

Año LXXXV. urtea

288 - 2024

Enero-abril

Urtarrila-apirila



Príncipe de Viana

SEPARATA

Eristain, solar de los Solchaga y sus pinturas murales

Estudio del contexto histórico
y de las pinturas murales de
San Juan Bautista de Eristain

Eneko Tuduri Zubillaga

Sumario / Aurkibidea

Príncipe de Viana

Año LXXXV · n.º 288 · enero-abril de 2024
LXXXV. urtea · 288. zk. · 2024ko urtarrila-apirila

ARTE / ARTEA

Eristain, solar de los Solchaga y sus pinturas murales. Estudio del contexto histórico y de las pinturas murales de San Juan Bautista de Eristain
Eneko Tuduri Zubillaga 9

Estudio histórico artístico: *La heroína. El alegato de Ana de Velasco*
Amaia Vicente Osete 51

HISTORIA

Joinville y *Janville*, franceses en Navarra (1255-1294)
M.^a Raquel García Arancón 89

Suicidio y superstición en la Navarra del siglo XVI.
Muerte y desaparición de Tomás de Berrizaun
Koldobika Sáenz del Castillo Velasco 115

La (otra) historia real del padre Ayestarán
Pilar Gil Molina 129

LITERATURA

Saiz-Calderón y los escritores navarros de hace un siglo
Miguel José Izu Beloso 153

SOCIOLINGÜÍSTICA / SOZIOLINGUISTIKA

Elementos discursivos con resonancia social para el fomento de una lengua regional o minoritaria: el caso de la lengua vasca en Navarra
Xabier Erize Etxegarai, Carlos Vilches 177

DERECHO / ZUZENBIDEA

Historia, cultura y derecho del Camino de Santiago en Navarra
Juan Cruz Alli Aranguren 209

Sumario / Aurkibidea

LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS DEL AÑO 2023 / 2023ko LANAK ETA EGUNAK

Tesis doctorales sobre temática navarra de ciencias humanas, sociales
y jurídicas, leídas en 2023

(Según la Base de datos Teseo del Ministerio de Educación) 237

Autores navarros en castellano, año 2023

Mikel Zuza Viniegra 245

2023, euskarazko nafar literatura feminizatzen hasi zen urtea?

Ángel Erro Jiménez 249

Desvelando otras liturgias. Cuando la dimensión humana se contempla
como esencial en el trabajo profesional en arte

Mireya Martín Larumbe 255

Noticias sobre etnografía, folclore y cultura tradicional en 2023

David Mariezkurrena Iturmendi 265

Valor y prudencia. Lecciones cinematográficas para el audiovisual navarro

Marga Gutiérrez Díez 275

Historia y memoria: un nuevo máster universitario en la UPNA

Fernando Mendiola Gonzalo, Inés Gabari Gambarte 289

Los días y las horas en la Universidad de Navarra 2023

Yolanda Cagigas Ocejo 299

Entrevista a Dolores Redondo

Alicia Ezker Calvo 309

Discurso pronunciado por Dolores Redondo en la entrega del Premio Príncipe
de Viana de la Cultura 2023

Dolores Redondo 319

Currículums 323

Analytic Summary 327

Normas para la presentación de originales / Idazlanak aurkezteko arauak /
Rules for the submission of originals 331

Eristain, solar de los Solchaga y sus pinturas murales

Estudio del contexto histórico y de las pinturas
murales de San Juan Bautista de Eristain

Eristain, solchagatarren orubea eta bere horma-pinturak

Testuinguru historikoaren eta Eristaingo San Joan Bataiatzailearen horma-pinturen azterlana

Eristain, the Solchaga site and its wall paintings

Study of the historical context and the St. John the Baptist wall paintings in Eristain

Eneko Tuduri Zubillaga

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

eneko.tuduri@ehu.eus

<https://orcid.org/0000-0003-1153-2945>

DOI: <https://doi.org/10.35462/pv.288.1>

Miembro del proyecto de investigación: Violencia y transformaciones sociales en el Nordeste de Castilla (1200-1525) ref. PID2021-124356NB-100. Proyecto PID2021-124356NBI00 financiado por MICIU/AEI /10.13039/501100011033 y por FEDER, UE.

Agradecimientos: a todos los que de una forma u otra han sido parte de esta investigación. En especial a Soledad Silva, Xabier Irujo, Javier Vélez, Javier Intxusta, Alex Cazorla, Peio Monteano y Miriam Etxeberria. También a los revisores anónimos que han indicado las mejoras a realizar en la investigación en el texto.

Recepción del original: 27/10/2023. Aceptación provisional: 10/12/2023. Aceptación definitiva: 13/12/2023.

RESUMEN

El presente artículo se propone estudiar las hasta ahora no estudiadas en profundidad, pinturas murales góticas de la iglesia de San Juan Bautista de Eristain. Para ello, primero realizaremos un estudio del lugar de Eristain, que incluye un palacio de armería y la mencionada iglesia. La investigación de la familia Solchaga –habitantes del palacio– durante los reinados de Carlos II y III de Evreux nos permitirá esclarecer el contexto donde fueron pintados los murales. Así el estudio estilístico e iconográfico de los –hoy tan deteriorados– murales, los revela como un interesante ejemplo de pinturas que se adaptan a un contexto religioso y funerario de nobleza solariega, mezclando en sus muros iconografías tanto retardatarias como innovadoras para la época.

Palabras clave: pintura mural; nobleza local; patronazgo; Carlos II; iconografía.

LABURPENA

Artikulu honek orain arte sakon aztertu ez diren Eristaingo San Joan Bataiatzailearen elizako horma-margo gotikoak aztertzen ditu. Horretarako, lehenik eta behin, Eristaineko lekua aztertuko dugu, jauregi bat eta aipatutako eliza barne. Solchaga familia –jauregiko biztanleak– Karlos II. eta III. aren erregealdietan ikertzean, orma margoak sortu ziren testuingurua argituko dugu. Horrela, gaur egun hain hondatuta dauden horma-irudien azterketa estilistiko eta ikonografikoak, erakusten du nola margo hauek erlijio eta hileta testuingurura egokitzen zirela, ikonografia zaharkituak eta berritzai-leak nahastuz.

Gako hitzak: orma margoak; lekuko noblezia; patronazgoa; Karlos II; ikonografia.

ABSTRACT

This article studies the Gothic mural paintings of the church of San Juan Bautista de Eristain. To do this, we will first carry out an analysis of the site of Eristain, which includes a *Palacio de Armería* and the aforementioned church. The research of the Solchaga family –the inhabitants of the *Palacio*– during the reigns of Charles II and III of Evreux will enable us to clarify the context in which the murals were painted. The stylistic and iconographic study of the –today so deteriorated– murals reveals them to be an interesting example of paintings that adapt to a religious and funerary context of the local nobility, mixing on their walls iconographies that were both out of fashion and innovative for the time.

Keywords: wall paintings; local nobility; patronage; Charles II; iconography.

1. INTRODUCCIÓN. 2. ERISTAIN: CONTEXTO GEOGRÁFICO, ARQUITECTÓNICO Y HUMANO EN LA BAJA EDAD MEDIA. 2.1. Geografía y población. 2.2. La presencia de la familia Solchaga en Eristain durante los reinados de Carlos II y Carlos III. 3. LAS PINTURAS MURALES DE SAN JUAN BAUTISTA DE ERISTAIN. 3.1. Estado, técnica y estilo. 3.2. El muro sur y su ciclo infernal. 4. CONCLUSIONES. 5. LISTA DE REFERENCIAS. Fuentes documentales. Bibliografía.

1. INTRODUCCIÓN

Las pinturas murales góticas de la iglesia de San Juan Bautista de Eristain, datadas en el segundo o último tercio del siglo XIV (Martínez, 2015, p. 396), se encuentran en un precario estado de conservación, radicalmente distorsionado de su aspecto original. Por ello, es más importante de lo habitual estudiar en detalle el contexto inmediato donde se sitúan. Un estudio histórico-artístico superficial de los murales no desvelaría la riqueza de este conjunto pictórico.

En el caso de Eristain, es fundamental estudiar el artículo de la excavación arqueológica que realizaron los arqueólogos de Gabinete Trama dentro de la iglesia en los años noventa del pasado siglo (Ramos & Gabinete Trama, 1994, pp. 131-136). Los arqueólogos llegaron a la conclusión de que la nave de la iglesia se utilizó como espacio de enterramiento de los habitantes del cercano palacio de armería. Es entonces cuando aportamos el estudio de la familia residente en la localidad en la segunda mitad del siglo XIV, los Solchaga. Si no tenemos documentación que establezca el mecenazgo artístico directo de esta familia sobre los murales, la clara relación entre los Solchaga y Eristain en este periodo establecida en la documentación, dejan poco espacio –sino prácticamente ninguno– para la realización de las pinturas por otros agentes locales.

Una vez analizado el contexto inmediato, será el momento de estudiar los murales, poco investigados hasta ahora. Tras una primera valoración de Fernández Ladreda, Sáenz Pascual estudió ciertas escenas dentro de un estudio comparativo con las muy similares pinturas de la iglesia de San Martín de Tours de Gaceo, en Álava (Fernández-Ladreda, 1995, pp. 12-20; Sáenz Pascual, 1998, pp. 23-39). Poco después, Espe-

ranza Aragonés analizó las interesantes escenas infernales, pero sólo éstas y no el resto del conjunto (Aragonés, 2002, p. 71). La mayor estudiosa de la pintura mural gótica en Navarra, Carmen Lacarra Ducay, agrupó estas pinturas dentro del gótico lineal que irradia desde la catedral de Pamplona (Lacarra, 2008, p. 136). Y, por último, Martínez Álava adscribe las pinturas como un ejemplo rural de la llamada Escuela de Pamplona, pintores locales que, siguiendo los mejores ejemplos de las obras realizadas en la catedral de Pamplona, pintaron numerosas iglesias del entorno rural navarro (Martínez, 2015, p. 396).

Tras el necesario análisis estilístico vinculando estas pinturas con otros conjuntos de la zona, el estudio de la iconografía de todas las figuras y escenas, revela un interesante conjunto pictórico, con nuevas escenas identificadas. Tras ello, procederemos al análisis del programa iconográfico, que muestra una división axial entre escenas salvíficas e infernales, división común en la pintura mural de las iglesias medievales, pero sin embargo interesante, ya que nos ayuda a entender mejor la mentalidad de sus parroquianos.

Finalmente, en las conclusiones planteamos una hipotética explicación de su vinculación con las pinturas de Gaceo, y en consecuencia una datación más precisa a la planteada hasta ahora.

2. ERISTAIN: CONTEXTO GEOGRÁFICO, ARQUITECTÓNICO Y HUMANO EN LA BAJA EDAD MEDIA

2.1. Geografía y población

El lugar de Eristain se encuentra en la Valdorba, a veinte kilómetros al sur de Pamplona y quince kilómetros al norte de Olite (fig. 1). Un valle con un clima mediterráneo con sus cosechas centradas históricamente en olivos, vid y cereal (Cazorla, 2008, p. 169). Como es sabido, la Valdorba cuenta con una rica arquitectura románica, a destacar el hórreo de Iratxeta o la sorprendente portada de San Pedro de Etxano.

De vuelta a Eristain, el lugar se compone de la iglesia, y un caserío. Este caserío es el antiguo palacio de armería del lugar, importante para este estudio. Los palacios de armería funcionaban como estructuras defensivas y residenciales que formaban el núcleo de pequeñas fincas, destinándose las tierras que los rodeaban a usos agrícolas¹. Siguiendo la catalogación de palacios de armería navarros establecida por Asiron, el de Eristain sería un palacio de armería de tres cuerpos alrededor de un patio central, sin que en ninguno de estos cuerpos sobresalga ninguna torre (Asiron, 2009, pp. 118-132).

1 Un palacio de cabo de armería, implica un edificio de piedra relativamente grande, hogar y vivienda original de una familia noble, que fue construido en la Baja Edad Media o a principios de la época moderna (Martínez, 2009, p. 42).

Pero es también importante ubicar el lugar Eristain dentro del pueblo de Solchaga, a tan solo quinientos metros de distancia. En esta localidad existe otro palacio de armería también importante para nuestro estudio. Esta presenta una tipología palaciega sin torres «más urbana que rural», aunque en el siglo XIV que estudiamos seguramente tuviese otra imagen, más defensiva (Martinena, 2009, p. 61). Como veremos, durante la Baja Edad Media, la iglesia de Eristain no sólo servía de templo parroquial de estos dos palacios, sino que también se utilizaría como panteón de la familia que vivían en ambos palacios.



Figura 1. Localización de Eristain-Solchaga, Olleta en el Reino de Navarra y Gaceo en sus fronteras inmediatas durante el siglo XIV. Mapa diseñado por Jesús Lorenzo Jiménez.



Figura 2. El palacio de armería en primer plano a la izquierda, y la iglesia de San Juan Bautista al fondo a la derecha. Autoría: Eneko Tuduri.

El conocido Libro de Fuegos de 1366 nos da un número de 98 fuegos de pecheros y 119 fuegos de hidalgos habitando el valle de la Valdorba en dicho año. Este censo proporciona el impuesto extraordinario pagado por la hidalguía del valle: 322 florines, una cantidad nada desdeñable. Para este año, en Solchaga-Eristain vivía un solo campesino y ocho hidalgos, que pagaban en total 20 florines². Dos años más tarde, sólo cinco de ellos seguían viviendo en Solchaga-Eristain, entre ellos un hidalgo llamado don Martín Periz (fig. 3)³. Por sus apellidos patronímicos, siete de estos hidalgos parece que estaban emparentados por lazos familiares⁴.

2.1.1. La iglesia de San Juan Bautista de Eristain

La iglesia objeto de estudio ha sido conocida por varias advocaciones: Santa María, la Asunción o San Juan Bautista. Como la denominación más extendida hoy en día es esta última, la utilizaré para identificarla, aunque parezca una advocación de época moderna más que medieval. El edificio consta de una sola nave (de dieciocho metros de

2 El único campesino se llama Per Yuaynes. Los hidalgos son don Martín Periz, Gil Periz, Per Ayuarr, Garcia Periz, Johan Periz, Maria Lopiz, Pero Garcia, Pero Xemeniz. Además de estos, hay dos mujeres llamadas Sancha Miguel et Gracia d' Eristain. La primera se dice sorda y la segunda «contraída» (Carrasco, 1973, p. 493).

3 AGN, Comptos, Registros, primera serie, núm., fol. 196 v.

4 Don Martín Periz, Gil Periz, Garcia Periz, Johan Periz, Gracia Periz, Theresa Sancho Periz, y Martin «sobrino».

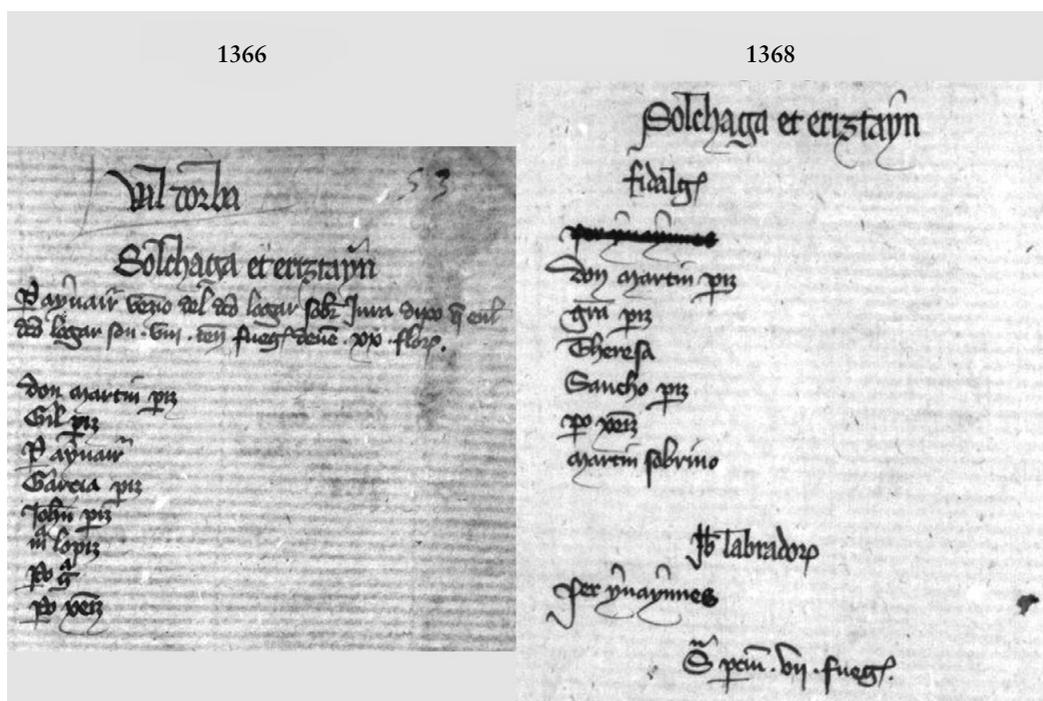


Figura 3. Habitantes documentados en Solchaga-Eristain en 1366 y 1368. Imagen del AGN, Comptos, Fuegos, f. 87r. y Registros, primera serie, n.º 127, f. 196v.

largo por seis de ancho) rematada en un ábside semicircular en planta cubierto con una bóveda de cuarto de esfera (fig. 4). Antes de este ábside se sitúa un pequeño presbiterio delimitado por dos arcos de diferente tamaño. Mirando desde la nave hacia el ábside, el primer arco, el más grande, es apuntado. El segundo arco, situado en la misma entrada del ábside, es menos apuntado que el anterior, siendo casi de medio punto. Así el espacio creado entre estos dos arcos es similar a un presbiterio, cubierto por una bóveda de cañón apuntada. El resto del edificio está cubierto por un tejado moderno de madera. El altar se encuentra bajo la bóveda de cuarto de esfera del ábside.

Siguiendo a Uranga y a Almech, la iglesia de Eristain es una de las pocas iglesias que conservan elementos prerrománicos en lo que hoy son Navarra y Aragón, antaño reino de Pamplona. Así, varios elementos del muro norte fueron datados en época mozárabe (Uranga & Iñiguez, 1971, p. 126). Sin embargo, el ábside y el presbiterio con los dos arcos, en los que se encontraron las pinturas, parecen ser un añadido posterior que probablemente date de finales del siglo XII o incluso de la primera mitad del XIII.

En 1993, durante una excavación arqueológica, se encontraron tres tumbas con numerosos cadáveres en el interior de la propia iglesia, a los pies del presbiterio (Ramos & Gabinete Trama, 1994, pp. 131-136). Estas tumbas estaban cubiertas por laudas sepulcrales, datadas entre los siglos XVI y XVIII, y decoradas con tres emblemas heráldicos diferentes (fig. 5, García-Gainza y otros, 1985, p. 368). En el interior de las tumbas se

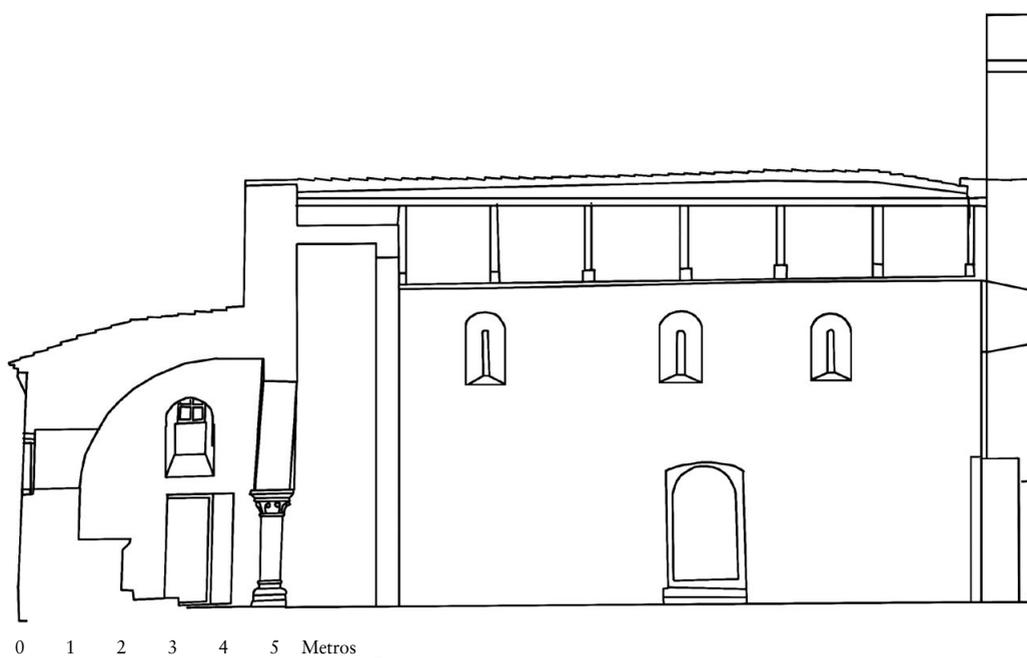


Figura 4. Sección sur de la iglesia. Basado en los planos de Javier Sancho Domingo y A. Nieves de los archivos de Príncipe de Viana. Autoría: Eneko Tuduri.

encontraron dos monedas, una del reinado del rey Teobaldo II (r. 1253-1270) y otra de Catalina de Foix y Juan de Albret (r. 1483-1517), lo que indica que los sepulcros se utilizaron durante la Baja Edad Media. El uso de piedras para construir el espacio funerario también apunta a un marco temporal que oscila entre los siglos XII y XIV (Ramos & Gabinete Trama, 1994, pp. 131-136).

En el exterior de la iglesia se encontraron más tumbas. Los arqueólogos que realizaron la excavación determinaron que el interior de la iglesia se utilizaba para enterrar a los propietarios del palacio y el exterior, con enterramientos más sencillos, estaba destinado para la gente común que trabajaba en la finca (Ramos & Gabinete Trama, 1994, p. 135).

Siguiendo en el contexto funerario, una piedra fundacional de la iglesia tiene una inscripción de época romana (siglo I o II d.C.), un epitafio. El epitafio contiene un texto funerario típico, ofrecido a los dioses *manibus*, por un hombre llamado *Aemilio* y su familia. Por las faltas de ortografía cometidas en la inscripción, los arqueólogos determinaron que esta piedra pertenecía a una familia indígena local, vascona, pero romanizada a cierto nivel (Ramos & Gabinete Trama, 1994, p. 132). Asimismo, apuntaron la posibilidad de que las piedras utilizadas para construir el ábside románico fueran en realidad reutilizadas de un edificio de época romana, como, por ejemplo, un altar a los dioses *manes* (Ramos & Gabinete Trama, 1994, p. 135). Tal hipótesis, junto con el epitafio antes citado son interesantes para nuestra investigación, ya que sitúa a Eristain

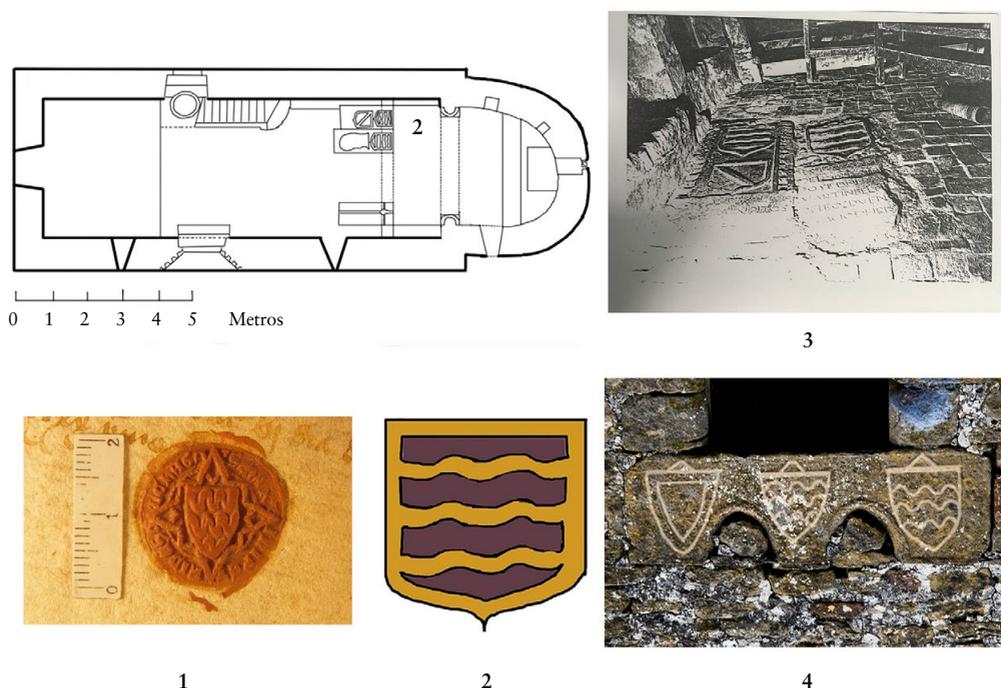


Figura 5. Planta de la iglesia con los emblemas heráldicos del palacio de Solchaga y del palacio de Eristain sobre los sepulcros medievales. Basado en los planos de Javier Sancho Domingo y A. Nieves. Archivos de Príncipe de Viana. 1: El sello de Martín Periz de Solchaga, alcalde de cort, fechado en 1363 (AGN, Comptos, caja 42, n.º 7). 2: El emblema heráldico del palacio de Eristain, con los colores y aspecto del libro de armería del reino de Navarra. 3: Una fotografía de los años ochenta de los sepulcros y las lápidas funerarias. 4: Dintel del palacio de Eristain con los emblemas heráldicos de parece ser Elvira Martíniz de Ezcay (esposa de Martin Periz de Solchaga, alcalde de cort) Eristain y Solchaga y, fechado hacia 1420. Autoría: Eneko Tuduri, excepto el sello 1, que es del AGN, y la fotografía 3, que parte de los archivos de Príncipe de Viana.

como lugar de enterramiento familiar o de culto a los antepasados desde al menos el Alto Imperio Romano⁵.

En un dintel del palacio fechado hacia 1420⁶, hay tres emblemas heráldicos, dos de ellos iguales a los del interior de la iglesia (fig. 5: 4). Antes de la restauración, había un escudo de madera con los mismos motivos que los emblemas del palacio sobre el arco triunfal de la iglesia (García-Gainza y otros, 1985, p. 368). Todos estos emblemas heráldicos, los más antiguos de hacia 1420 y el más reciente del siglo XVIII, ofrecen la primera prueba del uso de la iglesia por la familia que habitaba el palacio, como señaló el arqueólogo Mikel Ramos (fig. 5: 1).

5 Esta observación fue realizada por el experto local en la iglesia, Javier Intxusta. Desde aquí agradecer su ayuda y amabilidad durante mis años de investigación en Eristain.

6 La tercera está tan dañada que no ha sido posible identificarla (Martínez de Aguirre & Menéndez Pidal, 1996, p. 143).

En el contexto religioso y funerario de la iglesia, estos emblemas heráldicos también revelan la necesidad de perpetuar el linaje familiar en la eternidad cristiana, mediante oraciones y la veneración de Dios. Así los escudos heráldicos serían un «aparato para lograr la permanencia» en la memoria (Rodríguez, 2010, p. 2). Además, el hipotético mecenazgo de pinturas religiosas por parte de la familia de hidalgos local, sería una forma de contribuir a una rendición de cuentas de la otra vida, esto es, entraría dentro de la idea de la economía de la salvación (Chiffolleau, 1980, p. 21)

2.2. La presencia de la familia Solchaga en Eristain durante los reinados de Carlos II y Carlos III

Como ya se ha señalado, las laudas sepulcrales de los siglos XVI y XVIII que cubren las tumbas están decoradas con tres escudos de armas, que también aparecen en el dintel del palacio de armería, datado hacia 1420. Dos de los emblemas son idénticos y representan al palacio de Solchaga y al palacio de Eristain (Menéndez-Pidal & Martiarena, 2002, p. 341, fol. 43) Existe pues una clara relación entre la familia Solchaga y el lugar de Eristain.

La búsqueda en los archivos medievales navarros de las voces «Solchaga» y «Eristain» confirman la mencionada relación entre la familia y el lugar de Eristain, más allá de la obvia relación entre la localidad de Solchaga donde se encuentra el lugar de Eristain. El documento más antiguo data del siglo XI proveniente del archivo catedralicio. Nos informa de una mujer llamada Sancha de Solchaga, que donó sus propiedades en Eristain a la catedral de Pamplona (Gaztambide, 1965, p. 15).

Ya en el siglo XIV vamos a encontrar gran cantidad de individuos con el toponímico Solchaga haciendo carrera en la corte y administración navarra. Vamos a fijarnos en tres individuos que la documentación nos confirma su parentesco entre ellos. En la sección de Comptos del Archivo General de Navarra (en adelante AGN) es en un documento de 1349 donde aparece un notario de corte, de nombre Martín Periz de Solchaga⁷. Este es el mismo individuo registrado en el Libro de Fuegos de 1366 y el censo de 1368, donde se le registra como don Martin Periz, residente en Solchaga-Eristain⁸.

En 1364, Martín Periz figura como alcalde de cort, cargo quizás equiparable al de un juez actual⁹. Al ostentar este cargo Martín Periz de Solchaga era un miembro de la corte real de Pamplona cercano al rey. Siguiendo a Zabalo, ese mismo año también fue nombrado consejero del rey, un cargo que no sabemos durante cuánto tiempo mantuvo (Zabalo, 1973, p. 95)¹⁰. El cargo de alcalde de cort parece que lo retuvo hasta que mu-

7 AGN, Comptos, caja 34, n.º 11, 49.

8 Su hijo, homónimo, se le cita como vecino de Eristain (AGN, Comptos, caja 101, n.º 50, 40), y él mismo, aparece como cabeza del valle de la Valdorba (AGN, Comptos, caja 25, n.º 43, 16).

9 AGN, Comptos, caja 15, n.º 92, 23.

10 AGN, Comptos, Papeles sueltos, leg. 6 cap. 1.

rió hacia 1405¹¹. Para hacernos una idea del poder que tuvo entre manos don Martín Periz, en 1368 ingresó 145 florines como cabeza del valle de la Valdorba y consejero del rey, una cifra nada desdeñable si la comparamos con los 322 florines aportados como impuesto extraordinario por la hidalguía del valle en 1366¹².

Tras él más miembros de su familia alcanzaron cotas de poder dentro de la administración del reino. Ya en 1362 su hermano, el escudero Pedro Aibar de Solchaga, está presente al frente de gentes de armas en la guerra contra Aragón apoyando a la Castilla de Pedro I¹³. En 1366 el hijo de este individuo, Pedro Gil de Solchaga, escudero, era alcaide del importante castillo de Santacara y participó en la conquista de Álava y la Rioja en primavera de 1368, operación en la que estaba a cargo de tres hombres de armas¹⁴. Para 1379, se documenta como sargento de armas del rey (posición similar a un guardaespaldas del rey), posición que mantiene con Carlos III¹⁵.

En el reinado del rey noble, en 1412, hay documentación de Martín Periz de Solchaga «el joven» (hijo del anterior), siendo pagado por el rey para mantener una mesnada. Este mismo documento registra a Martín Periz como residente en Eristain¹⁶. Otro documento de 1420 muestra a un García de Solchaga, supervisando una mesnada, también residente en Eristain¹⁷.

Por tanto, desde finales del siglo XI, las pruebas documentales señalan una fuerte relación entre el emplazamiento de Eristain y el linaje de los Solchaga. Como apunta la documentación parte de los Solchaga residirían en el palacio de armería de Eristain, mientras que la mayoría lo harían en el palacio de Solchaga. En cualquier caso, como se ha señalado, las pruebas arqueológicas apuntan a que los propietarios del palacio de Eristain utilizaban la propia iglesia como espacio funerario, mientras que los miembros de la comunidad agrícola local eran enterrados fuera de la iglesia. Por tanto, podemos hablar del lugar de Eristain como solar de los Solchaga, siendo la antigua iglesia el epicentro de este solar.

Pero no será hasta la llegada al trono de Carlos II, cuando esta familia tenga un notable ascenso dentro de la administración del reino. Es entonces cuando don Martín Periz de Solchaga alcanzó una importante posición en la corte real de Pamplona. Otros miembros de la familia fueron hombres de armas, sirviendo directamente al rey en sus campañas bélicas. La documentación también revela a los Solchaga percibiendo rentas, rentas que implicaban, entre otros, el cobro del impuesto en especie de la villa de Olleta

11 AGN, Comptos, caja 92, n.º 6, 39. En este documento se le cita como casado con Elvira Martínez de Ezcaiz.

12 AGN, Comptos, caja 25, n.º 43, 16 y Zabalo, 1973, pp. 95, 249, 279.

13 AGN, Comptos, doc., caja 15, n.º 97, 11.

14 AGN, Comptos, docs., caja 21, n.º 45 y caja 23, n.º 81, 16 y 100. A Pedro Gil también se le menciona como sobrino de Martín Periz de Solchaga, de ahí la vinculación de hermanos entre este último y Pedro Aibar. AGN, Comptos, caja 30, n.º 47.

15 AGN, Comptos, caja 35, n.º 35, 8.

16 AGN, Comptos, caja 101, n.º 50, 40.

17 AGN, Comptos, caja 119, n.º 4, 3.

en 1385¹⁸. En 1412, los Solchaga cobraban por mantener mesnadas, lo que indica una recompensa de Carlos III a la familia por las décadas de lealtad y servicio (Ramírez, 1999, p. 655).

Esto era habitual entre la nobleza rural navarra. Los propietarios de pequeñas propiedades, que buscaban ascender en la estructura social del reino, mantenían una lealtad activa al rey (Mugueta, 2007, p. 223). En este ascenso social, una forma de demostrar la nobleza era utilizar nuevas ideas asociadas a la caballería, como en el caso de un escudo de armas para «lograr la permanencia tanto en el espacio como en el tiempo» (Rodríguez, 2010, p. 2). En este caso, de este periodo encontramos aquellas del dintel del palacio de armería.

Como era habitual durante la Baja Edad Media, las pinturas murales en espacios funerarios privados como los de una capilla reflejaban la fe y los temores particulares de los propietarios del espacio en cuestión (Nuñez Morcillo, 2018, I:95 y 96 y Martínez de Aguirre, 2006, pp. 115-28). Pese a no ser una capilla, en la iglesia de Eristain, las pinturas murales de la iglesia permitirían a los Solchaga mostrar públicamente su presencia como fieles cristianos en su propio panteón. Por todas las razones expuestas, y la documentación disponible, los Solchaga aparecen como los únicos candidatos a ser los patronos de los murales. Un miembro de esta familia como don Martín Periz dispondría de los recursos necesarios para patrocinar las pinturas. Especialmente tras alcanzar el cargo de alcalde de cort (1364-1405), así como de consejero del rey.

3. LAS PINTURAS MURALES DE SAN JUAN BAUTISTA DE ERISTAIN

3.1. Estado, técnica y estilo

Desde al menos 1817, las pinturas murales de Eristain estuvieron ocultas bajo capas de cal hasta 1992, cuando fueron descubiertas durante el proyecto de restauración que reformaría el interior de la iglesia¹⁹. Las pinturas se encontraban en un estado lamentable. Algunas escenas estaban dañadas por las alteraciones en los muros de la iglesia, pero sobre todo por el deterioro de los pigmentos a causa de la humedad y las filtraciones. Pero sin duda, la pérdida más notable, es la de los muros laterales norte y sur de la nave al sufrir petrofilia en la década de 1980, quedando prácticamente solo los murales del presbiterio y el ábside²⁰.

18 AGN, Comptos, caja 45, n.º 28, 46.

19 Sobre el blanqueo con cal: «Ydem de once reales fuertes por un rovo de cal en piedra su conducción y pornaes de un cantero reparando la torre y blanqueando el coro de Eristain». Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos Parroquiales. Caja 619, n.º 4. f. 31rº. Sobre el descubrimiento de las pinturas: Gil Cornet, 1992.

20 «En el momento de comenzar la excavación ya se habían eliminado el retablo, el coro, la pila bautismal y el alicatado de ladrillos rojos y amarillos. [...] El cielo raso y las paredes habían sido picadas, probablemente para sacar la piedra». Ramos & Gabinete Trama, 1994, p. 133.

Siguiendo la adscripción de Martínez Álava como pintura realizada en entornos rurales, las de Eristain pueden –a primera vista– catalogarse dentro un estilo menos naturalista y culto que el gótico lineal puro, en boga en los centros urbanos. Sin embargo, esta adscripción no significa que las pinturas de Eristain deban encuadrarse como murales de menor calidad: otras características, más allá del estilo, las sitúan en una posición importante dentro de los murales del trecento navarro. Y como es habitual en este tipo de iglesias parroquiales, no ha llegado ninguna documentación medieval relacionada con las pinturas, o incluso la propia parroquia.

Las pinturas se sitúan en todo el ábside, alrededor de los muros y la bóveda del presbiterio, y en los dos arcos que delimitan este presbiterio (figs. 7:1, 7:2, 7:3). Ambos arcos tienen completamente pintados sus tímpanos, enjutas e intradós. La mayor parte de la pintura de la concha absidal se ha perdido a causa de las humedades. Parte de los muros del ábside fueron perforados en tiempos modernos para construir la puerta a la sacristía, una ventana en el lado sur del ábside y un nicho con fines litúrgicos.

Como ya se ha mencionado, las paredes de la nave también estaban pintadas antiguamente. En la actualidad, solo se conserva una pequeña sección en el muro norte, aunque está demasiado dañada para reconocer nada. Es imposible saberlo hoy, pero cabe la posibilidad de que en las paredes de la nave, hubiera emblemas heráldicos pintados como referencia al patrón o al reino²¹. La pintura conservada en Eristain solo cubre el espacio referido. Pese a ser parte de un programa pictórico más amplio, estas imágenes conservan un sentido unitario coherente, no hay sensación de que falten escenas. Se da el mismo caso en la iglesia de San Martín de Gaceo, en la que las pinturas cubren un espacio muy similar al de Eristain, el ábside y el presbiterio, la zona más sagrada de la iglesia (Steppe, 1982, p. 180).

El equipo de restauración que restauró las pinturas en los años noventa determinó que la técnica utilizada fue una base de fresco con añadidos al secco, como era habitual en la pintura mural de la época (Arteclio S.A., 1993). Pero, la mayoría de los colores de origen mineral se han degradado debido a la oxidación de los pigmentos, algunos quizás por ser aglutinados de forma incorrecta. Los fondos azules realizados con azurita han virado a verde (malaquita), mientras que los blancos realizados con blanco plomo se han oxidado a negros. Así, las pinturas se parecen hoy más a un negativo fotográfico que a su colorido estilo gótico lineal. Esto resulta desalentador para cualquiera que desee estudiar los murales²².

Además, un equipo de restauración de la Universidad de Barcelona detectó azurita, «material “poco común” y que aparece en las pinturas importantes de la época»²³.

21 Algo que ocurre en las ménsulas de la iglesia de San Martín de Ardanaz y en el muro norte de San Martín de Azanza.

22 Para esta tarea, los filtros de imagen digital que realzan los colores, texturas y perfiles son de gran ayuda.

23 La azurita fue detectada en Eristain por Marius Vendrel y Sarah Boularand, miembros del equipo de restauración de la Universidad de Barcelona. No hemos tenido éxito contactando con los profesores Vendrel y Boularand para acceder al informe de restauración. Por ello citamos las noticias de prensa que informan sobre sus conclusiones: Noticias de Navarra, 6 de octubre de 2007.

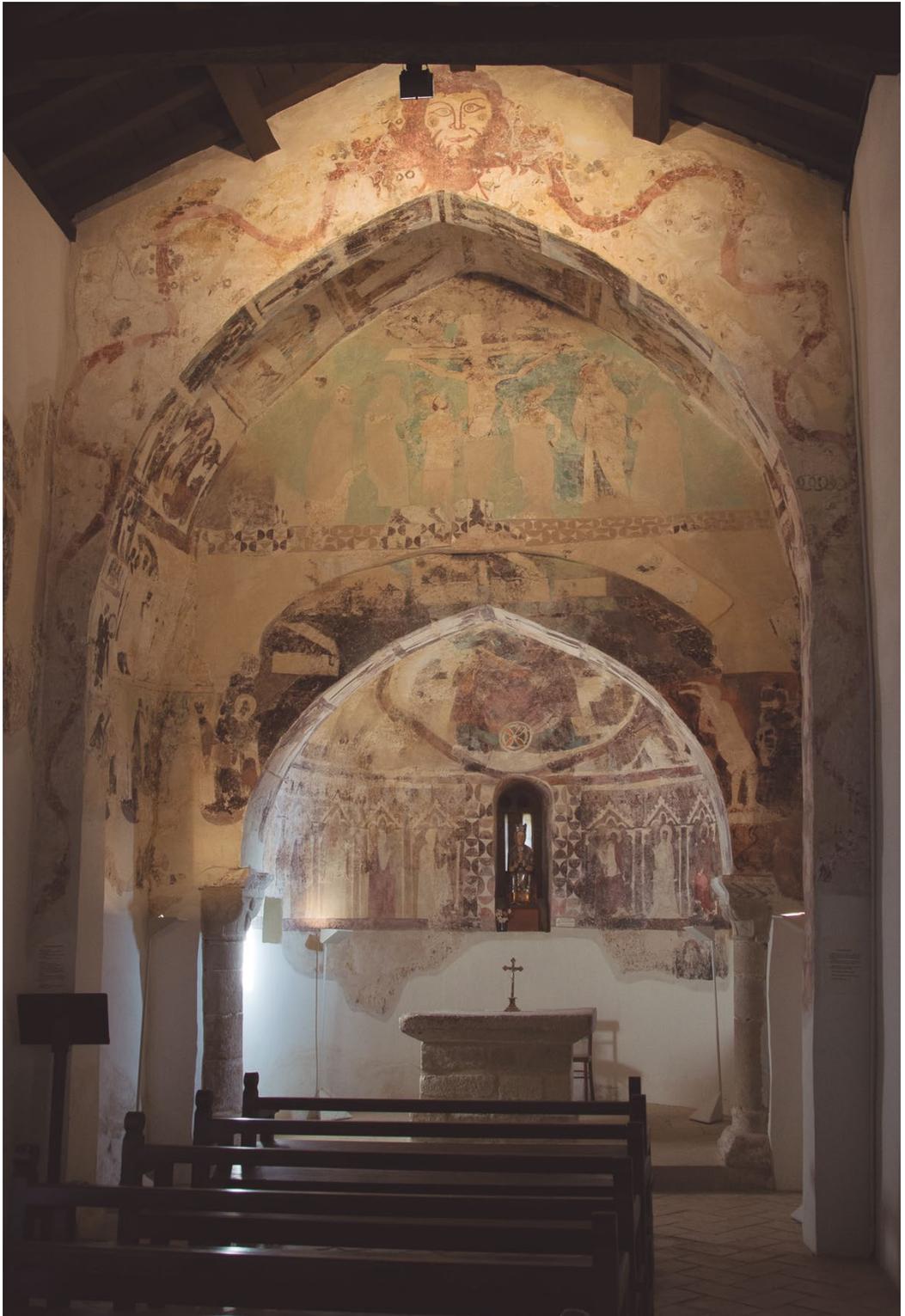


Figura 6. Las pinturas de la iglesia en el coro y el ábside. Autoría: Eneko Tuduri.

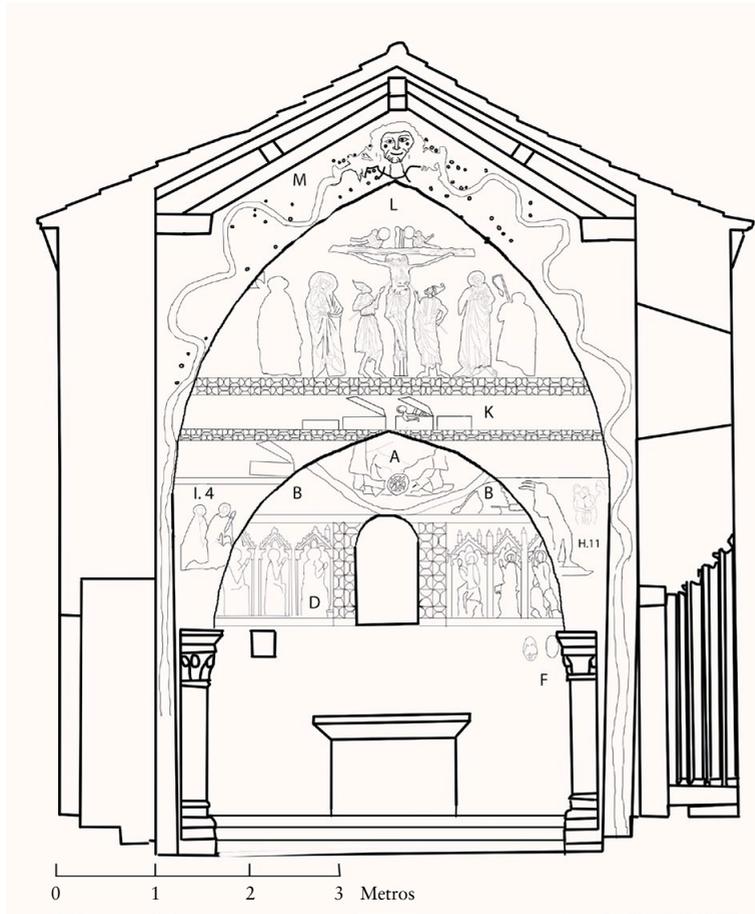
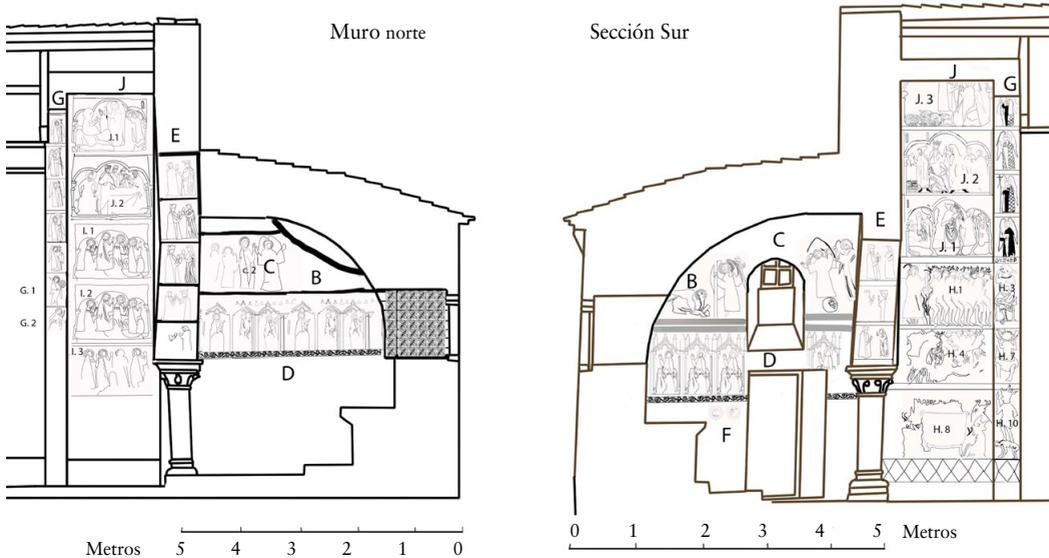


Figura 7. 1, 2, 3: Localización de las escenas: A. Maiestas Domini; B. Tetramorfos; C. Corte celestial; D. Apóstoles; E. Reyes y sibilas; F. Medallones con decoración emblemática; G. Ángeles y mártires; H. Escenas infernales; I. Vírgenes orantes; J. Ciclo de Joaquín y Santa Ana; K. Resurrección de los muertos; L. Calvario; M. Rostro barbado con guiraldas. Ilustración basada en los planos de Javier Sancho Domingo y A. Nieves. Archivos del Príncipe de Viana, realizada por el autor.



Como se ha mencionado, la azurita en Eristain aparece virada a verde, oxidada de forma generalizada a malaquita. Quizás los pintores navarros no conocían el peligro de mezclar la azurita con los aglutinantes no adecuados –como recomendó Cennini a finales del siglo XIV²⁴– y por ello parece que en Eristain grandes secciones de azurita tornaron a malaquita.

Además, la mayoría de las líneas de contorno características del estilo gótico lineal han desaparecido. Tales líneas sólo se encuentran en el rostro del Cristo crucificado y en algunas pocas figuras. Estos restos lineales demuestran que el pintor tenía cierta habilidad para el dibujo, creando una barba y cabello realista. Si comparamos los rostros de los dos crucificados de San Martín de Gaceo y Eristain, este último demuestra un trabajo más fino que define con mayor precisión los rasgos mencionados que su homólogo alavés, adscrito todavía a fórmulas de transición entre el románico y el gótico. Es más, los rasgos faciales en Eristain están más proporcionados, con un rostro que se asemeja más a los ejemplos del gótico lineal de Pamplona (fig. 8).



Figura 8. Cabezas de Cristo crucificado. De izquierda a derecha: Crucificado del refectorio de la catedral de Pamplona, crucificado de Gaceo y el de Eristain. Autoría: Eneko Tuduri.

La habilidad de dibujo del pintor y el uso de azurita en grandes cantidades en los fondos de ciertas escenas como la crucifixión nos llevan a afirmar que las pinturas de Eristain no son representativas de obras de arte de «menor calidad» pese a su catalogación estilística, adscritas bajo las pinturas de mayor nivel realizadas por la Escuela de Pamplona. El taller debió de tener acceso a ciertos recursos, aunque la combinación de materiales y aglutinantes no fue óptima para su conservación. En el oscuro entorno románico de la iglesia, los murales recién terminados debían lucir brillantes a la luz de las velas, con saturados colores rojos y azules y brillantes nimbos dorados, así como elegantes figuras, delineados por finas líneas. Los Solchaga parece que invirtieron una cantidad de recursos importantes, al menos más que otros ejemplos de pinturas murales cercanas, como la iglesia de Olleta, donde no encontramos tales cantidades de azurita.

Pasemos a vincularlas con otros conjuntos murales cercanos. Como se ha señalado, hay escenas casi idénticas, en cuanto a composición e iconografía, entre Eristain y las

24 Sobre la degradación de la azurita y el plomo blanco, véanse los capítulos 49 y 50 de *Il libro dell'arte*. Por ejemplo: Cennini, 1988, p. 103.

pinturas de la iglesia de San Martín de Tours en Gaceo (Fernández-Ladreda, 1994 & Sáenz, 1998, pp. 23-24, 26, 34, 39). La composición en la escena de la crucifixión es la más parecida al utilizar las mismas figuras (fig. 13). Otras figuras, como las vírgenes orantes, también son muy parecidas tanto en composición como en estilo. Sin embargo, a pesar de estas similitudes y como ya se ha señalado, el mismo autor no fue responsable de ambos conjuntos debido a marcadas diferencias en el dibujo de las figuras. Por otra parte, hemos observado que muchas figuras de Eristain, como los reyes y profetas del intradós del arco absidal, forma de dibujar ojos y narices, los nimbos con los estucos, son muy parecidos a las de primera decoración de las pinturas de La Asunción de Olleta, iglesia del mismo valle de la Valdorba (fig. 9). Decoración datada por Lacarra Ducay a mediados del siglo XIV²⁵.



Figura. 9. Vinculaciones estilísticas entre las pinturas de Eristain (E.) con la primera capa de pinturas de Olleta (O.) datados en el siglo XIV.

Pedro Gil de Solchaga recibió la pecha de Olleta en 1383 y en 1385²⁶. Así, existe una clara conexión geográfica y estilística entre las pinturas de Eristain y Olleta, e incluso es posible que compartieran el mismo mecenas, los Solchaga. Sin embargo, los detalles

²⁵ La localidad de Olleta se encuentra a seis kilómetros de Eristain. Sobre la primera decoración de las pinturas de Olleta: Lacarra Ducay, 1974, pp. 231-238.

²⁶ AGN, Comptos, caja 45, n.º 28, 46. 10-09-1385.

en cuanto a estilo y técnica en Gaceo son notablemente diferentes. Por ello, parece que las pinturas alavesas, datadas *post quem* en 1325 por José Gudiol, sirvieran de modelo a Eristain pero no compartían autoría (Steppe, 1982, p. 190).

3.1.1. Estudio iconográfico

Mi objetivo aquí es analizar todas las escenas y figuras del conjunto. Algunas ya han sido estudiadas por Sáenz Pascual y Esperanza Aragonés, a las que sigo en su lectura iconográfica²⁷. Sin embargo, quedan por leer una serie de figuras y escenas, como la hagiografía de la bóveda. Una vez identificadas cada una de las escenas, mi interés reside en comprender la narrativa que proporciona el programa iconográfico en su contexto específico.

3.1.2. Pinturas en la bóveda y el arco transversal del ábside

En primer lugar, en la cuenca absidial, se pintó un Cristo en Majestad, parte de la visión de Juan en el Apocalipsis (Juan, Apocalipsis 4) (fig. 7.1 A y fig. 10). Como de costumbre, la *Maiestas* está sentada en un trono, rodeada por la mandorla. Aunque hoy casi se ha perdido, esta *Maiestas* debió de ser una figura impresionante cuando se pintó.



Figura 10. Alrededor de las *Maiestas* (6.1 A), tres de las criaturas del *Tetramorfo* (7.1 B) han desaparecido por completo en la actualidad. La única figura superviviente es el toro de Lucas, situado en la esquina inferior izquierda de la enjuta creada por la Mandorla. Autoría: Eneko Tuduri.

²⁷ Estás son la escena de la Crucifixión y los demonios mayores del ciclo del Infierno. Sáenz Pascual, 1998, p. 39 y Aragonés, 2002, pp. 39 y 74.

Como es habitual en el arte románico, la figura de la *Maiestas* está rodeada de tetramorfos (fig. 7.1 B). Este grupo de figuras es el centro del programa iconográfico e indica el mensaje principal del dogma cristiano: el Juicio Final de Dios, en el que se le representa escoltado por una cohorte de ángeles, santos y mártires que le imploran, a través del favor de la Virgen, por las almas enterradas en la iglesia.

Así, a la izquierda y derecha del ábside hay dos escenas que representan a la corte celestial adorando y escoltando a las *Maiestas* (figs. 7: 2 y 3, C): En el lado derecho hay dos figuras sin alas, una de ellas femenina con las manos levantadas como en forma de orante. La otra se parece a la figura de Juan Evangelista en la escena de la Crucifixión. Me atrevería a aventurar que se trata de María y Juan, parte de la corte celestial, y que están adorando a Dios (fig. 11, y 7:3, c.2). Podría tratarse de una representación iconográfica occidental de la *Deesis*, con Juan el Bautista sustituido por el Evangelista. Exactamente las mismas figuras rezando ante la imagen de Cristo-Juez aparecen en el muro norte de la iglesia de Santa Lucía, Sos del Rey Católico (Lacarra, 2016, pp. 38-40). Juan y María eran para la mente medieval los intercesores ante el inflexible juicio del Dios-Juez²⁸. De ahí que estas dos figuras sean extremadamente importantes en una iglesia utilizada con fines funerarios. En el muro sur hay varios ángeles, dos de los cuales son serafines que adoran la imagen de Dios y otro un ángel que porta la columna y el látigo del *Arma Christi*.



Figura 11. Bajo filtros digitales, la virgen orante de Eristain (izquierda) y la virgen orante de la capilla de Santa Lucía en Sos del Rey Católico (derecha). Figura 53:2, C. c.2. Autoría: Eneko Tuduri.

²⁸ Por ejemplo, un *Speculum Humanae salvationis*, caps. XXXVIII-XXXIX, trata a María como defensora y mediadora de los fieles ante el duro juicio de Dios (Anon, 2000, p. 296. Citado en Fernández-Ladreda, 2021, p. 229).

Debajo de estas figuras, los doce apóstoles se enmarcan bajo gabletes con arquerías trilobuladas. Aunque dos de las figuras se han perdido, originalmente eran doce. Los apóstoles se encuentran bajo unos edificios –sobre la arquería– que pueden representar la Nueva Jerusalén de la visión de Juan (Apocalipsis 21:2). De nuevo, todos los apóstoles están también adorando a la *Maiestas Domini*.

Tanto la sección formada por los ángeles, con la importante presencia de María y Juan, como la de los Apóstoles son una representación de la corte celestial adorando a Dios durante el Juicio Final. Pero el elemento iconográfico más importante del ábside después de la *Maiestas Domini* no es una pintura. Es la escultura románica de una *Sedes Sapientiae*, trono de sabiduría, situada hoy en el nicho central, detrás del altar, y justo debajo de la representación de las *Maiestas* (fig. 12)²⁹. La imagen original, se conoce como Nuestra Señora de Eristain, y se ha datado en las últimas décadas del siglo XII. El culto a María fue particularmente intenso durante la Plena Edad Media en Navarra, y sospecho que esta escultura románica fue venerada en el ábside, incluso antes de que se realizaran las pinturas del siglo XIV³⁰.

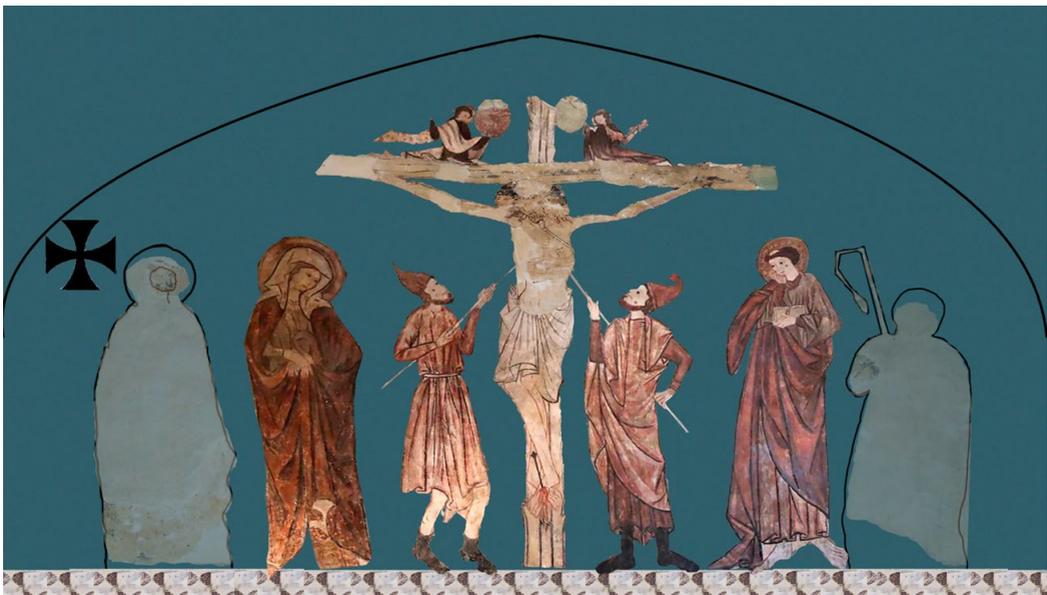


Figura 12. Reproducción de las *Sedes Sapientiae* en el centro mismo del ábside. Autoría: Eneko Tuduri.

29 La imagen original se conserva en el Museo Diocesano de Pamplona, mientras que la de Eristain es una copia restaurada, muy alejada de la original (Fernández-Ladreda, 1988, p. 94).

30 Según el *Catálogo Monumental de Navarra*, la imagen románica se veneraba en el interior del palacio de Eristain. Sin embargo, esta veneración era propia de la Edad Moderna, cuando la iglesia fue cubierta de cal y el ábside presidido por un altar del siglo XVIII (García-Gainza et al., 1985, pp. 368-69). Pienso que, durante la Edad Media, las imágenes de la Virgen y el Niño estaban situadas en el altar de la iglesia, su emplazamiento más lógico.

La siguiente escena es el Calvario, que constituye la representación más rica, iconográficamente hablando, de Eristain (fig. 6:1, L), (fig. 13). Se ha comparado con la misma escena de San Martín de Gaceo, que comparte las mismas composiciones y casi las mismas figuras (Sáenz, 1998, p. 39). Ocupa el tímpano del arco interno del presbiterio y, por tanto, la superficie principal del presbiterio, un espacio que conecta con la iconografía del ábside.



Figuras 13.1 y 13.2. Calvario de Eristain y reconstrucción del Calvario (fig. 7:1. L), tomando algunas figuras mejor conservadas de Gaceo. De izquierda a derecha: la alegoría de la iglesia, María (de Gaceo), Longinos (de Gaceo), Cristo, Estéfaton (de Gaceo), Juan (de Gaceo) y la alegoría de la Sinagoga. Autoría: Eneko Tuduri.

La escena representa la Crucifixión de Cristo en el centro, rodeado por tres personajes a cada lado. Cristo es representado muerto, con sus piernas cruzadas, de tres clavos y con una curiosa representación esquemática del esternón y la caja torácica³¹. La cruz es el *Lignum Vitae*, el Árbol de la Vida, descendiente del árbol del Jardín del Edén (Réau, 1957, p. 438; Schiller, 1972, p. 134). Elemento popular en el arte del siglo XIV, el *Lignum Vitae* se encuentra en otros murales de la zona³².

Longino y Estéfaton aparecen a ambos lados de Cristo, a izquierda y derecha respectivamente. Estéfaton está representado en Gaceo y Eristain con un gorro frigio, como un judío, cometiendo un acto de tortura al ofrecer a Cristo una esponja empapada en vinagre³³. Las dos figuras siguientes a izquierda y derecha son, una vez más, la Virgen María y Juan el Evangelista. En Eristain, casi se han perdido, pero en Gaceo aparecen como figuras elegantes que muestran gestos profundamente afligidos. Tras María y Juan, justo en las esquinas, aparecen las alegorías de la Iglesia y de la Sinagoga a derecha e izquierda de Cristo, respectivamente. La alegoría de la Iglesia lleva un estandarte con la cruz (en Eristain es una cruz griega) y en cuanto a la Sinagoga, sólo sobrevive una lanza rota como elemento iconográfico (Réau, 1957, p. 488). Siguiendo a Martínez Álava, estas alegorías tienen pleno sentido en el contexto de la escena de la Crucifixión: «Jesús con su pasión, salva al hombre y funda la Iglesia, derrotando a la Sinagoga y aboliendo sus poderes» (Martínez, 1994, p. 319). Esta escena también estaría relacionada con la liturgia eucarística que se celebraba en el altar, en la que se renuevan la Pasión y la Resurrección de Cristo³⁴.

Debajo de la escena del Calvario, en las enjutas del arco, se encuentra la escena de la Resurrección de los Muertos considerada como un prelude de la Resurrección en el día del Juicio Final (fig. 7:1, K)³⁵. Prácticamente perdida en la actualidad, pueden distinguirse cinco sepulcros con pequeñas figuras resucitadas que se elevan desde estos mismos sepulcros. Situar tal escena bajo el Calvario tiene su fuente en Mateo (27: 52-53) con pleno sentido en este contexto funerario. La escena está totalmente relacionada con el sacrificio de Cristo en la cruz, que permite la resurrección en cuerpo y alma, dogma central del cristianismo (Aquino, 1994, parte III, cuestión 56, art. 1). En este espacio funerario, esta escena se revela como la principal esperanza de la familia Solchaga aquí enterrada: resucitar en carne y hueso tras el Juicio Final.

31 Representación del esternón que también se repite en ciertas figuras de Gaceo, concretamente en los condenados de camino al infierno.

32 Por ejemplo, hay todo un ciclo pictórico dedicado al Árbol de la Vida en Puente de la Reina (Martínez Álava, 2015, pp. 378, 381-82).

33 Las fuentes son San Juan (19: 33-34) y San Mateo (27:48), así como la Leyenda Dorada, cap. IV. 47, San Longino (Schiller, 1972, p. 93).

34 Aquino, *La Suma Teológica*, parte III, cuestión 83, art. 1.

35 «Y abriéronse los sepulcros, y muchos cuerpos de santos que habían dormido, se levantaron; y salidos de los sepulcros, después de su resurrección, vinieron á la santa ciudad, y aparecieron á muchos». Reina Valera, 1909, Mateo 25:52 y 53.

3.2. El muro sur y su ciclo infernal

En el muro sur del presbiterio, en claro contraste con el resto de las pinturas sobre fondo azul, hay una representación del ciclo de diez escenas del Infierno (fig. 7.2, H). Esperanza Aragonés estudia los demonios más llamativos en «El mal imaginado por el gótico», analizando sus iconografías y comparándolos con otros ejemplos del arte medieval navarro (Aragonés, 2002, pp. 39 y 74). Siguiendo su interpretación iconográfica, aquí examinaremos aquellas figuras que no han podido ser identificadas, y narrar el ciclo en orden, mostrando su coherencia como reflejo maligno del resto de las pinturas.

La representación del Infierno en Eristain está formada por tres escenas principales, acompañadas por seis demonios mayores y otros menores. Estos demonios, se encuentran en el interior de la pilastra y en el lado sur de la enjuta del tímpano que contiene la escena del calvario. En la actualidad, la mayoría de estas figuras se han reducido a formas en blanco y negro sobre una superficie roja, pero aún pueden distinguirse con un software digital adecuado.

La narración se desarrolla de arriba abajo (fig. 7.2, H). La escena superior muestra al arcángel Rafael, al que aún se reconoce por el texto que aparece sobre él: ‘...AGI RAFAEL’. Rafael está empujando con su gran espada a un grupo de siete figuras condenadas, entre las que se encuentran un rey, varias mujeres y dos sacerdotes (fig. 14). En la iglesia de San Martín de Ekai, hay igualmente una representación de un ángel empujando a un grupo de condenados al infierno. Tradicionalmente, se representa a los demonios empujando o arrastrando a los pecadores hacia la boca del Leviatán³⁶. Dentro de la pilastra, hay una mujer desnuda y casi calva que se cubre el pubis de vergüenza mientras una serpiente le muerde la pierna. Representa la lujuria y aparece justo antes de la impresionante figura de Lucifer³⁷. Por lo tanto, será la primera figura en entrar en el Infierno y será recibida por el propio Lucifer.

Representada en el intradós del arco mayor e identificada como ‘LVCIFER:D’ (Lucifer Demonio), esta figura está sentada en un trono grotesco decorado con una cabeza de dragón. Levanta la mano izquierda en señal de autoridad, como una parodia de la iconografía de la *Maiestas Domini* (fig. 7:2, H 3) (Aragonés, 2002, p. 74). Tiene grandes cuernos y barba de chivo, asemejándose a un demonio con aspecto de cabra.

Ya en el segundo nivel de escenas infernales, un demonio observa a una pareja abrazándose, quizá representando de nuevo la lujuria, y hay una figura que parece llevar un gorro frigio, que puede ser otra representación de un judío, como la de Estéfaton (fig. 7:1, H 11, Javier Intxusta, 2009, p. 8).

36 Como en la famosa escena del tímpano de Conques (Baschet, 1993, pp. 146-49).

37 Una mujer desnuda es el tipo más común de iconografía de la lujuria en los ciclos hispánicos del Infierno (Rodríguez Barral, 2010, p. 4).



Figura 14. Escenas del infierno: Rafael empujando a los condenados al infierno (fig. 7:3. H 1), y Lucifer dándoles la bienvenida (fig. 7:3. H 3). Autoría: Eneko Tuduri.

En la escena siguiente, segundo nivel, un grupo de figuras condenadas continúa el descenso a los infiernos siendo engullidos por lo que tiene que ser un Leviatán (fig. 15 y fig. 7:2, H 4). En este nivel, en el intradós de la pilastra, hay un gran demonio con enormes cuernos, que sopla dos enormes cuernos de caza (fig. 7:2, H 7). Este demonio se ha relacionado con una parodia de los ángeles que soplan los cuernos para anunciar el Juicio Final (Aragonés, 2002, p. 39). De nuevo, siguiendo la idea de Aragonés, el Infierno aparece como una parodia del resto de escenas representadas en otros lugares de la iglesia.

En la última línea de las tres escenas, hay un gran caldero rodeado por cuatro demonios (fig. 16 y fig. 7:2, H 8). Del interior del caldero salen llamas y hay algunas manchas negras, probablemente los restos de las figuras de los condenados que desfilan en las dos últimas escenas. La representación de condenados ardiendo en el caldero es común en el arte medieval tardío. Se encuentra, por ejemplo, en el tímpano de San Saturnino de Pamplona, de la primera mitad del siglo XIV, que es una posible referencia para el de Eristain, aunque es la misma escena de Gaceo, la más cercana en pintura mural.

Hay dos demonios más en el intradós del arco, uno de los cuales está sentado sobre un hombre arrodillado. Representación del castigo de la pereza con un tipo de tortura que se representaba típicamente en el ciclo italiano y francés del Infierno (fig. 7:2, H 10) (Baschet, 1993, p. 373).

Ahora podemos interpretar la narrativa del ciclo analizado. En la parte superior, los condenados son empujados por Rafael y marchan hacia el Infierno, donde son recibidos



Figura 15. Escenas del Infierno: Dos demonios pintados en el pilar (fig. 7:3, H 7) y el grupo de condenados marcha hacia el Leviatán o la boca del Infierno (fig. 7:3, H 4). Autoría: Eneko Tuduri.

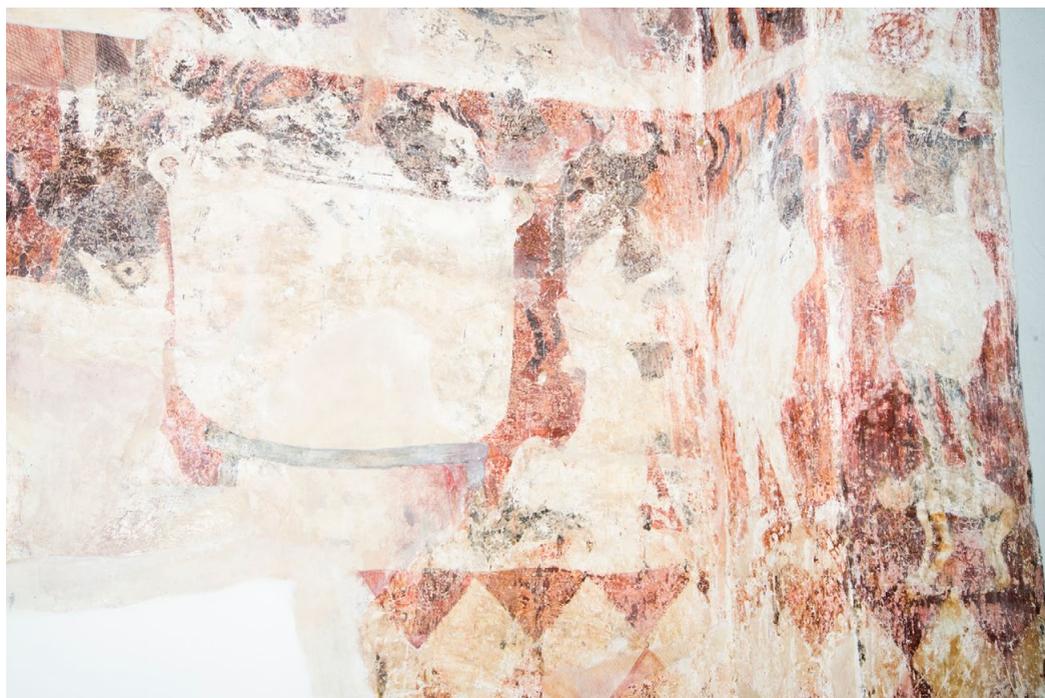


Figura 16. Escenas infernales: los condenados arden en la caldera del Infierno con demonios a su alrededor (fig. 7:3, H 8) Un demonio mayor se sienta encima de un hombre arrodillado (fig. 7:3, H 10). Autoría: Eneko Tuduri.

por el propio Lucifer. En la escena central, el mismo grupo entra en el Infierno por la boca del Leviatán. Finalmente, llegan al caldero y son torturados, *ad eternum*. La iconografía representa diferentes tipos de pecadores y pecados. Aragonés ha señalado la lujuria, el orgullo y la pereza. Habría que añadir la avaricia a esa lista porque uno de los condenados del primer grupo parece llevar una bolsa con monedas colgada del cuello. Además, no parece haber representación del purgatorio, idea introducida en las artes después del siglo XIII (Rodríguez Barral, 2010, pp. 9-14). Sin embargo, hay una rica representación de demonios y pecados que muestra influencias iconográficas innovadoras. En Eristain, los pecados contrastan claramente con las virtudes que se presentan en la pared opuesta. Así, este infierno y sus demonios representan el *alter ego* negativo de la creación de Dios (Aragonés, 2002, p. 80).

3.2.1. El ciclo de San Joaquín y el muro norte

Un ciclo hagiográfico dedicado a san Joaquín y santa Ana, los padres de María, arranca sobre el ciclo infernal, extendiéndose por los dos plementos de la bóveda del presbiterio (fig. 7:2, J). Hasta la fecha, algunas de estas escenas se han identificado erróneamente como la Anunciación a los pastores y la Natividad de Jesús. Tres escenas del plemento norte representan una rica Vita de Joaquín, y todas ellas parecen inspiradas en la *Leyenda Dorada* (de Vorágine, 1982, p. 568)³⁸. En primer lugar, el futuro padre de María, lleva un animal al templo de Jerusalén para sacrificarlo en honor de Dios (fig. 17 y fig. 7:2, J 1): «En una de esas ocasiones, concretamente en la solemnidad llamada de la Dedicación, cuando Joaquín, mezclado con los otros hombres de su tribu con los que había hecho el viaje al templo, iba a depositar su ofrenda».

En la siguiente escena Joaquín es rechazado por el sumo sacerdote del templo –aquí retratado con una corona³⁹– por ser estéril e indigno de Dios (fig. 18 y fig. 7:2, J 2): «¿Como tú, siendo estéril te atreves a mezclarte con los fecundos? ¿Como no habiendo contribuido a la propagación del pueblo de Dios y estando por tanto incurso en la maldición de la ley, tienes la osadía de pretender oblationes al Señor de la ley?» (Réau, 1957, p. 157).

Finalmente, Joaquín, avergonzado huye al exilio a la soledad del desierto. Es aquí donde el texto original hace referencia a los pastores, que en Eristain se refleja en el grupo de ovejas a la izquierda de la segunda escena (fig. 18). En este desierto, un día recibe la noticia de un ángel de que será el padre de la Virgen María (fig. 18 y fig. 7:2, J.3), como recompensa de Dios por su fe (de Vorágine, 1982, p. 568). «No tengas miedo. Soy un ángel de Señor. [...] La represión que recibiste en el templo fue injusta [...] Ana, tu mujer, te dará una hija que cuando nazca pondrás el nombre de María».

38 Las tres escenas están descritas por Réau, 1957, p. 157 y también están presentes en las murales de Giotto en Padua.

39 La representación del sacerdote aquí es extremadamente confusa. Debido a la naturaleza del resto de las figuras (pastores y no reyes), esta escena no puede representar a Herodes con los Magos. Por alguna razón, el pintor representó al sumo sacerdote como un gobernante temporal (rey o príncipe) con la corona mencionada.



Figura 17. Ciclo de Joaquín: Joaquín, en el centro, marcha hacia el templo de Jerusalén con un cordero en sus manos acompañado de dos jóvenes a su izquierda. Serían los hombres de su tribu y la ofrenda que se narra en su hagiografía. A su derecha, un hombre encapuchado parece advertirle con una mano y un dedo en alto. Este detalle no está presente en la hagiografía de Vorágine (fig. 7:3, J 1). Autoría: Eneko Tuduri.



Figura 18. Joaquín (con barba y capucha en el centro) es expulsado del templo de Jerusalén por el sumo sacerdote (representado con una corona). Entonces marcha al desierto como pastor (figura de la izquierda junto con el rebaño). Autoría: Eneko Tuduri.



Figura 19. Joaquín y el ángel (fig. 7:3, J 3). Autoría: Eneko Tuduri.

En los claustros de la catedral de Pamplona hay también un mural que representa la vida de Joaquín, pero solamente en una escena. Dicha escena, la Anunciación a Joaquín, es una fuente iconográfica evidente para las escenas de Eristain. Sin embargo, en Eristain hay tres escenas de este ciclo, lo que es único en Navarra y en nuestro conocimiento, poco común en el trecento medieval hispano⁴⁰. En la primera escena, se hace hincapié en Joaquín llevando los corderos al templo de Jerusalén. Sin embargo, su generosidad sería rechazada por el sumo sacerdote, pero sería recompensado por Dios mismo en la última escena del ciclo. Así, en el contexto de Eristain, mi lectura del ciclo es que el cristiano fiel y generoso –al igual que Joaquín con sus ofrendas– sería recompensado en el paraíso. Todo ello, opuesto a la representación del avaro antes mencionado en las escenas infernales.

Llegados a este punto, cabría preguntarse si los cuarenta años de carrera de alcalde de cort –juez– de Martín Periz de Solchaga, están relacionados con la elección de esta hagiografía, y la representación de la escena del juicio erróneo por parte del sumo sacerdote del templo de Jerusalén. ¿Es esta una auto advertencia de los peligros que su profesión –como un juicio erróneamente sentenciado– podría acarrear a su alma?

40 La más conocida representación del ciclo completo de Joaquín es quizás la de la Capilla Scrovegni en Padua, de Giotto. Este ciclo contiene una escena más que el ciclo de Eristain, a saber, la ofrenda de Joaquín en el Templo de Jerusalén.



Figura 20. Tres escenas de la vida de Santa Ana. Arriba, *La Anunciación de Santa Ana* y el *Abrazo en la Puerta Dorada*. Abajo, *La Natividad de María*. Autoría: Eneko Tuduri.

El ciclo continúa en el plemento norte de la bóveda con tres escenas que representan la vida de santa Ana, la esposa de Joaquín (fig. 20 y fig. 7:3, J): La Anunciación a Santa Ana (J 1), el Encuentro en la Puerta Dorada (J 1) y la Natividad de María (J 2). Las mismas escenas exactas están representadas de nuevo en el citado mural de la catedral de Pamplona. Todas ellas son escenas apócrifas y proceden del Evangelio de la Infancia de Santiago, I 6, del Evangelio del Pseudo-Mateo, I, VI, y del libro armenio de la Infancia, I 1-9. Así pues, lógicamente y basándose en la iconografía femenina de la escena, la última escena es el nacimiento de María, no el de Jesús⁴¹.

Las tres escenas siguientes son idénticas: cuatro figuras femeninas en cada escena están arrodilladas y rezan ante la imagen de Dios en el ábside (fig. 21, fig. 7:2, I 1, I 2, I 3, y fig. 7:1, I 4). Estas figuras son casi idénticas a las figuras mejor conservadas de las «VIRGINAS» en San Martín de Gaceo. Así, estas parecen ser vírgenes orantes genéricas sin identificación específica, como se representan en Gaceo o en Ardanaz. Por tanto, no deben relacionarse con la leyenda de santa Úrsula y las once mil mártires, que en aquella época aún no había sido representada en la iconografía navarra⁴². En nuestra opinión, estas vírgenes se alzan en claro contraste con los pecados del muro sur. Representarían el ejemplo de las virtudes cristianas que se habrían de alcanzar para llegar al Paraíso, aunque no estén representadas como personificaciones o alegorías de estas virtudes.



Figura 21. Escenas de las vírgenes. A la izquierda, cuatro vírgenes-santas rezando hacia la *Maiestas Domini*. A la derecha dos 'VIRGINAS' de Gaceo rezando hacia la imagen de Dios. Autoría: Eneko Tuduri.

En el intradós del arco mayor de los muros sur y norte hay hasta nueve figuras seriadas de ángeles que portan cruces (fig. 7:2 y fig. 7:3 G). Estas figuras si bien no muy

41 En Eristain, tres comadronas entregan a María recién nacida a Joaquín, mientras que al otro lado de la escena se representa a Santa Ana descansando tras el parto, conformando en conjunto una versión femenina de la natividad de Cristo (Réau, 1957, p. 158).

42 No hay elementos iconográficos relacionados con Úrsula y las once mil vírgenes, como las flechas. Según Réau, los ciclos más antiguos en España datan de finales del siglo XV. Véase Réau, 1959, pp. 1301 y 1497.

comunes⁴³, recuerdan las procesiones funerarias en la que los clérigos que abrían el desfile portaban cruces de plata o de otros metales (Pavón Benito & García de Paredes, 2007, p. 107)⁴⁴. De hecho, otro mural navarro del siglo XIV muestra una figura similar (fig. 22)⁴⁵. En nuestra opinión esta figura es un indicio más de la función funeraria de las pinturas: una procesión de ángeles que, portando cruces, guían las almas de los enterrados hacia Dios Padre y su corte el día del Juicio Final.

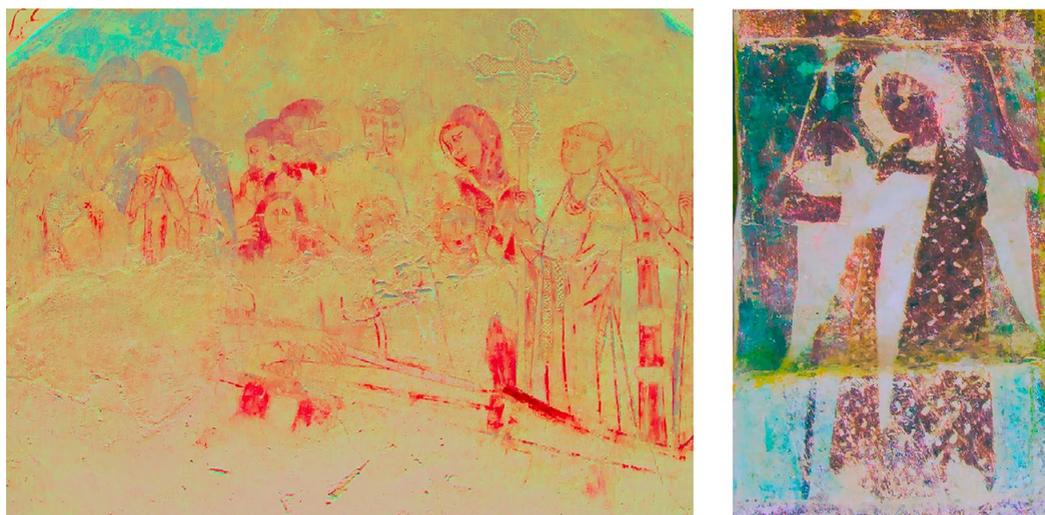


Figura 22. A la izquierda, escena de un cortejo fúnebre para un caballero en un convento de Pamplona fechada hacia 1339 (Martínez, 2015, p. 386). A la derecha, una de las figuras que portan cruces en Eristain (fig. 53:2 G). Autoría: Eneko Tuduri.

Debajo de los ángeles, hay dos figuras que han permanecido sin identificar hasta ahora (fig. 23). Las figuras son dos mártires, Santa Catalina de Alejandría, con su rueda (fig. 7:3, G 1), y María Egipcíaca o la Magdalena en el desierto (fig. 7:3, G 2), con largos cabellos y una hoja de palma, desnuda en la parte del pecho. Sobre esta última identificación, debido a lo dañado de la imagen no nos decantamos por ninguna en específico. En cualquier caso, dos santas populares en la Baja Edad Media que deberían incluirse, quizás como santas intercesoras⁴⁶.

43 No conocemos en pintura mural, ejemplos en los que haya un grupo tan nutrido de ángeles portando cruces, en dirección hacia el mismo punto, más allá del ángel que porta la Cruz del Calvario, una de las *Arma Christi*.

44 Sobre los servicios funerarios en la Navarra medieval, véase Baldó Alcoz, 2006.

45 El mural de San Pedro de Ribas: Martínez Álava, 2015, pp. 378, 385-86.

46 De Vorágine, *La leyenda dorada*. Santa Catalina: p. 765, Santa María Egipcíaca: p. 237, Magdalena.



Figura 23. Santa Catalina con la rueda y Santa María Egipcíaca en el desierto. Autoría: Eneko Tuduri.

3.2.2. *La cara barbada del arco del triunfal*

La última figura en analizar del conjunto de pinturas de Eristain es sin duda la más llamativa del conjunto. En las enjutas del arco triunfal está pintado un misterioso rostro barbado del que se asoman dos bestias por cada lado de esta barba. De las fauces de estas bestias brotan dos enormes raíces que descienden hasta el suelo del templo (fig. 7 y fig. 7:1, M). Su tamaño y predominante localización imbuje de importancia a la figura, lo que invita a realizar una lectura simbólica de la figura. Sin embargo, también encontramos razones por las que interpretarla con una lectura de elemento decorativo⁴⁷.

En primer lugar, siguiendo con las coincidencias con Gaceo, encontramos las mismas bestias de las que brotan raíces allí. En el interior de los pilares que dan pie al presbiterio están pintados –en el mismo estilo que el resto de las pinturas del siglo XIV– unas fauces de las que brotan unas raíces o guirnaldas idénticas a las de Eristain (fig. 24). También destacaría la presencia de círculos y puntos negros que brotan alrededor de las raíces. Como en Gaceo, estos círculos parecen ser frutos que crecen de esas grandes raíces.

⁴⁷ El grupo de la Universidad de Barcelona denominó al rostro *Basajaun*, o «Señor del bosque» en euskera (Noticias de Navarra, 6 de octubre de 2007), mientras que el experto local en la iglesia, Javier Intxusta, propuso la idea de que la figura es una representación local de San Juan Bautista. Véase Intxusta, 2009. Más recientemente, se ha identificado como «un alegre Green Man, quizás posterior» por Martínez, 2015, p. 396.



Figura 24. Hombre Salvaje de Eristain, y la decoración similar de Gaceo.

Lo que es seguro es que esta figura de Eristain no está pintada ni con la misma técnica ni pigmentos que el resto de los murales. Como pigmento rojo, se usó óxido ferroso sobre el encalado, sin una línea negra que delimite las figuras, a diferencia del resto de las pinturas del conjunto⁴⁸. Así, a diferencia del resto de figuras, el ser se enmarca completamente dentro del estilo y técnica de las «pinturas rojas». Por esta razón se clasificó en cierto momento como pintura románica⁴⁹. Sin embargo, la pintura roja es común por toda Europa, durante toda la Edad Media, y no debemos caer en la trampa de pensar, que cuanto más esquemático y simple sea una imagen –o la técnica más sencilla– tiene necesariamente que ser más antigua. En la vecina provincia de Álava, encontramos junto con el significativo conjunto pictórico de Alaiza (datado a fines del XII), el de Añua, datado en un momento avanzado del siglo XIII. Ambos realizados en el mismo estilo de pinturas rojas. Además, es evidente la dificultad que tienen las metodologías tradicionales de la historia del arte para interpretar estos conjuntos de figuras que se salen de lo normativo (López de Munian, 2021).

Podemos proponer una interpretación en el contexto inmediato de Eristain, interpretando que esta figura orbita dentro la iconografía del *Green Man*. Los alrededores de

48 «La cabeza del ábside contiene pigmentos de arcilla con óxido de hierro rojo, mientras que el resto está elaborado con pigmentos de minio, un óxido sintético de color naranja». Noticias de Navarra, 6 de octubre de 2007.

49 «Así, según señaló Boularand, uno de los indicios que indican que la cabeza del Basajaun es románica es que tiene únicamente una capa de preparación que no contiene fibras vegetales, a diferencia de las pinturas góticas, que están elaboradas con estas fibras, algo que corrobora que el Basajaun “es técnica y estilísticamente diferente”». Ibid.

Eristain fueron hasta los años cuarenta del pasado siglo ricos en olivares. De hecho, hay un trujal altomedieval a tan sólo seiscientos metros de la iglesia. A finales del siglo XVI, el cercano palacio de Solchaga contaba con «tres mil pies de olivos en varios pueblos del valle... cuyos perímetros estaban plantados de olivos, y dentro de este perímetro de viñas» (Cazorla, 2008, p. 172). La descripción coincide en el tiempo con la Pequeña Edad de Hielo en Europa (un periodo de enfriamiento regional) y existen evidencias arqueológicas de olivares en Navarra desde la época romana en adelante (Cazorla, 2008, p. 169). Por lo tanto, durante la Alta Edad Media, y teniendo en cuenta el Periodo Cálido Medieval (c. 950-1200) anterior a la mencionada Pequeña Edad de Hielo, estos olivares y viñedos podrían haber sido más extensos y pueden haber sido centrales en la economía y la vida de Eristain de aquella época. Para el siglo XIV, comienzo de la Pequeña Edad de Hielo, comenzarían a disminuir.

En la portada de la iglesia de Santa María de Olite, a unos catorce kilómetros al sur de Eristain, hay un rostro de un *Green Man* esculpido en la clave central de una de las arquivoltas. Las arquivoltas circundantes de esta fachada están, además, decoradas con una representación increíblemente rica de un viñedo medieval (Corcín, 2019). Fechada en 1330 y probablemente encargada por el ayuntamiento de Olite, estas arquivoltas representan el recurso económico central de la ciudad: los viñedos y el vino que producían (Martínez, 2019, p. 91).

En consecuencia, y siguiendo el ejemplo cercano de Olite, se puede sugerir que este particular *Green Man* de Eristain –o *Basajaun*, como lo llaman en euskera los locales– puede estar vinculado a la importancia de la cosecha local de la finca de Eristain: sus viñedos y olivares. Llegados a este punto, podemos especular que, para ocupar un espacio tan predominante en la iglesia, el rostro debió de representar un sentido de renovación asociado a la cosecha anual, y a su vez relacionado con el concepto de la Resurrección en el sentido cristiano. Sin embargo, al encontrar el mismo motivo en Gaceo –que no sabemos si esta localidad contaría con olivares y viñedos– dudamos de su contenido simbólico, y toma más fuerza la idea de un motivo decorativo que se sitúa en la entrada del presbiterio de diferentes iglesias.

3.2.3. Programa iconográfico

El análisis iconográfico del programa muestra dos patrones: en primer lugar, prácticamente todas las figuras representadas en el conjunto –excepto evidentemente los seres infernales– adoran a la imagen de la *Maiestas Domini* en la bóveda del ábside. Además, muy probablemente se venerase la imagen de la *Sede Sapientiae* local en el altar. En segundo lugar, existe un vívido contraste entre las escenas de hagiografías, ángeles y vírgenes, y las escenas del infierno como representación de los caminos pecaminosos que puede caer el cristiano incauto.

La adoración de la imagen de la *Maiestas* incluye un mensaje común basado en la Resurrección de los Muertos a través de la redención de Cristo en la Crucifixión. Se trata de un mensaje escatológico que tiene su origen en el Apocalipsis 11-15 y es central en

el dogma cristiano, a saber, la creencia en la Resurrección, el Juicio Final y la redención mediante el sacrificio en la cruz⁵⁰.

Si tenemos en cuenta el uso de la iglesia como espacio funerario, el mensaje cobra aún más sentido: como medio para mostrar, a través de los murales del lado norte, el camino hacia la salvación a través de las virtudes cristianas; y, en oposición directa en el muro sur (el lado izquierdo de la *Maiestas*), el castigo eterno en el Infierno. Los sepulcros estaban situados, precisamente, ante el presbiterio, bajo el arco triunfal entre un Cielo y un Infierno pintados, a la espera del Juicio Final. Esa idea de escapar de esos tormentos del infierno para conquistar el reino de los cielos, creencia común, estaba presente en el testamento de dos navarros unos siglos antes⁵¹.

En el contexto de la mentalidad medieval y del dogma cristiano, la figura central para la salvación de las almas era la Virgen María. Dentro de la tradición de la pintura mural navarra, existe un ejemplo excepcional de la doble intercesión de la Virgen en la tumba del obispo Sánchez de Asiáin. Representación contemporánea a los murales de Eristain (Fernández-Ladreda, 2021, pp. 209-40). En Eristain, la iconografía de la intercesora, aunque no sea innovadora ni llamativa, es redundante: en primer lugar, el ciclo de Joaquín termina con la escena de la natividad de María. Luego, en el ábside, junto a la *Maiestas*, se representa a la Virgen como orante, y lo más probable es que en la iglesia se venerara la imagen románica de Nuestra Señora de Eristain, como intercesora ante el Dios-Juez.

Finalmente, el conocido poema del siglo XV *Ballade pour prier Notre-Dame* (Balada para rezar a Nuestra Señora), de François Villon se refiere a un programa pintado muy similar al de Eristain:

Femme je suis pauvrete et ancienne,
 Qui rien ne sais, onques lettre ne lus;
 Au mortier vois, dont suis paroissienne,
 Paradis peint, où sont harpes et luths:
 Et un enfer où damnés sont boullus:
 L'un me fait peur, l'autre joie et liesse;
 La joie avoir me fais, haute Déesse,
 A qui pécheurs doivnt tous recourir,
 Comblés de foi, sans sans feinte ni paresse:
 En cette foi je veux vivre et mourir⁵².

50 Aquino, 1994, parte III, cuestión 56, art. 1.

51 «Pro anima mea et senioris mei Iohannis Lopiz, et pro animabus filiorum meorum tam vivorum quam mortuorum, ut habeamus partem in omnibus binis que fiunt in prenominate loco sancto a binis christianis, et erepi de potestate inferni perducamur ad gaudia celestis regni». Documentación medieval en el monasterio de Leire (de los siglos XII-XIII). En Pavón Benito y García de Paredes, 2007, p. 248.

52 Para el poema completo, véase el capítulo 5 de: Lagarde & Michard, 1997, p. 219.

El programa pintado en la balada incluye un paraíso que se contrapone a un infierno. El primero crea alegría entre el fiel mientras que el segundo le suscita temor. La clara referencia a la Virgen, como intercesora, revela su importancia como principal y única vía para lograr la salvación de las almas de los fieles. La salvación de literalmente «un enfer où damnés sont boullus» un infierno donde los condenados hierven. Estas palabras parece ser una referencia directa a una escena que representa el caldero del infierno, tal y como se representó en Eristain y Gaceo.

4. CONCLUSIONES

Las excavaciones arqueológicas revelaron que la iglesia de Eristain fue utilizada como panteón funerario durante la Baja Edad Media por los habitantes de los cercanos palacios de armería, por la documentación, la familia Solchaga. Por la comparación de rostros y figuras antes señalada, también podemos deducir que el pintor o taller responsable de la primera decoración de la iglesia de Olleta parece ser el autor de las pinturas de la iglesia de Eristain. En nuestra opinión, ambos conjuntos se pintaron en algún momento del último tercio del siglo XIV, siguiendo algunas escenas de las pinturas de Gaceo así como ciertas innovaciones iconográficas de la catedral de Pamplona, como el mural de la historia de santa Ana en los claustros. Los mecenas de los murales de la iglesia de Eristain fueron con toda probabilidad la familia Solchaga, que disponía de los excedentes económicos necesarios para destinarlos a obras artísticas, debido a que varios miembros de la familia ocupaban importantes cargos administrativos y militares dentro de la corte y administración del reino. Por otro lado, el único labrador censado en el libro de fuegos de 1366 elimina la posibilidad de que fuese la comunidad laica local la impulsora de estos murales. Y tampoco cabría pensar en un patronazgo de la Diócesis en una iglesia tan rural y con una vinculación tan clara a una familia de hidalgos.

Llegados a este punto podemos plantear una hipótesis de la relación entre las pinturas de Eristain y las de Gaceo. Hay constancia documental que uno de estos Solchaga, Pedro Gil, estuvo presente en la campaña de conquista de Álava de 1368⁵³. La iglesia de Gaceo se encuentra junto a Salvatierra, localidad que juró fidelidad, mediante renovados fueros, al rey de Navarra ese mismo verano (Sánchez, 2021, p. 88). Es verosímil pensar que Pedro Gil, que por entonces estaba al mando de entre dos y tres hombres de armas en Álava, pudiera haber visto las entonces recientes pinturas de San Martín de Tours de Gaceo, localizada justo en la carretera que une Salvatierra con Vitoria, la antigua *Iter XXXIV*, camino que recorrería por necesidad⁵⁴.

53 Participo en la campaña militar de invasión de las villas de Contrasta, Salvatierra y Vitoria, y figura como guarnición de esta última durante verano de 1368. AGN, Comptos, caja 23, n.º 81, 16 y 100. Para más sobre la campaña de 1368: Herreros, 1985, I: 471-481.

54 La conquista incluyó además de Vitoria y Salvatierra «et otros lugares et aldeas que antigament fueron del dicho rango» lo cual incluiría Gaceo, aldea de Salvatierra. Herreros, 1985, p. 472.

Es posible que Pedro Gil, quisiera imitar la decoración allí existente en su propio panteón familiar de Eristain, por la composición de algunas escenas como la crucifixión y las vírgenes que parecen haber sido copiadas directamente del modelo de Gaceo. Sin embargo, los murales de Eristain han sido realizados por un taller local navarro. Si nos atenemos a las fechas de la documentación, parece que todo esto tuvo lugar en el último cuarto del siglo XIV, después de 1368, lo que coincide con la estimación por estilo realizada anteriormente por Martínez Álava.

Pero si Eristain es un santuario usado por una hidalguía local, ¿por qué hay una ausencia de donantes y emblemas heráldicos en las pinturas, típicos de la nobleza? Es importante comprender que las pinturas conservadas son sólo un fragmento que cubre el espacio más importante y sagrado, es decir, el presbiterio y el ábside. Por los fragmentos del muro norte de la nave, sabemos que los muros laterales también estuvieron pintados hasta la década de 1980. Originalmente, las paredes laterales norte pudieron incluir una representación de nobles rezando hacia el ábside, como en San Martín de Ardanaz, o un emblema heráldico de la familia, como en las pinturas del obispo Sánchez de Asiáin en Pamplona un mural en Santa María de Ujué (Fernández-Ladreda, 2011, pp. 156-164). El presbiterio y el espacio del altar se habrían reservado para las figuras más sagradas y las narraciones importantes, como en Gaceo. Por lo tanto, podríamos especular que, en consonancia con la virtud cristiana de la humildad, los mecenas no se habrían considerado dignos de ser representados visualmente en un espacio tan sagrado. Y también cabe recordar que las representaciones de donantes arrodillados ante santos intercesores u otras figuras sagradas no dejaban de ser innovaciones relativamente recientes en el arte del trecento hispano.

Lo que es seguro es que, para decorar su panteón, los Solchaga eligieron un programa iconográfico en el que se hacía hincapié en la veneración e intercesión de la Virgen. Tal veneración, común durante toda la Edad Media, revela el fervor a la Virgen y su importancia como abogada ante la salvación de las almas cristianas. Pero, además, los Solchaga introdujeron escenas innovadoras, como un ciclo completo de San Joaquín, único en la región, prueba de que estaban al tanto de las innovaciones iconográficas de la catedral de Pamplona. Por otra parte, mantuvieron el extraño rostro barbado en el arco principal, y el tetramorfos en lugar de una teofanía más moderna, habitual ya en la Navarra del trecento.

Así, los Solchaga eligieron una galería pintada que reflejaba estéticamente un punto de encuentro entre las fuentes iconográficas innovadoras de la época y los motivos más retardatarios. Tal elección puede reflejar su condición de hidalguía rural y solariega, situada socialmente entre la corte real de Pamplona y su solar de Solchaga y Eristain. Como tales, los murales de Eristain reflejan el gusto artístico y las creencias de una élite rural en busca en ascenso social durante las últimas décadas del siglo XIV. Finalmente, decorando de tal manera los Solchaga adaptaron el interior de la antigua iglesia parroquial de origen prerrománico a las necesidades funerarias de su familia.

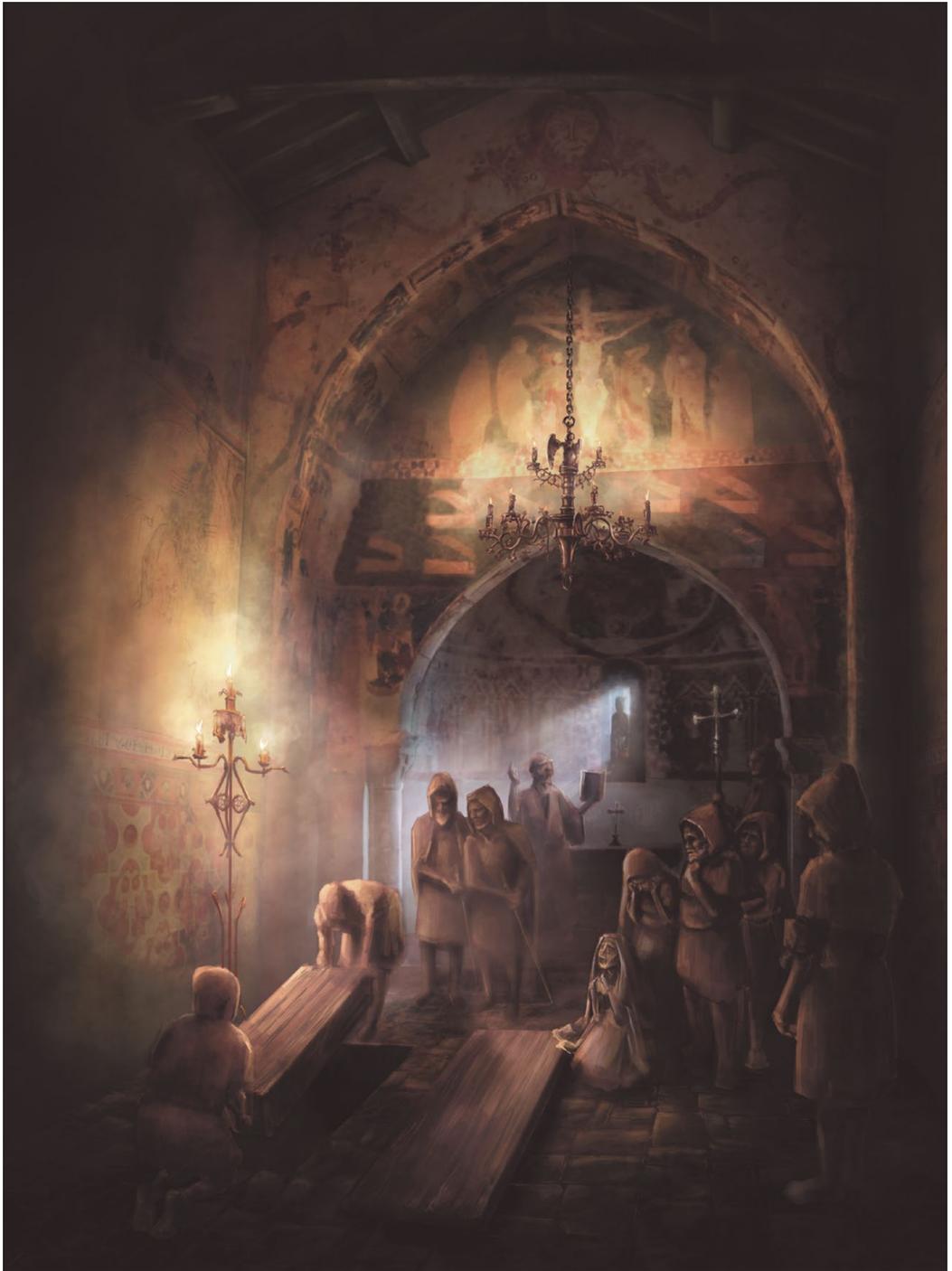


Figura 25. Ilustración que quiere reflejar el hipotético entierro del alcaide Pedro Aibar de Solchaga muerto hacia 1375, en la iglesia de Eristain. Se le entierra en el mismo espacio donde los arqueólogos encontraron los sepulcros con monedas de los siglos XIII y XV. Sepulcros cubiertos posteriormente con los emblemas heráldicos de la familia. Para la reconstrucción de la escena, hemos usado las figuras de la escena funeraria de San Pedro de la Rochapea, además de ciertas partes de las pinturas de San Martín de Ekai y San Martín de Ardanaz. Ilustración financiada por la Medieval Academy of America y realizada por Amaia Torres.

5. LISTA DE REFERENCIAS

Fuentes documentales

- Archivo Diocesano de Pamplona. Archivos Parroquiales.
 Archivo General de Navarra, secciones de Comptos y Registros.
 Anon. (2000). *Speculum humanae salvationis: Vol. II* (A. Luque Santiago, Trans.; Facsímil de Vit. 25-7 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Logo Edilán.
 Arteclio S.A. (1993). *Eristain: Informe de restauración de pintura mural* (Informe de restauración 160/41). Archivo Príncipe de Viana.
 Cennini, C. (1988). *El libro del arte*. Akal.
 De Aquino, T. (1994). *Suma de Teología. Parte III e índices: Vol. V*. Biblioteca de Autores Cristianos.
 De la Vorágine, J. (1982). *La leyenda dorada. V. 2: Vol. II* (J. M. Macías, Trad.). Alianza editorial.

Bibliografía

- Anon. (2000). *Speculum humanae salvationis: Vol. II* (A. Luque Santiago, Trad.; Facsímil de Vit. 25-7 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Logo Edilán.
 Aragonés, E. (2002). El mal imaginado por el gótico. *Príncipe de Viana* 63, 225, 7-82.
 Arteclio S.A. (1993). *Eristain: Informe de restauración de pintura mural* (Restoration report 160/41). Príncipe de Viana; Príncipe de Viana archive.
 Baldó Alcoz, J. (2006). Segunt a mi estado fazer pertenesce. Imagen y memoria de los grupos sociales privilegiados en la Navarra bajomedieval: El cortejo funerario. *VI Congreso de Historia de Navarra*, 385-402.
 Baschet, J. (1993). *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*. École française de Rome.
 Carrasco, J. (1973). *La Población de Navarra en el Siglo XIV*. Ediciones de la Universidad de Navarra.
 Cazorla, A. (2008). Aproximación al trujal rupestre de Solchaga (Navarra). *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 40(83), 20.
 Chiffolleau, J. (1980). *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen âge (vers 1320-vers 1480)*. Collection de l'École française de Rome.
 Corcín Ortigosa, J. (2019). Las Arquivoltas, una viña medieval. En C. J. Martínez Álava (Ed.), *La portada de Santa María de Olite, de la vid a la piedra* (pp. 101-110). Gobierno de Navarra. Fondo de Publicaciones.
 De Aquino, T. (1994). *Suma de Teología. Parte III e índices.: Vol. V*. Biblioteca de Autores Cristianos.
 De Voragine, J. (2012). *The Golden Legend: Readings on the Saints* (E. Duffy & W. G. Ryan, Eds.). Princeton University Press.
 Fernández-Ladreda, C. (1988). *Imaginería Medieval Mariana en Navarra*. Gobierno de Navarra.
 Fernández-Ladreda, C. (1995). Catalain y Eristain: Dos joyas al borde del camino de Santiago. *Turismo en Navarra, Otoño-invierno*, 12-20.

- Fernández-Ladreda, C. (2021). Dos conjuntos funerarios episcopales de la catedral de Pamplona en el siglo XIV: La capilla funeraria de Miguel Pérez de Legaria y el sepulcro de Miguel Sánchez de Asiáin. *Anuario de Estudios Medievales*, 51(1), Article 1.
- García-Gainza, M. C., Rivas Carmona, J., Orbe Sivatte, M. & Heredia Moreno, M. C. (1985). *Catálogo monumental de Navarra III: Vol. Merindad de Olite. Artajona-Unzue* (M. C. García-Gainza, Ed.). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra e Institución Príncipe de Viana.
- Goñi Gaztambide, J. (1965). *Catálogo del Archivo Catedral de Pamplona. Tomo I (829-1500): Vol. I*. Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana.
- Intxusta, J. (2009). *Iglesia de Santa María de Eristain* [PDF]. <http://www.astrolabioromanico.org/pdf/ficha%20ERISTAIN.pdf>
- Jordan, W. C. (1987). The Last Tormentor of Christ: An Image of the Jew in Ancient and Medieval Exegesis, Art, and Drama. *The Jewish Quarterly Review*, 78(1/2), 21-47. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/1454082>
- Lacarra Ducay, M.ª C. (2016). *Pinturas murales góticas en las iglesias de Sos del Rey Católico*. Institución Fernando el Católico.
- Lagarde, A. & Michard, L. (Eds.). (1997). *Moyen Age. Les Grands Auteurs Francais, Anthologie et histoire littéraire*. Bordas.
- Martinena Ruiz, J. J. (2009). Palacios Cabo de Armería, una peculiaridad de Navarra. En *Casas Señoriales y Palacios de Navarra* (pp. 39-67). Universidad de Navarra.
- Martínez Álava, C. J. (1994). Escultura. En *La catedral de Pamplona, 1394-1994: Vol. I* (pp. 274-355). Caja de Ahorros de Navarra.
- Martínez Álava, C. J. (2015). El gótico radiante (1276-1387). Pintura, miniatura y artes suntuarias s. XIV. En C. Fernández Ladreda (Ed.), *Arte Gótico en Navarra* (pp. 361-401). Nafarroa Gobernua/Gobierno de Navarra.
- Martínez Álava, C. J. (2019). Una fachada Pintada. En *La portada de Santa María de Olite, de la vid a la piedra* (pp. 85-96). Gobierno de Navarra. Fondo de Publicaciones.
- Martínez de Aguirre, J. (2006). La capilla funeraria en la Navarra medieval. *Correspondencia e integración de las Artes*, 3, 115-128.
- Martínez de Aguirre, J. & Menéndez-Pidal, F. (1996). *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*. Gobierno de Navarra.
- Menéndez-Pidal, F. & Martinena, J. J. F. (2002). *Libro de Armería del reino de Navarra*. Gobierno De Navarra.
- Mugueta Moreno, I. (2007). La nobleza en Navarra (siglos XIII-XIV): Una identidad militar. *Iura vasconiae: revista de derecho histórico y autonómico de Vasconia*, 4, 189-238.
- Noticias de Navarra. (2007, octubre 6). La iglesia de Eristain acoge la que puede ser la pintura más antigua de Navarra. *Noticias de Navarra*.
- Pavón Benito, J. & García de Paredes, Á. G. de la B. (2007). *Morir en la Edad Media: La muerte en la Navarra medieval*. Universitat de València.
- Portilla, M. (1982). *Catálogo monumental, diócesis de Vitoria*. (Vol. 5). Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria.

- Ramírez Vaquero, E. (1999). La nobleza bajomedieval navarra: Pautas de comportamiento y actitudes políticas. En *La nobleza peninsular en la Edad Media* (pp. 297-324). Fundación Sánchez-Albornoz.
- Ramos, M. & Gabinete Trama. (1994). Eristain: Seguimiento arqueológico. *Trabajos de Arqueología Navarra*, 11, 131-136.
- Réau, L. (1957a). *Iconographie de l'art chrétien 3. Tome II***. *Iconographie de la Bible II. Nouveau Testament*. (Vol. 3). Presses universitaires de France.
- Réau, L. (1957b). *Iconographie de l'art chrétien 3. Tome II***. *Iconographie de la Bible II. Nouveau Testament*. (1. édition, Vol. 3). Presses universitaires de France.
- Réau, L. (1959). *Iconographie de l'art chrétien 6. Tome III****. *Iconographie des Saints III. P-Z*. (Vol. 6). Presses universitaires de France.
- Rodríguez Velasco, J. D. (2010). *Order and chivalry: Knighthood and citizenship in late medieval Castile* (English edition). University of Pennsylvania Press.
- Sáenz Pascual, R. (1997). *La pintura gótica en Álava: Una contribución a su estudio* (p. 1). Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura y Euskera.
- Sánchez Aranaz, F. (2021). *Carlos II de Navarra. El rey que pudo dominar Europa*. Mintzoa.
- Schiller, G. (1972). *Iconography of Christian art Vol. II*. (First American edition). New York Graphic Society.
- Sergio Nuñez. (2018). *La Pintura Mural Tardogótico en Castilla y León: Provincias de Valladolid, Segovia y Soria*. (Vols. 1 and 2). Junta de Castilla y León.
- Uranga, J. E. & Iñiguez, F. (1971). *Arte Medieval Navarro. Volumen Primero. Arte Pre-románico*. Aranzadi.
- Zabalo, F. J. (1973). *La administración del Reino de Navarra en el siglo XIV*. Universidad de Navarra.