

## La iglesia parroquial de Ecay y sus pinturas murales\*

En la iglesia parroquial de la localidad navarra de Ecay se encuentra, oculta para el observador, una interesante serie de pinturas murales de tradición gótica, de la que hasta la fecha no se ha realizado un estudio pormenorizado. La noticia de su existencia fue comunicada por su descubridor —don José Esteban Uranga—, a la autora de estas líneas en la primavera del año 1972, haciéndole entrega, al mismo tiempo, de unas fotografías que se incluyen en el presente texto. Posteriormente y como se dirá más adelante, el propio señor Uranga daría cuenta de su hallazgo en la obra, escrita en colaboración con don Francisco Iñiguez Almech, titulada *Arte Medieval Navarro*.<sup>1</sup>

La villa de Ecay se halla situada en el valle de Lónguida, en un pequeño llano al este de Aoiz y derecha del río Irati, en las inmediaciones de la actual carretera de Pamplona a Francia. Por su proximidad al antiguo Camino de Peregrinos o «Camino Francés» —en el trayecto de Roncesvalles hasta Pamplona—, que iba hasta Compostela, cabe suponer para ella un cierto florecimiento económico y cultural durante la Baja Edad Media.<sup>2</sup> Las referencias documentales que nos han llegado para esa época nos dicen que era lugar que producía vino en abundancia, tocino, vacas y bueyes, que servían para «provisión y guarnición del rey».<sup>3</sup> En el terreno cultural un curioso documento del año 1408 —con fecha en Olite el día 2 de enero—, nos informa de cómo «Sancho de Aoiz, abad de Urroz y lugarteniente de limosnero del

\* El texto de este estudio, con algunas modificaciones, se publicó anteriormente en *Homenaje a don José M<sup>a</sup> Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*. Estudios Medievales III, Zaragoza, 1977.

1 "Creo inéditas las halladas no hace mucho tras el retablo de Ecay (Valle de Yerri), dedicadas a la vida de San Martín. Se hallan repartidas dentro de arcos apeados encima de columnas finísimas a la manera catalana y con tracerías complicadas del siglo XIV. Están por completo dentro del gótico lineal, malparadas y valientes de trazo. La escena mejor conservada es aquella del sueño de San Martín en el cual vió a Jesús enseñándole la mitad de su capa". (Pamplona, ed. Aranzadi, 1973. Vol. V, pp. 232, láms. 304-307.)

2 L. VÁZQUEZ DE PARGA, J. M. LACARRA DE MIGUEL, J. URÍA RÍU: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. Madrid, C.S.I.C., 1949. Tomo II, parte IV, Cap. V. J. M.<sup>a</sup> LACARRA, *De Burguete a Pamplona* (pp. 109-113).

3 F. IDOATE. *Catálogo del Archivo General de Navarra. Sección de Comptos. Registros. Tomo LI. Años 1258-1364*. Pamplona, I.P.V., 1974, núm. 674, año 1355, Reg. 76, fols. 227-231.

hostal del rey reconoce que ha recibido de Huillart, recibidor general de los dineros de los cofres del rey (entre otras) las siguientes partidas: *15 florines por un dominical y santoral de la Iglesia de Ecay*; todos estos libros fueron comprados para la capilla del rey». <sup>4</sup> Ello indica un cierto gusto por los objetos suntuarios a la par que desahogada situación económica en los naturales de la citada villa. Sin embargo, al avanzar ese mismo siglo, se iniciaría la decadencia del reino de Navarra provocada por una serie de acontecimientos adversos <sup>5</sup> y con ella la de nuestra aldea. Así sabemos por referencias escritas que en la guerra con Castilla (1429-1430), los castellanos quemaron diversas casas en Ecay así como, también, «robaron los bienes y ganados granados y menudos» de ella. <sup>6</sup> En la actualidad Ecay ha pasado a convertirse casi en un barrio del vecino pueblo de Aoiz del que lo separan, tan sólo, un par de kilómetros; centro este último que ha visto florecer recientemente una pequeña industria, lo que ha detenido, en parte, el despoblamiento del valle, en aumento desde el siglo XIX. <sup>7</sup>

La iglesia parroquial de Ecay se halla bajo la advocación de San Martín de Tours, obispo y confesor. Es una fábrica realizada en piedra, trabajada en sillares regulares de pequeño tamaño. Corresponde al tipo rural, tan frecuente en Navarra, de modestas dimensiones y muy austero en su ornamentación esculpida. Presenta en planta una única nave rectangular (de 5,24 metros de anchura por 11,93 metros de longitud), cubierta con bóveda de cañón apuntado sobre cuatro arcos fajones que apean, a mitad de altura de los muros, sobre pequeñas ménsulas de perfil lobulado. La cabecera absidial recibe bóveda de horno (foto 1). Una serie de recios contrafuertes exteriores ayudan a sostener el empuje de las cubiertas. La luz le llega a través de la puerta de ingreso, abierta en el segundo tramo del muro de la epístola, y por una ventana, de derrame interno y de esbeltas proporciones, que se localiza en el centro del ábside. La sencillez de la portada queda hoy acentuada por la capa de cal que la cubre en su totalidad (foto 2). Es esta puerta en forma de arco de medio punto rebajado, abocinada, con siete arquivoltas sin decorar que apoyan en finas pilastras unidas por una moldura, a modo de capitel corrido, con fina decoración incisa de roleos. Entre el primitivo

4 J. Ramón CASTRO *Catálogo del Archivo General de Navarra. Sección de Comptos. Documentos. Tomo XXVII, núm. 926.*

5 J. M.<sup>a</sup> LACARRA, *Historia del Reino de Navarra en la Edad Media*. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1975, Caps. XV-XVIII, pp. 459-570.

6 J. Ramón CASTRO, *Catálogo del Archivo General de Navarra. Sección de Comptos. Documentos. Tomo XL, núm. 398.*

7 En el año 1802 Ecay tenía seis casas útiles y una arruinada, para 57 personas de población. (Diccionario *Geográfico Histórico de España. Real Academia de la Historia*. Sección I, Tomo I, pp. 229). En 1847 contaba con 9 vecinos, 38 almas. (P. MADDOZ, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Tomo VII, p. 433).

tejaroz que la enmarcaba —del que sólo quedan sus soportes—, y el actual tejadillo colocado algo más arriba, se encuentra todavía, ligeramente descen-  
trado con respecto al eje de la puerta, un crismón de regular tamaño en  
bajorrelieve. La torre campanario se alza a los pies de la iglesia; es de dos  
cuerpos y realizada en el mismo tipo de sillar menudo que el del resto del  
edificio. En su parte superior termina con una cornisa sostenida por sencillos  
modillones sin decorar, iguales a los que vemos que rodean la parte supe-  
rior de los muros en el cuerpo de la iglesia. El acceso al cuerpo de campanas  
tiene lugar en el interior, desde el coro que se halla situado en alto, en el  
último tramo de la nave. Por las características formales que mantiene la  
obra arquitectónica podría datarse a finales del siglo XIII y considerarse obra  
tardía dentro de la tradición románica.

En tiempos posteriores al levantamiento del edificio parroquial —si-  
glos XVI o XVII—, le fueron añadidas sendas capillas laterales, abiertas  
junto a la cabecera, de planta rectangular y testero recto, a las que se dotó  
de bóveda de cañón seguido. Finalmente se le incorporó una pequeña sacris-  
tía en el lado de la epístola, junto a la cabecera, de planta irregular y cubierta  
plana, a la que se accede directamente desde el presbiterio.

En su interior el actual mobiliario lo constituye, en primer lugar, el  
retablo mayor, de estilo barroco, dedicado a la figura del santo titular de la  
iglesia, que ocupa todo el fondo del ábside. Es una obra de tipo popular en  
madera policromada, de un solo cuerpo distribuido en tres calles y remate.  
La traza y mazonería se deben a *Juan de San Miguel*, maestro arquitecto y  
ebanista de la villa de Urroz, por las que se le pagaron 3.100 reales. El con-  
trato se firmó el día 29 de febrero de 1692; la primera paga la recibió  
su autor el 15 de mayo del año 1701 y la última, ya entregada la obra, el  
día 8 de junio de 1725.<sup>8</sup> En la calle central del retablo aparece San Martín  
como obispo de Tours. Es una talla en madera policromada, de ejecución  
algo tosca que posiblemente, haya que fechar a finales del siglo XVII. Per-  
tenece a un retablo anterior al actual —«de madera sin dorarse»—, tal como  
aparece en un inventario de bienes de la parroquia, con fecha de 4 de

8 Los datos del Archivo que se incluyen en la presente nota y en las siguientes pro-  
ceden del Archivo Parroquial de Ecay que, muy fragmentado e incompleto, se guarda hoy  
en la Casa parroquial de Aoiz (Navarra) de cuya iglesia es aneja la de Ecay en virtud  
de un arreglo con el Estado de fecha de 1882.

*"Libro de la Parroquia del lugar de Ecay, año 1793, en la Villa de Aoiz del Reino de  
Navarra.* (Papel encuadernado en pergamino.)

Folios 21-22: "... Manda por descargo la cantidad de 38 ducados menos un real que  
ha pagado a Juan San Miguel, maestro arquitecto y ebanista de la villa de Urroz, para  
en parte de pago de 3.000 y 100 reales que en 29 de febrero de 1692 se le adjudicaron por  
el Ilustre Sr. Licenciado don Diego de Echarre, prior de la Santa Iglesia Catedral de  
Pamplona, hallándose en cargo del Vicario General por el Retablo Mayor de la Iglesia,  
consta de su recibo de data de 15 de mayo del año pasado de 1701, ante Pascual de Egües,  
notario real".

marzo de 1699.<sup>9</sup> En el lateral izquierdo hay un lienzo con la imagen de San Fermín, obispo de Pamplona, y en el derecho otro de las mismas características, con San Francisco Javier, apóstol de las Indias, Ambos cuadros, de modesta factura, se deben al pintor *Joseph Aloza*, quien los realizó con anterioridad al año 1713, cobrando por los dos la cantidad de 832 reales.<sup>10</sup> En las capillas laterales hubo altares «antiguos» —el uno de San Blas y el otro de Santa Catalina—, según se nos dice en el mencionado inventario de 1697. Hoy sólo existe en la capilla del lado del evangelio, sobre una repisa, una pequeña imagen románica de Santa María (foto 3), que en su día ocupara un puesto en el altar mayor junto con la imagen de San Martín. Es una talla sedente, de 45 centímetros de altura, de Virgen coronada con el Niño bendicente en su regazo, que ha sufrido una acusada restauración. Por su estilo, de transición de modelos románicos a otros más naturalistas del gótico, cabría fecharla a comienzos del siglo XIV, guardando una gran semejanza formal con la Virgen de Iriberry (Leoz, valle de Orba), datada también en la primera mitad de este siglo.<sup>11</sup>

Pero en la iglesia de San Martín de Ecay el mejor ornato lo constituían, sin duda alguna, sus pinturas murales, ejecutadas en el siglo XIV que, formando diferentes escenas, cubrían la casi totalidad del edificio. Con el paso del tiempo y debido posiblemente a su mal estado de conservación se creyó necesario ocultarlas, disponiendo en la cabecera un retablo de mazonería que cubriera la decoración absidial, y en los muros un enlucido de cal que realizara la misma función. La fecha en que se llevó a cabo esta labor de modificación ornamental nos es desconocida; se podría pensar en el siglo XVII como fecha probable para la colocación del retablo mayor aun cuando después, al colocar el segundo retablo, se volviera a enlucir el cuerpo de la iglesia, incluidas las bóvedas; esta nueva labor de enlucido fue ejecutada por

9 *Ibidem*, "Inventario de las cosas que hay en la Iglesia parroquial de Ecay". (Folio 17 vuelto y 18 recto). "En la dicha iglesia parroquial se halla un retablo de madera sin dorarse y en él se contienen dos bultos, el uno de *Ntra. Señora* y el otro del glorioso *San Martín Obispo*, patrón de la dicha iglesia, y al pie del retablo se halla un sagrario dorado y dentro de él una copa de plata. Hay un monumento de madera sin dorar y en el coro dos de lo mismo. Y en los altares —que hay otros dos colaterales en dicha iglesia—, el uno de *San Blas* y el otro de *Santa Catalina, antiguos*. Y en ellos hay en cada uno su crucecita de madera y así mismo en cada altar hay un ara, que son tres las dichas aras ... Pedro de Mugueta y Martín de Uradnoz, vecinos de este lugar de Ecay, en 4 de marzo del año de 1697, y firmo en cumplimiento de los, se me mande poner los mandatos antecedentes".—Don Pedro de Inza, vicario y Primiciero."

10 *Ibidem*. (Fol. 22, vuelto), "Manda por descargo doce ducados y medio que pagó a Joseph Aloza, pintor, por dos cuadros de San Fermín y San Francisco Javier, que hizo para el altar mayor de la parroquial de dicho lugar, en ejecución de mandato de dicho Juan Camargo".

11 P. Jacinto CLAVERÍA, *Iconografía y Santuarios de la Virgen en Navarra*. Madrid, 1942. Tomo I, pp. 314-316. J. E. URANGÁ GALDIANO, *100 imágenes navarras de la Virgen*, Pamplona, Col. Diavio de Navarra, 1972, fig. 35.



Foto 1.—Lado septentrional.



Foto 2.—Fachada meridional.



Foto 3.—Santa María *de* Ecay.  
(Fotos M.<sup>a</sup> C. Lacarra)





Foto 4.—Vista de conjunto de las pinturas murales de su cabecera. Octubre 1975.

Foto 5.—Pinturas murales del ábside. Lado del Evangelio. (Fotos M. de Navarra)







Foto 6.—Aparición de Cristo a San Martín de Tours. Conjunto. Lado Evangelio, primera escena.



Foto 7.—Aparición de Cristo a San Martín de Tours. (Detalle.)  
(Fotos Esteban Uranga)





Foto 8.—Aparición de Cristo a San Martín de Tours. (Detalle.)



Foto 9.—El Pino Derribado (Detalle de los campesinos.)  
(Fotos Esteban Uranga)





Foto 10.—El Pino Derribado. Detalle de los monjes. Segunda escena del lado del Evangelio.  
(Foto Esteban Uranga)



Foto 11.—Pinturas murales del ábside. Lado de la epístola. Conjunto  
(Foto M. de Navarra )





Foto 12.—Resurrección de un catecúmeno.  
Lado de la epístola. Primera escena.



Foto 13.—Ordenación de San Martín, obispo  
de Tours. Lado de la epístola. Segunda escena.  
(Fotos Esteban Uranga)





Foto 14.—Consagración de San Martín como obispo de Tours. Detalle. (Lado epístola. Segunda escena.)  
(Foto Esteban Uranga)

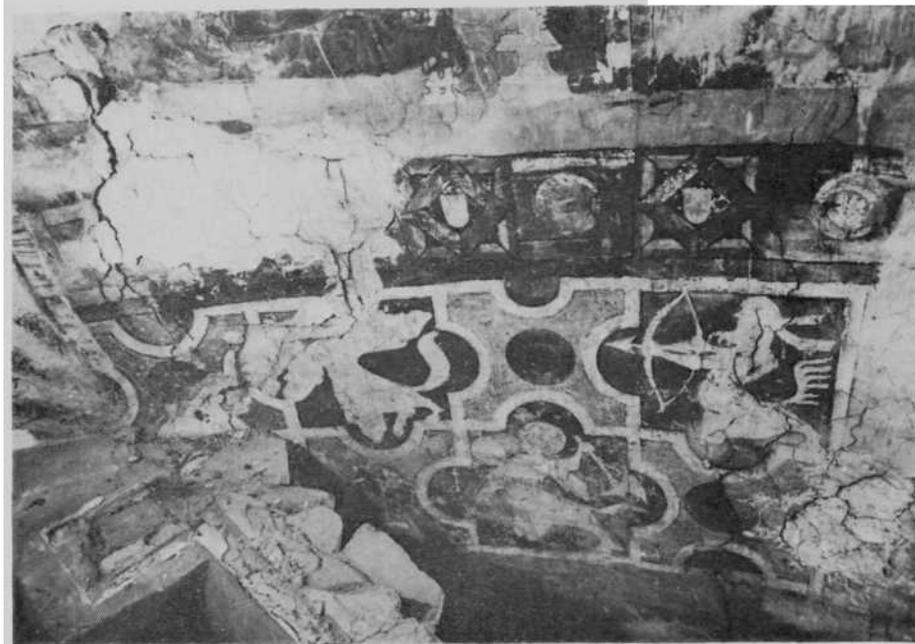


Foto 15.—Fragmento decorativo de la parte interior del ábside. Lado del Evangelio. Centauros guerreros.  
(Foto M. de Navarra)





Foto 16.—Fragmento decorativo de la parte interior del ábside. Lado de la epístola  
Aguilas bicéfalas.



Foto 17.—San Cristóbal con el Niño. Muro del lado del Evangelio.  
(Fotos M. de Navarra)





Foto 18.—Frontal del Cristo en Majestad. Detalle. Procede de Góngora (Navarra). Museo de Arte de Cataluña. (Foto Mas)

Foto 19.—Cabezas de soldados. Presbiterio, lado de la epístola. (Foto M. de Navarra)







Foto 20.—El Prendimiento (Detalle). San Esteban de Urríes (Zaragoza).  
Museo Diocesano de Jaca.

(Foto Mas)





Foto 21.—Frontal de la Virgen con el Niño. Procedente de Arteta (Navarra).  
Museo de Arte de Cataluña.



Foto 22.—Frontal de la Virgen (Detalle).  
Procede de Arteta (Navarra).  
Museo de Arte de Cataluña.  
(Fotos Mas)



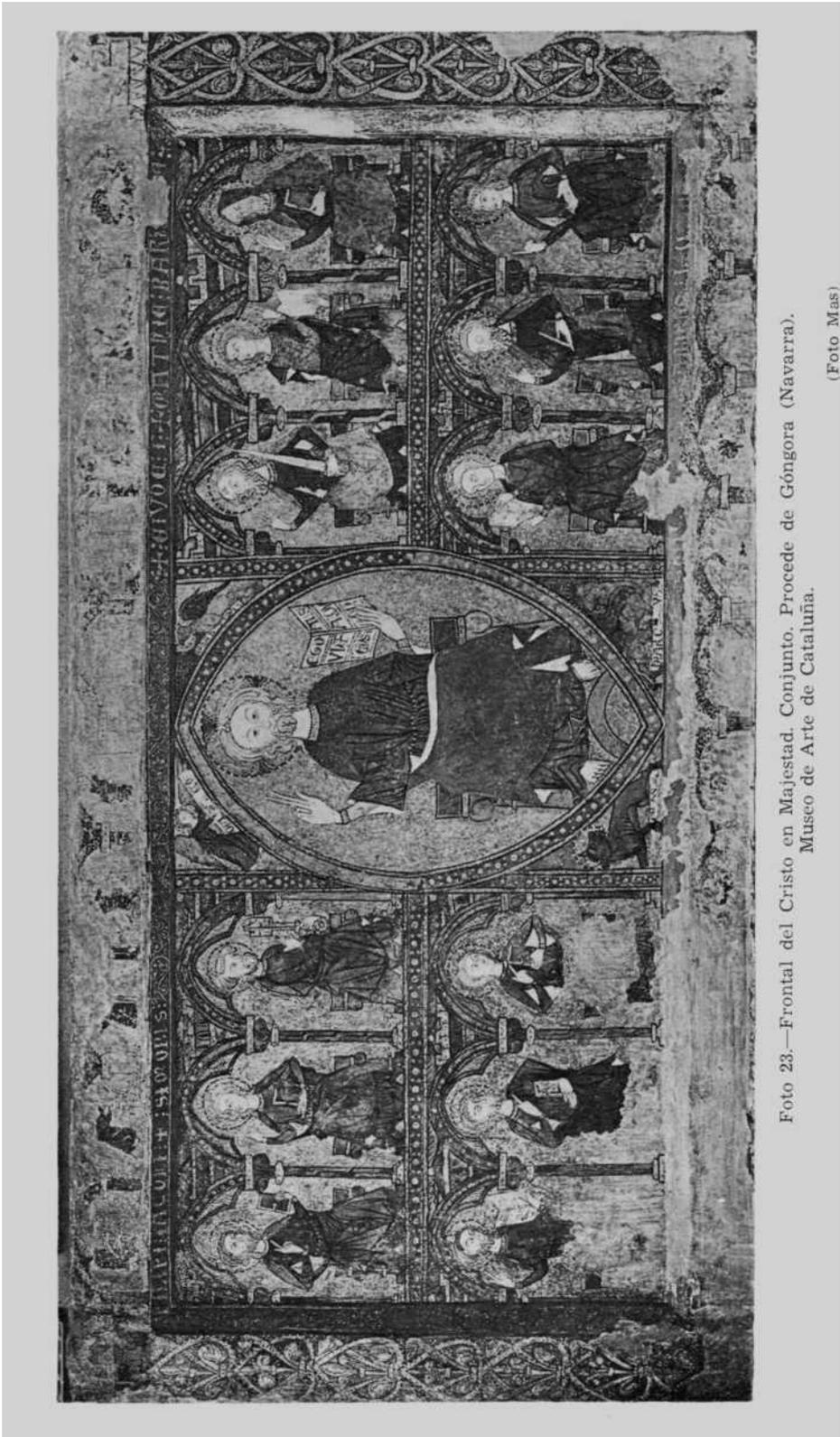


Foto 23.—Frontal del Cristo en Majestad. Conjunto. Procede de Góngora (Navarra).  
Museo de Arte de Cataluña.

(Foto Mas)



don *Francisco de Aoiz*, cantero, al que en noviembre del año 1706 le eran abonados, en concepto de obra realizada, 22 ducados.<sup>12</sup>

Al cabo de los años, en las zonas de mayor humedad del edificio, fueron saliendo a la superficie tímidos perfiles de la decoración primitiva, que permitían reconocer la existencia de pinturas medievales. Esta fue la causa de que se intentara averiguar si tras el retablo actual quedaban restos pictóricos de interés. La búsqueda y feliz hallazgo de la mutilada y fragmentada ornamentación mural del ábside se debe —como ya dijimos al principio—, a la desinteresada labor de don José Esteban Uranga que, por aquel entonces, —década de los sesenta—, dirigía la *Institución Príncipe de Viana*.<sup>13</sup> Se procedió a desprender uno de los cuadros laterales del retablo mayor y, mediante el acondicionamiento necesario, se sacaron las primeras fotografías. En octubre del año 1975 se obtuvo —por un solo día—, la necesaria autorización para separar el retablo de su emplazamiento, con el fin de poder llevar a cabo un más cómodo análisis de las pinturas a la vez que conseguir nueva documentación gráfica de las mismas.<sup>14</sup> Entonces pudieron ser fotografiados, por vez primera, detalles de la decoración no conocidos como son los bordes inferiores del ábside, a la vez que una del conjunto (foto 5). Al mismo tiempo se efectuaron diversos análisis en la zona mural del presbiterio y pudo confirmarse lo que se venía sospechando: la existencia de nuevas pinturas a lo largo de los muros laterales. Pero el trabajo hubo que detenerlo aquí (y el retablo devolverlo a su primitivo emplazamiento), ante la imposibilidad de llevar a cabo la necesaria labor de limpieza total del edificio.

Con los datos recogidos en aquella ocasión pasamos a continuación a realizar un breve comentario de las pinturas murales, advirtiendo previamente que cualquier conclusión a la que se pueda llegar ha de ser, necesariamente, provisional hasta que no se obtenga una visión completa de la obra.

12 *Libro de la parroquia de Ecay* (1793). Folio 22 vuelto: "... Blanquear la Iglesia: Manda por descargo 22 ducados que suplió y pagó a Francisco de Aoiz, cantero, por los materiales que suplió y gastó y jornal de los oficiales que tuvo en lucir, jarrear y blanquear todo el cuerpo de la dicha iglesia y sus bóvedas, en virtud de licencia que obtuvo del Señor don Francisco Ignacio de Aranceaga, vicario general que fué de este obispado, de data de 13 de noviembre del año 1706."

13 Don José Esteban URANGA GALDIANO, (Pamplona, 1898-1978) investigador apasionado del arte navarro, estuvo al frente de la *Institución Príncipe de Viana*, primero como Secretario General en propiedad desde 1946 y, luego como Director, desde 1966 hasta el 31 de agosto de 1973. Sobre su desinteresada labor al frente de la misma entidad y sus actividades en favor del arte y de la cultura navarros ver de José Ramón CASTRO, la presentación a la obra titulada. *Homenaje a don José Esteban Uranga*. Pamplona, ed. Aranzadi, 1971, pp. 5-13.

14 El permiso fue concedido por el actual párroco de Aoiz, —de quién depende como Iglesia Agrégada la parroquia de Ecay—, don Teófilo Gaztelu. Estuvieron presentes en ésta ocasión, doña M.<sup>ta</sup> Angeles Mezquiriz, directora del Museo de Navarra en Pamplona, y don Vicente Galbete Guerendiain, Director de la *Institución Príncipe de Viana*. Las fotografías se realizaron por personal especializado del Museo de Navarra. Desde aquí deseo hacer patente mi agradecimiento a todos ellos por su interés y colaboración.

La decoración mural que ha llegado a nosotros en un mejor estado de conservación es aquella que ocupa la parte inferior del ábside (foto 4). En un principio —tal como se advierte por los escasos restos todavía visibles en ciertas partes de la bóveda—, estuvo pintada la cabecera en su totalidad; pero de esta decoración no es posible identificar nada.<sup>15</sup>

El tema elegido para que llenara el medio cilindro absidial fue el de la vida de San Martín de Tours, obispo y confesor, tal como era conocida a través de los textos de Sulpicio Severo —en su *Vita de S. Martini*—, de Gregorio de Tours —en sus cuatro libros *De Virtutibus S. Martini*—, y de Jacobo de Vorágine —en su *Legenda Aurea*.<sup>16</sup> El pintor planteó la composición atendiendo al soporte que iba a recibirla de modo que siendo la superficie mural rectangular en sentido horizontal, con la única interrupción de la ventana abierta en su centro, hubiera el mismo número de escenas a uno y otro lado de ésta. Para conseguir un mayor equilibrio formal entre los diversos cuadros no dudó en alterar el orden en que según la tradición habían tenido lugar los acontecimientos en la vida del Santo, de manera que armonizaran mejor las escenas. El sistema de compartimentar el espacio fue resuelto por medio de finas arquerías de tracería calada, a base de arcos apuntados subdivididos, a su vez, en dos más pequeños trilobulados; ligeros pináculos se alzaron entre cada uno de los arcos como remate airoso de los soportes: esbeltas columnas provistas de sus correspondientes basas y capiteles. Cada dos arcos se dispuso una nueva escena, cuatro arquerías a cada lado de la ventana venían a enmarcar dos escenas a cada lado de ésta (foto 5). La blancura de las arquitecturas, en fuerte contraste con los colores intensos de los cuadros produciría, sin duda, el efecto deslumbrador de una vidriera polícroma de la época.<sup>17</sup> Las escenas iban bordeadas en su parte inferior por una inscripción en caracteres mayúsculos, explicativa de cada motivo pintado sobre ella. Bajo este texto el pintor continuó la decoración con una serie de bandas ornamentales con motivos profanos de extraordinario interés.

15 Algunas manchas de color en tonos azules, rojos y blancos y ciertos trazos oscuros que pudieran identificarse como arquitecturas es todo cuanto queda de la primitiva decoración de la bóveda absidial. Pudo poseer un *Pantocrator* o una *Coronación de Ntra. Señora*, como vemos en las iglesias de San Esteban de Urriés y de Santa Lucía de Osia, ambas en la diócesis de Jaca y de una fecha aproximada.

16 Ver: L. REAU, *Iconographie de l'Art Chretien*. París. P.U.F. Tomo III 2.<sup>a</sup> parte, pp. 900-902 y R. AIGRAIN, *L'hagiographie, ses sources, ses methodes son histoire*. París, Bloud et Gay, 1953, pp. 162, 165-66, 271, 298-299.

17 El afán por imitar a los maestros vidrieros es constante entre los pintores muralistas que trabajan en territorio meridional durante los siglos XIII y XIV. Recordemos, entre otras obras, aquellas francesas de: la Capilla de San Leocadio en el lado septentrional de la girola de la Catedral de Limoges (Haute-Vienne), con pinturas realizadas entre 1273 y 1320. La cabecera de la iglesia de los Jacobinos en Toulouse (Languedoc) pintada entre 1285 y 1292; y en el claustro de la misma iglesia, la decoración de los muros la-

DESCRIPCION

Las medidas aproximadas<sup>18</sup> de la pintura del ábside son de dos metros con 13 centímetros de altura total, por 2 con 60 de anchura para cada fragmento correspondiente al espacio situado entre los bordes exteriores y la ventana. Cada uno de los arcos tiene un metro de altura desde el suelo hasta la cima de su clave y una anchura de sesenta centímetros.

1. Aparición de Cristo a San Martín de Tours (1 x 1,20 mts.)

Situada en el extremo izquierdo del lado del evangelio es de todas las escenas aquí representadas aquella que ha llegado en mejor estado de conservación (foto 6).

Según cuenta Jacobo de Vorágine (1228-1298), «a la noche siguiente él vio al propio Cristo vestido con esta mitad de capa; y oyó que Nuestro Señor decía a los ángeles que le rodeaban: este manto me lo ha dado Martín cuando todavía no era más que catecúmeno». Y añade después Vorágine: «el joven santo, por lo demás, no se envaneció por esta visión sino que vio en ella únicamente, una nueva prueba de la bondad de Dios».<sup>19</sup> Se trata en esta ocasión de la segunda parte del pasaje más famoso de la vida de San Martín de Tours: aquel en que nos dice —siguiendo al mismo autor—, que «un día de invierno, cuando pasaba bajo una de las puertas de la ciudad de Amiens, encontró a un pobre que estaba desnudo. Al momento, cortando en dos con su espada el manto con que se cubría, dio a este pobre una de las dos mitades».<sup>20</sup>

El tema de la aparición de Cristo al santo catecúmeno, aun cuando no infrecuente en la iconografía medieval,<sup>21</sup> no puede ser comparado en cuanto a popularidad con el que refiere al gesto caritativo del joven soldado a las puertas de Amiens.

torales de la capilla de San Antonino, consagrada en noviembre de 1341. En Navarra es interesante el caso de la cabecera de la iglesia de San Saturnino de Artajona (1290-1300), con pinturas murales que hoy se guardan en el Museo de Navarra en Pamplona. Releerente a estas últimas ver: M.<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*. Pamplona, I.P.V., 1974, cap. II, pp. 66-67.

18 Ante la dificultad de llegar a precisar las dimensiones reales de la obra ya que el basamento del actual retablo no pudo ser separado del muro.

19 Jacques de VORÁGINE, *La Legende Dorée*. (Edición francesa de T. de Wyzewa). París, 1929, Cap. CLXIII, p. 619).

20 *Ibidem*.

21 Así, como ejemplo para la escultura románica podemos mencionar, entre otras obras, el capitel del claustro de San Pedro de Moissac (Languedoc), el capitel de la puerta septentrional del Monasterio de Irache (Navarra), los capiteles del claustro y portada norte del crucero de la Catedral de Tudela. Y para pintura mural trecentista, uno de los frescos de Simone Martini en la Capilla de San Martín, en la iglesia inferior de Asís, fechados entre 1333 y 1339.

Vemos en la escena a los dos protagonistas del relato —Cristo y Martín—, fáciles de identificar por sus actitudes. El santo reposa recostado en sencillo lecho, en un primer término, con los ojos fijos en Cristo hacia el que tiende sus manos unidas en gesto de oración (foto 7). El pintor ha seguido la narración y nos lo representa joven e imberbe, con largo cabello castaño y tocado con un pequeño bonete. Luce sin embargo ya nimbo de santidad radial en relieve de estuco. Cristo se encuentra situado en un segundo plano, inclinado hacia el lugar en donde reposa el santo al que le enseña, con gesto lleno de ternura, un trozo de manto que lleva en sus manos. En esta ocasión se ha prescindido de los ángeles acompañantes, presentes en los textos que describen el pasaje y habituales en la representación de la escena<sup>22</sup> (foto 8).

A través de este fragmento es posible conocer el estilo del pintor: dibujo seguro, de contorno cerrado y amplio; un trazo oscuro limita las superficies que luego han sido llenadas de color. Predominan aquí los tonos sepia, amarillo, algo de verde y blanco. El volumen, cuando se sugiere, es a base de líneas, no de sombreados. La composición es sencilla sin buscar conseguir efectos de perspectiva.

## 2. El pino derribado (1 x 1,50 mts.)

Se representa aquí uno de los milagros más populares del apostolado de San Martín que, según la *Leyenda Dorada*, habríase desarrollado del modo siguiente: «Otra vez, como Martín quisiera derribar un pino consagrado al demonio, en presencia de una multitud de campesinos, uno de éstos le dijo: «Si tienes verdaderamente confianza en tu Dios déjanos derribar este árbol y hacerlo caer sobre tí. Y en el momento en que el árbol estaba a punto de caer Martín hizo la señal de la cruz y el árbol, recayendo del otro lado, por poco aplasta a los campesinos que allí se encontraban y que, ante este milagro, se convirtieron a la fe».<sup>23</sup> Este suceso extraordinario habría tenido lugar después de la consagración del santo como Obispo de Tours, en la Tourainel, en un lugar llamado «L'Arbrepiniere».<sup>24</sup>

En esta ocasión el artista ha necesitado algo más de espacio que para la escena precedente. El desarrollo del tema le obligaba a ello pues debía incluir en ella al titular, al árbol en el momento de su caída, y a los campesinos asombrados ante el prodigio de que eran testigos. Escena difícil de componer en la que nuestro artista hace gala de su virtuosismo y habilidad para conseguir efectos dramáticos con pocos elementos. El centro del cuadro

22 En los ejemplos citados en la nota anterior los encontramos escoltando la figura de Cristo.

23 *Leyenda Dorada* (Edición francesa, París, 1929, pp. 622).

24 L. EEAU, obra citada, p. 901.

está ocupado por el árbol —de flexible tronco y espesa copa— que se cimbrera hacia el lado derecho en el que vemos a una multitud de personajes a los que las ramas obligan a caer desordenadamente. Junto al tronco —que mejor podría corresponder a una encina que a un miembro de la familia de las coníferas—,<sup>25</sup> vemos a dos hombres en actitud de derribarlo con dos grandes hachas (foto 9). Y en el lado opuesto, formando equilibrio con el grupo de los campesinos, se reconoce la esbelta figura de San Martín, con báculo episcopal y nimbo de santidad, saliendo de una ciudad amurallada —¿Tours?—, acompañado por unos monjes que asisten admirados al milagro que tiene lugar ante sus ojos. El lamentable estado en que se encuentra hoy esta escena impide valorarla como se merece (foto 10). A la originalidad del tema, escasamente representado en nuestra iconografía medieval, se unen la fuerza y vitalidad que dimanan de sus protagonistas, de los que sólo reconocemos el diálogo mudos de ojos y manos en medio de un torbellino de colores.<sup>26</sup>

### 3. Resurrección de un catecúmeno (1 x 1,20 mts.)

Este pasaje en la vida de San Martín habría tenido lugar siendo coadjutor de San Hilario obispo de Poitiers, con el que había fundado un monasterio en Ligugé (Poitou). En dicho monasterio, «un día» —nos relata Jacobo de Vorágine—, «supo que un catecúmeno acababa de morir sin haber recibido el bautismo. El acudió a la celda del difunto, rezó sobre su cuerpo y le devolvió a la vida. Y este catecúmeno contó que en el momento en que ya lo entraban en el infierno, dos ángeles habían murmurado al oído de su juez que allí estaba el pecador por el que rezaba San Martín».<sup>27</sup> Este milagro en el que se manifiesta el extraordinario poder del santo apóstol de las Galias, obtuvo cierta popularidad a la hora de ser representado iconográficamente.<sup>28</sup>

La representación del prodigio se realiza de un modo fácil de interpretar por los fieles creyentes. Vemos en primer término el lecho con el resucitado; en la misma línea y a los pies de la cama aparece San Martín en

25 Encina es el árbol que se menciona en el texto de P. Juan CROISSET (trad. del R. José Fc.º de Isla, arreglada por don Justo PETANO MAZARIEGOS, *Año Cristiano*. Madrid, 1853, Tomo IV, p. 279).

26 En España no conocemos ningún otro ejemplo de esta representación iconográfica. En Francia sabemos que se pintó en uno de los muros de la Catedral de Tours, (s. VI) decoración que conocemos hoy gracias a los versos que le dedicó San Fortunato, obispo de Poitiers (597-600). En la época románica se eligió el mismo tema para uno de los capiteles de la nave en la Abadía de la Magdalena en Vezelay (Borgoña).

27 *Leyenda Dorada* (p. 620).

28 Lo encontramos en uno de los capiteles del claustro de San Pedro de Moissac y en la puerta norte de la Catedral de Tudela.

actitud de bendecir con la mano derecha (foto 11). El catecúmeno, envuelto en su sudario con el torso desnudo se halla incorporado con los brazos extendidos y las manos unidas hacia el santo. En gesto y figura recuerda fácilmente al propio San Martín de la primera escena. El santo taumaturgo viste largo hábito de fraile provisto de capucha; vemos que en esta ocasión se le representa ya de edad, con abundante barba enmarcándole el rostro. Entre las dos figuras que integran la composición se yergue una cruz procesional y detrás del santo se encuentra una mesa sobre la que hay otra cruz y un pequeño cáliz (foto 12). La escena termina por el lado derecho con un trozo de arquitectura: una media puerta coronada por un tejazoz y un pequeño campanario; alusión probable al centro monástico fundado por San Martín. El conjunto a pesar de la palidez de los colores —de nuevo encontramos ocres, sepías y grises con abundante rojo—, resulta atractivo por el vigor que mantiene su dibujo y la claridad de la composición. Debajo del tema aún puede leerse un fragmento del texto que alude a lo que allí se representa: «AQUI/ RESUCITA».

#### 4. Consagración de San Martín como Obispo de Tours (1 x 1,20 mts.)

Es la cuarta y última escena de las que constituyen el ciclo dedicado a la vida de San Martín. Ocupa el lateral derecho en el lado de la epístola.

La fama de taumaturgo del santo monje de Ligugé, habiéndose extendido por toda la región, provocó su nombramiento, por la «vox populi», como obispo de Tours, en cuya sede sucedió a San Gatien y a San Lidoire.<sup>29</sup> La leyenda Dorada describe así el acontecimiento: «Habiendo muerto el obispo de Tours, la ciudad designó a Martin para sucederle. En vano algunos obispos se opusieron a esta elección, con el pretexto de que Martin era descuidado en sus atavíos y de humilde figura. A pesar de sus enemigos y también a pesar de sí mismo, él fue promovido al obispado».<sup>30</sup>

La composición resulta en este caso incompleta al faltarle un trozo que cubre el nuevo enlucido. Vemos a San Martín, en primer término, sentado en cátedra y revestido de sus atributos episcopales en el momento de recibir la mitra de manos del clero de la ciudad de Tours (foto 13). El santo, a quien

<sup>29</sup> L. REAU, ob. cit., p. 901.

<sup>30</sup> Siendo la versión de Jacobo de Vorágine la más popularizada aún hay otras versiones que difieren algo de ella, como la que presenta P. J. CÔROISSET, en el *Año Cristiano* (p. 279) en que nos dice: "Habiendo vacado el obispo de Tours por muerte de su obispo, pusieron los ojos en San Martín para que ocupase aquella silla; pero como se sabía muy bien su repugnancia a todo lo que sonaba a dignidad, le sacaron del monasterio con pretexto de que fuese a visitar a un enfermo y los diputados de Tours se apoderaron de él por fuerza"...

el artista ha representado como joven imberbe,<sup>31</sup> está visto de frente, en actitud de humilde recogimiento. Los que le asisten en la ceremonia de su consagración —cinco a su lado derecho y otros tantos (sólo visibles tres) a su izquierdo—, (foto 14), son de mediana edad y difieren entre sí por sus fisonomías. Unos y otros fijan su atención en la figura del nuevo obispo; de ellos hay uno, aquel que ocupa el primer puesto en el extremo izquierdo del cuadro, con un bastón entre sus manos, que parece entonar una canción religiosa. En esta escena se han perdido detalles de color y el dibujo adolece de cierta imprecisión debida, sin duda, a la acción del tiempo y de la humedad. Sin embargo seguimos encontrándonos con los mismos ojos llenos de vida en sus protagonistas y la misma expresividad en las manos de todos. Bajo la escena continúa leyéndose el texto explicativo, ahora con mayor dificultad por encontrarse parcialmente borrado: «AQUI/LEVANTAN/ ... y debajo, «VISPO A SAN//»...

Bajo el ciclo narrativo de la vida de San Martín continúa el muro pintado hasta el arranque del zócalo.<sup>32</sup> La decoración la constituyen una serie de bandas horizontales de diferente altura, de variados motivos, pintadas con colores de tonos intensos —rojo, gris, blanco y negro—, que producen un gran efecto visual. La banda que ocupa el registro superior está formada por cuadrados que tienen en su interior, alternativamente, discos y rombos con escudos inscritos en su centro. El conjunto nos recuerda a las decoraciones pintadas de las cubiertas en madera de la época gótica o, también, al marco de una labor de tapicería. El escudo, que se repite continuamente a lo largo de la banda superior, es del tipo habitual en la decoración peninsular: redondeado por bajo y en sus ángulos inferiores, terminando en punta en medio de su base. Tiene el campo sin rellenar, esmaltado en blanco, como si nunca hubiese recibido figura heráldica alguna.<sup>33</sup> Posiblemente la carencia

31 Sin embargo, según la tradición sería ya un hombre de edad algo avanzada cuando accedió al obispado de Tours. Según J. RIVIERE *Vie de Saint Martin, eveque de Tours*, (Lille, 1890, pp. 11 y 33) el santo habría nacido en el año 316 y accedería a la sede episcopal en 371. Según L. REAU (ob. cit., pp. 900-901), la fecha de su nacimiento habría que llevarla al 317 ó 326 y la de su nombramiento para la sede de Tours al 370. Y para J. COULSON, *Dictionnaire historique des Saints* (Edición francesa. París, B. Noel, 1964, pp. 267-268), Martín, que sería originario de Sabaria (actual Szombatathely, Panonia, Hungría), habría accedido a la mitra el 4 de julio de 371.

32 Al menos esto es lo que cabe pensar por lo que se pudo ver al retirar el cuerpo del retablo.

33 "El color blanco en heráldica equivale a la plata, metal que es símbolo de la Luna; representa a Cáncer, entre los signos del Zodíaco; de los elementos, el Agua; de los días de la semana, el Lunes; de los meses del año, Junio; de las piedras preciosas, la Perla; de las virtudes, la Fe; de las cualidades, la Pureza, la integridad, la obediencia, la Firmeza la Vigilancia y la Gracitud. De los árboles representa la Palmera; de las flores, la Azucena; de las aves, la Paloma, y de los animales, el Armiño. Los que llevan plata en su escudo quedan obligados a servir a su soberano en la Náutica, y a defender a las doncellas y a amparar a los huérfanos". V. CASTANEDA y ALCOBEK, *Arte del Blasón, Manual de Heráldica*. Madrid, 1923, p. 75.

de figuras en el campo de los escudos sea debida a que éstos no tuvieron otra misión que la meramente ornamental; de lo contrario, alguno se habría conservado completo, lo que permitiría una posible identificación del donante de las pinturas.

Debajo de esta primera banda se suceden otras de mayor anchura, formadas por piezas irregulares de contornos rectos y curvos. En su interior alternan discos y figuras artificiales tomadas de la mitología griega y de la heráldica. Son centauros y águilas bicéfalas, representados en silueta totalmente plana bordeada de negro sobre fondo rojo intenso, que recuerdan modelos de un arte musulmán antiguo.<sup>34</sup> Imitan, posiblemente, a los tejidos y bordados que se disponían frecuentemente en la parte baja de los muros de las iglesias.<sup>35</sup>

En el lado del evangelio se encuentran las representaciones de los centauros (foto 15).<sup>36</sup> De ellos únicamente eran visibles —y pudieron ser fotografiados—, tres. El que ocupa el primer lugar en la parte superior izquierda, es una silueta incompleta que no permite una segura identificación. Se le considera centauro debido a que posee partes traseras de équido y a que su aspecto general coincide con el de las restantes figuras de este mismo lado. A continuación y en el mismo registro tenemos, perfectamente conservado, a un centauro en el momento de tensar el arco para lanzar la flecha: es pues, un Sagitario, arquero ecuestre y miembro de los doce signos del Zodíaco, frecuente en la iconografía medieval. Aparece visto de perfil, en dirección al exterior del ábside. El movimiento que hay en su barba, en las cintas de su diadema y en su cola nos informan, elocuentemente, de la tensión del momento. El tercero y último de los centauros, se encuentra en el registro inferior, equidistante de los dos anteriores. Es la suya una silueta bastante borrosa pero completa; por su perfil reconocemos a otro centauro blandiendo un hacha en actitud de combate.

34 Este procedimiento es característico de las pinturas miniadas mozárabes de los siglos X y XI, imitado luego por los decoradores de San Baudilio de Berlanga (Soria), en el siglo XII.

35 En Italia para los últimos tiempos del período románico hay abundantes ejemplos de esto. Así en el Tyrol, en la Iglesia de San Jacobo de Termeno, vemos debajo de los doce apóstoles emparejados que ocupan el medio cilindro absidal, pintada una serie de atlantes y criaturas fabulosas, centauros, sirenas, en estilo muy movido. Representan, en palabras de Otto Demus: "ejemplo del culto del Románico avanzado hacia lo grotesco más extremo". Su datación se fija en el siglo XIII, en su primera mitad (O. DEMUS, *Romanesque mural painting*. London, Thames and Hudson, 1970, fig. 92). Y en la región del Véneto, en la catedral de Aquilea (Udine), en la cripta, artistas locales pintaron hacia el año 1200, bajo unas patéticas escenas de la Pasión de Cristo, temas caballerescos de jinetes, arqueros y lanceros; y para probar que se trataba de imitar un tapiz se simularon en los fondos los plegados del paño. (A. GRABAR, *La peinture romane du onzieme au trezieme siecle*. Geneve, Skira, 1958, pp. 49 y 51).

36 El Centauro es "un ser fabuloso que, constituido por seres medio hombres medio caballos, se suponía nacido de Centauro y de las yeguas de Magnesia. Desde el punto

En el lado de la epístola pueden verse cuatro águilas bicéfalas expaladas (foto 16).<sup>37</sup> De ellas dos aparecen en el registro superior, una en el mediano y la cuarta y última en el tercero (núm. 8 del esquema). Pertenece al tipo de águila de dos cabezas que, con el tiempo, pasaría a decorar el blasón de los emperadores alemanes y que encontramos en Oriente desde la más remota antigüedad.<sup>38</sup>

de vista simbólico constituyen la inversión del caballero, es decir, la situación en que el elemento inferior (fuerza cósmica, no dominada por el espíritu, instintos, inconsciente) domina plenamente. Vid, J. E. CIRLOT, Diccionario de símbolos. Barcelona, Labor, 1969, p. 132. En el campo del Blason, el centauro "simboliza político sabio y diestro en el arte militar". V. CASTAÑEDA y ALCOBER, ob. cit., p. 110). En el simbolismo cristiano, debido al carácter violento y sensual que le concede la mitología griega, el centauro es considerado como una de las encarnaciones del demonio. "El sagitario o centauro —nos dice R. de PINEDO (*Ensayos sobre el simbolismo religioso en las construcciones eclesiásticas de la Edad Media*, Burgos, 1924, p. 113)" es el cazador terrible, el demonio en persona que con sus insidias, como si fueran flechas envenenadas, atraviesa el alma inocente o poco precavida. "La flecha que va a disparar —nos cuenta Teodulfo de Orleans, español que en el siglo IX glosa la Clave de Melitón, son las insidias del enemigo, las inspiraciones del diablo". Así, nos dice Jeremías: "tendió su arco y me puso como el blanco para sus flechas" (*Lamentaciones*, III, 12).

No hay que olvidar que Dante Alighieri arrojó a los infiernos a todos los centauros, incluido el sabio Quirón, el preceptor de Aquiles (La *Divina Commedia*, "Inferno", Canto Decimosegundo, vv. 52-139). Sobre el Centauro como animal mítico ver también, el esclarecedor análisis que realiza G. S. KIRK, en su obra, *El mito, su significado y funciones en las distintas culturas*. Barcelona, Barral, 1973, Cap. IV, 2, pp. 184-194.

37 El águila es el "símbolo de la altura, del espíritu identificado con el sol y del principio espiritual. En el cristianismo ratifica el águila su papel de mensajero-celestial: Theodoro lo comparó al espíritu de profecía; en general se ha identificado también (pero en realidad más su vuelo —por la rapidez—, que el ave en sí), al ascenso de las oraciones hacia el Señor y al descenso de la gracia sobre los mortales. Según San Jerónimo, el águila es emblema de la Ascensión y de la oración. Como otros animales, en cuanto habita la región de Géminis, se duplica parcial o totalmente; surge entonces el águila bicéfala que ha de relacionarse con el símbolo de Jano y que suele aparecer representada en dos colores —rojo y blanco—, de gran trascendencia simbólica. El águila bicéfala simboliza, como todos los elementos dobles (Jano, Géminis, hacha doble, Jakin y Bohaz, Cautes y Cautopates de la iconografía mítica), el dualismo de creación-destrucción, ascensión-descenso, ir-volver, dar vida-matar". (J. E. CIRLOT, obra citada, pp. 65-66).

El simbolismo cristiano del águila es también muy complejo. Por su rapidez y crueldad podía interpretarse como figura maléfica. (*Lamentaciones de Jeremías*, IV, 19, "Más veloces que las águilas del cielo han sido nuestros enemigos: nos han perseguido por los montes, nos han armado emboscadas en el desierto") pero en la inmensa mayoría de los casos representaba a la Divinidad. "Aquila Christus", dice Melitón, Jeremías lo confirmaría: "He aquí que vendrá y extendidas sus alas levantará el vuelo como el águila y se echará sobre Bosra: y el corazón de los valientes de la Idumea será en aquel día como corazón de mujer que está de parto". (*Profecía*, XLIX, 22). Pero puede representar también a los cristianos, como vemos en San Lucas (*XVII, 37*) que nos dice: "Do quiera que esté el cuerpo, allá volarán las águilas".

38 Según Emile Málé, los más antiguos ejemplos de águilas bicéfalas surgen en Caldea, hacia el tercer milenario antes de Jesucristo. Cita entre otros modelos, un cilindro-sello y el blasón de la ciudad de Sirpoula. Siglos después encontramos águilas bicéfalas en Capadocia, en territorio Hitita. Los Turcos Seldjúcidas esculpirían sobre la puerta de Konia, su capital, un águila, y, de nuevo, aparece el mismo motivo en tejidos bizantinos de los siglos IX al XIII. (*L'art religieux du XIIe siècle en France*. París, A. Colin, 1928, 3.ª ed., pp. 349-351). Para Louis REAU (ob. cit., Tomo I, p. 86) "L'aigle bicéphale est, comme la plupart des animaux fantastiques, une création de l'imagination orientale. On le trouve déjà, deux mille cinq cents ans avant notre ère, dans les

¿Cuál es el significado que hay que dar a esta decoración? ¿Es preciso ver en sus figuras un sentido simbólico<sup>39</sup> o, por el contrario, basta con darles categoría de elemento ornamental profano?<sup>40</sup> ¿Qué intencionabilidad hubo por parte del pintor al emplearlas como parte integrante de la decoración de la cabecera?<sup>41</sup> Es indudable que águilas y centauros eran habituales en los edificios religiosos del occidente cristiano desde la época románica, como lo atestigua la carta de San Bernardo de Clairvaux contra los cluniacenses (1124),<sup>42</sup> y que su presencia no carecía, la mayoría de las veces, de otra

armoires de la ville de Lagsh en Chaldée, L'art Medieval de l'Occident l'a emprunté a l'argenterie sasanide et aux tissus byzantins: il es engendré par la fusion de deux corps d'aigles affrontées qui se rapprochent, se rejoignent et finissent par se fondre".

39 Tesis defendida por Erwin Panofsky cuando escribe: "De todas las demás imágenes medievales directa o indirectamente derivadas de modelos clásicos, incluidos los omnipresentes centauros, sirenas y escenas de caza (diabolus venator est), los cupidos, menos frecuentes, y temas tan sugestivos como el de la muchacha sobre el carnero, nos es lícito suponer que —excepción hecha de los casos de clara incompreensión—, siempre les fue impuesta una u otra significación "cristiana", al margen de que sirvieran para simbolizar algún concepto moral o doctrinal, o simplemente formaran parte del *speculum naturae* que tenía su legítimo puesto dentro de la teología altomedieval". (*Renaissance and Renascences in Western Art*. Estocolmo, 1960. Trad. castellana. *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*. Madrid, Alianza Universidad, 1971, pp. 143-144.)

40 Así se expresan respecto al centauro y al águila los historiadores Louis REAU: "Malgré la signification démoniaque du Centaure dans l'art chrétien, il n'est souvent rien de plus qu'un motif décoratif" (ob cit., pp. 119), y Louis BREHIER: "Quelques animaux paraissent avoir été choisis a cause de leur aspect décoratifs, et aussi parce que les monuments antiques en fournissaient des modèles faciles a imiter: tels sont l'aigle —qui étale sa puissante envergure au milieu des corbeilles—, les cigognes, souvent affrontées, les griffons buvant dans un calice. On les rencontre à peu dans toutes les régions ainsi que les êtres fantastiques de la mythologie pieñne: le centaure (tres souvent deux centaures affrontés et cueillant une grappe), le sphinx, la sirene, la harpie, oiseau a tete de femme". (*L'art Chrétien, son développement iconographique des origines a nos jours*. Paris, 1928, 2.<sup>a</sup> ed., Cap. VIII, p. 222).

41 ¿Cabría decir de nuestro artista lo que dijera Montaigne de un pintor conocido suyo?: "Considerant la conduite de la besogne d'un peintre que j'ai, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance; et le vuide tout autour, il le remplit de grotesques, qui sont peintures fantastiques, n'ayant grace qu'en la variété et étrangeté". (Montaigne, *Essais*. I. I. cap. XXVIII). Pueden también incluirse aquí las sugestivas opiniones de G. Lasclault quien escribe: "On pourrait presque croire que le monstre est fait pour l'ornamental, que l'ornamental est fait pour le monstre". "Le décoratif est une reserve pour le monstrueux, un refuge: il est d'autant plus libre que sa fonction "oficielle" et son foisonnement (les entrelacs où il se glisse et se mele inextricablement a ses congeneres) le rendent plus difficilement perceptible a une conscience pointilleuse. Pour bien comprendre le statut du décoratif, il convient d'examiner un des lieux où il apparaît frequemment: la marge, le cadre. Alors, le décoratif se definit comme ce qui entoure, enferme, met en valeur un centre radicalement different de lui. On constatera que le monstre se plait dans les marges; qui i n'y est pas soul, mais entre en concurrence avec les trophées, les feuillages, les médaillons les animaux". (*Le monstre dans l'art occidental*. Paris, Ed. Klincksieck, 1973, cap. IV, pp. 358 y 361-364).

42 S. *Bernardi Abbatis* "Apología ad Guillelmum Sancti Theoderici Abbatem". "Y además, entre los hermanos que leen en el claustro, ¿qué hacen allí esas ridiculas monstruosidades, esa belleza horriblemente desfigurada y esa perfecta fealdad? ¿Qué hacen allí los impuros monos? Y los leones salvajes? ¿Qué hacen los monstruosos centauros? ¿Qué los semi-hombres? ¿Qué los manchados tigres? ¿Qué los combatientes guerreros? ¿Qué hacen los cazadores tocadores de cuernos?...Allí ves bajo una cabeza muchos cuerpos, y allá sobre un cuerpo varias cabezas. Aquí se ve en el cuerpo de un cuadrúpedo la cola

significación que la meramente decorativa. El origen de esta temática imaginaria hay que buscarlo siempre en Oriente, de donde habría venido a Europa Occidental en tejidos, miniaturas y piezas de orfebrería.<sup>43</sup>

En el muro del lado del evangelio, en el segundo tramo, enfrente de la puerta de ingreso al edificio, se pintó un San Cristóbal con el Niño sobre su hombro izquierdo, del que se puede reconocer el rostro bajo la capa de pintura que actualmente lo cubre (foto 17). El gigante de la tierra de Canaán, cuya maravillosa historia recogiera por escrito Jacobo de Vorágine, alcanzó una enorme popularidad durante la Baja Edad Media, pues de él se decía que protegía de la muerte repentina: bastaba con ver su gran imagen a la entrada de una iglesia para estar seguro de no morir en aquel día: «Christophorum videas postea tutus eas».<sup>44</sup> En Navarra se ha conservado, en parte, el San Cristóbal que decoraba el muro septentrional de la parroquia de la Asunción de Olleta (valle de Orba) y que hoy guarda el Museo de Navarra. Es obra de un pintor local y puede fecharse en el último tercio del siglo XV.<sup>45</sup> De conservarse completa la figura de la iglesia de Ecay —cosa fácil de comprobar efectuando una limpieza del muro—, sería interesante el establecer una comparación desde el punto de vista del tipo iconográfico. A la vista del fragmento visible podemos decir que pertenece de lleno al estilo lineal y que podría ser atribuido al pintor que llevó a cabo la pintura de la Historia de San Martín, en la cabecera.

En la capilla mayor en el lado de la epístola, a la altura de la imposta de donde arranca la bóveda, han aparecido, bajo el enlucido, tres magníficas cabezas de soldados cubiertos con casco (foto 19). Son fragmentos de una gran composición —dadas sus dimensiones—, y se encuentran en perfecto estado de conservación. Se hallan enmarcadas por su parte superior con una gran greca encarnada y sobre ésta corre una inscripción en letras mayúscu-

de una serpiente y allí, en un pez, la cabeza de un cuadrúpedo. Allí una bestia que delante es caballo y detrás es cabra; y más allá por doquier tanta y tan maravillosa diversidad de distintos seres que ocurre que más se lee en las obras en mármol que en las escritas; que uno prefiere contemplar todo el día tales obras en lugar de reflexionar sobre la ley de Dios. ¡Por Dios! Si ya no se avergüenzan de tales tonterías, por qué no se arrepienten de los gastos?". (W. BRAUNFELS, *La arquitectura monacal en Occidente*. Barrai, Barcelona, 1975. Documento núm. X, pp. 317-320).

43 Papel importante en la difusión del simbolismo animal durante la Edad Media lo desempeñó el "Physiologus" o "el naturalista", especie de Leyenda Dorada de los animales, obra anónima recopilada en el siglo II por los griegos de Alejandría. Conocido el texto en fecha temprana en el mundo cristiano y traducido a diferentes lenguas, de él se conservan abundantes ejemplares miniados, desde el siglo XI. Estas ilustraciones eran utilizadas por los artistas como fuente inagotable de temas decorativos en los que animales reales o imaginarios eran los protagonistas.

44 E. MALE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. (París, A. Colin, 1931, 7.<sup>a</sup> edición. Cap. IV, pp. 272 y 280).

45 M.<sup>ta</sup> Carmen LACARRA DUCAY, *Aportación al estudio ...* Cap. VI, II, pp. 347-350, figs. 69-70.

las que dice: «AQUI "ESTA SAN BLAS...». Pudiera tratarse de un detalle de la leyenda de San Blas, obispo de Sebasta, que sufrió martirio en tiempos del Emperador Diocleciano. ¿Se representaría aquí el momento en que el gobernador Agrícola ordena a sus soldados prenderle?

Estos dos restos que asoman a la superficie en los muros laterales de la parroquial de Ecay acentúan el interés por llegar a desvelar la totalidad de su decoración pintada. Confiamos en que algún día se pueda conocer.

### ANÁLISIS ESTILÍSTICO

La presencia de un conjunto importante de pintura mural en una localidad de tan escasa densidad de población como Ecay no debe de resultar extraño para quien se encuentre familiarizado con el desenvolvimiento de las Bellas Artes en Navarra durante el siglo XIV. Es en este siglo cuando el Reino vive su momento de mayor esplendor, manifestado en una serie de realizaciones en el campo de la arquitectura, escultura y pintura de altísima calidad artística.<sup>46</sup> En el género pictórico destacan los centros de Pamplona, Artajona y Olite como los principales. La decoración mural del claustro de Santa María de Pamplona junto con la de su Refectorio, obrada por Juan Oliver «pintor de Pamplona»<sup>47</sup> en 1330, la del presbiterio de San Saturnino en Artajona, firmada por «Roque» en 1340, y la de la capilla de la Virgen del Campanal en San Pedro de Olite, no tienen parangón con lo realizado en cualquier otro lugar de la Península por aquel tiempo.<sup>48</sup> Los reinados de Juana II y de Felipe de Evreux (1328-1349), de Carlos II (1349-1387), y de Carlos III (1387-1425) corresponden al máximo prestigio de Navarra. En el terreno del arte esto repercute favorablemente por el gran número de artistas que acuden a trabajar y por la cantidad de obras que se adquieren para enriquecer los interiores de las iglesias y palacios.

El conjunto pictórico de San Martín de Ecay es de suficiente interés como para merecer atención, si bien no permite una comparación con las excelentes obras anteriormente mencionadas. Desde nuestro punto de vista dos serían los valores a considerar sobre todos los demás: en primer lugar la vivacidad narrativa y el dominio del dibujo que allí se reflejan y, en segundo, la presencia y desarrollo de un programa iconográfico poco frecuente en nuestra geografía.

<sup>46</sup> E. URANGA GALDIANO y F. IÑIGUEZ ALMECH, *Arte Gótico* (Arte Medieval Navarro, vols. IV y V).

<sup>47</sup> M. C. LACARRA DUCAY, "En torno a Juan Oliver", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, vol. I, Granada, 1973, pp. 373-377.

<sup>48</sup> M.<sup>a</sup> Carmen LACARRA DUCAY, *Aportación ...* Especialmente los capítulos III y IV (pp. 127-320).

A la hora de intentar establecer puntos de parentesco con otras obras surgen a la memoria una serie de pinturas hechas unas sobre soporte mural y otras sobre madera, procedentes de un área geográfica no muy grande y que quizá hubiera que atribuir las a un mismo taller. La zona corresponde al sureste de Pamplona, con prolongación hasta el norte de la provincia de Zaragoza, y su fecha aproximada pudiera ser la comprendida entre los años treinta y sesenta de la catorceava centuria. Son todas obras que proceden de pequeñas iglesias rurales, en las que sus composiciones reflejan un vivo espíritu narrativo, no exento de cierta delicadeza muy francesa. Figuras o escenas suelen estar enmarcadas por arquitecturas de estilizada traza gótica; los personajes dialogan a través de la mirada y del gesto de sus manos, grandes y expresivas. Los cuadros suelen ir acompañados de textos explicativos, «títuli», en caracteres mayúsculos, con frecuente empleo de abreviaturas. Y, finalmente, se recurre a motivos profanos para ornamento de los márgenes.

En el campo del mural la mayor similitud se encuentra con la pintura que decoraba el ábside de la iglesia parroquial de Urriés (Zaragoza), dedicada a San Esteban, que desde 1970 se custodia en el Museo Diocesano de Jaca (Huesca). Allí se representaron escenas del Génesis y del Nuevo Testamento de las que se conservan algunos fragmentos. Para don José Gudiol «inicia este pintor la última fase del gótico lineal en Aragón»<sup>49</sup> (foto 20).

De pintura sobre tabla se conocen varios ejemplares, hoy todos fuera de su lugar de origen. En primer lugar cabe mencionar el frontal dedicado a la Virgen con el Niño, que procedente de Arteta (Navarra) formó parte de la colección Plandiura y hoy enriquece el Museo de Arte de Cataluña en Barcelona<sup>50</sup> (foto 21).

La imagen de la titular preside la composición y a los lados se distribuyen las escenas relativas a la Infancia de Cristo —desde la Anunciación a María hasta la Predicación de Jesús entre los doctores—. Ligeras arquerías trilobuladas enmarcan los cuadros y varios ocupan dos compartimentos por exigirlo el mayor número de figuras, tal como sucede en las escenas de la Presentación en el Templo y de la Matanza de los inocentes. En la parte superior de la tabla se ha pintado un bonito calendario con la representación de los trabajos para cada uno de los meses del año, tratado con minuciosidad de miniatura (foto 22).

49 *Pintura Medieval en Aragón*. Zaragoza, I. F. C, 1971, p. 124, figs. 72 y 73.

50 En Navarra hay dos localidades con este nombre y no se sabe cuál sea el lugar de origen del frontal. Una se encuentra próxima a Olo, al oeste de Pamplona, en la Cuenca, y su parroquial está dedicada a la Asunción de Ntra. Señora. La otra se halla en el valle de Aibar, (partido judicial de Aoiz) en la merindad de Sangüesa, y cuenta con una iglesia bajo la advocación de San Andrés apostol. Por razones de proximidad geográfica respecto a los otros centros de donde proceden las obras, nos inclinamos a suponer que sea esta segunda localidad de donde provenga nuestra tabla.

Muy similar a este es otro frontal que procede de Góngora (Navarra)<sup>51</sup> y que pasó al Museo de Arte de Cataluña tras haber pertenecido a la colección Plandiura. Se encuentra dedicado a Cristo en majestad con el tetramorfos (foto 18), flanqueado por todos los apóstoles, entre los que se reconocen a Pedro y a Pablo, por ser aquellos los únicos que llevan su símbolo identificador en la mano izquierda. La organización del campo decorativo y el estilo de las figuras son muy parecidas a las del frontal de Arteta. El calendario que también aquí coronaba la tabla se ha perdido casi del todo (foto 23).

Un tercer ejemplar de la serie es aquel que se guarda en la colección Gualino de Turin, de procedencia desconocida pero que Post<sup>52</sup> no duda en considerar del mismo autor y origen que los anteriores. Se trata de un nuevo modelo dentro del mismo tipo, y está dedicado a San Miguel Arcángel escoltado por un apostolado.

#### CONCLUSION

Como cierre de lo expuesto, cabe decir que en la iglesia de San Martín de Ecay, del antiguo Reino de Navarra, se llevó a cabo, en el segundo tercio del siglo XIV, una decoración mural al fresco (con retoques de temple y aplicaciones en estuco para los nimbos de los personajes sagrados) que venía a ocupar toda la cabecera y muros laterales o por lo menos sus dos tramos anteriores. Esta labor fue llevada a cabo por un taller que conocía el arte del dibujo y de la composición y que, valiéndose posiblemente de textos, desarrolló un programa iconográfico muy completo. Estilísticamente se puede incluir en la corriente que se denomina habitualmente «francogótica» o «lineal» ya que obedece a modelos de influjo francés, de sentido eminentemente dibujístico. Se propone su adscripción al taller o talleres que desarrollaron su actividad en la zona pamplonesa del sureste y norte de la provincia de Zaragoza, en el segundo tercio del siglo XIV, con interesantes realizaciones en el campo del mural y de la pintura sobre tabla.

María Carmen LACARRA DUCAY  
Departamento de Historia del Arte  
Universidad de Zaragoza

51 Lugar del valle y Ayuntamiento de Aranguren, del partido judicial de Aoiz, en la merindad de Sangüesa. Su parroquia está dedicada a San Andrés apóstol.

52 *A History of Spanish Painting*. Harvard University Press, Cambridge Mass., vol. II, Cap. XVI, pp. 114-118, figs. 120-123.