

## Pinturas murales en Santa Lucía de Sos del Rey Católico (Zaragoza) \*

A las valiosas obras de arte medieval que guarda la villa de Sos del Rey Católico (Zaragoza) se ha venido a sumar, recientemente, un conjunto de pinturas murales aparecido en una de sus iglesias que, por su considerable interés son merecedoras de atención. Las pinturas decoran los muros interiores de la cabecera de la pequeña iglesia de Santa Lucía —antes de San Miguel Arcángel<sup>1</sup>—, iglesia situada hoy fuera del recinto urbano de Sos, en la margen derecha de la carretera de Sangüesa<sup>2</sup>. Edificada sobre un altozano, semioculta en la actualidad por construcciones posteriores, resulta una agradable sorpresa para el viajero que ha salido de la población por el portal de

\* Este texto toma como base la Comunicación presentada al "Primer Coloquio de Arte Aragonés", celebrado en Teruel los días 20 y 21 de marzo de 1978, con el patrocinio de la Excm.a Diputación Provincial.

1 La advocación de Santa Lucía es bastante reciente, de principios del siglo XX. Aún no la recoge don Pascual MADCOZ en su *Diccionario*, (Tomo XIV, Madrid, 1849, p. 508). El *Libro de Mandatos y órdenes dadas por el Ilmo. Sr. Prelado y Sr. Obispo de Jaca*, (Tomo IV, 5-V-1862 hasta hoy), nos dice que "El día 12 de diciembre de 1901 mediante autorización del prelado fué bendecida y bautizada por el párroco licenciado D. Nicómedes Rufas la campana que con el nombre de Lucía se colocó en la ermita del mismo nombre que para conmemorar la entrada del siglo XX se restauró a extramuros de ésta misma villa, y al siguiente día 13 fue bendecida la iglesia por el coadjutor de ésta parroquia don Miguel Charle, mediante nueva autoización por haberse indispuerto el propio párroco D. Nicómedes Rufas; dicho coadjutor celebró misa cantada y solemne y expuso la vida y martirio de Santa Lucía". (*Archivo Parroquial de San Esteban*, Sos del Rey Católico). Fue en esa fecha cuando la antigua imagen de San Miguel Arcángel se sustituyó por un moderno retablo con la figura de Santa Lucía que ocupaba gran parte de la cabecera de la iglesia, retablo que se mantuvo hasta las obras de restauración de 1975. Se desconocen las causas de cambio de advocación por no quedar recogidas por escrito en el Archivo Parroquial, aunque quizá tuviera algo que ver la presencia de una reliquia de la mártir de Siracusa que hoy se guarda en la iglesia.

2 En tiempos del rey don Fernando VI (1747) todavía se recordaba cuál había sido el primer trazado de las murallas de Sos que circundaban un territorio mucho mayor que el actual, incluyéndose en él la iglesia de San Miguel Arcángel: "fabricadas las (murallas) que hoy existen, que son bien singulares, y apenas competidas de otras, que no sean de fábrica y fortificación moderna, se mandaron alianar las que antiguamente circunvalaban el dilatado recinto del pueblo, que era más numeroso y de mayor extensión. A esto miró la orden dada por D. Gil Rodrigo de Lihori Gobernador de Aragón, estando en ésta Villa, de que sus vecinos acabasen de destruir y deshacer las murallas viejas que estaban fuera de ella, en el término de veinte años, y baxo de cierta pena pecuniaria, el que prorrogó el señor rey don Martín el año de 1402 (3 de febrero) por ocho años más. Y según la tradición, y lo que demuestra los vestigios antiguos, dichas murallas corrían desde la Hermita de San Bartolomé, incluyendo todo el terreno despoblado que

San Miguel y se dirige hacia Navarra. Recientes obras de consolidación<sup>3</sup> que fueron causa del descubrimiento de las pinturas, han devuelto al monumento su primitivo esplendor<sup>4</sup> (Foto 1).

Arquitectónicamente Santa Lucía pertenece al románico tardío, tal como se desarrolla en la comarca aragonesa de las Cinco Villas en una época avanzada dentro del estilo. Corresponde, por su tipología, al apartado segundo en la clasificación de Abbad Ríos<sup>5</sup>, con iglesias de planta basilical, de una nave abovedada sin crucero y con ábside semicircular. En el interior la bóveda de horno de la cabecera presenta dos nervios doblados, decorados con estrellas en relieve, que se unen en la clave del arco de ingreso a la capilla mayor. La cubierta de la nave se divide en tres tramos de cañón apuntado mediante arcos fajones. Lo más original son las medias columnas encargadas de recibir a los dos arcos fajones situados a los pies de la nave ya que, en lugar de arrancar del suelo, lo hacen de unas ménsulas colocadas a media altura. Estas se encuentran talladas figurando cabezas humanas —de hombre y mujer— en el lado del evangelio, y de gesticulantes monstruos en el de la epístola<sup>6</sup>. Los capiteles son de modelo vegetal, muy estilizado, como corres-

entendemos con nombre de Huertos de Landa, hasta que se encuentra el camino que va a la Fuente del Puente; de forma que estaba en medio de ésta parte del pueblo la Basílica de San Miguel, que se dice haber sido Parroquia". José CABEZUDO ASTRAIN y Ambrosio GUILLEN DE JASSO, *Noticias Históricas de Sos*, "Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita", núm. 3, 1952. Zaragoza, 1954, p. 171.

3 Las obras se comenzaron a primeros de agosto de 1975, bajo la dirección del arquitecto don Francisco Pons Sorolla. La labor principal consistió en reforzar la plementería de su bóveda absidial que amenazaba ruina y en sustituir las primitivas lajas de piedra de la cubierta por tejas de tipo árabe. En el interior se procedió a limpiar los muros de la moderna pintura que los cubría simulando sillería y a desalojar del presbiterio un retablo de moderna factura que tapaba la estructura del ábside, impidiendo el paso de la luz a través de los tres vanos practicados en su cabecera. La labor de fijación de la decoración primitiva que era posible distinguir a través de la cal en las zonas que no cubría el retablo fue encomendada a personal especializado. Actuaron como restauradores, en esta segunda etapa, los señores Llopart y Anglada, de Barcelona. Primero llevaron a cabo un reconocimiento de los muros y bóveda realizando algunas catas en las zonas en las que podía haber pintura, para delimitar su superficie e importancia. Más tarde (agosto, 1976) la pintura fue limpiada a punta seca (bisturí), ya que el empleo de disolventes podía perjudicarla. A continuación se fijó al muro y se afianzó los labios del soporte (mortero) donde se había desprendido. En algunas zonas se puso mortero donde faltaba, continuando en tonos bajos las líneas maestras del original. (Información proporcionada por don Antonio Llopart Castells, generosamente).

4 El primero que advirtió la existencia de pinturas originales bajo el enlucido moderno fue don Francisco ABBAD RÍOS, haciéndolo saber en su obra: *Catálogo Monumental de España, Zaragoza*, Madrid, C. S. I. C., 1957, p. 639.

5 *El Románico en Cinco Villas*, Zaragoza, I. F. C., 1954, p. 49.

6 La pareja humana corresponde a un mismo modelo físico, algo tosco, de grandes facciones enriquecidas con restos de policromía. El hombre lleva el cabello en forma de melena y se cubre con un pequeño bonete. La mujer luce una toca que le enmarca la cara y que sostiene con una cinta por debajo de su barbilla. Los dos animales del lado contrario tienen las fauces amenazadoramente abiertas y sus ojos saltones fijos en los humanos quienes parecen corresponder a sus amenazas con un poco de ironía. Cabría

ponde a la época de transición en que se construyó el edificio. La puerta principal de ingreso se abre en el centro del muro occidental. Es una portada ya marcadamente gótica, sin tímpano, de estructura muy sencilla, a base de cuatro arquivoltas de perfil apuntado que apean en sendas columnas muy finas con capitel vegetal. Una segunda puerta, sin moldurar, hay en el muro meridional; a través de ella se accedía al cementerio, propiedad de la iglesia, que hoy ha desaparecido<sup>7</sup>. La ausencia de torre campanario queda compensada por una pequeña espadaña con la que remata el hastial, a la que es posible acceder desde el interior. La carencia, casi absoluta, de labores escultóricas que amenicen el edificio y el uso masivo de la piedra, aparejada en forma de sillería irregular, le confieren una severidad próxima a la que se advierte en las realizaciones de la Orden del Cister que, no en vano por los mismos años en que aquél se construía, estaba desarrollando una importante actividad en la región<sup>8</sup>.

De la iglesia de San Miguel Arcángel de Sos se desconoce la fecha de su consagración o cualquier noticia referente a su edificación<sup>9</sup>. Razones de estilo permiten suponer que a principios del siglo XIII se comenzarían las obras —por su cabecera—, para concluirse a finales de siglo o a principios del siguiente, con la portada principal<sup>10</sup>. De esta última etapa sería la labor decorativa pintada del interior de sus muros que va a ser analizada seguidamente.

pensar en la posibilidad de que las cuatro ménsulas formaran un programa simbólico alusivo a los vicios, —lujuria o gula, quizá—, que amenazan a quienes no conocen el Evangelio.

7 En el Archivo de Protocolos Notariales de la Villa de Sos se guarda un documento del año 1511, en el que se recoge un testamento con la voluntad de ser enterrado en el cementerio de la iglesia de San Miguel, que está fuera de los muros de la villa, junto a ella. (Noticia proporcionada, como otras, por don José CABEZUDO ASTRAIN, de Zaragoza).

8 Al iniciarse el siglo XIII se hallaban avanzadas las obras de los monasterios cistercienses de *Cambrón* (Ejea de los Caballeros) y de *Veruela* (Tarazona), ambos en la provincia de Zaragoza. Y en Navarra, los de *Fitero* y la *Oliva*, en el partido judicial de Tudela.

9 En el Cartoral de la iglesia de San Esteban de Sos, publicado por P. Galindo Romeo, se nombran varias iglesias además de la parroquial, sin mencionar ninguna con la advocación de San Miguel Arcángel, lo que quiere decir que por los años en que dicho Cartoral se redactaba, —1059-1120—, no se habían iniciado las obras de su construcción. Lo que se confirma, indiscutiblemente, con el estilo del edificio. (P. GALINDO ROMEO, *SOS en los siglos XI-XII*, "Rev. Universidad", Año I. Zaragoza, 1924, pp. 90-97).

10 Francisco ABBAD RÍOS, *El Románico en Cinco Villas*, p. 91. Y del mismo autor: *Catálogo Monumental de España, Zaragoza*, p. 639 y figs. 1614, 1630, 1646 y 1647.

## DESCRIPCION

La pintura mural cubría la totalidad de la capilla mayor —desde el suelo hasta el arranque de la bóveda<sup>11</sup>—, y desde un extremo a otro de la boca del ábside. El estado de su conservación, cuando se descubrió hace unos pocos años, era bastante deficiente, sobre todo en aquellas zonas que no habían quedado protegidas por el retablo moderno, en donde el dibujo y el color estaban casi perdidos (Foto 2).

El conocimiento de la primitiva advocación de la iglesia nos ha sido de gran ayuda a la hora de identificar las escenas representadas que, por no ser demasiado frecuentes, podían dar lugar a confusión. Se sabe, a través de la documentación de archivo conservada, que en la iglesia de San Miguel Arcángel de Sos del Rey Católico tenía asiento una cofradía dedicada a San Miguel, San Esteban y Santa Catalina, con derecho de enterramiento para los cofrades en el cementerio anejo a la misma<sup>12</sup>. La festividad era celebrada el día 8 de mayo, día en que según la tradición de la Italia meridional<sup>13</sup> se conmemoraba la dedicación de un santuario a San Miguel en la cima del Monte Gargano (Montesantángelo) por el obispo y el pueblo de Siponto, no lejos de la actual Manfredonia (Apulia), en el mismo lugar en que se había aparecido el Arcángel por primera vez. Según el texto latino de la *Aparitio Sancti Michaelis in Monte Gargano* (s. VI), utilizado más tarde por Jacobo de Vorágine en su *Legenda Aurea* (c. 1255), el episodio más importante de la leyenda de San Miguel habría sido el triunfo alcanzado por sipontinos y beneventinos frente a los napolitanos «paganis adhuc ritibus observantes», gracias a la intervención directa del santo. En la *Apparitio* no existe indicación alguna cronológica ni se mencionan los nombres del obispo local o del pontífice romano al que los sipontinos habrían enviado mensajeros la víspera de la batalla en busca de consejo. En opinión de Armando Petrucci<sup>14</sup>

11 En la parte alta de los muros de la cabecera, por encima de la moldura, lo mismo que en la zona inmediata de la bóveda ha desaparecido toda la decoración pintada. Se perdió al renovar la plementería que hubo que volver a hacer de nuevo. Desconocemos la temática y composición de ella y cómo se encontraba en el momento de comenzar las obras.

12 *Archivo de Protocolos Notariales de la Villa de Sos. Notario Gil García de Urriés. Año 1520.* 7 de noviembre... "Dentro de la iglesia de San Miguel de la Villa de Sos, comparecen el Capítulo de los Venerables Vicario y Cofrades de San Miguel, San Esteban y Santa Catalina". (Dato proporcionado por don José CABEZUDO ASTRAIN.)

13 La otra festividad dedicada a San Miguel Arcángel, sin embargo, es celebrada el día veintinueve de septiembre y pertenece a la tradición romana del culto, aunque luego, con el tiempo, se difundiera junto con la primera, por toda Italia. En España se celebran las dos festividades aunque, quizá, sea más popular la segunda de ellas.

14 A. PETRUCCI, *Aspetti del culto e del pellegrinaggio di S. Michele Arcangelo sul Monte Gargano*. En "Pellegrinaggi e culto dei Santi in Europa fino alla 1.<sup>a</sup> Crociata". *Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale*, IV. Todi, 1963, p. 147.

este suceso podría referirse, posiblemente, a un ataque de los godos de Totila, los cuales en el 543 y en el 547 habían ocupado Nápoles, máxima ciudad de la Italia meridional, y en ella habían fijado su centro de resistencia estable y de expansión. Según esta interpretación de las fuentes, los datos ofrecidos por la tradición tendrían su base de autenticidad, y recogerían un hecho cierto: que en la segunda mitad del siglo VI fue consagrado o, más seguramente, reconsagrado<sup>15</sup> en la cima gargánica, un santuario en honor de San Miguel. Esta consagración o reconsagración —concluye Petrucci—, estaría insertada en un programa general de restauración espiritual que había tenido lugar en la diócesis sipontina del obispo Lorenzo, con la construcción de nuevas iglesias y embellecimiento de las existentes. Vorágine sitúa la victoria de los sipontinos y beneventinos y la posterior dedicación de la basílica al Arcángel San Miguel en tiempos del pontífice Pelagio I (556-560)<sup>16</sup>.

La peregrinación a la gruta gargánica se modificó entre los siglos VIII y X dejando de ser un episodio local, como era en sus orígenes, para transformarse en un acontecimiento europeo por su repercusión internacional. De tal forma que, muy frecuentemente, los peregrinos que iban a Roma o a Tierra Santa se desviaban de su itinerario para ir al Monte Gargano y visitar la iglesia de San Miguel Arcángel, uniéndose a los devotos italianos o de fuera de Italia que habían acudido directamente allí atraídos por el deseo de conocer el célebre santuario.

A partir del siglo XI a los peregrinos de la fe se vinieron a sumar otros movidos por el espíritu caballeresco y así los cruzados embarcaban en Manfredonia luego de haber estado en la basílica de San Miguel y de haberse sentido identificados con el caudillo de las milicias celestiales. El tema de la batalla de Siponto y de la milagrosa intervención del Arcángel no podía dejar de conmover al pueblo cristiano de Europa, impregnado de espíritu de Cruzada<sup>17</sup>.

Este pasaje de la leyenda del Arcángel fue el que eligieron los habitantes de la villa de Sos del Rey Católico para que figurara en los muros de la capilla mayor de la basílica de San Miguel. Los miembros de la Cofradía de San Miguel Arcángel se sentirían identificados con los nobles caballeros pre-

15 Para el historiador PETRUCCI el culto al Arcángel San Miguel no fue implantado en el siglo VI sobre el Gargano por vez primera. En realidad esta devoción a un santo guerrero y taumatúrgico sería la traducción al cristianismo de un culto elemental, de origen griego, del que tenemos noticia por Estrabón. Las excavaciones arqueológicas hechas en la zona han confirmado la hipótesis, con el hallazgo de abundantes restos de hipogeos paleocristianos de los siglos IV al VI. (Obra citada, pp. 153-157).

16 *Legenda Aurea*. Cap. CXLII.

17 A. PETRUCCI, obra citada, pp. 166-167. E. MALE. *L'art religieux du XIIe siècle en France*, París, 1928, (2ª ed.), Cap. VII, pp. 257-262.

parados para comenzar la batalla que aparecen representados en los muros de su santuario.

La decoración se dispuso del modo siguiente: en la parte central de la capilla, aquella comprendida entre las ventanas laterales y la moldura que las limita por la parte superior, quedan dos superficies rectangulares<sup>18</sup> de iguales dimensiones, separadas por la ventana axial y enmarcadas por una greca pintada con motivos de cintas dobladas en zig-zag de 18 centímetros de altura. En cada una de estas superficies se distinguen doce caballeros jinetes en actitud de avanzar hacia la ventana central. Pertenecen a la tradición iconográfica de jinetes enfrentados en torneos y batallas, de tan gran desarrollo en Europa durante la Edad Media<sup>19</sup>. Se observa en estas representaciones una simetría que en esta ocasión no se cumple con exactitud ya que los soldados y sus monturas aparecen bastante sueltos, agrupados y enlazados unos con otros mediante el gesto. En ocasiones se advierte su liberación de los límites marcados por la greca que bordea la composición, a la que sobrepasan con sus cabalgaduras o con los extremos de sus lanzas. Visten todos arneses a la usanza de fines del siglo XIII<sup>20</sup> y montan caballos guardados con gualdrapas de las que, aquellas que corresponden a los caballos que se encuentran en el lado del evangelio están decoradas con las armas que se repiten en los escudos de sus monturas: una cruz de plata sobre campo de gules, tema heráldico que cabría identificar con las enseñas de los caballeros franceses que iban a la Cruzada<sup>21</sup>; los caballeros que aparecen en el lado de la epístola no lucen emblemas. Unos y otros llevan en las manos lanzas afiladas e insignias colocadas en lo alto de un asta (Fotos 3 y 4).

En el extremo izquierdo del friso de los caballeros correspondiente al lado del evangelio, próximo a la ventana, en el lugar ocupado en el lado de la epístola por una ancha greca con motivos geométricos, se identifica la figura de un obispo vuelto de rodillas hacia el centro del ábside. Tiene las manos juntas en actitud de oración y la mirada fija en un pequeño ángel

18 Cada superficie mide sesenta y tres centímetros de alto por un metro noventa y seis centímetros de ancho.

19 Las escenas de combate, reales o imaginarias, como las que recordaban la Reconquista de Valencia o de Mallorca, con Jaime I el Conquistador, la Batalla de Roncesvalles, con Carlomagno y Roldán, o las conquistas del Rey Arturo y sus compañeros de la tabla redonda, frecuentes en el arte religioso y civil de los siglos XII al XV, nos hablan elocuentemente de una moda, que abarcó por un igual a toda Europa Occidental, en la que se trataba de enaltecer al caballero como defensor de los valores espirituales de la cristiandad. El ambiente creado por las Cruzadas, la gran empresa contemporánea, contribuyó a la formación de la epopeya medieval.

20 Ver MARTÍ DE RIQUER, *L'arnés del Cavaller*. Barcelona, Ariel, 1968, Caps. II y III, pp. 27-72.

21 Ver V. CASTAÑEDA y ALCOVER, *Arte del Blasón*. Madrid, Lib. Gral. de V. Suárez, 1923, p. 83.



Foto núm. 1.—Iglesia de San Miguel Arcángel, hoy de Santa Lucía.  
Sos del Rey Católico (Zaragoza).



Foto núm. 2.—Interior - cabecera. Localización de las pinturas murales.





Foto núm. 3.—Sipontinos y Beneventinos preparados para la batalla  
(Lado del Evangelio).



Foto núm. 4.—Detalle de los soldados (Lado del Evangelio).





Foto núm. 5.—Los napolitanos preparados para la batalla. (Lado Epístola).



Foto núm. 6.—San Miguel confortando al obispo de Manfredonia antes de la batalla. (Lado Evangelio)



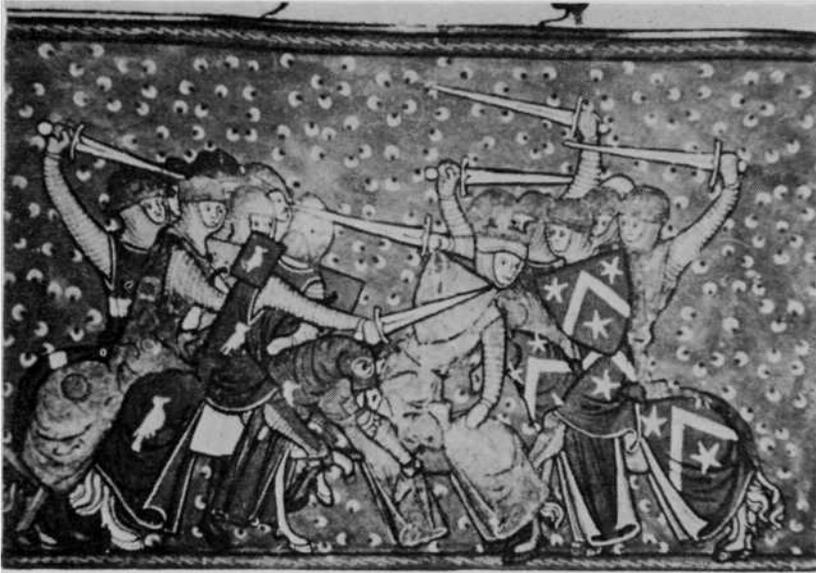


Foto núm. 7.—Batalla de Roncesvalles. Roldán ataca al rey Marsila. (*Las grandes Crónicas de Francia*, 1.<sup>a</sup> m XIV. Londres. British Museum, m. s. Royal. 16 G VI. F.º 178 Vº).



Foto núm. 8.—Ángel haciendo sonar un cuerno. (Intradós ventana central I.)





Foto núm. 9.—El profeta Daniel. (Intradós ventana del Evangelio).

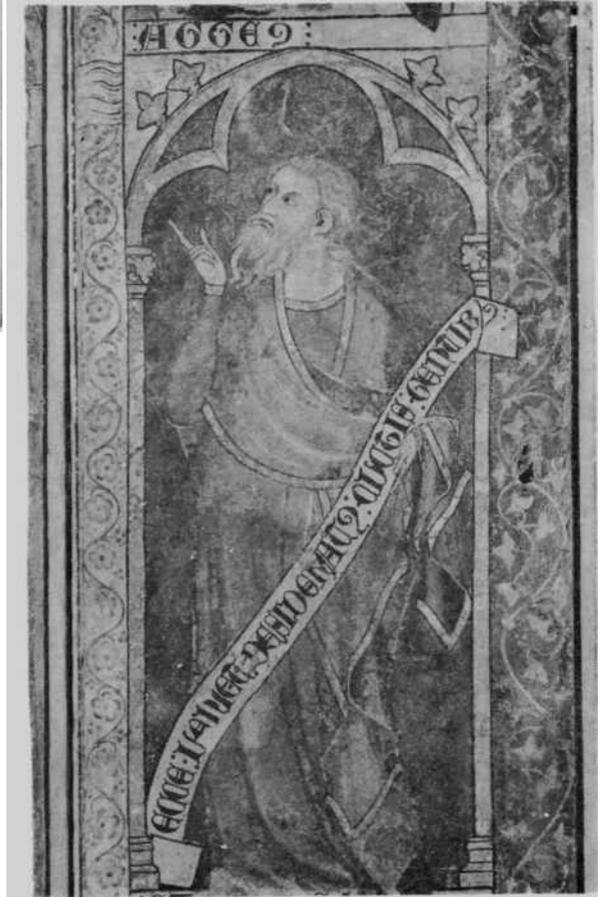


Foto núm. 10.—El profeta Aqueo. Testero del Refectorio de la catedral de Pamplona. (Lado derecho). 1330 - Jvar. Oliver. Museo de Navarra. Pamplona.





Foto núm. 11.—Arcángel San Gabriel. (Intradós ventana lado epístola).



Foto núm. 12.—María intercesora y ángel con las insignias de la Pasión. (Parte superior de la cabecera, lado epístola).





Foto núm. 13.—Anunciación. (Detalle lado Evangelio).



Foto núm. 14.—Epifanía. (Detalle lado epístola).





Foto núm. 15.—Virgen y San Cristóbal. (Psalterio de Peterborough c. 1300, Corpus Christi College Cambridge).



que desciende de lo alto señalándole (Foto 6). Seguimos todavía con la leyenda de San Miguel Arcángel: representa el momento en que San Miguel se muestra al obispo (Lorenzo?) de Manfredonia para decirle que sus oraciones habían sido escuchadas, («adest in visione sanctus Michael antisti, preces, dixit, esauditas»)<sup>22</sup> e indicarle el momento en que los ejércitos de sipontinos y beneventinos debían atacar a los napolitanos para alcanzar la victoria. Es indudable que los ejércitos protegidos por el Arcángel son aquellos que se encuentran próximos al obispo orante, en el lado del evangelio, señalados con el emblema de la cruz, y que hay que identificar a los napolitanos en el ejército que se muestra en el lado de la epístola, carente de enseña alguna (Foto 5).

Por razones de estilo se puede señalar la posibilidad de que el origen de esta composición caballeresca se encuentre en el campo de la miniatura y, dentro de ella, podría enlazar con la serie de obras que se realizaron en los talleres de iluminadores al servicio de la corona de Francia que en los últimos años del siglo XIII y primeros años del XIV alcanzaron un elevado nivel de calidad. Con el nombre de *Grandes Crónicas de Francia* se designan unos textos que contienen la versión ampliada, en lengua francesa, de la redacción latina de las llamadas *Crónicas de San Dionisio*. De los manuscritos de esta serie, de mecenazgo real, es justamente famoso, por la belleza de sus miniaturas, un ejemplar, en dos volúmenes sobre pergamino, que fuera del rey Juan II (con anterioridad a su ascensión al trono, es decir, antes de 1350) que contiene cuatrocientos dieciocho pinturas<sup>23</sup>. Entre aquellas que ilustran el texto del reinado de Carlomagno hay algunas de combates entre caballeros jinetes, bastante parecidas a las dos composiciones que se encuentran en Sos del Rey Católico. Se desconoce la fecha exacta de realización de las miniaturas y el taller que las llevó a cabo pero, sobre esto último no cabe dudar que sería de origen francés y próximo al círculo de la realeza. Los historiadores destacan en las ilustraciones el ritmo casi de pintura y su semejanza —por la disposición horizontal de las escenas—, con la labor de los muralistas y artistas de tapicería<sup>24</sup> (Foto 7).

La larga etapa en que el Reino de Navarra estuvo bajo dominio francés, primero directamente (1274-1328) y luego, de un modo indirecto, con doña Juana II y Felipe de Evreux (1328-1349), tuvo su repercusión

22 *Apparitio sancti Michaelis in Monte Gargano*, en *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum*, (ed. G. Waitz, Hannoverae, 1878), p. 542, r. 9, cita Armando PETRUCCI, ob. cit., p. 166, nota 58.

23 Londres, B. M., (m. s. Royal, 16 g, VI).

24 Ver R. LEJEUNE y J. SIENNON, *La Légende de Roland dans l'art du Moyen Age <XII-XVI>*, (Tome I), Bruselas, Arcade, 1966. pp. 329-354.

en las bellas artes<sup>25</sup>. Hay que recordar, también, que durante toda la Edad Media, la villa de Sos —junto con otras cuarenta y siete localidades aragonesas<sup>26</sup>—, pertenecía a la mitra de Pamplona, siendo de origen francés una gran parte de los obispos que ocuparon durante dicho tiempo la sede irufíesa<sup>27</sup>.

La decoración continúa en los intradoses de las tres ventanas y en la bóveda. La leyenda de San Miguel Arcángel da paso a una iconografía en la que el santo titular aparece indirectamente aludido a través del tema del Juicio Final.

En el intradós de la ventana central aparecen dos figuras de adolescentes tocando sendos instrumentos de música. El del lado izquierdo hace sonar con energía un cuerno de caza, instrumento que en los emblemas simboliza la llamada del espíritu para la guerra santa<sup>28</sup>. Su compañero, en el lado derecho, utiliza una trompeta, evocadora del Juicio Final. Ambos se encuentran casi borrados, no alcanzándose a distinguir de ellos más que fragmentos parciales de sus cuerpos y extremidades superiores (Foto 8).

En el intradós de la ventana abierta en el lado del evangelio se distingue la esbelta figura de un anciano, con cabellera y barba blancas, que lleva un libro en su mano izquierda. Aparece en pie, envuelto en amplia túnica, lo que confiere a su silueta una considerable prestancia. Su rostro es severo y la dirección de su mirada señala hacia el centro del ábside. Debe de identificarse con el profeta Daniel, el primero que escribió de San Miguel Arcángel, a través de la revelación divina que recibió del arcángel San Gabriel: «Entonces se alzaré Miguel, el gran príncipe, el defensor de los hijos de tu pueblo, y será un tiempo de angustia, tal como no lo hubo desde que existen las naciones hasta ese día. Entonces se salvarán los que de tu pueblo estén escritos en el libro. Las muchedumbres de los que duermen en el polvo de la tierra se despertarán, unos para la eterna vida, otros para eterna vergüenza y confusión. Los sabios brillarán con el esplendor del firmamento y los que enseñaron la justicia a la muchedumbre resplandecerán por siempre, eternamente, como las estrellas. Tú, Daniel, ten en secreto estas palabras y sella el libro hasta el tiempo del fin. Muchos lo leerán y acrecentarán su conocimiento» (XII-1-4)<sup>29</sup> (Foto 9).

25 Ver José M.<sup>a</sup> LACARRA DE MIGUEL, *Historia del Reino de Navarra en la Edad Media*. Pamplona, C. de A. de N., 1976, pp. 329-354.

26 Desde el siglo XI hasta el siglo XVIII (1785) en que pasaron a depender de las sedes de Jaca y de Huesca. Sos pertenece a la diócesis de Jaca.

27 Ver GOÑI GAZTAMBIDE, *Los obispos de Pamplona en el siglo XIII* "Rev. Príncipe de Viana", XVIII, Pamplona, 1957, pp. 41-237, y *Los obispos de Pamplona en el siglo XIV*, "Rev. Príncipe de Viana", XXIII, Pamplona, 1962, pp. 5-194.

28 J. E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969, p. 168.

29 "Apéndice, o elenco de los Varones ilustres, que han escrito de las Grandezas de San Miguel, que se mencionan en esta obrilla". "El Santo Profeta Daniel, fué el pri-

En la ventana del lado de la epístola, en su intradós, y en el lado izquierdo, formando parangón con el profeta Daniel, se reconoce la figura de un ángel, de gracil silueta y aspecto marcadamente juvenil cuyos brazos señalan hacia lo alto. Se muestra de cuerpo entero, envuelto en túnica y manto blancos, con las alas dobladas para acomodarse al reducido espacio de que dispone. Su buen estado de conservación permite distinguir la dulzura que emana de su rostro, cuidadosamente tratado. Representa al arcángel San Gabriel mensajero celeste ante el profeta Daniel: «Todavía estaba hablando en mi oración y aquel varón, Gabriel, a quien antes ví en la visión, volando rápidamente se llegó a mí como a la hora del sacrificio de la tarde. Vino y, hablando conmigo, me dijo: Daniel, vengo ahora para hacerte entender. Cuando comenzaste tu plegaria, fue dada la orden, y vengo para dártela a conocer, porque eres el predilecto. Oye pues la palabra y entiende la visión» (X, 21-23). «Alcé los ojos y miré, viendo a un varón vestido de lino y con un cinturón de oro puro. Su cuerpo era como de crisólito; su rostro resplandecía como el relámpago; sus ojos eran como brasas de fuego; sus brazos y pies parecían de bronce bruñido, y el sonido de su voz era como de rumor de muchedumbre» (X, 5-6). «Yo, Daniel, miré y vi a dos hombres que estaban en pie, el uno al lado de acá del río, el otro del lado de allá, y uno de ellos dijo al varón vestido de lino que estaba sobre las aguas del río: ¿Cuándo será el fin y sucederán esas maravillas? Y oí al varón vestido de lino, que estaba sobre las aguas del río, que, alzando al cielo su derecha y su izquierda, juró por el que eternamente vive que eso será dentro de un tiempo, de tiempos y de la mitad de un tiempo, y que todo esto se cumplirá cuando la fuerza del pueblo de los santos estuviera enteramente quebrantada» (XII, 5-7). (Foto 11).

En la parte del muro restante entre la terminación de las ventanas absidiales y el inicio de la bóveda quedan tres zonas en forma de arco de medio punto con vestigios de la primera decoración pintada. Es lo más deteriorado del conjunto debido a las obras de restauración efectuadas en la cubierta de la capilla mayor.

mero de todos los Escritores; pues habiendo recibido la revelación Divina, que le fué hecha por el Arcangel San Gabriel, en la que le manifestó el nombre, el oficio de San Miguel, y su Principado, entre los Angeles, y la Protección, que de San Miguel siempre havia logrado el Pueblo de Israel, lo escribió divinamente a el cap. 10 y 12 de su Profecía; de la qual los Santos Padres, y Doctores antiguos de la Iglesia, como San Dionisio Aeropagíta, San Basilio Magno, el Chrysóstomo, San Gregorio Papa, San Bernardo y otros han deducido las Glorias del Santo Arcangel, atribuyéndole las grandes maravillas obradas por Dios en el Pueblo Hebreo, por medio suyo, cómo su principal Ministro, deputado por la Magestad Divina para Protector especial y Príncipe de aquel Pueblo", (insinuación de *las grandezas de San Miguel y de sus famosos santuarios en los Reynos de España, Francia, Portugal y las indias: investigaciones de historias piadosas, Sagradas Memorias y Relaciones fidedignas. Sácala a la luz el doctor D. Manuel Collado de Ruete...* En Madrid, en la Imprenta de los Herederos de Francisco del Hierro, Año de 1780, p. 224).

En la zona central no puede identificarse cosa alguna con sentido. En el lateral izquierdo cabe distinguir las extremidades inferiores de un animal carnívoro, de regular tamaño, próximo a unos fragmentos de motivo geométrico en zig-zag. Cabe pensar en que aquí figurase un aspecto de la escena del Juicio, quizá el momento del peso de almas por el Arcángel San Miguel ante la presencia de Lucifer y sus milicias infernales <sup>30</sup>.

Es el lado derecho aquel que conserva mayor superficie de pintura. Se representa en él la segunda aparición del Hijo del Hombre. En el centro de la composición se reconoce a Cristo, entronizado y coronado como rey. «Y entonces será cuando verán al Hijo del Hombre venir sobre una nube con gran poder y majestad» (Lucas, XXI, 27). Con gesto solemne eleva sus manos, y su túnica caída deja ver en el torso desnudo la herida de su costado. «Muestra sus cicatrices para testimoniar la verdad del Evangelio y para probar que ha sido verdaderamente crucificado por nosotros» <sup>31</sup>.

De las otras figuras que integraban la escena sólo se han mantenido aquellas que ocupaban el lado derecho del trono; pero es posible reconstruir el resto. En primer lugar junto a éste se identifica a un ángel, en pie, que lleva en las manos un flagelo y una columna. Son «la señal» del Hijo del Hombre de que habla el evangelista Mateo (XXIV, 30), es decir, las armas de la Pasión de Cristo, tal como lo recuerda Jacobo de Vorágine: «Figurarán, igualmente, en el Juicio Final, las insignias de la Pasión: la cruz, los clavos y las cicatrices del cuerpo» (*Leg. Aur.* Cap. I). El compañero del lado izquierdo del trono —hoy perdido—, llevaría, posiblemente, la cruz, la lanza y la corona de espinas.

Por último, en el extremo derecho del trono, acomodándose perfectamente al ángulo del muro, se encuentra la Virgen María de rodillas, con los brazos alzados y las manos juntas en actitud de súplica. Viste larga túnica blanca, bajo manto encarnado, y se cubre la cabeza con un velo. Su rostro, elevado hacia su Hijo, es de facciones finas y delicadas. La figura que falta en el lado contrario sería la de San Juan Evangelista, que estaría en actitud similar a la de la Virgen. La presencia de estos dos personajes en la escena del Juicio —la madre y el discípulo amado—, es una creación de los artistas medievales, sin base evangélica alguna, movidos por sentimiento de piedad popular. La esperanza de los creyentes impuso la presencia de dos interce-

<sup>30</sup> "Y el Juez será tan severo como el acusador implacable. Allí el pecador tendrá frente a él a tres acusadores: primero al diablo; segundo al propio pecado; tercero al mundo entero; pues cómo dice Crisóstomo: Ese día el cielo y la tierra y el agua, el sol y la luna, el día y la noche, en una palabra el mundo entero se alzarán contra nosotros delante de Dios, en testimonio de nuestros pecados". (*Legenda Aurea*, Cap. I, De Adventu Domini).

<sup>31</sup> Vicente de BEAUVAIS, *Spec. Hist.* Epilog. CXII. Tractatus de ultimis temporibus.

sores en el día del Juicio, los únicos que podían llegar a modificar la sentencia del Juez (Foto 12).

La fórmula iconográfica que aquí se nos presenta, procedente del campo de la escultura, vino a solucionar el difícil problema de la adecuación armónica de las figuras a la limitada superficie de un tímpano. El origen se halla en la Isla de Francia, en la portada occidental de Notre Dame de París (1230), de donde se extendió hasta Italia y España, a través de Bourges, Poitiers y Bordeaux, con ejemplos muy parecidos al que ahora nos ocupa<sup>32</sup>. De los modelos escultóricos peninsulares, el más similar, iconográficamente, es el que aparece en el tímpano principal de la fachada occidental de la catedral de León, fechado entre los años 1270-1290, y atribuido a dos autores distintos dentro de la tradición escultórica de la escuela de Bourges, en Le Berry (Cher)<sup>33</sup>.

En los muros extremos de la **capilla mayor**, en los dos espacios que quedan entre las ventanas laterales y el arco de ingreso a la boca del ábside, hubo también pintura. Hoy se halla casi borrada, por lo que su análisis y clasificación resultan difíciles.

En el lado del evangelio poco queda de la decoración primitiva: se distingue una gracil silueta femenina, en pie, envuelta en túnica larga, en actitud ligeramente vuelta hacia el lado izquierdo. Tiene las manos frontales, en gesto de oración o acatamiento, y lo que de su rostro permanece permite adivinar la cara de una doncella de expresión pensativa. Se podría identificar con la Virgen María, y que constituyera parte de una Anunciación de la que el arcángel San Gabriel hubiera desaparecido (Foto 13).

En el lado de la epístola permanecen los restos de lo que parece haber sido una gran Epifanía o Adoración de los Reyes Magos. Se identifica, próxima a la ventana, a la Virgen con el Niño recortada sobre fondo azul y enmarcada con una fina tracería trilobulada. El manto que envuelve la figura de María perfila una silueta graciosamente curvada, con la elegancia de una obra tallada en marfil, a cuyo efecto plástico contribuye, de modo eficaz, la ausencia total de policromía, sustituida hoy por el tono claro de la pared.

32 E. MALE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. París, A. Colin, (7.<sup>a</sup> ed.), 1931, pp. 373-377.

33 El llamado "Maestro de la Virgen Blanca", escultor de origen leonés, pero formado en tradiciones francesas (París y Amiens) a través de sus contactos con los artistas de la Catedral de Burgos, sería el autor de la Virgen y de San Juan orantes y, posiblemente, del ángel portador de la columna situado a la derecha de Cristo. "No caería mal situarlos entre 1270-1275 ó 1277". El "Maestro del Juicio Final", de origen francés, quizá del taller de Bourges (en cuyo tímpano del Juicio Final habría colaborado) sería el artífice de las figuras de Cristo Juez y del ángel, portador de la lanza y la cruz, que ocupa el lado izquierdo de Cristo. Obras realizadas, posiblemente, entre 1280 y 1290. (M.<sup>a</sup> Angela FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*. León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, E. D. P., 1976, pp. 335-33C y 361-381, láms. XXXI y XXXIV).

Ella aparece de pie, ligeramente vuelta hacia el lado derecho del muro, donde parecen estar los Magos, con el Hijo apoyado en el brazo izquierdo, en actitud de mostrarlo a los visitantes. Lleva en su mano derecha una rama con cinco hojas recortadas, en cuyo extremo hay posado un pájaro multicolor<sup>34</sup>. Madre e Hijo lucen nimbos de santidad y ella, además, corona de reina (Foto 14).

Del detenido análisis de esta composición, atendiendo a lo que de ella ha quedado, es decir, a la Virgen María con el Niño, parece desprenderse su deuda con el arte de la miniatura. En esta ocasión, el origen es preciso buscarlo en los talleres de las abadías situadas al este de Inglaterra, en Peterborough o Norwich, pertenecientes a los condados de Norfolk y Suffolk. Allí había pintores especializados en la decoración de libros y de allí surgían las piezas más codiciadas en las cortes reales de Inglaterra y de Francia<sup>35</sup>.

El estilo de los talleres del este de Inglaterra —«The East Anglian Style»—, predomina en Europa Occidental entre los años 1285 y 1340<sup>36</sup>. Se caracteriza, fundamentalmente, por una acentuación de los caracteres refinados y aristocratizantes de la escuela de París, y su influjo se detecta en los territorios más meridionales, como en la península italiana<sup>37</sup>. En Navarra se da un fuerte influjo del arte anglo-francés o «Inglés del Canal» —según la terminología de E. W. Tristram<sup>38</sup>—, desde los inicios del siglo XIV. Razones histórico-geográficas justifican esta influencia que queda elocuentemente demostrada con la pintura de Juan Oliver, en el refectorio de la catedral de Pamplona, acabada en 1330<sup>39</sup>.

La pintura que ahora se estudia presenta un notable parecido con una hermosa miniatura perteneciente a un psalterio hecho en Peterborough a co-

34 Se trata de una figura singular, pintada sobre estuco en relieve, que, por el perfecto estado de su conservación y su emplazamiento en la punta de la hoja más alta, permite sospechar que se trate de una incorporación posterior a la fecha de ejecución de la pintura o, al menos, en que fuera repintada no hace muchos años.

35 M. RICHERT, *Painting in Britain: The Middle Ages*. Pelican History of art, London, Penguin Books, 1954, Cap. III.

36 El "Estilo Oriental Inglés" para la miniatura y el "Opus Anglicanum" para los tejidos bordados, son los dos aspectos más representativos del arte del color en la Edad Media Inglesa y su influencia en el continente europeo fue extraordinaria por su facilidad de traslado. Se dan en los reinados de la dinastía Plantagenet, —Eduardo I (1272-1307), Eduardo II (1307-1327), y Eduardo III (1327-1377), primeros reyes "ingleses" en Inglaterra e iniciadores del nacionalismo.

37 Ver, al respecto, la tesis del supuesto origen anglo-francés del estilo de Simone Martini, defendida por F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414*. Roma, Ugo Bozzi ed., 1969, cap. IV, p. 154, nota 63.

38 E. W. TRISTRAM, *English Medieval Wall Painting. The Thirteenth Century*. Oxford, 1950. Y, también, del mismo: *English Wall Painting of the Fourteenth Century*. London, 1955.

39 M.<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra. Pamplona, I. P. V. 1974. Cap. III, pp. 155-201.

mienzos del siglo XIV<sup>40</sup>. En ella se nos muestra a la Virgen María como reina, con el Niño en el brazo izquierdo y una rama florida en la mano derecha. Su cuerpo se recorta ondulante sobre el fondo de oro de la página y toda la composición se enmarca con fina arquitectura trilobulada<sup>41</sup> (Foto 15).

Por último hay que hacer referencia al paño fingido de 88 centímetros de alto que cuelga de unas anillas sujetas a unas escarpías, igualmente pintadas, en la parte inferior de la pared, bordeando, a modo de zócalo en trompe-l'oeill, toda la capilla mayor. El color es ocre rojizo y la pincelada se espesa en los lugares en que se pretende dar sensación de pliegues<sup>42</sup>.

## EL ESTILO Y LA EPOCA

Las pinturas murales que acabo de describir pertenecen, por sus características, al estilo lineal dentro de la tradición gótica europea. Poseen, todavía, en cierta medida, algunos resabios románicos, como sucede en los elementos de compartimentación espacial —grecas y bandas ornamentales—, y en el carácter general de la escenografía, más simbólica que narrativa por la ausencia de paisaje.

Con técnica de fresco —colores aplicados en el enlucido del muro todavía húmedo— el pintor o taller de pintores<sup>43</sup> realizó los tornos de las figuras en negro para luego pasar a rellenar las superficies limitadas por la línea con colores de gama bastante reducida —negro, ocre, blanco, rojo y azul—. El paso del tiempo y la humedad provocaron la pérdida de los pigmentos en amplias zonas de la decoración lo que acentuó su carácter lineal. Diríase que son grandes dibujos iluminados con color, color del que se ha preferido prescindir en ocasiones para no perder la fuerza del trazo.

40 Hoy en el Corpus Christi College, de Cambridge.

41 La diferencia principal estriba en que en la miniatura inglesa no se trata de una Epifanía, sino de un grupo de dos figuras, la Virgen y el Niño, que forman pareja en la misma página con un San Cristóbal caminante enmarcado, igualmente, con arquitecturas trilobuladas. Esto confirma el origen miniaturístico de la pintura de Sos y aclara la razón de la infrecuente actitud de la Virgen para una Epifanía al encontrarse de pie para recibir a los magos en lugar de sentada.

42 Muy similar es el paño que aparece pintado en el mismo emplazamiento dentro de la capilla de la Virgen del Perdón en la cripta de la iglesia parroquial de San Esteban, también en Sos. Recurso decorativo que por su frecuencia y la sencillez de su trazado hace difícil su adscripción a una época o estilos concretos.

43 A primera vista diríase que el friso de los caballeros del centro del ábside es de un pintor diferente al del resto de la decoración y aún se podría imaginar una tercera mano a quien atribuir la figura de la Virgen con el Niño en la escena de la Epifanía. El mal estado de conservación de los muros laterales y zonas superiores del paño central y los posibles retoques de la mencionada figura hacen difícil cualquier decisión que en el juicio se quiera tomar. Desde luego la obra se realizó en muy breve plazo y las diferencias más serían de mano que de cronología.

Del análisis iconográfico se desprende un buen conocimiento de la literatura sagrada por parte del autor (o autores), al haber sabido crear en imágenes un programa no común en el arte español<sup>44</sup>.

El carácter general de la decoración pintada es aristocrático, enlazando perfectamente con las realizaciones de escultura y pintura (mural y miniada) llevadas a cabo por los primeros artistas extranjeros que llegaron a trabajar a la Península, aportando la nueva corriente del gótico, o con las creaciones más perfectas de aquellos artífices al servicio de las más refinadas cortes de la Europa contemporánea. La datación aproximada debe fijarse dentro de las primeras décadas del siglo XIV, en pleno triunfo de la inspiración gótica que tuvo sus mejores logros a uno y otro lado del Canal de la Mancha (Foto 10).

Por las razones aducidas esta decoración se separa de las obras de pintura mural existentes en la misma villa —Santa María del Perdón y San Martín<sup>45</sup>—, y en localidades aragonesas próximas, como las de Urriés<sup>46</sup> (Zaragoza), Barluenga o Ibieca, estas dos últimas en la provincia de Huesca<sup>47</sup>. El emplazamiento geográfico de Sos del Rey Católico, tan próximo del Reino de Navarra y no lejos del lugar por donde transcurría el «camino francés» que iba a Compostela<sup>48</sup>, hace comprensible la existencia en su suelo de una iglesia que, con reducidas dimensiones, es poseedora de uno de los más interesantes conjuntos de pintura mural de la catorceava centuria.

María Carmen LACARRA DUCAY

44 De San Miguel Arcángel no hay un estudio específico que aclare su representación iconográfica en España. Sin embargo resulta esclarecedor en muchos aspectos el trabajo de J. CARO BAROJA, *El culto al arcángel San Miguel*, en su obra "Ritos y mitos equívocos", (Madrid, Istmo, 1974) Segunda parte, B, La leyenda de don Teodosio de Goñi, pp. 199-205.

45 Francisco ABBAD RÍOS, *Las pinturas de la iglesia de San Esteban de Sos*, "Rev. Archivo Español de Arte", núm. 171, Madrid, 1971, pp. 17-47.

46 José E. UBANGA, *Las pinturas murales de Urriés*, "Rev. Príncipe de Viana", año XXIII, Pamplona, 1962, pp. 239-241.

47 J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval en Aragón*. Zaragoza, I. F. C. 1970, pp. 20, 21, 24, 72, 139-152. Los dos conjuntos murales, el de Barluenga y el de San Miguel de Foces, junto a Ibieca, están dedicados a San Miguel Arcángel.

48 "En las afueras (de Sangüesa), camino de Sos, se conservan todavía restos de la iglesia y torre románicas del antiguo hospital de la Magdalena, y a la entrada desde Liédena hubo un hospital de San Nicolás que en el siglo XII fué incorporado a la Colegiata de Roncesvalles con iglesia propia". José M.<sup>a</sup> LACARRA DE MIGUEL. *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, C. S. I. C., 1949. (Tomo II, parte IV, Capítulo XVIII. Desde los puertos de Aspe a Puente la Reina, p. 428).