizado, rodeado de un doble nimbo y los rastros pictóricos de un ojo. A los lados de esta figura hay una serie de manchas negras que podemos identificar ser el pendón que lleva el Cristo Resucitado triunfante. Por ello afirmamos que se trata de la figura de Cristo triunfante resucitado, al modo de las resurrecciones góticas. Para identificarlo nos basamos la misma ornamentación a base de gotas rojas que decoraba la túnica de Cristo en las otras escenas antes citadas, y estos leves restos del pendón que sujeta el Cristo triunfante, que no deja lugar a dudas que se trate de un Cristo glorioso.

⁴² SCHILLER, G., *Ikonographie Der Christlichen Kunst, Band 3*, Kassel, Gutersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1986, p.310, fig. 2 y 3.

⁴³ Como es el caso de la escena de la Resurrección de Cristo de Juan Oliver del refectorio de la catedral de Pamplona, donde los soldados son del tamaño del pie de Cristo.

Si la escena de las tres Marías es el ejemplo de una iconografía derivada de un Evangelio canónico, este caso deriva de un evangelio apócrifo. Es en el evangelio de Pedro y en el de Nicodemo donde se narra el momento de la Resurrección. De estos dos es el de Pedro el que da más detalles como el número de soldados y los ángeles⁴⁴. El fondo se encuentra pintado en rojo y azul formando una figura geométrica en perspectiva. Se trata del sepulcro, ya que tiene la misma forma que el pesebre de la escena del Nacimiento y en la esquina izquierda está la tapa del mismo.

Por tanto se yuxtaponen dos escenas de un mismo pasaje inspiradas en fuentes textuales diferentes: la escena de los evangelios canónicos, donde en este caso tres Marías van al sepulcro, y la escena de un evangelio apócrifo como es el evangelio de Pedro o el de Nicodemo. Es llamativo que estas dos resurrecciones en un solo espacio (la visita al sepulcro y Cristo triunfante) se repitan en la Resurrección de Juan Oliver en el Claustro de la Catedral de Pamplona, siendo está a nuestro juicio el modelo más cercano y en que el posiblemente se inspiró el Maestro de Gallipienzo.

En suma, ciclo de la Pasión es para nosotros junto con el episodio de la Resurrección, el conjunto más interesante de las pinturas murales de toda la iglesia. Tanto los restos de la Oración en el Huerto como la Resurrección muestran que en su día debieron ser unas interesantísimas pinturas y desde luego muy poco comunes. Iconográficamente la Resurrección de San Salvador de Gallipienzo es una obra única dentro de la pintura mural gótica en Navarra.

4.3 El ciclo de la Gloria y la bóveda (Ilustraciones: Imagen 5)

El tercer ciclo es sin duda el más dañado y deteriorado de todos, apenas ha sido estudiado. Por tanto nos encontramos con serias dificultades para identificar correctamente los restos de las pinturas. Estos daños son en mayor medida causados por humedades, arranques y destrucciones intencionadas de las pinturas con todo ello nos quedan unos pocos fragmentos suficientes para hacernos una idea del esplendor del conjunto en su día.

En la superficie pictórica a las hasta ahora secciones rectangulares del muro hay que añadir las secciones ojivales que forman los arcos apuntados al acabar el muro y

⁴⁴ SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos: colección de textos griegos y latinos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2009.

comenzar la bóveda. Además de la bóveda, completamente pintada de azul, los nervios de los arcos están pintados de color rojo oscuro y amarillo, muy decorado dándole al conjunto absidial un enorme cromatismo de rojos y azules.

En las secciones rectangulares tenemos tres de estas secciones ocupadas por unas deterioradas figuras togadas portando libros o pergaminos con túnicas azules y rojas. Este estado se debe a que en su día se piquetearon, probablemente para pintar la siguiente capa de pintura sobre ellas, y que tuviese una superficie rugosa para adherirse mejor, algo que desgraciadamente, es habitual en las pinturas murales de muchos conjuntos medievales. En estas secciones encontramos partes de la preparación de yeso para la siguiente capa de pinturas y partes donde la capa de pintura ha sido completamente arrancada hasta la sillería. Las citadas figuras son frontales, encajadas en el espacio rectangular. Esta frontalidad nos recuerda un estilo incluso más arcaico que el que hemos visto hasta ahora en el ciclo de la Infancia, aunque gracias a la reciente restauración vemos que se observan entre ellos con un juego de miradas.

Al ser en total tres las secciones con cuatro figuras en cada una, lo más probable es pensar que se trata de un apostolado, que acompaña al Cristo en majestad de la sección central. En algunas pocas figuras son todavía reconocibles los libros y las filacterias, que tienen algunas letras góticas, elementos típicos de un apostolado.

La sección central está ocupada por los restos de una *Maiestas Domini*. Estos restos son un fragmento de túnica y de un pie que se apoya sobre otro pequeño resto de una mandorla. Curiosamente se conserva en la iglesia, toda la parte central del torso, incluyendo la mano izquierda bendiciendo y la derecha que sostiene el libro, y parte de la túnica, delimitado en amarillo claramente del dibujo preparativo para la pintura⁴⁵. La parte de la cabeza parece que fue totalmente arrancada al colocar la pieza de madera que sostendría el retablo. Lacarra Ducay comenta que en el Museo de Navarra se conservan dos ángeles que sostienen un fragmento de mandorla que hoy en día no se exponen y hemos podido conocerlas gracias a las fotos que nos han facilitado el Museo de Navarra. Muestran claramente que la *Maiestas* estaba rodeada por tres ángeles, los dos citados y un ángel cerofinario inmediatamente encima. Hay que señalar que iconográficamente es extraño encontrarnos con una *Maiestas Domini* a mediados del siglo XIV, ya que esta tipología obedece más bien al Románico, pero no fue un caso único en Navarra. Recordemos la espléndida imagen de la *Maiestas* que fue pintada bajo

⁴⁵ Algunos autores han afirmado que se puede tratar de una sinopia, pero todo apunta a que se trata del dibujo preparatorio. GUDIOL, J., *Ob. cit.*, p. 416.

el arcosolio de la tumba del obispo Miguel Sánchez de Asiáin del claustro de Pamplona, realizado entre (1357-1364) actualmente en el Museo de Navarra.

La sección que ocupa la ventana gótica, en este nivel, termina en un arco apuntado estando el espacio pictórico delimitado por este. En la parte izquierda se conservan los restos de una figura con túnicas azules y rojas, delineado en negro como el resto de las figuras del piso. Se distingue una mano que sostiene un objeto, probablemente una filacteria aunque es muy difícil saberlo con certeza. En la parte derecha quedan pequeños restos de otra figura, como el pie. Estas dos figuras nos hacen sumar dos a las doce que teníamos antes y nos desconciertan a la hora de interpretar el conjunto como el colegio apostólico. Sin embargo pensamos que pueden tratarse de ángeles, uno de ellos, portando una filacteria con alguna inscripción.

Los huecos resultantes de los arcos apuntados estaban también pintados pero, como el resto de las pinturas están muy dañadas, lo que podemos distinguir de los restos es que en la parte inferior de estos espacios había una serie de arquerías pintadas para rematar las escenas de estas secciones. Sobre estas arquerías encontramos una serie de figuras, algunas delimitadas en amarillo como el torso del Pantocrátor. Hay una figura que está completamente terminada aunque muy fragmentada: Tiene una cabeza con pelo rubio, nimbo sencillo y túnica azul. Como el ángel ceroferrario que se conservan en el Museo de Navarra hemos de suponer, por el lugar en que se encuentra y por el nimbo, que se trata de otro ángel que pertenece a la corte celestial que suele acompañar a las Maiestas Domini. En la capilla de la Virgen del Campanal de San Pedro de Olite antes mencionada, Lacarra Ducay describe:

“En los cuatro plementos de la bóveda de crucería se pintaron cuatro figuras de ángeles en posición erguida llevando en sus manos una corona real. Quizá deban ser identificados con los cuatro arcángeles- Miguel, Rafael, Uriel, y Gabriel-, que en la iconografía bizantina se presentan entorno al Pantocrátor⁴⁶”.

Como hemos visto hay una evidente influencia de las pinturas de Olite en Gallipienzo en escenas como el Nacimiento, por tanto queremos pensar que en este parecidísimo espacio (al igual que en Olite son los plementos de la bóveda de crucería) se halla

⁴⁶ LACARRA DUCAY, M.C., “Pintura mural gótica...”, p. 133.

pintado el mismo tema. Sin embargo carecerían obviamente de corona real, ya que esta le es dada a la Virgen asunta. También Jose Gudiol identifica a estos ángeles como ángeles ceroferrarios⁴⁷.

Para terminar pasemos a la bóveda: Esta está completamente pintada de azul y cubierta de estrellas blancas un tanto toscas. La clave de los seis nervios se remata, como se ha dicho, con un medallón rojo decorado con el Agnus Dei, el Cordero Místico. Este medallón hay que entenderlo como una imagen que alude a la Jerusalén Celeste siguiendo el Apocalipsis 21:23⁴⁸. La clave se encuentra justamente encima del altar; la imagen del Agnus Dei, tiene la función de iluminar el mismo, cerrando el ciclo de la Gloria ya que el Agnus Dei el único lucero que alumbraba el Reino de los Cielos donde no habrá ni sol ni luna⁴⁹.

En conjunto la imagen que nos ofrece el tercer nivel es la siguiente: la Gloria de Cristo, es decir, la Maiestas Domini en su mandorla siendo sostenida por dos ángeles en la sección central, sin rastro alguno de un tetramorfos. Esta imagen esta escoltada por la corte celestial, el apostolado, cinco ángeles ceroferrarios y dos figuras que no podemos identificar con certeza. La referencia textual es obviamente la visión de San Juan en el Apocalipsis.

⁴⁷ GUDIOL J., *Ob. cit.*, p. 415.

⁴⁸ “Y la ciudad no tiene necesidad de que el sol ni la luna resplandezcan sobre ella, porque la gloria de Dios la alumbraba, y su lámpara era el Cordero” Apocalipsis 21:23.

⁴⁹ GOROSTIZA, A. I. *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la diócesis de Vitoria*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2007, p. 157.

V. CONCLUSIONES

A) Las pinturas murales de la iglesia de San Salvador de Gallipienzo del siglo XIV muestran en su conjunto un interesante ciclo cristológico que está en consonancia con su advocación de San Salvador. Podemos suponer que se eligió esta temática para reforzar la titulación de la iglesia terminada en el siglo XIII.

B) La cronología de estas pinturas fue establecida por Gudiol hacia mediados del siglo XIV, considerando lo mismo Lacarra Ducay.

Como hemos podido ver en varias escenas en Gallipienzo se imitan las composiciones de la segunda decoración de Olite fechadas entre 1340 y 1360. Las pinturas de Olite, a su vez, tienen una clara influencia de la miniatura franco-inglesa del segundo cuarto del siglo XIV, por ejemplo, el tomo ilustrado del Apocalipsis de la “East Anglian School” de la tercera década del siglo XIV. Conociendo las posesiones de la casa Évreux en Normandía en estas mismas fechas y la cercanía de Navarra con las posesiones Inglesas de Aquitania no es de extrañar que el Maestro de Olite estuviera influenciado por estos ejemplos, como señala Lacarra Ducay.

Por otro lado hemos detectado unas influencias, algunas retardatarias como la Crucifixión que sigue las pautas bizantinas o la Maiestas Domini, que no obstante tiene su paralelo en un ejemplo contemporáneo de la mencionada imagen del sepulcro de Sánchez de Asiáin (obispo entre 1357-1364), también en la Catedral de Pamplona, que se ha de contextualizar en la llegada de las primeras influencias pictóricas Italianas al reino de Navarra. Dada esta influencia nos atrevemos a concretar, la cronología establecida de estas pinturas, retrasándolas a partir del 1364.

C) Ha sido para nosotros importante recordar la situación de Gallipienzo como enclave fortificado del Reino de Navarra. Lo más probable es que San Salvador fuese parte del recinto defensivo del castillo y estuviese frecuentado por la guarnición. Es por ello por lo que opinamos que la cantidad de soldados representados en las pinturas pueda tener su explicación en este hecho. Además, en este contexto, es importante señalar que las pinturas del siglo XIV se realizaron todavía mientras existía el castillo y las del siglo XV si la cronología estimada es acertada, sin el castillo, ya que este se mando derribar en 1470.

- D) Se ha señalado lo peculiar de la iconografía de la segunda escena de la Resurrección de Cristo siendo un ejemplo único en la pintura mural gótica Navarra ya que, por ahora, no hemos encontrado ninguna composición semejante. Como se ha comentado el ejemplo más cercano lo encontramos en la doble escena de la resurrección del Refectorio de la catedral de Pamplona de Juan Oliver. Esta iconografía tan peculiar puede tratarse a una iconografía de transición entre el románico y el gótico, la tradicional una escena de las tres Marías, ante el sepulcro del pasaje Neotestamentario y la escena de Cristo triunfante ante la muerte, totalmente característica del gótico.
- E) El deteriorado estado del último ciclo, y la ausencia de restos del siglo XV, nos hace pensar que este ciclo nunca fue renovado. Las escenas del apostolado están dañadas con un piqueteado uniforme y ciertas capas de yeso, lo que nos lleva a pensar que iban a ser renovadas pero que por alguna razón finalmente no lo fueron. Lo extraño del estado de la Maiestas Domini, con la parte inferior terminada y la superior con el dibujo preparatorio, nos hace pensar en algo similar.
- F) Para ir terminando, creemos esta decoración pictórica pretende adoctrinar al creyente en por qué Cristo es el Hijo de Dios: La Infancia demuestra la venida de Cristo este mundo, el ciclo de la Pasión revela su carácter humano, hasta tal punto que se le representa muerto y resucitado. El último ciclo representa a Cristo en la gloria, como padre y juez, siendo el mensaje final de la parusía, la llegada del Juicio Final. Así, Cristo aparece como Dios y hombre en su en su función de Redentor y salvador de la humanidad.
- G) Finalmente hemos procedido a reconstruir el estado originario de todo el conjunto pro que lucía en el ábside de la iglesia de San Salvador de Gallipienzo en el siglo XIV que adjuntamos a este trabajo en imagen (Ilustraciones: Imagen 6).

En definitiva las pinturas de Gallipienzo constituyen un ejemplo del esplendor de la escuela de pintura gótica lineal Navarra y una *summa* de las obras más significativas de esta escuela.

BIBLIOGRAFÍA

FERNANDEZ-LADREDA, “Artes figurativas Medievales” en Rosario Lazcano, M^a. (coor.), *Santa María de Ujué*, Pamplona, Fundación para la conservación del patrimonio histórico de Navarra, 2011.

GARCIA GAINZA, M.C., (coor.), “Gallipienzo” en *CATALOGO MONUMENTAL DE NAVARRA. IV Merindad de Sangüesa, Abaurrea Alta-Izalzu*, Pamplona, Gobierno de Navarra-Principe de Viana, 1989,

GOROSTIZA, A. I., *Una mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la diócesis de Vitoria*. Vitoria, Diputación Foral de Alava, 2007.

GUDIOL, J., “Las pinturas murales de San Salvador de Gallipienzo” en Ubieto Arteta, A. (coor.) *Homenaje a Don José Esteban Uranga*, Pamplona, Aranzadi/Principe de Viana, 1971.

LACARRA DUCAY, M.C., *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, Diputación foral de Navarra, 1974.

LACARRA DUCAY, M.C., “Pintura mural gótica en Navarra y sus relaciones con las corrientes europeas .Siglos XIII y XIV” en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, Nº 3. (2008).

MADRAZO, P., *Navarra y Logroño. España sus monumentos y sus artes-su naturaleza e historia*. Barcelona, 1886.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., La Anunciación, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 12 (2014).

PESCADOR A., AGUIRRE MAULEON J., VILLAREJO PÉREZ B., *Gallipienzo/Galipentzu*, Donostia, Aranzadi Zientzia Elkartea, 2014.

RÉAU, L., *Iconographie de L’Art Chrétien, Tome Second*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos: colección de textos griegos y latinos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2009.

SCHILLER, G., *Ikonoographie Der Christlichen Kunst, Band 3*, Kassel, Gutersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1986.

ILUSTRACIONES



Imagen 1
Estado del ábside antes del arranque de las pinturas en 1949.
Fotografía de José Estaban Uranga.



Imagen 2
Vista del ábside en Marzo de 2015

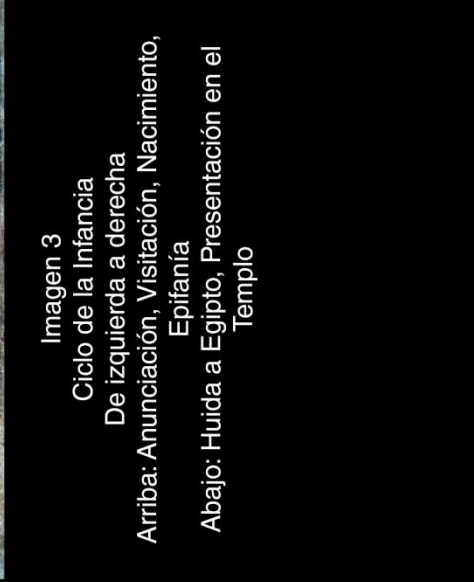


Imagen 3
 Ciclo de la Infancia
 De izquierda a derecha
 Arriba: Anunciación, Visitación, Nacimiento,
 Epifanía
 Abajo: Huida a Egipto, Presentación en el
 Templo

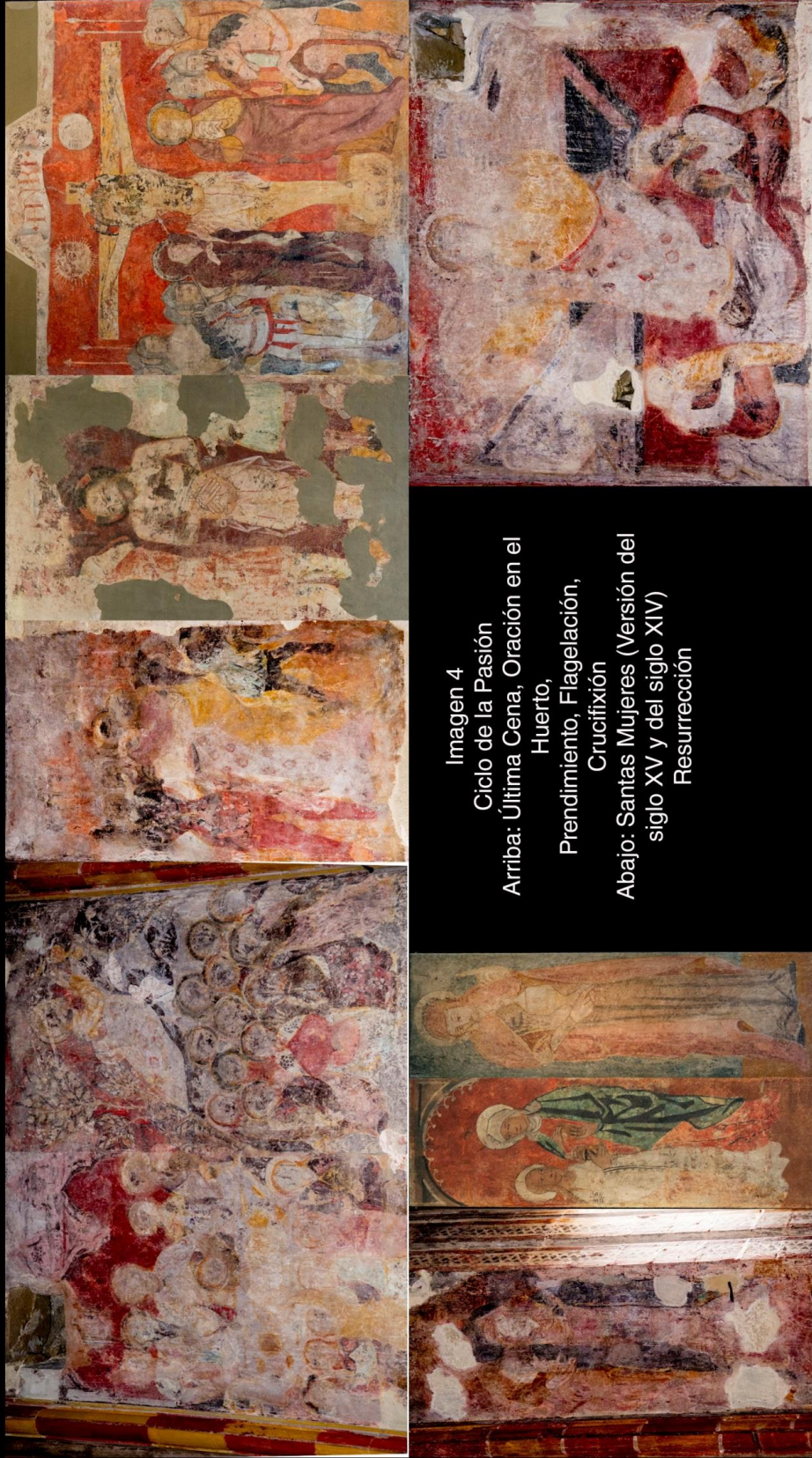


Imagen 4
 Ciclo de la Pasión
 Arriba: Última Cena, Oración en el Huerto, Prendimiento, Flagelación, Crucifixión
 Abajo: Santas Mujeres (Versión del siglo XV y del siglo XIV) Resurrección



Imagen 5
Ciclo de la Gloria De izquierda a derecha Apóstoles,
Maestras Domini con tres ángeles,
Dos figuras sin identificar sobre el extradós
Apóstoles



Imagen 6
Conjunto reconstruido digitalmente