

Pinturas murales góticas en las iglesias de Sos del Rey Católico

MARÍA DEL CARMEN LACARRA DUCAY





Pinturas murales góticas en las iglesias de Sos del Rey Católico

MARÍA DEL CARMEN LACARRA DUCAY

con la colaboración de
FERNANDO ALVIRA y ÁLVARO CAPALVO



Institución Fernando el Católico

Zaragoza MMXVI

Índice

7 | **Prólogo**

MÁXIMO GARCÉS ABADÍA

17 | **Pinturas murales góticas en las iglesias de Sos del Rey Católico**

M^a DEL CARMEN LACARRA DUCAY

21 | **Iglesia de Santa Lucía, antes de San Miguel arcángel**

26 | El friso de los caballeros cristianos

35 | La decoración de las ventanas

37 | El Juicio Final

40 | La decoración de los muros extremos de la capilla mayor

47 | **Iglesia de San Martín de Tours**

60 | San Martín es nombrado obispo de Tours contra su voluntad

63 | La misa de San Martín

66 | El desafío del pino derribado

69 | Aparición de la Virgen María con santa Inés y santa Tecla a san Martín de Tours

70 | La caída de la escalera. San Martín se enfrenta con el diablo

73 | La caridad de san Martín

74 | Resurrección de un catecúmeno

79 | **Iglesia de San Esteban
protomártir o iglesia alta**

79 | Capilla mayor

80 | Capilla de San Juan Bautista
y de San José

84 | **Cripta de Santa María
del Perdón o iglesia baja**

93 | Capilla de Nuestra Señora
del Perdón

93 | ÁBSIDE

93 | *Coronación de la Virgen María*

103 | *Anunciación*

107 | *Nacimiento*

108 | *Epifanía*

112 | *Resurrección*

114 | *Ascensión a los cielos*

117 | *Pentecostés*

120 | *La huida a Egipto
y la matanza de los inocentes*

127 | INTRADÓS DEL ARCO

127 | *Job*

128 | *Daniel*

128 | *Salomón*

129 | *David*

129 | *Zacarías*

129 | *Dormición de María*

131 | FRENTES DE LAS JAMBAS

131 | *Misa de San Martín de Tours*

131 | *Virgen María con el Niño*

132 | MUROS LATERALES QUE PRECEDEN
AL ÁBSIDE CENTRAL

132 | *Calvario*

136 | *Conducción del cuerpo
de la Virgen María para
su entierro y la profanación
del judío Jefonías*

141 | *La parábola de las diez vírgenes*

147 | *El retrato de los donantes*

148 | ALTAR DE SAN PEDRO APÓSTOL
Y PONTÍFICE

151 | Capilla del Santo Cristo
del Perdón

152 | BÓVEDA

162 | MURO SEMICILÍNDRICO DEL ÁBSIDE

163 | *Las diez escenas
de los arcos góticos pintados*

173 | *Espacio central del muro*

174 | *Los patronos de los donantes,
san Gil y san Guillermo
de Bourges*

177 | INTRADÓS DEL ARCO DE INGRESO



Prólogo

Las pinturas murales góticas que decoran varias iglesias de la villa de Sos del Rey Católico son el tema del libro con el que la profesora doña María del Carmen Lacarra Ducay, con el saber y la competencia que le caracterizan, nos regala y deleita en esta ocasión.

Estas pinturas ya habían sido objeto de atención de la doctora Lacarra en varias publicaciones monográficas que nos había ofrecido con anterioridad. Recuerdo: «Pinturas murales en las iglesias de Sos», dentro de la obra titulada *Arte religioso en la villa de Sos del Rey Católico* (Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1978), en colaboración con los doctores Ángel San Vicente Pino y Ángel Azpeitia Burgos para los apartados de «Iglesia de San Esteban» y «Museo Parroquial de San Esteban», respectivamente. Y, también, «Pinturas murales en Santa Lucía de Sos del Rey Católico (Zaragoza)», en la revista *Príncipe de Viana* (152-153, 1978, pp. 483-496).

María del Carmen Lacarra es amiga del pueblo de Sos y son varios los trabajos que ha realizado dedicados a las pinturas murales del siglo XIV en el antiguo reino de Aragón y en el antiguo reino de Navarra, en los que no se ha olvidado de mencionar las que aquí se conservan.

VISTA AÉREA DE SOS DEL REY CATÓLICO. EN LA PARTE SUPERIOR, LA TORRE DEL HOMENAJE DEL ANTIGUO CASTILLO Y, A SU DERECHA, LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN. ABAJO A LA IZQUIERDA, TORRE DEL PORTAL DE LA REINA.

No hace mucho tiempo se la distinguió con el título honorífico de Infanzona en las Jornadas Fernandinas del año 2012. Y el pueblo sabe, por las frecuentes visitas a esta villa que ha realizado, que es una verdadera experta en la abundante pintura mural con la que nuestros antepasados de época medieval quisieron catequizar a los fieles de la iglesia parroquial de San Esteban de Sos.

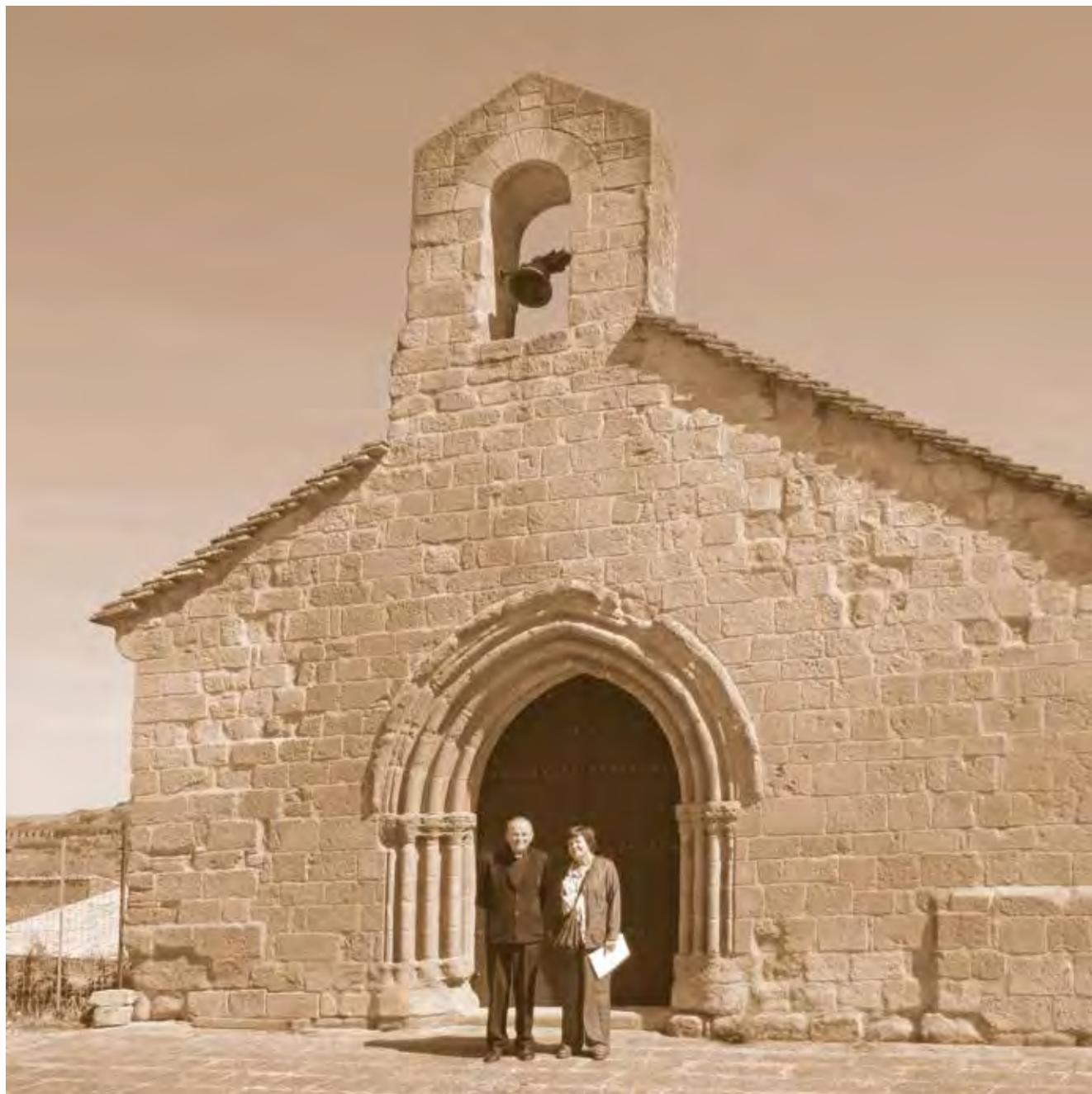
Sin embargo, no siempre estas pinturas murales han estado visibles y abiertas a nuestra contemplación.

Me explicaré: yo conocí estas pinturas desde mi más tierna infancia cubiertas de cal. Lo que la autora de este libro describe y estudia estuvo todo durante varios siglos oculto por una capa blanca de cal. No era culpa del señor párroco ni de la moda del momento, sino que las autoridades sanitarias ordenaban encalar los edificios públicos, especialmente los templos abiertos al culto, para luchar contra las enfermedades infecciosas, particularmente la peste.

Desde nuestra situación actual el hecho parece un verdadero disparate, ocultar la belleza de estas obras de arte e impedir esta catequesis que la Iglesia quería dar al pueblo. Sin embargo, hay que reconocer que, gracias a haber estado cubiertas con cal, se han conservado en gran parte con la brillantez de su policromía original.

La **cripta de Nuestra Señora del Perdón o iglesia baja**, es una iglesia románica de tres ábsides semicirculares y tres cortas naves de dos tramos cada una, delimitadas por dos gruesos pilares cilíndricos sobre pedestales cúbicos, donde apoyan los arcos formeros y fajones. Se cubren las capillas con bóvedas de cuarto de esfera precedidas de tramo cubierto con cañón, y las naves con bóvedas de cañón transversales al eje de la nave sobre arcos fajones que apean estos y los formeros en pilares cilíndricos de escasa altura sobre plintos de base cuadrada.

En el ábside del lado izquierdo o del evangelio estaba situado el llamado Cristo del Perdón que daba nombre a la capilla.





Es una magnífica talla románica de cuatro clavos, en madera policromada, modelo de Cristo en Majestad. Se encontraba situado como titular en un retablo barroco del siglo XVIII, con una vitrina que lo protegía, ocultando las pinturas murales góticas originales.

De sus muros laterales colgaban exvotos de cera con los que los fieles recordaban y agradecían los favores que el Cristo les

SOS DEL REY CATÓLICO, DESDE EL SURESTE. ARRIBA, LA ESPADAÑA Y LOS ÁBSIDES DE LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN; ABAJO A LA DERECHA, LA IGLESIA DE SANTA LUCÍA.

había concedido. Y en ciertos momentos se ofrecía un *Miserere* por aquel miembro de la parroquia que se encontraba en una situación desesperada. El señor párroco, revestido de capa pluvial, y los demás sacerdotes de la parroquia, entonaban un sentido *Miserere* pidiendo al Cristo milagroso del Perdón la sanación del enfermo.

En el ábside central de la capilla estaba situada la imagen gótica de la Virgen con el Niño entronizada, tallada en madera, dorada y policromada, de la advocación de Nuestra Señora del Perdón, que ocupaba la hornacina central de un retablo barroco. El retablo y la cal ocultaban toda la pintura que ahora vemos. Sin embargo, a través de la cal se vislumbraba algo de la pintura que no tapaba el retablo. Los asiduos a las celebraciones litúrgicas de esta iglesia sabíamos que allí había decoraciones pintadas que, tal vez un día, saldrían a la luz.

Recuerdo haber ayudado muchas veces a la celebración de la Santa Misa y haber asistido y participado los sábados en la sabatina: rezo del santo rosario, oraciones a la Virgen María y cantos marianos, con la *Salve Regina* al final.

Y en el ábside del lado derecho o de la epístola estaba también cubierto de cal el altar de San Pedro apóstol, al que estaba dedicada la capilla, en el que se podían ver pinturas narrativas en su cara anterior, a manera de frontal. Hoy este altar de piedra sillar se ha trasladado a la capilla central para que estuviera protegido tras la verja de hierro que fue colocada en el siglo XVI. La restauración del altar ha sacado también a la luz sus pinturas góticas con escenas narrativas dedicadas a la vida y martirio de san Pedro apóstol, titular de su primitiva capilla.

La **iglesia parroquial de San Esteban protomártir**, situada encima, se encontraba también en la primera mitad del siglo XX en las mismas condiciones que la cripta de Santa María del Perdón. Retablos barrocos en los tres ábsides de la cabecera y sus muros cubiertos de cal. Los retablos mayores, que



FACHADA SUR DE LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN.

estaban dedicados a san Esteban, a la Inmaculada Concepción y a Santa María Magdalena, desaparecieron en la restauración del año 1964 dirigida por el arquitecto restaurador don Francisco Pons-Sorolla.

La profesora Lacarra nos habla aquí de los restos de pintura mural que han quedado en la capilla mayor, y de un san Cristóbal de gran tamaño, que descubrimos y sacamos a la luz

junto a la puerta mayor de la iglesia de San Esteban en el muro de los pies, en 1990, que actualmente se encuentra, trasladado a lienzo sobre un bastidor, en la capilla de San Juan Bautista y de San José, situada en el lado del evangelio, próxima a la cabecera.

La **iglesia de Santa Lucía de Siracusa**, en otro tiempo de la advocación de san Miguel arcángel, estaba también cubierta de cal. Presidía el altar un retablo carente de valor artístico, que había sido colocado en 1901, en el que se encontraba situada la imagen de la mártir siracusana, de gran devoción en la parroquia de Sos en la que se custodia una reliquia suya.

Y en la **iglesia de San Martín de Tours** de esta villa, en el barrio de San Martín, hoy adosada al palacio de Sada, se encontraron pinturas murales góticas, igualmente ocultas por la cal, representando diversos milagros protagonizados por el

llamado *apóstol de las Galias*, muy populares en la Baja Edad Media, que manifiestan su relación con la pintura francesa recibida a través de los Pirineos por los peregrinos franceses que iban a Compostela.

Se dice que la vida da muchas vueltas. También en la vida de la Iglesia ha sucedido así. La Iglesia siempre como Madre y Maestra, como Esposa fiel de Jesucristo, sin cambiar sus dogmas, en momentos puntuales se ha vestido de signos y símbolos, de retablos, pinturas e imágenes, para enseñar a los fieles, para proporcionarles alimento espiritual que les ayude a crecer en la Fe y motivar su piedad.

VISTA EXTERIOR DE LA CABECERA Y MURO MERIDIONAL DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TOURS.



Aquellos ábsides primitivos, orientados hacia Cristo, sol que nace de lo alto, quizá se hicieron demasiado fríos e inexpressivos en la materialidad de la piedra, de ahí que se cubrieran con hermosas pinturas de brillantes colores en las que los fieles contemplaban los misterios de la Fe. Y, afortunadamente, con ayuda del clero, sabían leer su mensaje.

Agradezco a María del Carmen Lacarra el trabajo que ha realizado para mostrarnos el valor espiritual encerrado en estas pinturas medievales y descubrirnos la riqueza artística conservada en las iglesias de Sos. Han pasado por muchos avatares históricos, han cambiado los gustos y las modas de sus habitantes, pero ahí están para nuestra contemplación y disfrute, para que sigan guiando a los fieles en el camino de la fe.

Y doy gracias también, y de un modo especial a su autora, por que haya querido que yo presentara el libro. Sin ser un experto en el tema, vengo cuidando las iglesias de Sos desde hace muchos años; las enseño y explico a los muchos turistas, nacionales y extranjeros, que visitan la villa.

Estoy seguro de que este libro no faltará en las casas de los vecinos de Sos y que estará presente en las bibliotecas de los amigos del arte medieval. Y creo también que serán muchos los visitantes de sus iglesias que hayan venido atraídos por el deseo de conocerlas y contemplarlas en toda su belleza, a través de lo que se describe en estas páginas.

MÁXIMO GARCÉS ABADÍA
Vicario de la iglesia de San Esteban protomártir



Pinturas murales góticas en las iglesias de Sos del Rey Católico

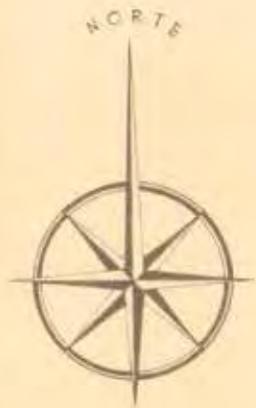
MARÍA DEL CARMEN LACARRA DUCAY

Sos es una pequeña población llena de encanto, situada en la provincia de Zaragoza, perteneciente a la comarca de las Cinco Villas, en el área septentrional de la Valdoncella. Por su ubicación sobre un cerro, en la margen izquierda del río Aragón, fronteriza con Navarra, le correspondió jugar un papel estratégico en la historia de Aragón durante la Baja Edad Media. Y por haber sido el lugar donde el destino quiso que viera los ojos a la luz Fernando II de Aragón, el llamado *Fernando el Católico*, el día 10 de marzo de 1452, se vio acompañada de una notable popularidad que el paso del tiempo no ha hecho más que acrecentar hasta la actualidad.¹

En la villa de Sos del Rey Católico se conservan importantes obras de pintura mural gótica que ocupan por derecho propio un lugar destacado en el antiguo Reino de Aragón.² Sin

¹ Sos pasó a denominarse «Sos del Rey Católico» en 1925.

² LACARRA DUCAY, M^a C.: «Pintura mural del Trecento en el antiguo reino de Aragón. Una aproximación a su estudio», en ALCOY, Rosa (ed.): *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Emac. Contextos, 1, Universitat de Barcelona, 2009, pp. 25-47.



- 1 Iglesia de Santa Lucía, antes de San Miguel arcángel
- 2 Iglesia de San Martín de Tours
- 3 Iglesia de San Esteban protomártir o iglesia alta
- 4 Cripta de Santa María del Perdón o iglesia baja

PP. 16-17: VISTA DE SOS DEL REY CATÓLICO AL ATARDECER,
DESDE EL NOROESTE.

embargo, hay que recordar otros ejemplos situados en la misma comarca de Cinco Villas como los pertenecientes a las localidades zaragozanas de Asín, Ejea de los Caballeros, Erla, Luesia, y Uncastillo, conservados en su lugar de origen, y aquellos que procedentes de la misma zona geográfica se encuentran en el Museo Diocesano de Jaca, como las pinturas de san Esteban de Urriés.³

Para su estudio seguiremos un orden de acuerdo con su estilo y cronología, desde las pinturas más tempranas dentro del estilo gótico lineal o francogótico, que cabe situar en la segunda mitad del siglo XIII, a las más tardías que manifiestan los primeros rasgos del estilo gótico popular de la segunda mitad del siglo XV.

LOCALIZACIÓN DE LAS IGLESIAS DE SOS SOBRE UN PLANO
ELABORADO POR TEODORO RÍOS, 1957 (IFC SJ-180 ANEXO).

3 URANGA, J.: «Las pinturas murales de Urriés», en *Príncipe de Viana*, 86-87 (1962), pp. 239-241. LACARRA DUCAY, M^a C.: *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, IberCaja, col. Monumentos y museos, Bruselas, 1993, pp. 102-107. Fueron descubiertas en 1962.



FACHADA DE LA IGLESIA DE SANTA LUCÍA.

Iglesia de Santa Lucía, antes de San Miguel arcángel

Se trata de un pequeño edificio en estilo románico tradicional avanzado, situado fuera del recinto urbano medieval de la villa, en la margen derecha de la carretera que conduce a Sangüesa, en la vecina comunidad de Navarra.

El conocimiento, a través de fuentes documentales, de que la advocación primitiva del templo había sido de san Miguel arcángel, nos fue de gran ayuda a la hora de la identificación iconográfica de las escenas pintadas en su cabecera, al ser un tema poco común en la Corona de Aragón. El cambio de titularidad pudo ser debido a que hasta el siglo XIX había en la villa de Sos una ermita dedicada a Santa Lucía de Siracusa que se arruinó, trasladándose su culto a la vecina ermita dedicada



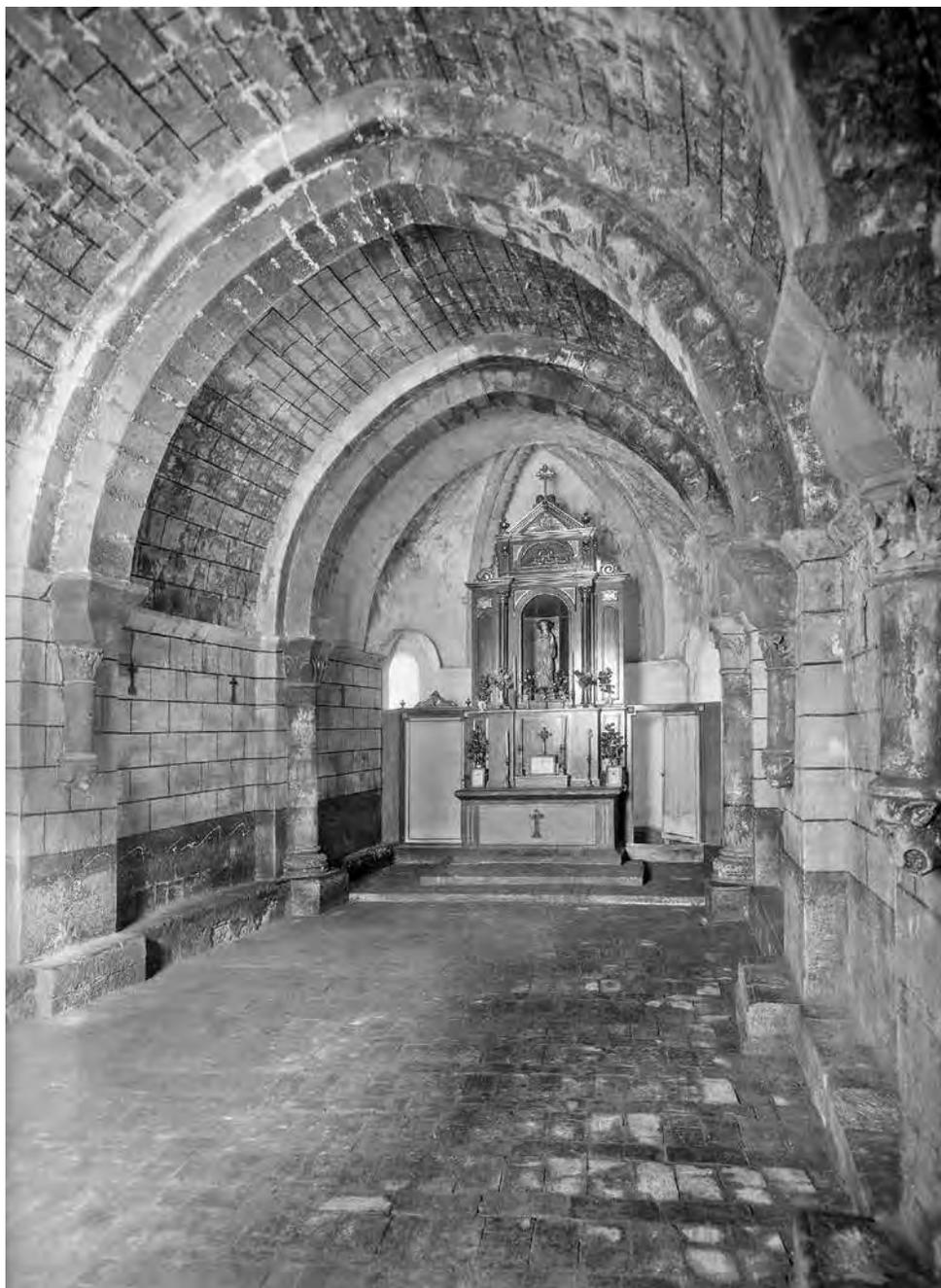
IGLESIA DE SANTA LUCÍA, HOY FUERA DEL RECINTO URBANO,
VISTA DESDE LA MURALLA CONSTRUIDA EN EL SIGLO XIV.

al arcángel,⁴ que desde entonces sustituyó su nombre por el de la mártir siciliana, abogada de las enfermedades oculares, cuya festividad se celebra el 13 de diciembre.⁵

En la iglesia de San Miguel arcángel tenía asiento una cofradía de la triple advocación de san Miguel, san Esteban y Santa Catalina de Alejandría, con derecho de enterramiento para sus miembros en el cementerio anejo a la misma.

La festividad era celebrada el día 8 de mayo⁶ fecha en que, según la tradición de la Italia meridional, 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, en el mismo lugar en el que se habría aparecido el arcángel por primera vez.⁷

-
- 4 En las visitas pastorales de los siglos XVII y XVIII se mencionan en el casco urbano de Sos dos ermitas, de San Miguel y de Santa Lucía, por este orden de prelación. Sin embargo, a mediados del siglo XIX la ermita de Santa Lucía ya no existía pues no la recoge don Pascual MADDOZ en su *Diccionario-Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, t. XIV, Madrid, 1849, p. 508. De la primitiva ermita de Santa Lucía, hoy desaparecida, procede, sin duda, el pequeño relicario de plata en su color, tipo espejo, de la segunda mitad del siglo XVIII, que se guarda en la sacristía de la iglesia parroquial de San Esteban.
- 5 «El día doce de diciembre de 1901 mediante autorización del Prelado fue bendecida y bautizada por el Párroco licenciado D. Nicómedes Rufas, la campana que con el nombre de Lucía, se colocó en la Hermita del mismo nombre, que para conmemorar la entrada del siglo XX, se restauró extramuros de esta misma villa, y al siguiente día 13 fue bendecida la Iglesia por el coadjutor de esta Parroquia D. Miguel Charli, mediante nueva autorización por haberse indispuerto el propio párroco, D. Nicómedes Rufas: dicho coadjutor celebró Misa cantada solemne y espuso la vida y martirio de Santa Lucía [sic], *Libro de Mandatos y órdenes dadas por el Ilmo. Prelado y Señor Obispo de Jaca* (f. 30v). Da principio en el año 1862. Archivo Parroquial de Sos.
- 6 Conocido como «San Miguel de mayo», menos popular que el «San Miguel de septiembre» que se celebra el día 29 de septiembre conjuntamente con los otros dos arcángeles, san Gabriel y san Rafael.
- 7 PETRUCCI, A.: «Asspetti del culto e del peregrinaggio di S. Michele arcangelo sul monte Gargano», en *Peregrinaggi e culto dei santi in Euro-*



INTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTA
LUCÍA EN 1931, ANTES DE SU
RESTAURACIÓN (ARXIU MAS, C-64838).

Arquitectónicamente la iglesia de San Miguel Arcángel de Sos corresponde por su tipología a las iglesias de última época dentro del Románico en Cinco Villas, según Abbad Ríos, pertenecientes a la primera mitad del siglo XIII.⁸

Es una iglesia de pequeño tamaño, construida en piedra sillar, de nave única y cabecera semicircular con tres ventanas iguales de iluminación, de arco de medio punto abocinadas.

La bóveda de cuarto de esfera que primitivamente cubriera su capilla mayor, ha sido modificada posteriormente, dando lugar a una bóveda nervada bastante primitiva que sostiene la nueva plementería con la incorporación de dos nervios doblados decorados con estrellas en relieve que se unen en una clave común en el arco de ingreso a la capilla mayor.

La nave se cubre con bóveda de medio cañón apuntado dividida en tres tramos mediante arcos fajones, de los que el de la cabecera, de acceso a la capilla mayor, apea en sendas columnas de piedra adosadas al muro, con basa ática y capiteles de tipo vegetal estilizado, y los del segundo y primer tramo de la nave lo hacen en medias columnas de capitel vegetal situadas a mitad de altura de la nave que apean en ménsulas talladas que estuvieron policromadas.

Las dos ménsulas del lado de la epístola representan cabezas de seres monstruosos con las fauces abiertas, y sus compañeras, en el lado del evangelio, cabezas de hombre y mujer, de aspecto juvenil y risueña fisonomía. El hombre peina melena a lo paje con flequillo, la mujer cubre su cabeza con toca y capiello, a la moda cristiana occidental de la segunda mitad del siglo XIII.⁹



MÉNSULAS EN EL MURO DE LA EPÍSTOLA
EN LA NAVE DE SANTA LUCÍA.

pa fino alla 1ª Crociata, Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità medievale, IV, Todi, 1963, pp. 145-180.

8 ABBAD RÍOS, F.: *El románico en Cinco Villas*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1954, p. 35.

9 MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1986, pp. 88-91.



Cabría pensar, como ya sugerimos en otra ocasión, que las cuatro ménsulas enfrentadas constituyeran un mismo programa simbólico, alusivo al peligro a que se exponen quienes no cumplen los preceptos de la doctrina cristiana, en el primer caso, y el premio de la visión divina que reciben aquellos que los cumplen, en el segundo.¹⁰

La puerta principal de ingreso se abre en el centro del muro occidental del edificio. Es una sencilla portada de perfil apuntado, sin tímpano, con tres arquivoltas que apean en columnas con capiteles que tuvieron decoración tallada de tema vegetal que se encuentra muy deteriorada. Una segunda puerta más pequeña, sin moldurar, de arco de medio punto, se abre en el centro de la nave meridional; servía de acceso al antiguo cementerio, propiedad de la iglesia, que desapareció en el siglo pasado.¹¹

La ausencia de torre campanario quedaba compensada por una pequeña espadaña con la que se corona el hastial, a la que es posible acceder desde el interior por una puerta adintelada con arco de descarga, abierta en los pies, a la derecha de la nave.

La pintura mural con que se decoró el interior de la iglesia en época medieval comprendía la capilla mayor –desde el zócalo hasta la bóveda, y desde un extremo a otro de la boca del ábside– solo interrumpida por las tres ventanas iguales abocinadas, abiertas en el muro, que proporcionan luz al presbiterio.¹²

10 LACARRA DUCAY, M^a C.: «Pinturas murales en Santa Lucía de Sos del Rey Católico (Zaragoza)», en *Príncipe de Viana*, 152-153 (1978), pp. 483-493.

11 En el archivo de protocolos notariales de Sos se conserva un testamento del año 1511 en el que se indica la voluntad de un habitante de Sos de ser enterrado en el cementerio de la iglesia de San Miguel arcángel que se encuentra fuera de los muros de la villa, junto a ella.

12 «El ábside tuvo pinturas ocultas bajo un blanqueo posterior», escribió Abbad Ríos en su *Catálogo Monumental de España, Zaragoza*, Instituto Diego Velázquez (CSIC), Madrid, 1957, p. 639.

Su estado de conservación, cuando se descubrió en el año 1975,¹³ era bastante deficiente, sobre todo en aquellas zonas que no habían estado protegidas por el moderno retablo mayor de la advocación de Santa Lucía que las ocultaba a los ojos del observador.¹⁴

El friso de los caballeros cristianos

El interés de esta decoración, a pesar de su deterioro, estriba en la originalidad de su iconografía, poco habitual en los Estados de la Corona de Aragón. Según el texto latino de la *Aparitio sancti Michaelis in Monte Gargano*, utilizado después por Jacobo de la Vorágine o de Varese en *La leyenda dorada*, el episodio más importante de la leyenda de san Miguel arcángel habría tenido lugar en el año 492 cerca de Siponto (Manfredonia), ciudad cristiana, y habría sido el triunfo alcanzado por sipontinos y beneventinos frente a los ejércitos paganos de los napolitanos acaudillados por el germano Odoacro, *paganis adhuc ritibus observantes*, gracias a la intervención directa del arcángel.¹⁵

13 Un documento del archivo municipal de Sos nos recuerda el inicio de las últimas obras de restauración de la iglesia: «Sos del Rey Católico: Municipal. 1974/09/21. Secretaría. Obras y urbanismo. Obras municipales. Concesión de licencia de extracción de piedra, para las obras en zona contigua a la carretera, de restauración de la Muralla y de la Ermita de Santa Lucía».

14 El 19 de agosto del año 1901, don Pablo Navarro reconocía haber recibido de don Policarpo Villellas «depositario de los fondos de la ermita de Santa Lucía, la cantidad de setecientos cincuenta pesetas como pago de un altar e imagen de Santa Lucía construido para dicha ermita», Archivo parroquial de Sos.

15 Fray Santiago de la Vorágine, o de Varese, fue un dominico genovés, autor de una compilación de vidas de santos conocida como *La leyenda dorada*, que escribió en latín en 1264. De ella se hicieron numerosas versiones posteriores traducidas a diversos idiomas europeos y enriquecidas con nuevas biografías, dada su gran popularidad en el mundo cristiano. En castellano hemos utilizado la versión de fray José Manuel Macías, Alianza Forma, Alianza Editorial, Madrid, 1982, en







Este pasaje de la leyenda del Arcángel, conocido como el de «la Victoria», fue el que eligieron los habitantes de la villa de Sos para que figurara pintado en los muros de la cabecera de la iglesia de San Miguel arcángel. Los miembros de su cofradía se sentirían identificados con los nobles caballeros preparados para comenzar la batalla frente al ejército infiel, según se muestra en la decoración.¹⁶

En palabras de Santiago de la Vorágine: «Muchas son las victorias de que tenemos noticia, obtenidas por mediación de San Miguel y de los ángeles. Recordemos, en primer lugar, la que

dos volúmenes. Según se describe en *La leyenda dorada*, a la sagrada fiesta en honor de san Miguel se le dan cuatro nombres diferentes: I, Aparición; II, Victoria; III, Dedicación; y, IV, Conmemoración.

16 DE MICHELE, P. F.: *Sul Gargano apparve l'Arcangelo. Guida turistica del Santuario e della città di Monte Sant'Angelo*, Edizioni Michael / Leone Editrice, Foggia, 1988.

CABALLEROS CRISTIANOS DE SIPONTO Y BENEVENTO
SE DIRIGEN AL COMBATE CONTRA LOS NAPOLITANOS, TRAS
ENCOMENDARSE A SU PATRONO SAN MIGUEL ARCÁNGEL.



CABALLEROS PAGANOS DE NÁPOLES SE DIRIGEN
AL COMBATE CONTRA LOS SIPONTINOS.

PP. 30-31: EN EL LADO DEL EVANGELIO,
DETALLE DEL EJÉRCITO CRISTIANO
TRAS TRES DÍAS DE AYUNO Y SÚPLICAS A SU PATRONO.

el santo arcángel procuró a los sipontinos. Los hechos ocurrieron de esta manera. Poco después de que San Miguel apareciera en el monte Gárgano, los napolitanos, paganos a la sazón, declararon la guerra a los habitantes de Siponto y de Benevento, ciudades situadas a unas cincuenta millas de Nápoles. Los sipontinos, por consejo de su obispo, pidieron a sus atacantes una tregua de tres días durante los cuales ayunaron y suplicaron a su patrono, san Miguel, que acudiera en su auxilio. La noche del último día del triduo de rogativas el arcángel se apareció al obispo, le manifestó que las oraciones de los sipontinos habían sido oídas, le aseguró que vencerían a sus enemigos y le ordenó que a la mañana siguiente acudiesen al campo de batalla y se enfrentasen a los napolitanos. Nada más llegar los habitantes de Siponto al campo de batalla, un terrible terremoto conmovió las entrañas del Monte Gárgano; en el cielo empezaron a zigzaguear infinidad de relámpagos; la montaña, desde el suelo hasta la cumbre, quedó envuelta totalmente

por una espesísima niebla, y en poco rato perecieron seiscientos soldados del ejército enemigo, unos fulminados por los rayos y otros acribillados por las lanzas y espadas de los valerosos cristianos. Los supervivientes de las tropas napolitanas, a la vista de la protección que san Miguel dispensaba a los sipontinos, emprendieron la huida, abandonaron la idolatría y sometieron sus duras cervices al yugo de la fe cristiana».¹⁷

En el medio cilindro del ábside que sostiene la bóveda de la capilla mayor, en la zona comprendida entre las ventanas laterales y la moldura que las limita por la parte superior, quedan dos superficies rectangulares iguales separadas por la ventana central, enmarcadas por una greca pintada con motivos de cintas en zig-zag. En cada una de estas zonas se distinguen doce caballeros en actitud de avanzar hacia el centro del ábside. Unos y otros visten arneses a la usanza de la segunda mitad del siglo XIII, cota de mallas y yelmos, cascos y celadas, y montan caballos guarnecidos con gualdrapas decoradas con las mismas armas que lucen en sus escudos.¹⁸

Los caballeros situados en el lado del evangelio, mejor conservados que los del lado de la epístola, llevan una cruz de plata sobre campo de gules, tema heráldico que cabría iden-

¹⁷ *La leyenda dorada*, Madrid, 1982, p. 625.

¹⁸ RIQUER, M. de: *L'arnés del Cavaller*, Barcelona, 1968. ALEXANDER, J. / BINSKI, P.: *Age of Chivalry, Art in Plantagenet England, 1200-1400*, Royal Academy of Arts, London, 1987.





tificar con las enseñas de los caballeros cristianos que iban a la Santa Cruzada. Los jinetes que figuran en el lado de la epístola, que podrían ser identificados con los enemigos de la fe cristiana, han perdido sus emblemas que podrían corresponder al creciente lunar, identificador del pueblo musulmán.

En el extremo izquierdo del friso de los caballeros cristianos se reconoce la figura de un obispo arrodillado en actitud de orar, con la mirada fija en un pequeño ángel sonriente que descende de lo alto para hablarle. Representa el momento en que el arcángel san Miguel se aparece al obispo de Manfredonia, llamado Lorenzo, para comunicarle que sus oraciones han sido escuchadas, e indicarle el momento en que los ejércitos de sipontinos y beneventinos deben atacar a los napolitanos para alcanzar el triunfo en la batalla.

En el grupo de los cristianos protegidos por el arcángel, la expresión es risueña, preludio de la próxima victoria. Sus cabezas y cuellos se protegen con cota de malla y por encima se colocan cascos, algunos de bordes convexos, muy similares a los que lle-



van los soldados en las pinturas murales góticas de la leyenda de Santa Catalina de Alejandría que decoran el intradós del arco meridional en la cabecera de la iglesia prioral de Saint-Sauveur en Saint-Macaire, localidad de la Gironde, en Aquitania.¹⁹ Este parentesco estilístico fue puesto de manifiesto, hace algunos años, por la doctora Michelle Gaborit, quien proponía para ellas una datación de los años finales del siglo XIII o del primer tercio del siglo XIV. Dichas pinturas fueron hechas a gran escala pues se plantearon para ser vistas a más de quince metros de altura por un pintor familiarizado con decoraciones murales, buen conocedor de la pintura de manuscritos de finales del siglo XIII, en particular de los Apocalipsis ingleses.²⁰

En la pintura mural medieval y en la miniatura gótica de los siglos XIII y XIV en la Europa Occidental cristiana quedan representaciones similares de batallas entre cristianos y paganos o entre cristianos y musulmanes. Un antecedente de lo que aquí se expresa se encuentra en las pinturas murales de la cabecera de la iglesia parroquial de san Agustín, antes de san Esteban, en la localidad de Almazorre, situada al nordeste de la provincia de Huesca, a cuya diócesis pertenece.²¹ Estas pinturas, perfectamente datadas entre los años 1130 y 1131, por un documento de consagración encontrado en un hueco situado bajo la mesa del altar, contribuyen a identificar la existencia

19 GARDELLES, J.: *Aquitaine Gothique*, Picard, Paris, 1992, pp. 245-247. Región que a lo largo de los siglos XIII y XIV formaba parte de las posesiones que conservaban en Francia los reyes ingleses, como su propio señorío.

20 GABORIT, M.: *Des Hystoires et des couleurs. Peintures murales en Aquitaine (XIIIe et XIVe siècles)*, Éditions confluences, Bordeaux, 2002, pp. 229-238, fig. 86. Las pinturas fueron restauradas en 1825 por un pintor de Burdeos, llamado Sandré, adulterando su policromía y algunos rasgos de su iconografía original.

21 En fecha posterior al siglo XVI, y sin que se pueda aventurar la causa, se substituyó su advocación por la de San Agustín, obispo de Hipona, su titularidad actual.

de un taller itinerante, al que se pueden atribuir por similitud estilística otras obras de pintura mural y sobre tabla de la zona central pirenaica.²² En la pared semicilíndrica que sostiene la bóveda de la capilla mayor, a los lados de la ventana central de iluminación, se representan sendos jinetes en posición de avanzar hacia el centro del ábside. Identificados por sus atavíos como soldados de las dos religiones, musulmana en el lado de la epístola al cubrir su cabeza con un turbante, y cristiana en el lado del evangelio por cubrir su cabeza con un casco, se ha querido ver en ellos la representación del enfrentamiento entre las fuerzas del bien y del mal, entre el culto cristiano y el islámico, tema idóneo para su representación en una tierra de frontera como era la del Alto Aragón, y en un ambiente influido por el espíritu de cruzada defendido por el rey Alfonso I el Batallador (1104-1134). Posteriores en estilo y cronología son las pinturas murales con que fue decorada la torre del homenaje en el castillo calatravo de Alcañiz (Teruel), en las que se representa, entre otras escenas militares, la entrada de Jaime I el Conquistador en la ciudad de Valencia en septiembre del año 1238, una vez reconquistada de los musulmanes.²³

En el arte de la miniatura de Europa Occidental, de los siglos XIII y XIV, se reproducen con relativa frecuencia temas históricos y de carácter moralizante en libros manuscritos de talleres franco-ingleses, en los que se encuentran escenas de ba-

22 Almazorre es una pequeña localidad oscense situada en la comarca de Sobrarbe, no lejos de Alquézar. La iglesia se consagró el día 6 de enero del año 1131, siendo obispo de Huesca y Jaca don Arnaldo Dodón (1130-1134), y rey de Aragón y de Navarra, don Alfonso I el Batallador (1104-1134). LACARRA DUCAY, M^a C.: *Estudio histórico-artístico de la decoración mural interior de San Esteban de Almazorre*, Prames, Zaragoza, 2010.

23 LACARRA DUCAY, M^a C.: «Pinturas murales góticas en el Castillo de Alcañiz. Estudio histórico-artístico», en *Las pinturas murales góticas del Castillo de Alcañiz, Restauración, 2004*, Ministerio de Cultura / Gobierno de Aragón / Caja Inmaculada, Zaragoza, 2004, pp. 17-89. PAGÈS I PARETAS, M.: *Pintura mural sagrada i profana, del romànic al primer gòtic*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2012, pp. 177-208.

tallas. Así sucede en el interesante código jurídico conocido como *Vidal Mayor (Compilatio maior)*, que es una copia manuscrita en versión romance, de la compilación de los fueros aragoneses redactada en latín por el obispo de Huesca-Jaca don Vidal de Canellas (1238-1258), según se dispuso en las Cortes de Huesca, celebradas el día 6 de enero de 1247 por iniciativa del rey Jaime I de Aragón. Manuscrito procedente de Zaragoza que se conserva en California, realizado con posterioridad a 1252, posiblemente en la corte del reino de Navarra, avalado por el notario público Miguel López de Zandio, con actividad documentada en Pamplona entre 1297 y 1305. Se enriquece con 156 miniaturas de distintos tamaños, cuidada ejecución y extenso repertorio iconográfico en las que están presentes escenas de batallas de la Reconquista, pertenecientes al estilo gótico lineal o francogótico de carácter cortesano, con influencia de los talleres parisinos de la segunda mitad del siglo XIII.²⁴ Y algo similar ocurre en las miniaturas que reproducen la Batalla de Roncesvalles que figuran en *Les Grandes Chroniques de France*, de las que se conocen diversas versiones góticas del primer y segundo cuarto del siglo XIV, que destacan por su elegancia formal y delicada policromía.²⁵

La decoración de las ventanas

En la iglesia de Santa Lucía de Sos, el intradós de la ventana central de su cabecera se decora con dos muchachos que tocan instrumentos de viento. El del lado izquierdo hace sonar un cuerno de caza que simboliza la llamada del espíritu para la guerra santa; el del lado derecho toca una trompeta, evocadora del Juicio Final.

P. 36: EL PROFETA DANIEL, EL PRIMERO QUE ESCRIBIÓ SOBRE EL ARCÁNGEL SAN MIGUEL.

P. 37: EL ARCÁNGEL SAN GABRIEL, ENVIADO POR SAN MIGUEL PARA RECONFORTAR A DANIEL.

24 LACARRA DUCAY, M^a C.: «El manuscrito del Vidal Mayor. Estudio histórico-artístico de sus miniaturas», en LACARRA DUCAY, M^a C. (coord.): *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2012, pp. 7-44, figs. 6-9.

25 LEJEUNE, R. / STIENNON, J.: *La legende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, Arcade, Bruxelles, 1966, vol. 1, pp. 281-284.

En el intradós de la ventana abierta en el lado izquierdo o del evangelio, se distingue la figura erguida de un anciano, con larga cabellera y barba blanca, que tiene un libro abierto en su mano izquierda. Sin duda ha de ser identificado con el profeta Daniel, el primero que escribió sobre san Miguel arcángel, «uno de los príncipes supremos», y sobre su papel en el Juicio Final, a través de la revelación divina que recibió del arcángel san Gabriel.²⁶

En el intradós de la ventana del lado derecho o de la epístola, en su lado izquierdo, se identifica la imagen juvenil del arcángel Gabriel, vuelto hacia el centro del ábside. Es el mensajero celeste ante el profeta Daniel, a quien reconforta por orden del arcángel san Miguel: «Aún estaba yo hablando y suplicando, confesando mi pecado y el de mi pueblo, Israel, y presentando mis súplicas al Señor mi Dios en favor de su monte santo; aún estaba pronunciando la súplica, cuando aquel hombre, Gabriel, el que había visto al comienzo en la visión, llegó volando hasta mí a la hora de la ofrenda vespertina. Al llegar me habló así: Daniel, acabo de salir para hacer que comprendas. Al principio de tus súplicas se pronunció una sentencia, y yo he venido para comunicártela, porque eres un predilecto. Entiende la sentencia comprende la visión» (Daniel, 9, 20-23).

El día veinticuatro del mes primero, estaba yo junto al Río Grande, el Tigris. Alcé la vista y vi aparecer un hombre vestido de lino, con un cinturón de oro de Olaf; su cuerpo era como crisólito, su rostro como un relámpago, sus ojos como antorchas llameantes, sus brazos y piernas como destellos de bronce bruñido, sus palabras resonaban como las de una multitud. Solo yo, Daniel, contemplaba la visión; la gente que estaba conmigo, aunque no contemplaba la visión, quedó sobrecogida de terror y corrió a esconderse. Así quedé solo, y al ver aquella magnífica visión, me sentí desfallecer; mi semblante quedó desfigurado y no lograba dominarme. Entonces oí el sonido de



26 *Libro de Daniel*, caps. 9, 10 y 12.



sus palabras y, al oírlo, caí de bruces, en un letargo, con el rostro en tierra. Una mano me tocó e hizo que me pusiera sobre las rodillas y las palmas de las manos. Luego me habló: Daniel, predilecto, fíjate en las palabras que voy a decirte, y ponte en pie, porque ahora me han enviado a ti. Mientras me hablaba así, me puse en pie temblando. Me dijo: No temas, Daniel. Desde el primer día que te dedicaste a intentar comprender y a humillarte ante tu Dios, tus palabras han sido escuchadas, y yo he venido a causa de ellas. El príncipe del reino de Persia me opuso resistencia durante veintidós días, pero Miguel, uno de los príncipes supremos, vino en mi auxilio; por eso me detuve allí, junto a los reyes de Persia. Ahora he venido a explicarte lo que ha de suceder a tu pueblo en los últimos días, porque aún hay visión para días (Daniel, 10, 4-14).

En el lado derecho, enfrentado con el arcángel Gabriel, hubo otra figura en pie de la que solo se conserva parte de su túnica.

En la parte baja del muro junto a la misma ventana, en su lado derecho, se encuentra la credencia, hueco semicircular habilitado en el muro para contener los útiles necesarios para la celebración de los divinos oficios.

El Juicio Final

La leyenda de san Miguel arcángel representada en la pared del presbiterio, da paso a una iconografía planteada en la parte baja de la bóveda que cubre la capilla mayor en la que el arcángel aparece aludido indirectamente a través del tema del Juicio Final o Juicio Universal en el último día. Se trata de una cuarta victoria: la que el arcángel san Miguel obtendrá sobre el Anticristo cuando le dé muerte: «Por aquel tiempo se levantará Miguel, el gran príncipe que se ocupa de los hijos de tu pueblo; serán tiempos difíciles como no los ha habido desde que hubo naciones hasta ahora. Entonces se salvará tu pueblo: todos los que se encuentran inscritos en el libro. Muchos de los que duermen en el polvo de la tierra despertarán: unos

para vida eterna, otros para vergüenza e ignominia perpetua. Los sabios brillarán como el fulgor del firmamento, y los que enseñaron a muchos la justicia, como las estrellas, por toda la eternidad» (Daniel, 12, 1-3).

De esta iconografía quedan algunos restos de pintura mural pertenecientes a otro taller, más avanzado en estilo y cronología dentro del gótico lineal. En esta zona de la cabecera, a todas luces modificada en época posterior a la de su primitiva construcción, se ha perdido gran parte de la pintura gótica con que se decoraba.²⁷

En el lado izquierdo del observador o del evangelio se distinguen las extremidades inferiores de un animal carnívoro, de notable tamaño. Podría pertenecer a la imagen de Lucifer, en la escena del Juicio Final.

En el lado derecho del observador o de la epístola se representaba la segunda aparición del Hijo del hombre para juzgar a vivos y muertos al final de los tiempos,²⁸ según la iconografía cristiana de Europa occidental, generalizada a través de los talleres artísticos franceses del siglo XIII.²⁹

Presidía el tribunal celeste la figura de Cristo entronizado flanqueada por sendos ángeles mancebos con las armas de la Pasión. Y en los extremos se situaban los dos intercesores arrodillados, la Virgen María y Juan Apóstol y Evangelista.³⁰

27 El 8 mayo de 1901, un albañil de la villa de Sos reconocía haber recibido de don Policarpo Villellas «como depositario de los fondos de Santa Lucía, la cantidad de doscientas cincuenta pesetas por los trabajos y materiales inbertidos [sic] en la Iglesia de Santa Lucía para su reparación». Archivo parroquial de Sos.

28 Lucas, 21, 27.

29 En Europa oriental san Juan Evangelista es reemplazado por san Juan Bautista, el precursor y primo hermano de Jesús.

30 Así figura en la portada mayor de la iglesia de San Salvador de la ciudad navarra de Sangüesa, muy cercana de Sos.

FRAGMENTO CONSERVADO EN EL LADO IZQUIERDO DEL JUICIO FINAL, CON EL CRISTO ENTRONIZADO, UN ÁNGEL CON FLAGELO Y COLUMNA Y, A SU LADO, LA VIRGEN MARÍA.



De los dos ángeles se conserva aquel situado en el lado derecho de Cristo que sostiene en las manos un flagelo y una columna, tal como lo describe Jacobo de la Vorágine en el primer capítulo de *La leyenda dorada*: «Figurarán, igualmente, en el Juicio Final, las insignias de la Pasión: la Cruz, los clavos y las cicatrices del cuerpo de Cristo.» Su compañero, situado a la izquierda de Cristo, hoy borrado, llevaría posiblemente la cruz, la lanza y la corona de espinas, como símbolos de la Crucifixión.

Por último, en el extremo derecho del trono, junto al ángel arriba mencionado, se encuentra la Virgen María de rodillas, con los brazos alzados y las manos juntas en actitud de orar, como primera intercesora. La figura que falta en el lado contrario es la de Juan Evangelista, el discípulo amado de Jesús, como segundo intercesor y tercer miembro del tribunal celeste. La presencia de estos dos personajes en la escena del Juicio Final –la madre de Jesús y el discípulo preferido– es una creación de los artistas medievales, sin base evangélica alguna. La esperanza de los creyentes impuso la presencia de dos intercesores en el día del Juicio, los únicos que podían llegar a modificar la sentencia del juez.

La decoración de los muros extremos de la capilla mayor

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 pinturas murales. Hoy se encuentran casi borradas al no haber estado protegidas con un mueble, como sucedía con las pinturas de la zona central que ocultaba un retablo.³¹

31 El 19 de agosto del año 1901, don Pablo Navarro reconocía haber recibido de don Policarpo Vilellas «depositario de los fondos de la ermita de Santa Lucía», la cantidad de setecientas cincuenta pesetas «de un

En el lado izquierdo o del evangelio se identifica con dificultad la escena de la Anunciación del arcángel Gabriel a la Virgen María (Lucas, 26-33), y en el lado derecho o de la epístola la escena de la Epifanía (Mateo, 2, 1-11), mejor conservada, cuando los tres Magos, venidos de Oriente, llegan al portal de Belén para rendir homenaje al Niño y hacerle entrega de sus dones de oro, incienso y mirra.

En el lado del evangelio poco queda de la decoración primitiva: se distingue el dibujo de una grácil silueta femenina en posición erguida, ligeramente vuelta hacia su lado derecho, con la atención puesta en el arcángel que habría llegado con el mensaje celestial. De ella se reconoce el rostro, de rasgos delicados, su cabellera larga, la túnica que cubre su cuerpo, y sus manos con las palmas abiertas, con gesto de aceptación.

En el lado de la epístola permanecen visibles los restos de una Epifanía en la que la Virgen se muestra de pie, algo poco frecuente en la iconografía del tema, en el lado izquierdo del observador, recortada sobre fondo azul, tachonado de estrellas, y enmarcada con una fina tracería arquitectónica trilobulada. El manto que envuelve su figura perfila una silueta graciosamente curvada con la elegancia de una imagen tallada en marfil, a cuyo efecto plástico contribuye de manera eficaz la pérdida de su policromía, reemplazada por el tono claro del enlucido del muro. Tiene al Niño sobre su brazo izquierdo, en actitud de mostrarlo a los visitantes, y lleva en su mano derecha una rama de hojas de roble en cuyo extremo se ha posado un jilguero o cardelina.³² Madre e hijo lucen nimbos de santidad y ella también corona de reina.

altar e imagen de Santa Lucía construido para dicha ermita». Archivo parroquial de Sos.

32 Es uno de los pájaros más bonitos de Europa, se domestica fácilmente, canta bien, y puede cruzarse con el canario.

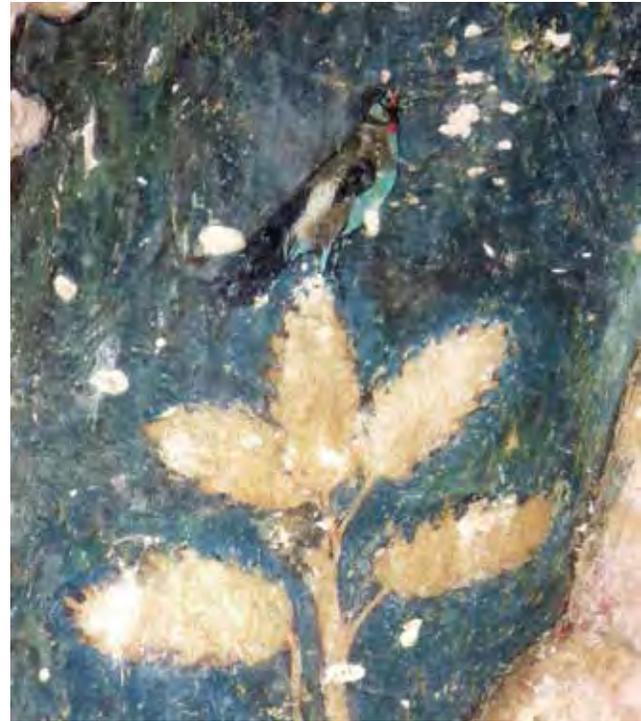
La escena continúa con la adoración de los tres reyes magos de los que el más anciano se arrodilla ante nuestra Señora con su ofrenda, seguido por sus dos compañeros en posición erguida llevando sus obsequios, para concluir el cortejo, con la imagen de un caballo que significa el largo camino realizado por los regios viajeros hasta llegar a Belén.

Del detenido análisis de esta composición, atendiendo a lo que de ella mejor se ha conservado, es decir, la imagen de la Virgen con el Niño, parece desprenderse su deuda con el arte de la miniatura gótica franco-inglesa de comienzos del siglo XIV.³³ En esta ocasión, el origen hay que buscarlo en los talleres de las abadías situadas al este de Inglaterra, en Peterborough y en Norwich, pertenecientes a los condados de Norfolk y Suffolk. Allí había pintores especializados en la decoración de libros manuscritos y de allí surgían las piezas más codiciadas en las cortes reales de Inglaterra y Francia.³⁴ La pintura de la Virgen con el Niño de la Epifanía en la iglesia de San Miguel arcángel, de Sos, ofrece notable parecido con una miniatura, a página entera, perteneciente a un psalterio realizado a comienzos del siglo XIV en las localidades inglesas de Peterborough o en Norwich, conservado en el Corpus Christi College de Cambridge.³⁵ En ella se nos muestran las imágenes de la Virgen María y de san Cristóbal enmarcadas en una fina arquitectura gótica. La imagen de María, en posición erguida, coronada como reina del cielo, con el Niño en el brazo izquierdo y con una rama florida en la mano derecha; y el gigante cananeo que cruza el caudaloso río con Jesús ni-

33 Ya lo manifestamos en el primer trabajo que dedicamos a las pinturas de esta iglesia, LACARRA DUCAY, M^a C.: «Pinturas murales en Santa Lucía de Sos del Rey Católico», en *Príncipe de Viana*, 152-153 (1978), pp. 494-495.

34 RICHERT, M.: *Painting in Britain. The Middle Ages*, The Pelican History of Art, Penguin Books, London, 1954, cap. 6, pp. 125-126, 240, y lám. 126.

35 Ms. 53, f. 16.



ño encima del hombro. Esta doble composición apoya la tesis del origen miniado del modelo en la pintura de Sos y justifica en ella la infrecuente postura de la Virgen en una Epifanía al encontrarse de pie para recibir a los Magos en lugar de sentada.

El estilo de los talleres pictóricos del este de Inglaterra, el llamado *East Anglian Style*, predominaba en Europa Occidental, continental e insular, entre los años 1285 y 1340.³⁶ Se caracterizaba,

36 El «Estilo oriental inglés» para la miniatura, y el *Opus Anglicanum* para los tejidos bordados, particularmente de iglesia, son los dos aspectos más representativos del arte del color en la Edad Media inglesa, y su in-

fundamentalmente, por una acentuación de los caracteres refinados y aristocratizantes de la escuela de París, y su influencia se ha detectado en territorios europeos meridionales, como en la región italiana de la toscana.³⁷ En el antiguo reino de Navarra, insertado en la corona de Francia desde 1285 hasta 1328, y fronterizo con Inglaterra a través de las posesiones inglesas en el sudoeste de Francia,³⁸ se daba por entonces un estrecho contacto con el arte anglo-francés o «Arte inglés del Canal», según la acertada denominación de E. W. Tristram.³⁹ Razones histórico-geográficas justifican estas relaciones artísticas que quedan reflejadas en la pintura mural que firmara Juan Oliver en el refectorio de la catedral de Pamplona, en 1330.⁴⁰

A este respecto conviene destacar, a pesar de su brevedad, la valiosa información que nos proporciona don Antonio Durán Gudiol en un artículo en el que da a conocer el nombre de un tal Guillermo Inglés, arquitecto de probable origen insular,

.....
 fluencia en el continente europeo fue extraordinaria por la facilidad de traslado de los objetos que los representaban.

- 37** Véase, al respecto, la tesis del supuesto origen anglo-francés del estilo del pintor sienés Simone Martini, defendida por F. BOLOGNA, en *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414*, Ugo Bozzi, Roma, 1969, cap. IV, p. 154, n. 63.
- 38** LACARRA, José M^a: *Historia del Reino de Navarra en la Edad Media*. Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1975, caps. 11-12, pp. 301-355.
- 39** TRISTRAM, E. W.: *English Medieval Wall Painting. The Thirteenth Century*. Oxford, 1950. Y también, *English Wall Painting of the Fourteenth Century*, London, 1955. LACARRA DUCAY, M^a C.: «Artistas, consumidores y mecenas en la Europa del siglo XIII», en *La cultura en la Europa del siglo XIII. Emisión, intermediación, audiencia. XL Semana de Estudios Medievales (Estella, 16-19, julio 2013)*, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 303-356.
- 40** LACARRA DUCAY, M^a C.: «Pintura mural gótica en Navarra y sus relaciones con las creaciones europeas. Siglos XIII y XIV», en *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*, Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 3, Universidad de Navarra, Pamplona, 2008, pp. 127-171.

que entre los meses de septiembre y noviembre del año 1338 recibía de la Prepositura de la Seo oscense ciertas cantidades de dinero que se le adeudaban por razón de la porción que le fuera asignada en razón de su cargo, de *magister fabricis sedis Osce* o *maestre maior de la obra de la Sie d'Uesca*. Es decir, como primer maestro mayor de la catedral, a quien se le podría atribuir la dirección del cerramiento occidental del recinto catedralicio.⁴¹

Dato de extraordinario interés, como reconocía el arquitecto-restaurador don Francisco Íñiguez Almech, que confirmaba la llegada de maestros ingleses a trabajar en las obras de las catedrales que a comienzos del siglo XIV se llevaban a cabo al norte de la España cristiana, como Huesca, Pamplona, y Zaragoza.⁴²

41 DURÁN GUDIOL, A.: «Notas de Archivo, 5. Un arquitecto inédito del año 1338», en *Argensola*, 25, t. VII (1956), pp. 98-99. DURÁN GUDIOL, A.: *Historia de la catedral de Huesca*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1991, p. 83.

42 URANGA GALDIANO, E. / ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: *Arte Medieval Navarro, V. Arte Gótico*, Aranzadi, Pamplona, 1973, pp. 9, 10, 12 y 19. Sobre la presencia de Guillermo Inglés en Navarra como maestro de la segunda fase de las obras del claustro gótico de la catedral de Pamplona, véase FERNÁNDEZ-LADREDA, C.: «El claustro y dependencias canónicas de la catedral de Pamplona: arquitectura y escultura», en *El arte gótico en Navarra*, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, Pamplona, 2015, pp. 186-249.

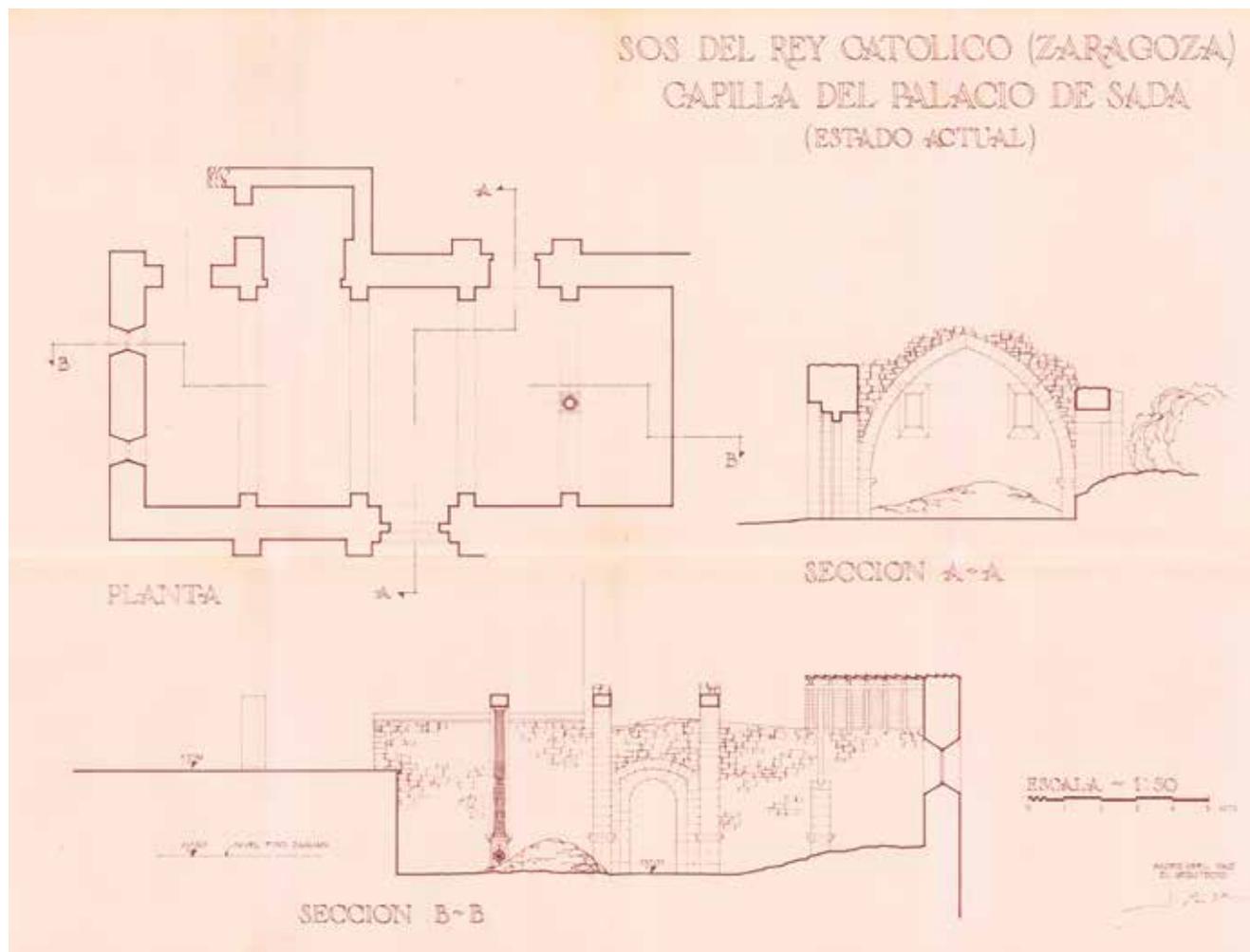


Iglesia de San Martín de Tours

Dentro del casco urbano de la villa de Sos, en la zona alta de la población, la iglesia de San Martín de Tours era desde su construcción en la Baja Edad Media un templo independiente hasta que en junio del año 1668, por donación del Concejo de la Villa de Sos, con autorización eclesiástica, pasó a ser propiedad de la familia de don Joseph de Sada y Secanilla como capilla privada de la casa-palacio de la familia Sada, levantada en sus proximidades.⁴³

La cesión, otorgada con carácter permanente, a don José de Sada y Secanilla, para sí y sus herederos, de la iglesia de San Martín por parte del Concejo de Sos, se justificaba porque «D. José de Sada y Secanilla [...] insinuó al dicho Concejo que por la devoción grande que siempre su Casa y familia ha tenido

43 Según información facilitada por Wenceslao Ruiz, agustino recoleto del convento de Nuestra Señora de Valentuña, la casa-palacio perteneció a la familia de los Sada hasta 1868, en que fue vendida por Eduardo de Sada y Lisperguer, marqués de Campo Real, a Pascual de Úbeda y Blasco y Joaquina Millán y Calvo; pocos años después, en 1871, Pascual de Úbeda la vendió a mosén Nicomedes Rufas, párroco de Sos. El día 15 de septiembre de 1924 fue declarada Monumento histórico-artístico por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Véase el texto de la declaración en: «Sección oficial. Declaración de Monumento arquitectónico histórico a favor del Palacio de Sada en Sos», en *Boletín del Museo Provincial, de Bellas Artes*, año IX, 11 (junio de 1925), pp. 90-91. Y Monumento Nacional al año siguiente, en 1925. El peligroso estado del palacio, que amenazaba ruina, fue causa de que se decidiera la expropiación del edificio por el Estado, lo que se resolvió en el mes de septiembre de 1929. El 18 de julio del año 1955 se emprendió su restauración por Teodoro Ríos Balaguer (1887-1969), arquitecto-restaurador de la Diputación Provincial de Zaragoza, concluyéndose las obras correspondientes a su primera fase el 9 de junio de 1957. Los trabajos se iniciaron por el palacio, dejando para una segunda fase, en la década de los años sesenta, algunas dependencias de la parte posterior, y la iglesia de San Martín, que serían realizados por el arquitecto-restaurador Francisco Pons-Sorolla. Véase RÍOS BALAGUER, T.: «El palacio de los Sada en Sos del Rey Católico», en *Zaragoza. Publicación de la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza*, V (1957), pp. 37-62.



al glorioso San Martín, cuya ermita está dentro de la presente villa pegando a las Casas de la propia habitación de los Sada, y que, como heredero de ellas, de su familia y devoción deseaba continuarla».

Hecha la donación, se levantó acta en la villa de Sos el 17 de junio de 1668, estando presentes como testigos Domingo de Andía, notario real, y Vicente Caudevilla, maestro de niños,

PLANO Y ALZADOS DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TOURS, SEGÚN PROYECTO DE PONS SOROLLA, 1965 (AGA, IDD (03) 115, 26/00356).

VISTA DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TOURS
ANTES DE LA RESTAURACIÓN, HACIA 1965
(AGA, IDD (04) 117.004, 51/11688).



ASPECTO ACTUAL DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN,
TRAS LA RESTAURACIÓN EN LOS AÑOS 1965-1970
(ARCHIVO DEL AYUNTAMIENTO DE SOS).



vecinos y habitantes de la misma villa, firmada por el notario público don Esteban Carlos de la Rosa habitante en la villa.

Acto público de reconocimiento por la donación de la ermita de San Martín otorgada por el Concejo de Sos a favor de don José de Sada y Secanilla

En el nombre de Dios, amen. Sea a todos manifiesto que yo, Don José de Sada y Secanilla, caballero de la orden de Calatrava, domiciliado en la ciudad de Zaragoza y, de presente, hallado en la villa de Sos, atento el presente día de hoy los justicia, jurados y concejo de la misma villa, espontánea y libremente me han hecho y otorgado gracia y donación de la iglesia, siquiera ermita, del glorioso San Martín para los fines y efectos en dicha donación y cesión contenidos, en hacimiento de gracias y deseando volver a la villa con igual y recíproca correspondencia toda la estimación que es justa y como buen hijo de ella y por el amor y afecto que la tengo y a sus vecinos y moradores. Por tanto, de grado y de mi cierta ciencia, prometo y me obligo por mí y mis herederos y sucesores, que siempre y cuando y en cualquier lugar y tiempo que los justicia, jurados y concejo y universidad de la misma villa en rogativas u otras funciones de devoción que se ofrecieren y quisieren hacer en dicha iglesia, franqueará, abrirá y dará las llaves de ella para que hacer y así mismo, si acaso algún vecino de la dicha iglesia quisiere hacer decir algunas misas en dicha iglesia, concibe la misma razón de abrirle las puertas de aquella o darle las llaves de ella y lo mismo se entienda para celebrar y decir las misas que hasta de presente están fundadas en dicha iglesia, permitiendo haber por firme, agradable y seguro perpetuamente todo lo sobredicho, so obligación de mi persona y todos mis bienes, así muebles como sitios, habidos y por haber donde quiere, de los cuales quiero aquí haber y he los muebles por sus propios nombres y especies nombrados, y los sitios, por una, dos o más confrontaciones confrontados, especificados y limitados; queriendo que la presente obligación sea especial obligación, según los fueros del presente Reino de Aragón, pueda y deba tener. Hecho fue lo sobre dicho en la villa de Sos, en diez y siete días del mes de junio del año contado del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo de mil seiscientos sesenta y ocho, siendo presentes, por testigos, Domingo de Andía, notario real, y Vicente Caudevilla, maestro de niños, vecinos y habitantes de la misma villa. Las firmas que de fuero se requieren, se hallarán en la nota original del presente. [Rubricado]. Signo de mí, Esteban Carlos de la Rosa, habitante en la villa de Sos, por todo el Reino de Aragón público notario, que a lo sobredicho, con los testigos fui y cerré [Rubricado].⁴⁴

44 Agradezco a don Máximo Garcés Abadía, párroco de Sos, que me haya facilitado una fotocopia de la documentación, y a don Wenceslao Ruiz, agustino recoleto del convento de Nuestra Señora de Valentuñana, su transcripción.



FACHADA PRINCIPAL DEL PALACIO DE LOS SADA ANTES DE SU RESTAURACIÓN EN 1957 (IFC, SJ-180 ANEXO).

El palacio de los Sada

El edificio, conocido como *palacio de los Sada*, es una muestra interesante de arquitectura civil gótica aragonesa, modificada por transformaciones posteriores, y debe su popularidad a que en él, el viernes día 10 de marzo de 1452, doña Juana Enríquez, esposa del rey de Aragón, Juan II (1458-1479), dio a luz a un niño que alcanzaría la corona como Fernando II de Aragón, el rey Católico (1479-1516), como nos recuerda Jerónimo Zurita:

«EN LA VILLA DE SOS PARIÓ LA REINA DOÑA JUANA EL INFANTE DON HERNANDO DE ARAGÓN. En este año, estando la guerra tan encendida en el Reino de Navarra y ardiendo aquella tierra en disensión y contienda de partes, y teniendo el rey de Navarra al príncipe su hijo en prisión, se vino la Reina doña Juana a la villa de Sos, lugar del Reino de Aragón a los confines de Navarra; y a diez del mes



FACHADA PRINCIPAL DEL PALACIO DE LOS SADA EN LA ACTUALIDAD.

de marzo del mismo año parió un hijo que llamaron Hernando como al agüelo. Conformen en el nacimiento deste príncipe Alonso de Palencia y Juan Francés Boscán, el uno en su historia y el otro en sus memorias, autores que concurrieron en aquellos tiempos y fueron en esto tan diligentes que declaran, que fue en viernes a las once horas antes de mediodía. Y otros se desvían sin fundamento desta verdad, como el que añadió en la historia que ordenó Hernán Pérez de Guzmán del rey don Juan de Castilla, que nació en viernes a 10 de mayo del año siguiente de 1453» (Anales, XVI, 7).

El rey Juan II de Aragón, su padre, concedió por tal razón un privilegio a los vecinos de la villa de Sos, expedido en Zaragoza el día 30 de agosto de 1458, según el cual hacía infanzones a sus habitantes.⁴⁵

La iglesia de San Martín de Tours, de gran interés arqueológico, se encuentra adosada al palacio de los Sada con el que fue comunicada en época moderna a través de un corredor situado en la planta baja del edificio. Es un templo de pequeño tamaño, construido en piedra sillar, de nave única y perteneciente al estilo románico tardío, con cabecera orientada de testero plano, que se cubría con techumbre de madera a doble vertiente sobre cuatro arcos diafragmas de perfil apuntado, según modelo frecuente en las iglesias rurales de las Cinco Villas durante el siglo XIII.⁴⁵ Tiene dos accesos originales, uno a cada lado de la nave: una puerta de arco de medio punto abocinada, sin tímpano, abierta en el muro meridional, y una segunda puerta, más sencilla, en el muro septentrional.

En la actualidad del edificio primitivo quedan, además de los muros perimetrales, cuatro arcos apuntados de piedra de sillaría transversales al eje de la nave, que apean sobre cortas pilastras adosadas al muro, en lugar de hacerlo, como a veces sucede, directamente desde el suelo. Pudo tener, en origen, una armadura de madera con policromía de motivos heráldicos y figurativos, como hay en algunas iglesias de la parte oriental de la provincia de Huesca y en el Bajo Aragón turolense, de la que nada se conserva al haberse hundido su cubierta.

El tramo de su cabecera es rectangular, similar por sus dimensiones a los cuatro restantes tramos en que se divide la nave, aunque con la última restauración se realizó un nuevo pavimento que elevó un peldaño el suelo de aquella respecto al

⁴⁵ Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (Reales Órdenes, 810/7). Véase ABELLA SAMITIER, J. J.: *Selección de documentos de la villa aragonesa de Sos (1202-1533)*, Fuentes históricas aragonesas, 48. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2009, doc. 66, pp. 98-101; y, también, ABELLA SAMITIER, J.: *Sos en la Baja Edad Media. Una villa aragonesa de frontera*, Colección Estudios, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2012, pp. 118-187.

⁴⁶ ABBAD RÍOS, F.: *El Románico en Cinco Villas*, p. 35.

resto de la sala. El tramo de los pies presenta la originalidad de hallarse reforzado con una esbelta columna de piedra de fuste estriado y base ática sobre plinto, cuyo capitel de orden toscano recibe el peso del arco a la altura de la clave. Este apoyo suplementario renacentista pudo añadirse como refuerzo en alguna de las obras efectuadas en el edificio durante los siglos XVI y XVII. Desde allí suben unas gradas de acceso a la tribuna superior, en comunicación con el palacio de la familia Sada.

En la pared de su testero se conservan algunos restos de pintura mural de la primera mitad del siglo XIV, en estilo gótico lineal, con escenas de la vida de san Martín, obispo de Tours (+397), titular de la iglesia. Estilísticamente se pueden atribuir al taller que decoró el frente de la mesa de altar con historias de la vida de san Pedro apóstol que preside la capilla de Nuestra Señora del Perdón situada en la cripta de la iglesia parroquial de San Esteban.⁴⁷

El descubrimiento de las pinturas murales tuvo lugar con ocasión de la última fase de restauración del palacio de los Sada emprendida a partir de 1960 por el arquitecto-restaurador don Francisco Pons-Sorolla, que las mencionaba por vez primera en 1970: «La capilla de Sada, unida al primitivo palacio, es el más firme testimonio evocador del nacimiento del rey Católico. Abandonada y semidestruida, con su cubierta hundida, ha exigido un tratamiento muy cuidadoso para no alterar las especiales características que le da el hecho de ser iglesia románica, transformada en el siglo XIII o XIV, por incorporación de arcos ojivales transversales, delimitando tramos que se cubren, como las ‘iglesias marineras’ con armaduras de madera vistas. En la cabecera se han descubierto vestigios de pinturas góticas de tema religioso, de notable finura, que pueden fecharse en el siglo XV. Es especialmente

⁴⁷ Véase su descripción en el apartado dedicado a la capilla de Nuestra Señora del Perdón.



VISTA EXTERIOR DE LA CABECERA DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TOURS, TRAS LA RESTAURACIÓN, HACIA 1967 (AGA, IDD (04) 117.004, 51/11688).

curiosa la incorporación de columna renacentista decorada, en el tramo de los pies de la iglesia, colocada apeando la clave del arco ojival». ⁴⁸

Estas pinturas fueron restauradas en el año 1990, y en ellas se representan diferentes pasajes de la historia de san Martín de Tours.

Se debe a Sulpicio Severo (ca. 360-420), un contemporáneo del santo a quien conoció personalmente cuando ya era obispo de Tours, la más temprana y famosa biografía suya, titulada *Vita S. Martini*, escrita hacia el año 397, ⁴⁹ que había de ser puesta por dos veces en versos latinos, en el año 470 por Paulino de Périgueux y, años después, por Venancio Fortunato, obispo de Poitiers (599-610). De esta manera, la vida de san Martín se difundió con facilidad por toda la Europa cristiana, especialmente en Roma, Cartago y Alejandría. ⁵⁰ También san Gregorio de Tours (537-594), que fue sucesor de san Martín en la sede episcopal y su devoto seguidor –habría sido milagrosamente curado cuando rezaba ante su tumba–, dedicó numerosos escritos a los milagros de san Martín, recogidos en sus cuatro libros titulados *De virtutibus S. Martini*. Y el texto más conocido sobre san Martín en los siglos XIII y XIV, inspiración de numerosas representaciones artísticas medievales, fue el que recogió Jacobo de la Vorágine en *La leyenda dorada*, todavía hoy la versión más difundida de la vida de san Martín.

48 PONS-SOROLLA, F.: «Las obras de restauración en Sos del Rey Católico», en *Zaragoza. Publicación de la Excma. Diputación Provincial*, XXXI (1970), p. 30.

49 La traducción española de la *Vita S. Martini* de Sulpicio Severo, obra de Pablo Sáenz publicada originalmente en 1961, puede consultarse en SÚLPICIO SEVERO: «*Vida de San Martín de Tours*», en *Cuadernos monásticos*, 134 (2000), pp. 311-334. Véase, también, PÉRNAUD, R.: *San Martín de Tours*, Encuentro, Madrid, 1998.

50 PAULINO DE PÉRIGUEUX: *Vita Martini*. VENANCIO FORTUNATO: *De virtutibus Martini Turonensis*.

Martín, uno de los santos más populares del cristianismo occidental, habría nacido en Panonia, actual Hungría, en el año 316, de padres paganos, para fallecer en el año 397, a edad avanzada, en Candes, actual Candes-Saint Martín, en el centro de Francia, acompañado de seguidores y discípulos.⁵¹ Pasó su infancia en Italia en la ciudad de Pavía, en donde su padre era tribuno militar, y él siguió también en su adolescencia la carrera de las armas. Sirvió primero en la caballería del emperador Constancio y luego en la del César Juliano. Cuando tenía diez años, contra la voluntad de sus padres, se escapó a servir a la iglesia y pidió ser admitido en secreto como catecúmeno. Más tarde, con 15 años, ingresó por obligación en la guardia imperial romana, como hijo de veterano, en la que sirvió durante varios años, siendo destinado a defender las fronteras de la Galia de las incursiones de los bárbaros.

Considerado uno de los impulsores del monaquismo primitivo en la Galia, donde era tenido por un verdadero apóstol, se habría formado en Poitiers, ciudad a donde llegó en el año 356 después de haber abandonado el ejército. Fue discípulo de san Hilario, obispo de la diócesis (350-368), y fundó el monasterio de Ligugé (Poitou). Su fama de taumaturgo se difundió por toda la región, lo que motivó que el año 371 fuera proclamado obispo de Tours, a pesar de su oposición inicial, ante la presión de los prelados de las diócesis vecinas que deseaban su nombramiento. Ello no modificó su sencilla manera de vivir como un monje, que le llevaría a instalarse a dos millas de distancia de la ciudad, en la orilla derecha del río Loira, en Marmoutier, en una simple celda, que con el tiempo se convertiría en un gran monasterio.

En la ciudad francesa de Tours, en el corazón del valle del Loira, a la muerte de san Martín se construyó pronto una iglesia bajo su advocación, meta de peregrinación de los francos,

⁵¹ Pernoūd, R.: *San Martín de Tours*, Encuentro, Madrid, 1998 (Bayard Éditions, 1996).





donde se veneraban sus restos, sustituida por otra posterior, en estilo románico, que perduraría hasta la revolución francesa.⁵² Y, a lo largo de la Edad Media, la peregrinación a la basílica de San Martín de Tours, fue tan frecuentada por los fieles como la de Santiago de Compostela en el occidente de la Península Ibérica, donde se veneraba el cuerpo del apóstol Santiago el Mayor.

Desde Tours el culto a san Martín conquistó la Galia y luego a Europa entera, transmitido por los fieles devotos que visitaban su sepultura.⁵³ Prueba de ello es el *Sermón litúrgico* que le dedicó san Bernardo de Claraval (1090-1153) en su fiesta, celebrada el día 11 de noviembre, aun cuando consta que murió el 8 de noviembre, en el que dice, entre otras cosas: «Su inmensa sed de justicia brilla en todos sus actos, sobre todo en su afán por combatir la idolatría, destruir los templos, derribar los ídolos y arrasar los bosques sagrados. En alguna ocasión llegó hasta arriesgar su propia vida para arrancar la raíz de tales delitos. De su misericordia con los pobres, el mismo Salvador se sentía orgulloso ante los ángeles, enseñando la media capa que él le había dado».⁵⁴

52 La basílica del siglo XII fue saqueada en 1793 numerosas veces y los soldados la transformaron en caballerizas. Al no tener mantenimiento alguno, en 1797 estaba tan degradada que las bóvedas se derrumbaron. Desde aquel momento el edificio en ruinas serviría de cantera gratuita para otras construcciones privadas. Cuando pasó el Terror, se supo que las reliquias de san Martín habían sido retiradas y escondidas, salvándose de su destrucción. El 21 de diciembre de 1880 se hallaron los restos de la tumba del santo y entonces se inició la construcción de una nueva basílica que se consagró el día 4 de julio de 1925.

53 DELARUELLE, E.: «La spiritualité des pèlerinages à Saint-Martin de Tours du V^{ème} au X^{ème} siècle», en *Pellegrinaggi e culto dei santi in Europa fino alla I^a Crociata*, IV, Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale, Todi (1963), pp.199-243.

54 BERNARDO DE CLARAVAL: «En la fiesta del obispo San Martín», en *Obras Completas de San Bernardo*, IV. *Sermones Litúrgicos*, 2, BAC, Madrid, 1986, pp. 623-645.

Notable fue la fama alcanzada por el obispo de Tours en los estados de la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media. Así lo avala el hecho de que el rey Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387) pusiese el nombre de Martín a su segundo hijo, nacido en Gerona en 1356 de su matrimonio con doña Leonor de Sicilia, quien al fallecimiento de su hermano mayor, don Juan I (1387-1396), repentinamente y sin dejar descendencia masculina, heredaría el trono de Aragón como Martín I (1396-1410), siendo conocido también como el *Humano* y el *Eclesiástico*. Y este, a su vez, hombre de natural tranquilo y conciliador, amigo de las letras y de las artes y de profunda religiosidad, le puso Martín al primero de sus hijos, tenido del matrimonio con su esposa María de Luna, conocido como *Martín el Joven*, pero moriría de peste antes que su progenitor, sin dejar descendiente legítimo, lo que traería consigo la llegada de una nueva dinastía al reino de Aragón, la de los Trastámara.⁵⁵

La devoción a san Martín en la villa de Sos, que habría llegado en época románica, traída por los peregrinos que iban a Compostela procedentes del norte de Francia, se mantuvo en época gótica, con el apoyo de los monarcas aragoneses de los siglos XIV y XV.⁵⁶ De esa devoción son el mejor testimonio las pinturas de la cabecera de la iglesia de San Martín, datadas en la primera mitad del siglo XIV, en estilo gótico lineal, que incluían los pasajes más populares de la leyenda del santo titular. La decoración se dispuso en registros superpuestos horizontalmente, desde el zócalo hasta el arranque de la techumbre, separados por bandas con textos alusivos a las escenas representadas, en gran parte perdidos. Estas pinturas, desgraciadamente muy deterioradas, ofrecen el interés de su

⁵⁵ GARCÍA HERRERO, M^a C.: «Martín I», en *Los reyes de Aragón*, col. Mariano de Pano y Ruata, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1993, pp. 135-141.

⁵⁶ ABELLA SAMITIER, J.: «El camino de Santiago y Sos», en *Sos del Rey Católico. Programa oficial de fiestas mayores*, 2012, pp. 46-47.

iconografía, por estar dedicadas a uno de los santos más populares en el Occidente medieval dada la gran cantidad de milagros que se le atribuyen. Y, consecuentemente, era excepcional el número de sus patronazgos.⁵⁷

San Martín es nombrado obispo de Tours contra su voluntad

En el espacio central de la pared, entre las dos ventanas de arco de medio punto abocinadas que iluminan el recinto, se representa, a mayor escala que el resto, la elección de san Martín como obispo de la sede de Tours. Se identifica al santo revestido con atavíos episcopales en posición erguida y frontal, con el báculo de su dignidad en la mano izquierda y actitud de bendecir con la mano derecha. A sus pies y a menor escala se encuentran a su lado los posibles donantes, hombre y mujer, arrodillados en posición orante, ataviados según la moda de la primera mitad siglo XIV.

Y flanqueando al nuevo obispo hay dos jóvenes diáconos portadores de sus respectivos salterios o libros canónicos del Antiguo Testamento. El que se encuentra a la derecha del santo tiene en sus manos el volumen abierto que, según Sulpicio Severo, correspondería al octavo salmo, versículo 3, que dice: «De la boca de los niños de pecho has sacado una alabanza contra tus enemigos para reprimir al adversario y al rebelde», para justificar el apoyo de las gentes sencillas del pueblo en la elección del nuevo obispo de Tours, frente a quienes lo consideraban indigno del episcopado por su humilde apariencia. Escoltan al grupo en los extremos dos jóvenes acólitos portadores de candelabros con velas encendidas.

57 Se le consideraba patrono de los soldados y de los jinetes porque el santo había servido en la caballería romana. Pero lo era también de los sastres y de los vendedores de paños, y de los mendigos a causa del reparto de su capa o manto con un pobre.





El relato de la elección lo ha transmitido Sulpicio Severo: «Aproximadamente por ese tiempo ya se le postulaba para el obispado de la Iglesia de Tours, pero no era nada fácil arrancarlo de su monasterio. Entonces, un tal Rústico, ciudadano de Tours, fingió que su mujer estaba enferma, y rogándole postrado que fuera a verla, consiguió hacerlo salir. La gente de la ciudad, que ya se había apostado en el camino, lo condujo custodiado a la ciudad. Fue extraordinario: una multitud increíble de personas, no solo de la ciudad sino también de los pueblos vecinos, había venido a votar. Todos querían lo mismo, y unánime fue su parecer y su deseo: que Martín era el más digno del episcopado, que sería feliz la Iglesia que tuviera un obispo semejante. Un pequeño grupo de obispos de los que habían sido llamados para instalar al prelado, se oponían impíamente alegando que Martín era una persona ordinaria, que era indigno del episcopado un hombre con un exterior despreciable, con los vestidos sucios y los cabellos desgreñados. Pero el pueblo, juzgando más sanamente, pensó que era ridícula la demencia de aquellos que al querer vituperar al ilustre varón lo ensalzaban. En consecuencia no pudieron hacer otra cosa sino lo que el pueblo quería inspirado por la voluntad del Señor. Entre los obispos presentes, el principal opositor se llamaba Defensor. Fue notable que éste recibiera una seria admonición en la lectura misma de un versículo del Profeta. Pues sucedió accidentalmente que el lector que debía ejercer su oficio ese día no pudo acercarse a causa de la multitud. Los ministros estaban molestos esperando al que no llegaba. Entonces uno de los presentes tomó el salterio y arremetió con el primer versículo que encontró. Era el salmo que dice: ‘Por la boca de los niños y de los lactantes te hiciste una alabanza frente a tus enemigos, para destruir al enemigo y al defensor’ (Salmos, 8,3). Al oír esto, el pueblo alzó la voz, y la parte adversaria quedó confundida. La gente pensó que si se había leído este salmo lo fue por designio divino, para que Defensor oyera un testimonio sobre sus obras. De la boca de los niños y de los lactantes el Señor había sacado una alaban-

za para la persona de Martín, y al mismo tiempo había descubierto y destruido al enemigo». ⁵⁸

Este tema está siempre presente en los ciclos narrativos de la vida del santo, como confirmación del apoyo de los fieles de la diócesis de Tours para su promoción a la dignidad episcopal, tanto en pintura mural o sobre tabla durante los siglos XIV y XV. Así se encuentra representado en la cabecera de la iglesia parroquial de San Martín de Ecay, perteneciente a la merindad de Sangüesa, junto con otras escenas representativas de su biografía. Son pinturas murales de estilo gótico lineal, que cabe fechar en el segundo tercio del siglo XIV. ⁵⁹

La misa de san Martín

En el lado izquierdo del observador, a menor tamaño, se identifica la escena de la misa de san Martín de Tours, conocida también como «segunda caridad de san Martín», escena que se repetirá de nuevo en la cripta de Nuestra Señora del Perdón. Se representa a san Martín en el momento de la consagración, con los brazos alzados y las manos que sostienen la sagrada eucaristía. Desciende del cielo un ángel que parece colocar en las mangas del oficiante unos puños bordados. Sobre el ara de altar hay un cáliz, una cruz, una palmatoria con vela y la mitra de su dignidad episcopal. Acompaña al santo obispo un diácono que tiene en la mano un candelabro con una vela encendida.

Este milagro de la leyenda de san Martín alcanzó una notable difusión en la Baja Edad Media a través del relato de Jacobo de

58 SULPICIO SEVERO: *Vida de San Martín*, 9, 1-7. Y también lo recoge JACOBO DE LA VORÁGINE: *La leyenda dorada*, cap. CLXVI, «San Martín obispo», Madrid, 1982, p. 721.

59 LACARRA DUCAY, M^a C.: «La iglesia parroquial de Ecay y sus pinturas murales», en *Príncipe de Viana*, 156-157 (1979), pp. 357-374. Y, también, MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J.: «El gótico pleno: Juan Oliver y la escuela de Pamplona», en FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (coord.): *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, 2015, pp. 390-393.

a. ephros





la Vorágine en *La leyenda dorada* y habría sucedido siendo ya obispo de Tours.⁶⁰ «Un día cuando iba a la iglesia para celebrar misa, fue seguido por un pobre totalmente desnudo. Martín ordenó a su archidiácono que le diera ropa, y como este se demoraba en hacerlo, se desnudó en la sacristía y entregó al miserable aterido sus propias vestiduras. El archidiácono, que ignoraba que Martín hubiese entregado su ropa al mendigo, regresó con unos miserables andrajos que había comprado por algunos céntimos. Y el santo celebró la misa con esos harapos que apenas lo cubrían hasta los antebrazos y las rodillas. Mientras oficiaba con semejante indumento, la asamblea vio descender encima de su cabeza, en el momento de la consagración o elevación de la Sagrada Forma, un globo de fuego, símbolo de su ardiente caridad».⁶¹ Venancio Fortunato agrega en su versión que en ese momento sus brazos semidesnudos fueron milagrosamente recubiertos de manguitos que en Tours se conservaban hasta el siglo XVI como reliquias.⁶²

60 *La leyenda dorada*, Madrid, 1982, cap. CLXVI, «San Martín, obispo», p. 724.

61 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 4, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, pp. 360-361 (PUF, Paris, 1957).

62 Reliquias que fueron destruidas por los hugonotes en 1562.

Este suceso fue pintado por Simone Martini a comienzos del siglo XIV en la capilla que se dedicó al santo en la iglesia inferior de la basílica de San Francisco en la ciudad de Asís (Umbria), a los pies de la nave en el lado del evangelio, que fue realizada entre los años 1312 y 1317 por encargo del franciscano y luego cardenal, Gentile Partino de Montefiore, que se hizo retratar dos veces en ella.⁶³

El desafío del pino derribado

En el lado derecho del observador se reconocen dos medias figuras, hombre y mujer, en posición erguida, con sus manos alzadas en actitud de súplica, próximas a un posible tronco de árbol. Ambas constituían posiblemente parte de una escena perteneciente a otro milagro protagonizado por san Martín. Narra Sulpicio Severo en su biografía del santo que, entre los numerosos milagros protagonizados por éste durante su incansable tarea de convertir a la población pagana de su diócesis, tuvo lugar el conocido como el desafío del pino derribado.⁶⁴ Dice así:

En cierta ocasión Martín había destruido un templo pagano. Pero cuando luego quiso cortar un pino que estaba cerca de aquel, el sacerdote y la gente pagana del lugar se opusieron. Por voluntad del Señor no habían hecho resistencia cuando se destruyó el templo, pero no toleraban ahora que cortaran el árbol. Martín les explicaba con insistencia que ese árbol no

63 CONTINI, G. / GOZZOLI, M^a C.: *L'opera completa di Simone Martini*, Rizzoli, Milano, p. 93, tav. XXX.

64 En Francia se sabe que se pintó la representación de este milagro en uno de los muros de la basílica de San Martín de Tours (s. VI), decoración que conocemos hoy gracias a los versos que le dedicó san Fortunato, obispo de Poitiers (597-600). En el siglo XII se eligió el mismo tema para uno de los capiteles de la nave mayor de la abadía de la Magdalena de Vézelay (Borgoña).



DESAFÍO DEL PINO DERRIBADO, DETALLE.

tenía nada de sagrado, que tenían que seguir al Dios que él servía, y que había que cortar el árbol porque había sido dedicado al demonio. Entonces el más audaz de ellos le dijo: Si tienes algo de confianza en el Dios que tú dices que adoras, nosotros mismos cortaremos el árbol con tal que tú lo recibas cuando caiga. Si tu Dios está contigo, no te pasará nada. Entonces Martín, confiando intrépidamente en el Señor, prometió hacerlo. Todo el gentío pagano aceptó este desafío, resig-





A LA IZQUIERDA,
 APARICIÓN DE LA VIRGEN MARÍA
 A SAN MARTÍN DE TOURS;
 A LA DERECHA,
 LA CAÍDA DE LA ESCALERA.

nándose a sacrificar el árbol con tal que éste aplastara en su caída al enemigo de sus ritos. Como el pino estaba inclinado hacia un lado, y era seguro que al cortarlo caería hacia allí, se puso a Martín atado, como querían los paisanos, en el lugar donde nadie dudaba que caería el árbol. Se pusieron enseguida a cortar el árbol con gran gozo y alegría. Una turba de espectadores se mantenía a distancia. El pino comenzó poco a poco a oscilar, y ya amenazaba desplomarse. Los monjes, desde lejos, palidecían y estaban aterrados por el peligro inminente que corría Martín. Ya habían perdido toda esperanza y fe, y solo aguardaban su muerte. Pero él, confiando en el Señor, esperaba intrépido. El pino dejó oír un crujido y comenzó a derrumbarse. Ya caía y se desplomaba sobre Martín cuando éste, levantando la mano hacia él, trazo la señal de la cruz. Entonces, rechazado hacia atrás, como por un huracán cayó hacia el lado opuesto, de tal modo que casi aplastó a los campesinos que se habían ubicado en lugar seguro. Entonces se elevó al cielo un gran clamor: los campesinos se admiraban del milagro y los monjes lloraban de alegría, y todos alababan el nombre de Cristo. Claramente se comprobó aquel día que la salvación había llegado a esa región. No hubo casi nadie de esa multitud que no creyera en el Señor Jesús y pidiera la imposición de las manos, abandonando el error de la impiedad.⁶⁵

Aparición de la Virgen María con santa Inés y santa Tecla a san Martín de Tours

En el registro situado encima de la posible representación del milagro del pino derribado, entre las dos ventanas de iluminación de la cabecera, se identifican otras dos escenas de la

65 SULPICIO SEVERO: *Vita S. Martini*, 13, 1-9. Y, también, *La leyenda dorada*, Madrid, 1982, cap. CLXVI, p. 722. Este pasaje de la leyenda del santo se encuentra también representado en la ya citada iglesia parroquial de San Martín de Ecay.

leyenda del santo. La situada en el lado izquierdo del observador, parcialmente borrada, podría ser identificada con la aparición a san Martín de la Virgen María con santa Inés y santa Tecla. Esta visión se relata en *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine: «Un día, estando el santo recogido en una celda, sus discípulos Severo y Gallo, que aguardaban a la puerta y sabían que dentro no había nadie con él, quedaron sorprendidos al oír rumores de varias voces procedentes del interior de la misma, cual si diversas personas hablaran entre sí animadamente y al mismo tiempo. Posteriormente, al manifestar a su maestro la sorpresa que les había producido el ruido de aquella tumultuosa conversación mantenida en el interior de la celda, sabiendo como sabían que estaba solo, san Martín les hizo esta confidencia: –Os explicaré lo ocurrido, pero, por favor, guardad reserva de lo que voy a deciros: han venido a visitarme, Inés, Tecla y la Virgen María.»⁶⁶

La caída de la escalera.

San Martín se enfrenta con el diablo

Y la escena situada a continuación de la anterior, parece corresponderse con aquella conocida como la caída de la escalera, en la que el diablo, para tentar a san Martín, quiso hacerle caer de lo alto de una escalera en la cual había puesto pequeños cantos rodados o cáscaras de nuez para que tropezara. Martín que desciende los peldaños de espaldas, habría sido curado por un ángel al aplicarle sobre sus heridas un ungüento milagroso que le diera la Santísima Virgen.⁶⁷

Una versión modificada de este suceso protagonizado por el santo es mencionada en la biografía de san Martín de Sulpicio

⁶⁶ *La leyenda dorada*, Madrid, 1982, cap. CLXVI, «San Martín obispo», p. 723.

⁶⁷ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 4, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, p. 361 (PUF, Paris, 1957).





Severo: «Él mismo en cierta ocasión se cayó de una pieza alta al rodar por los peldaños irregulares de la escalera, y recibió muchas heridas. Yacía en la celda postrado, en medio de grandes dolores, cuando por la noche un ángel pareció lavarle las heridas y ungir con un bálsamo saludable las contusiones de su cuerpo magullado. Al día siguiente estaba tan sano, que nadie hubiera creído que había sufrido accidente alguno.»⁶⁸

El tema de «la caída de la escalera» se representó en la catedral de Saint-Gatien de la ciudad de Tours⁶⁹ en una de las vidrieras de su cabecera de la primera mitad del siglo XIII, subvencionada posiblemente por la cofradía de san Martín afincada en la ciudad desde finales del siglo XII.⁷⁰

La caridad de san Martín

En el tercer y último registro, en la parte superior del muro central, se reconoce la escena de la caridad de san Martín, con la figura ecuestre del santo que reparte la mitad de su capa con el pobre cuando estaba en la guarnición de Amiens. Este es uno de los pasajes más famoso de su leyenda y la representación más popular de su biografía, presente en todos los programas iconográficos de los que es titular. El acontecimiento se sitúa en el año de 337, cuando siendo muy joven estaba como legionario romano en la guarnición de Amiens, según relata Sulpicio Severo:

68 Sulpicio Severo: *Vida de San Martín*, cap. VI «La gracia de hacer curaciones», 19, 4.

69 La catedral de Saint-Gatien (San Gaciano) fue construida entre los años 1170 y 1547 para sustituir a la antigua catedral que había sido destruida por un incendio en 1166, durante la guerra entre Luis VII de Francia y Enrique II de Inglaterra, que era también conde de Anjou.

70 Male, É.: *L'Art religieux du XIII siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1931, pp. 327-331.

Cierto día, no llevando consigo nada más que sus armas y una sencilla capa militar (el invierno era más riguroso que de costumbre, hasta el punto de que muchos morían de frío), encontró Martín, en la puerta de la ciudad de Amiens, a un pobre desnudo. Como la gente que pasaba a su lado no atendía a los ruegos que les hacía para que se apiadaran de él, el varón, lleno de Dios, comprendió que si los demás no tenían piedad, era porque el pobre estaba reservado para él. ¿Qué hacer? No tenía más que la capa militar. Lo demás lo había dado en ocasiones semejantes. Tomó pues la espada que ceñía, partió la capa por la mitad, dio una parte al pobre y se puso de nuevo el resto. Entre los que asistieron al hecho, algunos se pusieron a reír al ver el aspecto ridículo que tenía con su capa partida, pero muchos en cambio, con mejor juicio, se dolieron profundamente de no haber hecho otro tanto, pues teniendo más hubieran podido vestir al pobre sin sufrir ellos la desnudez. A la noche, cuando Martín se entregó al sueño, vio a Cristo vestido con el trozo de capa con que había cubierto al pobre. Se le dijo que mirara atentamente al Señor y la capa que le había dado. Luego oyó al Señor que decía con voz clara a una multitud de ángeles que lo rodeaban: ‘Martín, siendo todavía catecúmeno, me ha cubierto con este vestido’. En verdad el Señor, recordando las palabras que él mismo dijera: Lo que hicisteis a uno de estos pequeños, a mí me lo hicisteis, proclamó haber recibido el vestido en la persona del pobre. Y para confirmar tan buena obra se dignó mostrarse llevando el vestido que recibiera el pobre. Martín no se envaneció con gloria humana por esta visión, sino que reconoció la bondad de Dios en sus obras. Tenía entonces dieciocho años y se apresuró a recibir el bautismo.⁷¹

Resurrección de un catecúmeno

De este suceso extraordinario en la vida de san Martín, que habría tenido lugar siendo coadjutor de san Hilario, obispo de Poitiers, en el monasterio de Ligugé, no han quedado ras-

71 Sulpicio Severo: *Vida de San Martín*, 3,1-5.



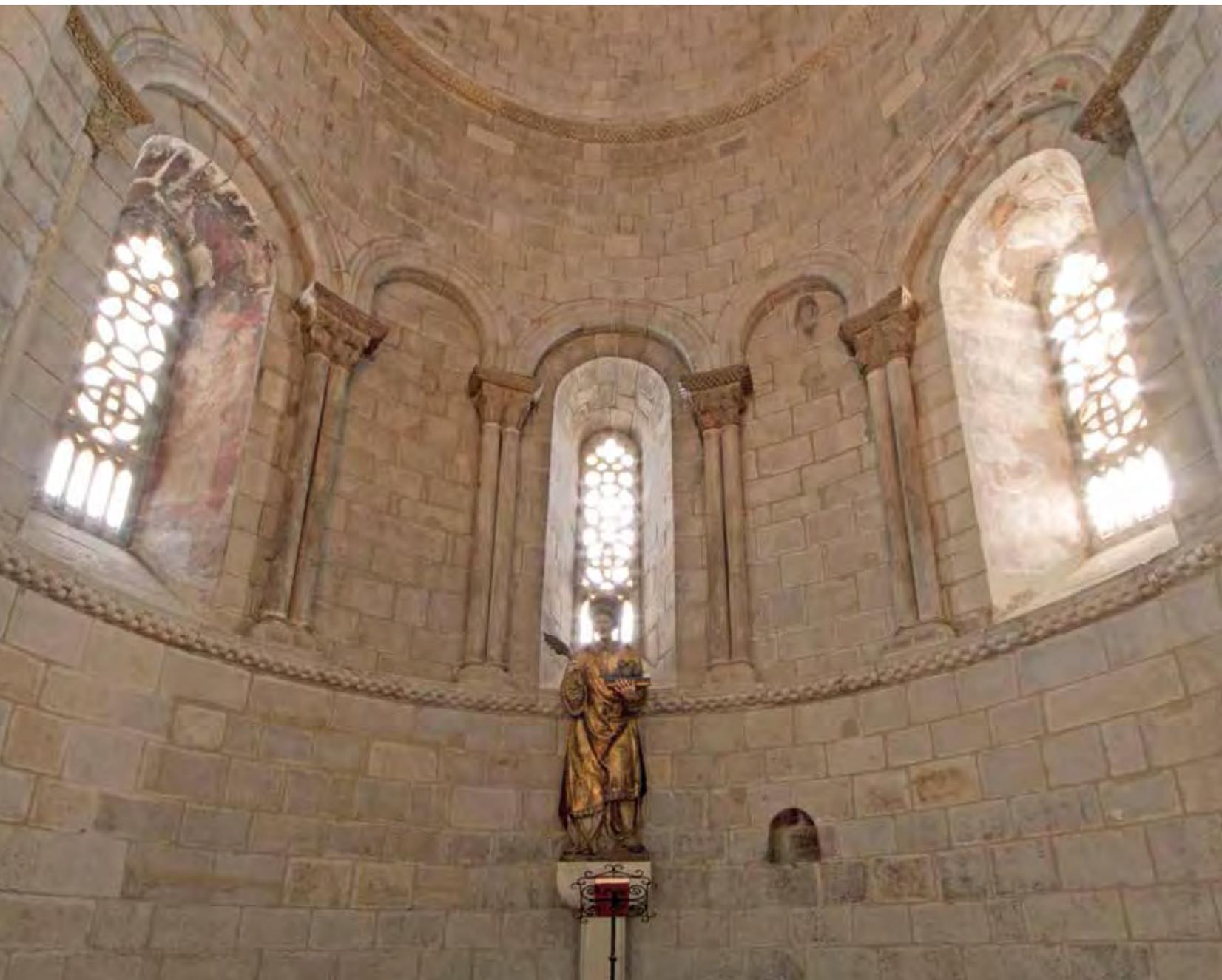
tros en la iglesia de San Martín de Sos, pero es probable que hubiera sido también representado, ya que fue utilizado con frecuencia en las pinturas dedicadas a san Martín, tanto en Francia como en España.⁷² En la pintura mural gótica, de la merindad de Sangüesa, cerca de Sos, se encuentra representado en la cabecera de la ya citada iglesia parroquial de San Martín de Ecay, localidad del valle navarro de Lónguida.⁷³

El milagro es relatado por Sulpicio Severo en su *Vita S. Martini* y por Jacobo de la Vorágine en *La leyenda dorada*: «En cierta ocasión, al volver al cenobio del que había estado ausente algunos días con motivo de un corto viaje, dijéronle los monjes que un catecúmeno que vivía incorporado a la comunidad acababa de morir sin que hubieran podido administrarle previamente el bautismo. San Martín llevó el cadáver a su propia celda, se arrodilló ante él, oró, y con sus oraciones devolvió la vida al difunto, el cual, nada más resucitar, refirió lo que le había sucedido mientras estuvo muerto de esta manera: ‘En virtud de la sentencia que recayó sobre mí en el mismo instante en que expiré, iban a llevarme a un lugar tenebroso; pero en aquel preciso momento, dos ángeles se acercaron al juez y le dijeron: *Señor, Martín está orando por este individuo*. Entonces el juez manifestó a los ángeles: *Voy a devolverle la vida; haceos cargo de él y entregadlo a Martín*’. Este relato lo repitió el resucitado muchas veces durante el tiempo en que posteriormente vivió».⁷⁴

⁷² Lo encontramos en uno de los capiteles del claustro de san Pedro de Moissac y en la puerta norte de la catedral de Tudela.

⁷³ LACARRA DUCAY, M^a C.: «La iglesia parroquial de Ecay y sus pinturas murales», en *Príncipe de Viana*, 156-157 (1979), pp. 357-374; y, también, MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J.: «El gótico pleno: Juan Oliver y la escuela de Pamplona», en FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (coord.): *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, 2015, pp. 390-393.

⁷⁴ *La leyenda dorada*, cap. CLXVI, Madrid, 1982, pp. 720-721.



ÁBSIDE MAYOR DE LA IGLESIA ALTA O DE SAN ESTEBAN.

Iglesia de San Esteban protomártir o iglesia alta

Capilla mayor

En la capilla mayor románica, cuyo ábside se decora interiormente por una arquería de siete arcos de medio punto sobre columnas dobles con capiteles esculpidos, se abren tres ventanas de arco de medio abocinadas con derrame interno, en dos de las cuales se conservan restos de pintura mural. La decoración fue descubierta con ocasión de las obras de restauración del templo por Francisco Pons-Sorolla en las que suprimió el retablo mayor barroco dedicado a san Esteban protomártir, titular del templo.

En la ventana correspondiente al lado derecho del observador, o lado de la epístola, salió a la luz en su jamba izquierda una inscripción en letras mayúsculas latinas, de gran interés histórico-artístico pues, aunque incompleta, ayuda a conocer su cronología, en 1265, y el nombre de uno de sus posibles donantes

Esta iglesia fizo pintar Pere Miguel de Sosito : que Dios perdone : a honor de El y de toda la Corte celestial. Y en remisión de sus pecados. Era MCCC[...] [...]tanta : fue acabada en el mes de julio. Al otro dia de [...]ayna : e fueron dadas las por [...] de don Bartolome Gil e dona [...]

INSCRIPCIÓN DE CARÁCTER HISTÓRICO UBICADA EN LA VENTANA DEL LADO DERECHO DEL ÁBSIDE MAYOR.



Es decir: «Esta iglesia hizo pintar Pedro Miguel de Sosito: Que Dios perdone. A honor suyo y de toda la corte celestial. Y en remisión de sus pecados. Era MCCC[...] Fue acabada en el mes de julio [...].⁷⁵

⁷⁵ Fórmula habitual de dedicación, «era 1300» es igual al año 1265 después de Cristo.

En la ventana del lado izquierdo del observador, o lado del evangelio, en el intradós del lado derecho se identifica la figura de san Pablo, en posición eriguida, mirando hacia el centro del ábside, con los atributos habituales que lo identifican: la espada de su martirio en la mano derecha y el libro de sus epístolas en la mano izquierda. Es pintura de estilo gótico lineal o francogótico, de la segunda mitad del siglo XIII.

Capilla de San Juan Bautista y de San José

Se encuentra situada en el lado del evangelio, como prolongación del transepto. Es una de las dos capillas adosadas al templo en el lado izquierdo de la nave que se realizaron en la segunda mitad del siglo XVI. En la actualidad acoge en la pared de la izquierda una pintura mural trasladada a lienzo con la imagen de san Cristóbal, el gigante cananeo abogado de la buena muerte.

Esta pintura originariamente se encontraba a los pies del templo parroquial junto a la puerta de entrada. Su gran tamaño, aproximadamente 3,30 metros de alto y 2,71 de ancho, y su situación en la parte alta del muro, la hacían perfectamente visible nada más traspasar el umbral de ingreso. La obra, descubierta por don Máximo



Garcés Abadía en el año 1990, fue arrancada y trasladada a lienzo por don Ramón Gudiol, restaurador barcelonés con amplia actividad en la diócesis de Jaca.⁷⁶

Su interés estriba en que, según una antigua tradición de origen medieval, recogida en *La leyenda dorada*, se consideraba a san Cristóbal santo protector contra la muerte súbita sin confesión que se llamaba mala muerte. Según la creencia popular, bastaba con mirar la imagen de san Cristóbal para estar durante todo el día a salvo de ese peligro. Esto explica el abundante número de imágenes gigantescas de san Cristóbal, pintadas o esculpidas, situadas en las entradas de las iglesias. Su popularidad decayó rápidamente a partir del siglo XVI para desaparecer sistemáticamente después de la Reforma protestante y del Concilio de Trento.⁷⁷

Se representa al santo Cristóforo (porta Cristo) en posición frontal con la figura de Cristo adulto sobre los hombros, según la iconografía tradicional de la Baja Edad Media. Este luce nimbo crucífero y se encuentra descalzo; bendice con la diestra y lleva un globo terráqueo en la izquierda. Su porteador, bastante incompleto por la pérdida de la pintura original, ha perdido parte del bastón que mantenía en la mano derecha para ayudarse a cruzar un río peligroso por su elevado caudal. Luce manto sobre los hombros sujeto al cuello con un grueso broche de orfebrería.

Es pintura gótica de la primera mitad del siglo XV y carácter popular, afectada por la restauración de que fue objeto a finales del siglo XX. En Inglaterra, en la iglesia de Saint Botolph, en Slapton (Northamptonshire), se descubrió, no hace mucho tiempo, un san Cristóbal datado en el siglo XV con rasgos

76 GARCÉS ABADÍA, M.: *Sos del Rey Católico. Iglesia parroquial de San Esteban*, León, Edileasa, 2001, p. 49.

77 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 3, Barcelona, 1997, pp. 354-360.



bastante similares.⁷⁸ En Francia, en la iglesia abacial de Chancelade (Dordoña, Aquitania), en el muro meridional del tramo que precede a la cabecera, se conserva un san Cristóbal de estilo gótico lineal del primer cuarto del siglo XIV.⁷⁹ En el antiguo reino de Navarra, en la iglesia parroquial de San Martín de Ecay, en la merindad de Sangüesa, se conserva también un monumental san Cristóbal pintado en la pared de la nave en el lado del evangelio, frente a la puerta de ingreso, obra de estilo gótico lineal del segundo tercio del siglo XIV.⁸⁰

SAN CRISTÓBAL, PINTURA MURAL ANTES UBICADA
EN LOS PIES DE LA IGLESIA, TRASLADADA A LA CAPILLA
DE SAN JUAN BAUTISTA Y DE SAN JOSÉ.

78 ROSEWELL, R.: *Medieval wall paintings*, Shire Publications, Oxford, 2014, pp. 24, 32-33.

79 GABORIT, M.: *Des histoires et des couleurs. Peintures murales médievales en Aquitaine (XIII et XIV siècles)*, Éditions confluences, 2002, pp. 109-113, fig. p. 69.

80 LACARRA DUCAY, M^a C.: «La iglesia parroquial de Ecay y sus pinturas murales», en *Príncipe de Viana*, XL (1979), pp. 357-374. MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J.: «El gótico lineal pleno: Juan Oliver y la escuela de Pamplona», en *El arte gótico en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2015, p. 393.

Cripta de Santa María del Perdón o iglesia baja

La cripta de la iglesia parroquial de San Esteban protomártir, también llamada *iglesia baja*, es de planta rectangular con tres cortas naves, de dos tramos cada una, abovedadas con cañones transversales, que desembocan en tres capillas semicirculares, la central mayor que las laterales, coincidiendo con los tres ábsides románicos de su cabecera. Cada uno de los dos tramos se indican por dos pilares cilíndricos de escasa altura, sobre pedestales cúbicos, receptores de los arcos formeros y fajones.⁸¹

Las tres capillas se cubren con bóveda de cuarto de esfera y están precedidas de un tramo rectangular cubierto con bóveda de medio cañón. Son tres las ventanas que iluminan el ábside mayor, tres en el ábside colateral del evangelio, y una sola en el ábside del lado de la epístola.

A la cripta se llega desde el exterior por una puerta abierta a los pies de su nave central, con portada románica, que accede por unas escaleras a un largo corredor abovedado de cinco tramos, cubiertos con arista sobre arcos perpiaños, que apean en pilastras con columnas adosadas sobre un zócalo, paralelo al muro de los pies.⁸² La comunicación de la cripta con la iglesia de arriba se realiza desde el interior por una escalera de caracol encastrada en el muro de piedra del ángulo noroeste que desemboca en el transepto norte de la iglesia.

81 CANELLAS LÓPEZ, Á. / SAN VICENTE, Á.: «San Esteban de Sos», en *Aragón Roman*, Zodiaque, la nuit des temps, 35, Abbayé Sainte-Marie de la Pierre-qui-vire (Yonne), 1971, pp. 245-256. Y, también, SAN VICENTE, Á.: «Iglesia de San Esteban», en *Arte religioso en la villa de Sos del Rey Católico*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1978, pp. 7-18.

82 En los libros parroquiales se le denomina «Claustro de Santa María del Perdón».









PÁGINA ANTERIOR: ÁBSIDES ROMÁNICOS DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ESTEBAN, HACIA 1957. IFC SJ-180 ANEXO.

ARRIBA: CORREDOR ABOVEDADO DE ACCESO A LA CRIPTA, SITUADO BAJO LA NAVE DE LA IGLESIA ALTA, Y VISTA DEL PORTAL DE ACCESO.

La capilla central de la cripta, algo mayor que las laterales, se encuentra dedicada a Nuestra Señora del Perdón, cuya imagen gótica en madera policromada, de la primera mitad del siglo XIV, sigue presidiendo el altar.⁸³ La capilla del lado derecho o de la epístola se dedicaba a san Pedro apóstol, y la del lado izquierdo o del evangelio al Santo Cristo del Perdón, por la talla románica del crucificado que la presidía, que actualmente se venera en la capilla ubicada a los pies del templo parroquial, debajo del coro, como prolongación de la nave mayor.⁸⁴

⁸³ Advocación ordenada por el obispo de Jaca en una de sus visitas pastorales del año 1586, según se recoge en un libro de visitas del Archivo Parroquial.

⁸⁴ Su traslado desde la cripta, donde se veneraba, a la iglesia superior de San Esteban tuvo lugar en la década de los años sesenta durante las

PP. 84-85: A LA DERECHA, PORTADA PRINCIPAL DE LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN, O IGLESIA ALTA, Y A SU IZQUIERDA, INICIO DEL CORREDOR QUE DA ACCESO A LA CRIPTA.



INTERIOR DE LA CRIPTA DE SAN ESTEBAN O IGLESIA BAJA.
A LA DERECHA, ARCO DE ACCESO A LA CAPILLA DE
NUESTRA SEÑORA DEL PERDÓN.

En el año 1924 se descubrieron de manera casual vestigios de pinturas murales góticas en la capilla central y en la del lado izquierdo o del evangelio, bajo la capa de cal que cubría sus muros,⁸⁵ por el doctor Emiliano Ladrero, médico de Sos, quien informó de su hallazgo al historiador don Ricardo del Arco, el cual daría por primera vez noticia de su existencia en un artículo titulado «La pintura mural en Aragón».⁸⁶

En los ábsides de la iglesia parroquial (estupendo ejemplar románico de la segunda mitad del siglo XII, de exorno escultórico no aragonés, sino navarro, con tres naves, cripta y corredor abovedado de acceso al templo) se están descubriendo pinturas murales románico-góticas, al parecer. De ellas dícese D. Emiliano Ladrero, culto médico de Sos: ‘Las pinturas de nuestra iglesia parroquial pertenecen a distintas épocas, siendo las más modernas del siglo XIV; pero todas están cubiertas por capas de cal, y otras por hollín, sin que pueda sacarse una fotografía aún, por estar descubriéndose’.

Después de la guerra civil, sería el profesor don Francisco Abbad Ríos, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, quien las mencione en su *Catálogo Monumental de Zaragoza* sin llegar a identificar gran parte de sus escenas ni catalogarlas estilísticamente, al no haber sido todavía restauradas.

Lo que más llama la atención en esta cripta son las pinturas murales que se conservan [...]. Lo descubierto se reduce a par-

obras de restauración de la parroquia, con Francisco Pons-Sorolla y Arnau, debido al hallazgo de las pinturas murales de la cripta.

85 En 1919 el académico de la Real Academia de San Luis, don Luis de La Figuera, se lamentaba de la cal que cubría los muros de la iglesia de San Esteban de Sos: «El interior de la iglesia está higienizado con una capa de cal que borra las líneas severas de la arquitectura románica y creo que fácilmente y sin mucho presupuesto se podría limpiar la criminal ornamentación que tapa la grandiosidad de los perfiles románicos de capiteles, ábacos y cornisas». Tomado de «La iglesia románica de San Esteban de Sos». *Boletín del Museo de Bellas Artes*, año III, 3, Zaragoza (enero de 1919), pp. 6-8.

86 «ARCO, R. del: «La pintura mural en Aragón», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXII (1924), p. 236.

te de los ábsides central y del evangelio. Pertenecen al ciclo de Sigena y Foces. Entre los colores empleados predominan los rojos y ocres.⁸⁷

Años más tarde, las pinturas saldrían a la luz definitivamente con motivo de las obras de restauración de la iglesia de San Esteban llevadas a cabo por el arquitecto-restaurador don Francisco Pons-Sorolla y Arnau, en la década de los años sesenta del siglo XX.⁸⁸ Y sería entonces, a raíz de su terminación en 1970, cuando el doctor Abbad Ríos les dedicaría un importante artículo, acompañado de las primeras fotografías obtenidas después de la limpieza de los muros, dándolas a conocer definitivamente para la historia del arte.⁸⁹

En palabras de Pons-Sorolla, artífice de la restauración de la iglesia, como síntesis de su intervención en el edificio parroquial escribía: «La iglesia mayor, dedicada a san Esteban, es monumento insigne del románico aragonés, que, felizmente, podemos hoy contemplar después de una restauración totalmente terminada,

⁸⁷ ABBAD RÍOS, F.: *Catálogo Monumental de España, Zaragoza*, CSIC, Madrid, 1957, p. 635, figg. 1617-1619.

⁸⁸ PONS-SOROLLA, F.: «Las obras de restauración en Sos del Rey Católico», en *Zaragoza, Publicación de la Excm. Diputación Provincial*, XXXI (1970), pp. 27-32.

⁸⁹ «Las pinturas de la iglesia de San Esteban en Sos», en *Archivo Español de Arte*, 173 (1971), pp. 17-47.





tal y como se hallaba en el siglo XVI después de las reformas que le añadieron las capillas que hoy constituyen crucero, y también las dos, en el tramo siguiente: una por donde se establece el acceso sur, convertida por nosotros en la gran capilla bautismal, y otra frontera a ella, junto al acceso norte, construida en fábrica de ladrillo. También entonces se construye el magnífico coro, que ha quedado limpio y restaurado al suprimirse los dos grandes órganos que, en puente sobre el tramo de naves, rompían la composición del monumento. Desmontado el retablo barroco que ocultaba el ábside, aparece éste con espléndida decoración de arquería sobre columnillas gemelas y extraordinarios capiteles del siglo XII con arcos alternativamente ciegos y abiertos en ventanales con celosías pétreas, de los que sólo ha sido preciso reponer totalmente una de ellas. Esta excepcional cabecera, de gran esbeltez, se eleva sobre la cripta del siglo XI, presidida por la imagen gótica de la Virgen, y con dos de sus tres ábsides decorados con pinturas góticas de gran calidad; del siglo XIII, las del central, con escenas bellísimas de la vida de la Virgen, y del siglo XIV, las del ábside lateral norte. También esta cripta ha sido cuidadosamente restaurada, con respeto arqueológico, manteniendo con solución actual el acceso desde el túnel románico que cruza bajo la iglesia que no tuvo en origen, y sí sólo tribuna de adoración para los fieles que pasaban bajo el túnel y abriendo de nuevo el viejo acceso en escalera de caracol, de comunicación directa con la iglesia superior. No debemos olvidar que esta iglesia mayor de Sos es digna hermana de la catedral de Jaca, y que al haber conservado intacta la cripta y cabecera originales, sin la transformación sufrida por aquélla, nos demuestra en toda su belleza la composición total que Jaca perdió».⁹⁰

90 PONS-SOROLLA, F.: «Las obras de restauración en Sos del Rey Católico», en *Zaragoza, Publicación de la Excm. Diputación Provincial*, XXXI (1970), pp. 30-31. Y, también, CASTRO FERNÁNDEZ, B. M^a: *Francisco Pons-Sorolla. Arquitectura y Restauración en Compostela (1945-1985)*,

CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL PERDÓN

Es la capilla central de la cripta y posee un tamaño algo mayor que las que la flanquean. La pintura mural ocupa tanto los muros y bóveda de su cabecera como los muros del tramo rectangular que la precede. Los fondos son de color rojo y las composiciones se pintaron de diversos colores con predominio del azul y del blanco, imitando vidriera, hoy en parte desvirtuados por el paso del tiempo y la humedad.

ÁBSIDE

Coronación de la Virgen María

En la parte superior de la bóveda de horno que cubre el ábside se representa la coronación de la Virgen María por su Hijo Jesucristo, acompañada de dos ángeles músicos que tañen sendos instrumentos en homenaje a la reina de los cielos. Este tema iconográfico, tan arraigado en el arte medieval de Europa occidental, tuvo sus primeros ejemplos a partir de la mitad del siglo XII en las artes figurativas, escultura en piedra y marfil, vidriera, pintura y miniatura.

Su origen literario se atribuye al monje borgoñón san Bernardo de Claraval (1090-1153) quien en su *Sermón litúrgico primero*, dedicado a la Asunción de Santa María, cuya celebración había quedado fijada para el 15 de agosto desde el siglo VI, habla de la coronación de la Virgen por Cristo y describe la recepción en el cielo de la Madre del Hijo único de Dios: «¿Habrá alguien capaz de imaginar la gloria que envuelve hoy a la Reina del mundo, el entusiasmo con que salen a su encuentro todas las legiones celestes los cantos que le acompañan al trono glorioso? ¡Con qué aspecto tan afable, con qué mirada tan tierna, y con qué abrazos tan divinos la recibe su Hijo! Es en-

cumbrada por encima de toda criatura con el honor que merece tal madre, y la gloria propia de tal Hijo». ⁹¹

Sobre la Coronación de la Virgen María en el arte medieval

Fue durante los siglos finales de la Edad Media cuando el tema de la coronación de la Virgen María gozó del fervor de los fieles, particularmente en el siglo XIII en Francia, durante el reinado de San Luis (1226-1270), en el que la devoción mariana conoció su plena expansión. ⁹² Y fue entonces cuando surgió la definitiva versión del tema en la que es el mismo Cristo quien coloca la corona en la cabeza de la Virgen, situada a su derecha, suplantando poco a poco las dos versiones precedentes. ⁹³ Entre las más bellas obras que inspiró está el conjunto escultórico alojado en el gablete de la puerta central de la fachada de la catedral de Reims,

- 91 «En la Asunción de Santa María», Sermón primero, 4, en *Obras Completas de San Bernardo*, IV, *Sermones litúrgicos* (2^o), BAC, Madrid, 1986, p. 341.
- 92 LACARRA DUCAY, M^a C.: «Artistas, consumidores y mecenas en la Europa del siglo XIII», en *La cultura en la Europa del siglo XIII. Emisión, intermediación y audiencia. Actas XL Semana de Estudios Medievales. Estella, 16-19 julio, 2013*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2014, pp. 303-356.
- 93 La primera versión que había definido el siglo XII sería la de la Glorificación de la Virgen, en la que ésta, ya coronada, es bendecida por su Hijo con el que comparte el trono celeste, como sucede en el tímpano de la catedral de Senlis, anterior a 1189, versión que se mantendrá hasta el tímpano septentrional de la catedral de Chartres a comienzos del siglo XIII; la segunda versión es aquella en la que la Virgen recibe la corona de un ángel, en presencia de Cristo, como sucede en la puerta izquierda de la fachada occidental de Notre Dame de París; y, la tercera y última desde el primer tercio del siglo XIII, que estaría llamada a tener un gran desarrollo en los siglos XIV y XV, es aquella en la que Cristo corona a su madre como reina de los cielos. Véase: JULLIAN, R.: «Évolution des thèmes iconographiques: le couronnement de la Vierge», en *Le Siècle de Saint Louis*, Hachette, Paris, 1970, chap. XV, pp. 153-161.



en la Champaña francesa: Cristo corona a su madre, situada a su derecha, acompañado por ángeles.⁹⁴ Otros grupos escultóricos franceses sitúan a la Virgen a la izquierda de Cristo, modelo que parece haberse difundido en el valle del Rin, donde la catedral de Estrasburgo, en Alsacia, ofrece en su portada uno de los primeros y más bellos ejemplos; esta innovación iconográfica, de la que se ignora la razón, se encuentra también en el tímpano de la puerta de la Virgen en la fachada de la catedral de Bourges (Cher).

La pintura mural también adoptó la versión de la coronación de la Virgen por Cristo desde la segunda mitad del siglo XIII. En Francia se la encuentra en la bóveda de horno de la cabecera de la modesta iglesia de Vernais (Cher), pintada con una gran elegancia formal, en la que la Virgen, situada a la derecha de Cristo, se acompaña de un grupo de ángeles músicos.⁹⁵ Y en la pequeña iglesia románica de Saint-Pierre de Brancion (Saône-et-Loire), al sur de la Borgoña, se conservan pinturas murales góticas de la primera mitad del siglo XIV en el ábside norte, con la escena de la coronación de la Virgen y pasajes de la infancia de Cristo inspirados en el mundo de la miniatura de la misma época.⁹⁶

En Navarra, destaca la pintura mural de la capilla de la Virgen del Campanal, situada originalmente en la planta baja de la torre meridional de la iglesia de San Pedro de Olite, hoy expuesta en el Museo de Navarra en Pamplona. En la pared oriental de esa capilla, en la parte superior del muro en forma de tímpano, se pintó el tema de la coronación de María: la Virgen se encuentra sentada a la derecha de Cristo, con el que comparte el trono, y este le coloca la corona con su mano derecha mientras sostiene un libro cerrado en la izquierda. Atribuida al pintor identificado con el apelativo de «Primer Maestro de Olite», ha sido catalogada como obra de transición del románico al gótico, dentro de la tradición neo-bizantina de la segunda mitad del siglo XIII, en la que se manifiesta la impronta de las pinturas del monasterio oscense de Santa María de Sijena.⁹⁷

En el grupo de pinturas murales aragonesas de comienzos del gótico lineal, en los años finales del siglo XIII, también ocupan un lugar destacado las que decoraban la cabecera de la ermita de Nuestra Se-

94 Otros conjuntos iconográficamente homogéneos, se encuentran en los confines de la Borgoña: en la catedral de Sens, en la catedral de Auxerre y en la iglesia de Saint-Thibault-en-Auxois.

95 ERLANDE-BRANDENBURG, A.: *L'Art Gothique*, Editions d'Art Lucien Mazenod, Paris, 1983, p. 79, fig. 398.

96 La iglesia fue mandada edificar en la segunda mitad del siglo XII por los señores del lugar, emparentados con los abades de Cluny, y en la primera mitad del XIV se hicieron reformas en los ábsides incluyéndose pinturas murales. Véase CAFFIN, M.-G.: «Martailly les Brancion», en *D'ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne, Exposition*, Dijon, 1992, pp. 226-227.

97 LACARRA DUCAY, M^a C.: *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Institución Príncipe de Viana, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1974, pp. 75-125. MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J.: «Artes del color y suntuarias. Pintura y miniatura: del bizantinismo al gótico lineal», en FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (coord.): *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, 2015, pp. 137-139, propone una cronología anterior: «en torno al segundo cuarto del siglo XIII».



GRAFITIS MEDIEVALES EN LA ESCENA DEL SUEÑO DE SAN JOSÉ.

ñora del Rosario, antes de Santa Lucía, que fue la primitiva parroquia de la localidad de Osia (Huesca), que se conservan actualmente en el Museo Diocesano de Jaca. Si en el medio cilindro del ábside se representa a los lados de la ventana axial la leyenda de Santa Lucía, mártir de Siracusa, titular del templo, en el sector alto de la cuenca del ábside se encuentra la escena de la coronación de la Virgen en una mandorla, acompañada de los símbolos de los cuatro evangelistas y de dos serafines, en lugar del Pantocrátor tradicional. De nuevo es Cristo quien

corona a su madre, que se encuentra sentada a su derecha. En la zona inmediata inferior de la bóveda, en un friso continuo, se sitúan sentados diez apóstoles, y en los extremos los santos Pedro y Pablo, en posición erguida, portadores de sus atributos habituales, las llaves y la espada, respectivamente.⁹⁸

De fecha bastante posterior y carácter monumental, es la pintura mural gótica con la representación de la coronación de la Virgen por Cristo, a modo de tapiz colgante, que preside el semicilindro absidial de la capilla mayor en la iglesia de San Miguel arcángel de la ciudad de Daroca (Zaragoza). En esta ocasión, la Virgen se encuentra situada a la izquierda de Cristo, como sucede en Sos del Rey Católico, quien bendice con su mano izquierda la corona que ciñe las sienes de su madre, mientras levanta su mano derecha en dirección al cielo. La postura de María con la cabeza inclinada y gesto de oración, añade un nuevo ras-

98 AZNÁREZ CALLAVÉ, L.: «Las pinturas románicas de Osia (Huesca)», en *Archivo Español de Arte*, XXXVIII (1965), pp. 62-64. COOK, W. W. S. / GUDIOL RICART, J.: *Pintura e imagería románicas*, Ars Hispaniae, VI, Madrid, 1980, pp. 93-94 (2ª ed). SUREDA, J.: *La pintura románica en España*, Madrid, 1985, pp. 367-369. LACARRA DUCAY, Mª C.: *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, IberCaja, col. Monumentos y Museos, Bruselas, 1993, pp. 98-101. También en el Museo Diocesano de Jaca, procedentes de la iglesia parroquial de San Andrés de Sorripas (Huesca), se conservan fragmentos de pintura mural gótica del segundo cuarto del siglo XIV, de factura popular y bastante apagadas de dibujo y policromía, en los que entre otras escenas se representa la escena de la Coronación de la Virgen por Cristo, que se encuentra situado a su izquierda; sobre ellas puede verse LACARRA DUCAY, Mª C.: *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, pp. 107-108.

go iconográfico al tema.⁹⁹ En la parte de arriba tres serafines sostienen unas colgaduras en rendido homenaje a la reina de los cielos. La decoración que tuvo en su bóveda no se ha conservado pero a los dos lados de la escena de la Coronación se pintaron tres registros superpuestos de seis casas cada uno, con ángeles mancebos con candelabros los del piso superior, con ángeles músicos los del piso intermedio, y con ángeles con incensarios y navetas los del piso inferior y último. En la parte baja del muro se dispuso un apostolado, seis a cada lado del centro, en posición erguida con sus atributos distintivos bajo arcos mitrados trilobulados, a modo de predela de un fingido retablo mural. La pintura mural de la iglesia de San Miguel de Daroca pertenece al estilo gótico lineal avanzado, como lo indica la seguridad y amplitud de su trazo, en color oscuro, el canon alargado y flexible de sus figuras, y la incipiente búsqueda del volumen por medio del color. Su autor, no identificado, se conoce, de modo convencional como «Maestro de San Miguel de Daroca», y suya sería también, en el mismo templo, la decoración de la capilla del lado meridional de la cabecera dedicada a Santo Tomás apóstol, hoy en el Museo de Zaragoza.¹⁰⁰ La fecha que se propone para su realización es la del tercer cuarto del siglo XIV por coincidir con la biografía del caballero darocense don Gil Garlón mayor, fundador de la capilla de Santo Tomás apóstol en la iglesia de San Miguel y defensor de la ciudad de Daroca en la guerra contra Castilla (1356-1369), cuyas armas heráldicas aparecen repetidas en la parte superior de la composición.¹⁰¹

En la capilla Nuestra Señora del Perdón de la iglesia de San Esteban de Sos la escena de la Coronación muestra a los dos protagonistas entronizados; en esta ocasión la Virgen María se sitúa a la izquierda de Cristo que es quien hace además de colocarle la corona con su mano izquierda mientras la bendice con la mano derecha. Ambos se representan de tres cuartos formando con sus cuerpos una composición oval. Los nimbos y coronas estuvieron dorados y sus mantos y túnicas pintados de color azul y rosa, respectivamente. Hay que advertir que

99 GUDIOL RICART, J.: *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1971, pp. 22-23, 72, fig. 70.

100 LACARRA DUCAY, M^a C.: *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, Zaragoza, 2003, pp.16-18.

101 CANELLAS LÓPEZ, Á.: *Inventario de los fondos del Archivo de la Colegiata de los Corporles de Daroca*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988, pp. 99 y 103.



S. MARIAE





hoy día la policromía se encuentra muy perdida en su intensidad original, salvo en los fondos que mantienen un mismo color rojo intenso, esmaltado de estrellas blancas, de modo que solo un análisis de pigmentos podría identificar con seguridad los colores originales.

A cierta distancia de Cristo y de María y en el mismo nivel, hay sendos ángeles mancebos sentados en tronos, concentrados en hacer música con los instrumentos que tienen en las manos: un *organistrum* el del lado izquierdo del observador, y una viola de arco el del lado derecho. Ambos forman la guardia de honor para rendir homenaje a la madre de Dios.¹⁰²



En la parte baja de la bóveda se suceden seis escenas del Nuevo Testamento dedicadas a la vida de Cristo enmarcadas por arcos mitrados trilobulados sobre esbeltas columnas que sirven de compartimentación tabicada

¹⁰² LAMAÑA, J. M^a: «Los instrumentos musicales en la España medieval. Sucinto ensayo de clasificación cronológica», en *Miscellanea Barcinonensia. Revista de investigación y alta cultura*, Ayuntamiento de Barcelona, Delegación de Servicios de Cultura, XXXIII, año XI (1972), Barcelona, 1972, pp. 59-85. Y, también, XXXV, año XII (1973), pp. 41-72. POVES OLIVÁN, A.: *En piedra, tabla y pergamino. Los instrumentos de rueda en la España medieval (siglos XII-XV)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2013, pp. 110-117 y 159-160.





de las composiciones.¹⁰³ Capiteles y basas siguen el modelo corintio simplificado menos la columna situada en el lado derecho del observador que separa las escenas de la Resurrección y la Ascensión cuya basa representa una cabeza humana invertida. En las enjutas hay motivos arquitectónicos convencionales, y encima hay una estrecha banda blanca con textos alusivos a las escenas allí representadas. De izquierda a derecha del observador se suceden: Anunciación, Nacimiento, Epifanía, Resurrección, Ascensión a los cielos y Pentecostés.

Anunciación

La escena sigue con sobriedad el texto perteneciente al *Evangelio de San Lucas* (1, 26-33): «En el mes sexto, el ángel Gabriel fue enviado por Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazaret, a una virgen desposada con un hombre llamado José, de la casa de David; el nombre de la virgen era María. El ángel, entrando en su presencia, dijo: Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo. Ella se turbó grandemente ante estas palabras y se preguntaba qué saludo era aquel. El ángel le dijo: No temas, María, porque has encontrado gracia ante Dios. Concebirás en tu vientre y darás a luz un hijo, y le podrás por nombre Jesús. Será grande,

¹⁰³ GÁLEGO, J.: «Los compartimentos tabicados. Una organización abstracta para las pinturas figurativas», en *Revista de Occidente*, 110, Madrid (1972), pp. 131-161.



se llamará Hijo del Altísimo, el Señor Dios le dará el trono de David, su padre; reinará sobre la casa de Jacob para siempre, y su reino no tendrá fin».

El arcángel Gabriel se introduce por el lado izquierdo de la composición ante la Virgen María que ligeramente vuelta hacia el recién llegado le escucha con humilde atención. El mensajero celeste tiene en su mano izquierda una filacteria desarrrollada con el texto escrito, hoy casi borrado, de la salutación angélica (*Ave Maria gratia plena*), mientras tiende hacia la Virgen María su mano derecha con el dedo índice elevado para enfatizar sus palabras. Tiene las alas abiertas a la espalda que subrayan su carácter celeste.

María viste túnica larga y se envuelve en un manto que cubre su cabeza y cae por delante en ampulosos pliegues y recoge con la mano izquierda en la que tiene un libro con las profecías de Isaías que estaba leyendo a la llegada del arcángel,

DETALLES DEL ARCÁNGEL GABRIEL Y DE SANTA MARÍA
EN LA ANUNCIACIÓN.

P. 102: ÁNGEL MÚSICO CON ZANFOÑA.

P. 103: ÁNGEL MÚSICO CON VIOLA.

LA ANUNCIACIÓN.





mientras eleva su mano derecha con gesto de aceptación: «Pues el Señor, por su cuenta, os dará un signo. Mirad: la virgen está encinta y da a luz un hijo, y le pondrá por nombre Emmanuel» (Isaías, 7, 14).¹⁰⁴

En la parte superior de la composición el texto correspondiente dice: *Angelus : S[a]ncta : Maria.*

Nacimiento

De nuevo se ha seguido el texto del *Evangelio de San Lucas* como fuente para la representación iconográfica: «Y sucedió que, mientras estaban allí, le llegó a ella el tiempo del parto y dio a luz a su hijo primogénito, lo envolvió en pañales y lo recostó en un pesebre, porque no había sitio para ellos en la posada» (Lucas, 2, 6-7).

La Virgen María reposa en un lecho de patas torneadas que ocupa el primer plano de la escena y hace ademán de volverse para mirar al Niño que duerme envuelto en pañales en un pesebre situado en segundo término, representado como si fuera un altar. El pesebre es el lugar donde los animales encuentran su alimento; aquí lo flanquean el buey en la cabecera y la mula a los pies, de los que se distinguen, a duras penas, sus cabezas, como una representación de la humanidad, de por sí desprovista de entendimiento, pero que ante el Niño, ante la humilde aparición de Dios en el establo, llega al conocimiento y, en la pobreza de este nacimiento, recibe la Epifanía que ahora enseña a todos a ver.¹⁰⁵

Entre la Virgen y el Niño cuelga una lámpara de aceite, símbolo de nocturnidad, sujeta a una cadena de la que pende el vaso, de forma similar a los modelos metálicos, cerámicos o

104 San Mateo vio cumplida esta profecía en la concepción virginal de Jesús en el seno de María (Mateo, 1, 22-23).

105 RATZINGER, J. (Benedicto XVI): *La infancia de Jesús*, Planeta, Barcelona, 2012, p. 76.

de vidrio difundidos en el área mediterránea en torno a 1300, que son representados en las miniaturas de la época.¹⁰⁶

A la derecha del observador, semioculta entre el lecho de la Virgen y el pesebre del Niño, asoma la cabeza de José, esposo de la Virgen María. Su papel de simple figurante en la iconografía medieval lo ha relegado a un puesto secundario en la escena. Se le representa como hombre maduro y barbado, cubierto con un pequeño bonete y sin nimbo de santidad, iconografía que se repite en otras composiciones de la misma capilla.

En la inscripción que figura encima de la composición se lee: *Nativitas D[omi]ni.*

Epifanía

La escena, tomada del *Evangelio de San Mateo*, es una de las que alcanzaron mayor popularidad en la Edad Media: «Habiendo nacido Jesús en Belén de Judea en tiempos del rey Herodes, unos Magos (astrólogos) de Oriente se presentaron en Jerusalén preguntando: ¿Dónde está el Rey de los judíos que ha nacido? Porque hemos visto salir su estrella y venimos a adorarlo. Al enterarse el rey Herodes, se sobresaltó y toda Jerusalén con él; convocó a los sumos sacerdotes y a los escribas del país, y les preguntó donde tenía que nacer el Mesías. Ellos le contestaron: En Belén de Judea porque así lo ha escrito el profeta: Y tú Belén, tierra de Judá, no eres ni mucho menos la última de las poblaciones de Judá, pues de ti saldrá un jefe que pastoreará a mi pueblo Israel. Entonces Herodes, llamó en secreto a los magos para que le precisaran el tiempo en que había aparecido la estrella, y los mandó a Belén, diciéndoles: ‘Id y averiguad cuidadosamente qué hay del niño y, cuando lo encontréis, avisadme, para ir yo también a adorarlo’. Ellos,

106 MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1986, pp. 135-136.



después de oír al rey, se pusieron en camino y, de pronto, la estrella que habían visto salir comenzó a guiarlos hasta que vino a pararse encima de donde estaba el niño. Al ver la estrella, se llenaron de inmensa alegría. Entraron en la casa, vieron al niño con María, su madre, y cayendo de rodillas lo adoraron; después, abriendo sus cofres, le ofrecieron regalos: oro, incienso y mirra» (Mateo, 2, 1-11).

A la derecha de la composición se representa a la Virgen María en majestad, mostrando al Niño sobre el que luce la estrella, señal de su divinidad, a los tres Magos venidos de Oriente. María tiene nimbo de santidad y corona de reina, lleva en la mano derecha una flor de lis y con la izquierda sujeta al Niño que está sentado sobre sus rodillas. Ataviado con una sencilla túnica, luce nimbo crucífero y bendice con su diestra a los recién llegados que se acercan procesionalmente hacía él.

Se ha elegido el momento de la adoración, previo al de la ofrenda de sus dones, el oro, el incienso y la mirra que contienen los recipientes que llevan en sus manos.¹⁰⁷ El primero de los Magos dobla una rodilla en tierra ante el Niño regio como homenaje feudal que se rinde a un Dios-Rey, del vasallo a su soberano. Tiene el obsequio en la mano derecha mientras que con la izquierda sostiene la corona de la que se ha desprendido al llegar. Es Melchor, según la tradición el más anciano de los tres visitantes, como se advierte por sus profundas entradas y las arrugas que surcan su rostro. Tras él se encuentra Gaspar, joven e imberbe, que se muestra en actitud de señalar al compañero que le sigue, la estrella de ocho puntas situada encima del Niño y de su madre. El tercero de los Magos, Baltasar, que es quién cierra la comitiva, es un hombre maduro,

¹⁰⁷ La tradición de la Iglesia ha visto representados en los tres dones, con algunas variantes, tres aspectos del misterio de Cristo: el oro haría referencia a la realeza de Jesús, el incienso al Hijo de Dios y la mirra al misterio de su Pasión.



DETALLE DE LA EPIFANÍA.
LA FLOR DE LIS EN LA MANO DE LA VIRGEN MUESTRA
LA INFLUENCIA FRANCESA DE LA COMPOSICIÓN.



relacionándose así a los tres visitantes con las tres edades de la vida del hombre.¹⁰⁸

La inscripción situada encima, que dice: *His : Gaspar : Melchior : Baltasar*, no coincide con el orden habitual de mostrarse los Magos.¹⁰⁹ Seguidamente, se lee un texto que hace referencia a la escena de la Coronación, situada encima: *Ih[esu]s : Maria : Angelus*.

Entre esta escena y la que le sigue, coincidiendo con el eje central de la bóveda, hay pintada en la parte inferior del muro una cruz griega rodada, cruz de consagración similar a la que se encuentra duplicada en las pinturas murales de la cabecera de la iglesia de San Martín de Artaiz, en la merindad de Sangüesa, de la segunda mitad del siglo XIII, hoy en el Museo de Navarra, en Pamplona.¹¹⁰

¹⁰⁸ En un principio los tres Reyes Magos tenían el mismo tipo iconográfico, estaban vestidos de la misma manera, eran uniformes e intercambiables. A partir del siglo XII, por influencia del simbolismo que los asociaba con las tres *Edades de la vida humana* y las *tres partes del mundo* conocidas, se diferenciaron e individualizaron. Gaspar está representado con los rasgos de un hombre joven e imberbe, Baltasar es un hombre maduro, y Melchor un anciano calvo y de larga barba blanca. Véase RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, t. 1, vol. 2, pp. 251-252 (PUF, Paris, 1957).

¹⁰⁹ Entre los evangelios apócrifos solo el *Evangelio armenio de la infancia* (cap. V, 10) menciona sus nombres a la vez que los considera hermanos y los califica de reyes: «Melkon, el primero, que reinaba sobre los persas; después Baltasar, que reinaba sobre los indios, y el tercero Gaspar, que tenía en posesión el país de los árabes». Véase SANTOS OTERO, A. de: *Los evangelios apócrifos*, BAC, Madrid, 2006, pp. 355-356.

¹¹⁰ LACARRA DUCAY, M^a C.: *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1974, pp. 47-56. Las pinturas murales, de tema apocalíptico, desarrolladas en el medio cilindro del ábside, se han relacionado estilísticamente con las pinturas de la capilla de la Virgen del Campanal en San Pedro de Olite, y con las de la cabecera de San Saturnino de Artajona, también en Navarra. Sin olvidar las pinturas murales recientemente aparecidas tras el altar mayor en la cabecera de la iglesia de Santa María la Real de

Resurrección

Los cuatro *Evangelios sinópticos* hablan brevemente en sus relatos de lo sucedido después de la Resurrección, pero ninguno describe la resurrección misma de Jesús. En un primer término se encuentra el sepulcro de piedra con forma rectangular que se apoya en arquería gótica trilobulada sobre esbeltas columnas de capitel toscano. Lo flanquean sendos seres angélicos portadores de un candelabro y un incensario, respectivamente.

A la derecha de la composición se encuentra en posición erigida un joven ángel nimbado, revestido con una dalmática de diácono, que con la mano derecha balancea un incensario y con la izquierda sostiene una naveta, con el incienso. Y a la izquierda del cuadro, formando pareja con él, hay otro ángel nimbado, vestido con una simple túnica ceñida a la cintura, que sostiene entre las manos un candelabro con una vela encendida.

En esta ocasión el pintor ha seguido el relato del *Evangelio de San Lucas*, el único de los cuatro evangelistas que en su relato menciona la presencia de dos ángeles ante el sepulcro vacío del resucitado: «El primer día de la semana, de madrugada, las mujeres fueron al sepulcro llevando los aromas que habían preparado. Encontraron corrida la piedra del sepulcro. Y, entrando, no encontraron el cuerpo del Señor Jesús. Mientras estaban desconcertadas por esto, se les presentaron dos hombres con vestidos refulgentes. Ellas quedaron despavoridas y con las caras mirando al suelo y ellos les dijeron: ¿Por qué buscáis entre los muertos al que vive? No está aquí. Ha resucitado. Recordad cómo os habló estando todavía en Galilea, cuando dijo que el Hijo del hombre tiene que ser entregado

Olite. MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J.: «Artes del color y suntuarias. Pintura y miniatura: del bizantinismo al gótico lineal», en FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (coord.): *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, 2015, pp. 136-137.



en manos de hombres pecadores, ser crucificado y al tercer día resucitar» (Lucas, 24, 1-7).

En el centro de la escena está la imagen de Cristo que sale del sepulcro envuelto en el sudario, mostrando en su cuerpo las huellas de su Pasión. Lleva la cruz en la mano izquierda, a modo de lábaro o estandarte que usaban los emperadores romanos como símbolo de su triunfo frente a la muerte, y bendice con la mano derecha.¹¹¹

En esta ocasión la inscripción situada encima dice: *Aqui : sale : IHS : del : monumento*. Y, a continuación: *Angelus*, alusión al segundo de los ángeles presente en la escena de la Coronación situada encima.



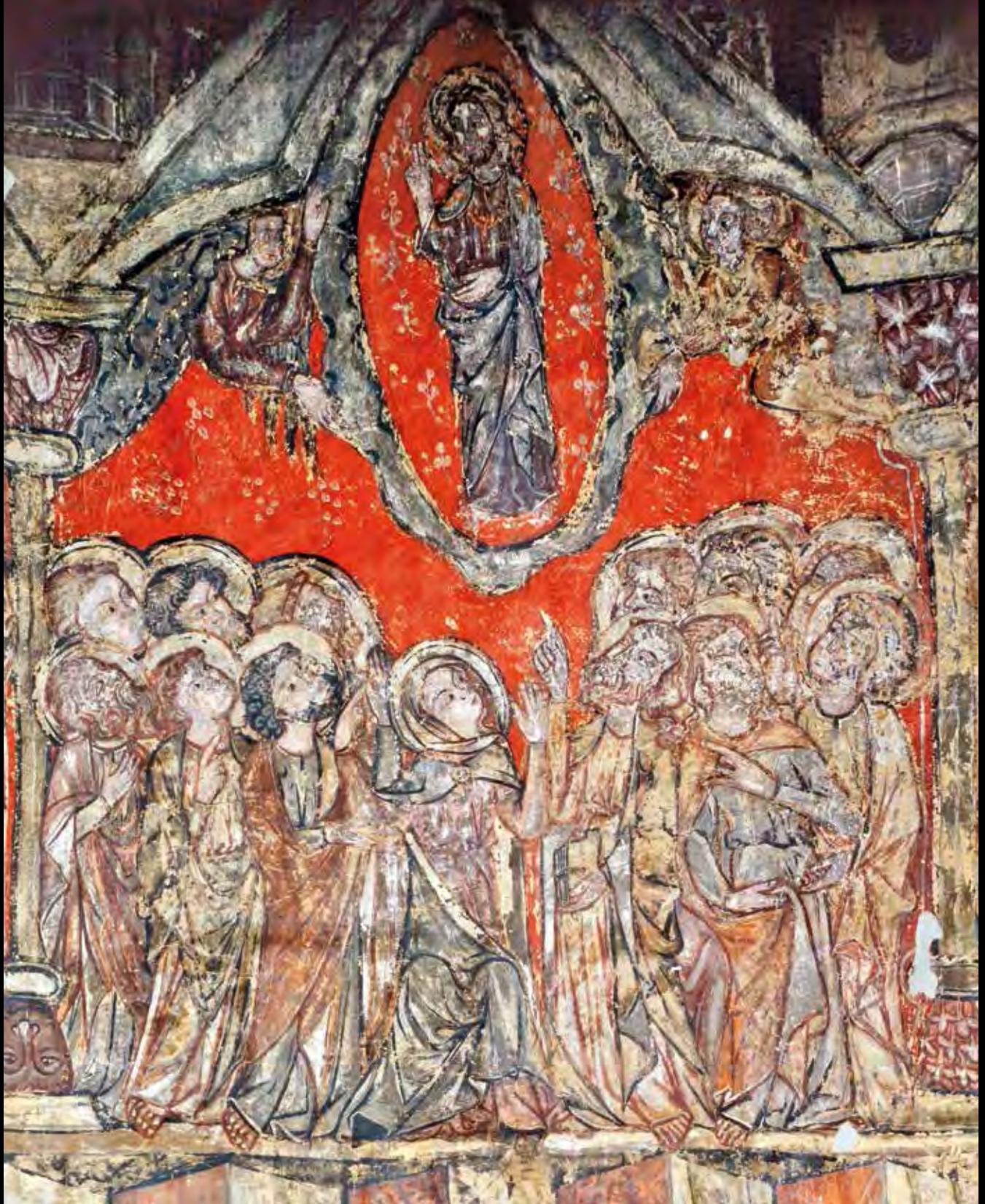
DETALLE DE LA BASA DE UNA COLUMNA
EN LA RESURRECCIÓN DE CRISTO.

Ascensión a los cielos

La escena sigue el relato del *Evangelio de San Lucas* (24, 50-52), ampliado más tarde en los *Hechos de los Apóstoles*, texto atribuido al mismo evangelista: «Dicho esto, a la vista de ellos, fue elevado al cielo, hasta que una nube se lo quitó de la vista. Cuando miraban fijos al cielo, mientras él se iba marchando, se les presentaron dos hombres vestidos de blanco, que les dijeron: «Galileos, ¿qué hacéis ahí plantados mirando al cielo? El mismo Jesús que ha sido tomado de entre vosotros y llevado al cielo, volverá como lo habéis visto marcharse al cielo» (Hechos, 1, 9-11).

El pintor ha elegido la fórmula bizantina de exaltación de la divinidad de Cristo: asciende de frente, llevado al cielo por dos ángeles mancebos rodeado por un marco de nubes en forma

¹¹¹ Desde el tiempo del emperador Constantino y por su mandato, se puso la cruz y el monograma de Cristo, compuesto de las dos primeras letras de este nombre en griego.





de almendra. Bendice con la diestra y se recoge el manto con la mano izquierda.¹¹² Debajo de Cristo, se encuentran los testigos terrenales, la Virgen María y los doce apóstoles, que siguen con la mirada cómo sube a los cielos.

DETALLE DE LOS APÓSTOLES EN LA ASCENSIÓN.

112 «Jesús se va bendiciendo y permanece en la bendición. Sus manos quedan extendidas sobre este mundo. [...] En este gesto de las manos que bendicen se expresa la relación duradera de Jesús con sus discípulos, con el mundo». RATZINGER, J. (Benedicto XVI): *Jesús de Nazaret. Desde la Entrada en Jerusalén hasta la Resurrección*, Encuentro, Madrid, 2011, p. 339.

María, orante en el centro del grupo, personifica simbólicamente a la Iglesia que Cristo deja en la tierra; así se justifica su presencia, frecuente en la iconografía bajomedieval, no mencionada en el momento de la Ascensión en el libro de los *Hechos de los apóstoles* ni en los *Evangelios apócrifos*, sino después.

Los apóstoles tenían que ser once pues Judas Iscariote ya no estaba con ellos desde la noche del Jueves Santo y, según se relata en los *Hechos de los apóstoles* (1, 9-14), no había sido todavía reemplazado por Matías en el colegio apostólico.¹¹³ Sin embargo, en esta ocasión, el pintor no se sujeta a la cifra establecida, como sucede con otros artistas, y representa doce debido a la mayor facilidad que ofrecía el número par a la hora de componer la representación, centrada por la Virgen María.

La inscripción que le corresponde encima dice: *Aquí : se : sube : Ih[es]us : al cielo.*

Pentecostés

Esta escena es descrita en el libro de los *Hechos de los apóstoles* aun cuando se aluda con frecuencia en los *Evangelios sinópticos* y en el *Evangelio de San Juan*: «Al cumplirse el día de Pentecostés, estaban todos juntos en el mismo lugar. De repente, se produjo desde el cielo un estruendo, como de viento que soplaba fuertemente, y llenó toda la casa donde se encontraban sentados. Vieron aparecer unas lenguas, como llamadas que se dividían, posándose encima de cada uno de ellos. Se llenaron todos de Espíritu Santo y empezaron a hablar en otras lenguas, según el Espíritu les concedía manifestarse» (Hechos, 2, 1-4).

En el centro se encuentra la Virgen María, madre espiritual de los doce apóstoles (Matías ya había sido agregado al colegio

¹¹³ La elección de Matías, como sustituto de Judas, se relata más tarde en los *Hechos de los Apóstoles* (1, 15-26).





apostólico), que se agrupan a su alrededor. Como en la escena de la Ascensión, María simboliza a la iglesia, y preside la asamblea sin participar en el milagro. Los miembros del colegio apostólico que la rodean hacen el gesto de alocución para indicar que se encuentran en posesión del don de lenguas. Sobre sus cabezas cae una lluvia de llamas de fuego que parecen salir de las manos de aquel que se encuentra encima de ellos en la parte de arriba de la composición, rodeado de nubes. Es una media figura masculina, dotada de nimbo crucífero, en posición frontal, con sus manos alzadas y la cabeza enmarcada con un nimbo crucífero.

Se trata de una rara iconografía en la que la venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles se representa, no en figura de paloma según lo habitual, sino con la figura de Cristo, el verda-

dero distribuidor del Espíritu y el principal protagonista del Pentecostés, según se desprende de la lectura de los *Evangelios sinópticos* (Mateo, 3, 11 y Juan, 20, 22).

El texto situado encima dice: *Aq[u]i : enbia : el : S[anc]to : Spi- rito : a : los : apostoles.*



Debajo de la zona descrita, separada por una moldura, se inicia la decoración de la zona del muro semicilíndrico que configura el ábside, sin otra compartimentación que la que imponen las tres ventanas de iluminación abocinadas, abiertas en el centro y en los laterales de la pared de la capilla.

De nuevo, una amplia greca que simula una cinta en zig-zag sirve de separación para la parte superior. La parte inferior termina con un paño fingido, imitando brocado, sujeto con anillas al muro, de un modo similar al que figura en las iglesias de Santa Lucía y de San Martín de Tours de la misma villa.

En esta zona la pintura se ha perdido en bastantes lugares lo que repercute en la identificación de las escenas, no siempre completas. El programa iconográfico que aquí se desarrolla, de izquierda a derecha del observador, muestra las escenas de la huida a Egipto y de la matanza de los inocentes, sucedidas después de la Epifanía.

La huida a Egipto y la matanza de los inocentes

La escena se describe en el *Evangelio de San Mateo*: «Cuando ellos se retiraron, el ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: Levántate, toma al niño y a su madre y huye a Egipto; quédate allí hasta que yo te avise, porque Herodes va a buscar al niño para matarlo. José se levantó, tomó al niño y a su madre, de noche, se fue a Egipto y se quedó hasta la muerte de Herodes para que se cumpliese lo que dijo el Señor por medio del profeta: ‘De Egipto llamé a mi hijo’. Al ver-



SAN JOSÉ, AVISADO POR EL ÁNGEL DE QUE DEBE HUIR A EGIPTO CON LA VIRGEN Y EL NIÑO.

se burlado por los magos, Herodes montó en cólera y mandó matar a todos los niños de dos años para abajo, en Belén y sus alrededores, calculando el tiempo por lo que había averiguado de los magos. Entonces se cumplió lo dicho por medio del profeta Jeremías: Un grito se oye en Ramá, llanto y lamentos grandes; es Raquel que llora por sus hijos y rehúsa el consuelo, porque ya no viven»¹¹⁴ (Mateo, 2, 13-18).

El relato se inicia cuando José ve aparecer durante el sueño, y por segunda vez, a un ángel que le apremia para que se marche a Egipto con la Virgen y el Niño, para poder escapar de

¹¹⁴ Jeremías, 31, 15.

la persecución de Herodes: *Surge et accipe puerum et matrem ejes et fuge in Aegyptum.*¹¹⁵

Comenzando por el lado izquierdo del observador, se distingue la media figura de un ángel, vuelto hacia el centro del ábside, revestido con túnica larga, que deja ver sus pies descalzos y parte de las alas desplegadas en la espalda. Seguidamente, se encuentra la primera ventana de la cabecera, de profundo derrame, carente de pintura. A continuación, se encuentra san José, que entra en escena de nuevo como protagonista, pero no actúa por iniciativa propia sino según las órdenes del ángel de Dios en un sueño: se le manda levantarse a toda prisa, tomar al niño y a su madre, huir a Egipto y permanecer allí hasta nueva orden, «porque Herodes va a buscar al Niño para matarlo». Se representa en posición erguida, entre dos árboles de ondulante tronco y copa cardíaca, en actitud de escuchar el mensaje del ángel. Es un hombre de edad avanzada que precisa de un bastón con empuñadura en forma de tau para apoyarse, cuyos rasgos físicos coinciden con su imagen en la escena del Nacimiento: luce el mismo tipo de bonete, barba y cabellos largos, y se envuelve en un manto que cae en amplios pliegues hasta el suelo. Encima de su figura hay una inscripción que lo identifica con el esposo de María: *Ihosep*.

Seguidamente, separado de san José por un tercer árbol, similar a los precedentes, hay un soldado con una gran espada en su mano derecha y un escudo gallonado de forma circular en la izquierda, en actitud ofensiva. Se encuentra junto a la ventana axial de iluminación de la capilla, y parece dirigirse hacia la mujer, de fisonomía doliente y gesto desolado, que

115 La primera vez en que un ángel se hizo presente en la vida de José fue cuando este, incrédulo ante el embarazo de la Virgen y para evitar un escándalo, decidió repudiarla discretamente. El enviado del Señor le hizo desistir del proyecto, afirmándole que el Niño que María llevaba en el vientre había sido concebido por el Espíritu Santo, y que ella estaba «tan virgen como lo fue al nacer».



LA MADRE DE UNO DE LOS SANTOS INOCENTES SE ENFRENTA
A UN SOLDADO DE HERODES.

se halla al otro lado de la ventana, con un escudo en la mano izquierda, en actitud defensiva. Ambos contendientes son de tamaño mayor que el resto de las figuras que ocupan esta zona del ábside. Se representa aquí, sin duda, la matanza de los inocentes, simbolizada con el enfrentamiento de un soldado y de una de las madres de los niños menores de dos años, sacrificados por mandato de Herodes.



A continuación se encuentra la credencia, hueco habilitado en el muro en forma de repisa, a fin de tener a mano lo necesario para la celebración de los divinos oficios. Y, después, hay un árbol de doble copa, similar a los precedentes, alusivo quizá al episodio de la palmera milagrosa, narrado por el *Evangelio apócrifo de la Natividad* (Evangelio del Pseudo-Mateo, 20, 1-2), y, a escasa distancia se encuentra la escena de la huida a Egipto, principal episodio de la composición.

Se reconoce a la Virgen María montada a mujeriegas sobre un pollino, con el Niño entre sus brazos al que alimenta con su pecho. Se envuelve en un amplio manto que cubre su cabeza y protege al hijo durante el viaje. Luce nimbo y corona de

LA VIRGEN CON EL NIÑO Y SAN JOSÉ,
EN LA HUIDA A EGIPTO..



reina, referencia a su importancia en la obra de la Redención. El burrillo avanza alegre hacia el lado derecho donde se encuentra la tercera y última ventana de la capilla, cuyo intradós está pintado con imitación de sillería. San José encabeza el grupo familiar y avanza llevando sobre su hombro izquierdo un hatillo con lo necesario para el viaje, mientras gira la cabeza para ver a la Virgen y al Niño que le siguen sobre su montura. Se cubre la cabeza con un bonete y cierra su traje con un cinturón con hebilla. De nuevo un texto, situado encima identifica al caminante: *Ithosep*. Un árbol, similar a los precedentes, cierra la composición en el lado derecho del muro.

Una iconografía similar en la escena de la huida a Egipto es la que se representa en las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Foces, cerca de Ibiaca, en la diócesis de Huesca, único resto que sobrevive del pueblo del antiguo señorío que allí hubo.¹¹⁶

¹¹⁶ La iglesia de San Miguel de Foces comenzó a construirse en el año 1249, a expensas del noble aragonés Jimeno de Foces, quien en julio de 1259 la donó, junto con la villa y castillo de Foces y los lugares de Coscollano y Loscertales, al hospital de San Juan de Jerusalén, que se comprometió a mantener en ella una comunidad compuesta por un comendador, un prior y doce frailes presbíteros, y a vestir anualmente a trece pobres el día de San Miguel. A mediados del citado año de 1259 debió de terminarse la fábrica de la iglesia construida por Jimeno de Foces, ya que el obispo de Huesca, don Domingo Sola (1253-1269), en un documento otorgado el 16 de agosto, la menciona como «obra bellísima y muy loable». Las pinturas que allí se conservan se datan a comienzos del siglo XIV, en fecha cercana al año 1302, en que habría fallecido don Atho de Foces, hijo de quien edificó la iglesia, don Jimeno



DETALLE DE LA VIRGEN Y EL NIÑO EN LA HUIDA A EGIPTO.

de Foces, según dice la inscripción pintada en el nicho de su sepultura. Véase: LACARRA DUCAY, M^a C.: «Pintura mural del trecento en el antiguo reino de Aragón. Una aproximación a su estudio», en *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, EMAC, Contextos, 1, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2009, pp. 33-35. Y, también, DURÁN GUDIOL, A.: *Historia de los obispos de Huesca-Jaca. De 1252 a 1328*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1985, pp. 33-34.

Aquí se concluye la descripción correspondiente a las pinturas del ábside central de la capilla de Nuestra Señora del Perdón, pero la decoración prosigue en el intradós del arco de medio punto que separa el ábside del tramo abovedado que le precede, en los muros y jambas de este, y en el intradós del arco exterior que le sirve de acceso con sus correspondientes jambas.

EL PROFETA JOB.



INTRADÓS DEL ARCO

El intradós del arco de medio punto que separa el cascarón del ábside del tramo que le precede, se decora con cinco figuras de profetas con sus filacterias (Job, Daniel, Salomón, David y Zacarías) junto con la escena de la dormición de María acompañada por los apóstoles. En las jambas se identifican, con dificultad por su deterioro, la misa de San Martín de Tours, también llamada «segunda caridad de San Martín», a la izquierda del observador, y la Virgen María con el Niño entronizada venerada por un clérigo, a la derecha. De izquierda a derecha del observador y en sentido ascendente, se inicia el grupo de los profetas mayores y menores que lo decoran.

Job

El primero, que se identifica es Job: se muestra erguido, con la cabeza descubierta, vuelto hacia el exterior del arco, revestido con túnica y manto. Es un hombre maduro, de frente despejada, barba gris y melena rizada, que tiene un libro abierto en las manos, en el que se lee: *In carne mea videbo Dominum Salvatorem*, es decir, «En mi carne (en mi propio cuerpo) veré al Señor Salvador». Se trata del capítulo 19, 26, del *Libro de Job*, en el que éste se consuela con la esperanza de la Resurrección.

En la Edad Media se creía en la existencia de Job, incluido en las filas de los santos por el menologio griego. Se le rendía culto: era la encarnación de la virtud de la paciencia (*exemplum*

patientiae), resignación y constancia en la fe. También se reconocía en él a una prefigura de Cristo y de los apóstoles, por las tribulaciones sufridas; no ha de extrañar, pues, su presencia aquí junto a los profetas.

Daniel

Viene a continuación el profeta Daniel, representado como un hombre joven e imberbe, hecho que lo distingue de los demás profetas, con la cabeza cubierta con el bonete de los judíos. Se muestra sentado vuelto hacia el exterior del arco, y en su mano derecha sostiene un pergamino que lleva inscrita una inscripción: *Daniel : profeta*. Es uno de los profetas mayores del Antiguo Testamento, considerado por los teólogos como una prefiguración de Cristo por haber permanecido encerrado siete días en un pozo seco o foso con leones y haber salido incólume sin romper el sello. Es la imagen del Redentor en el sepulcro.

Salomón

El que le sigue es el rey Salomón, representado en posición erguida como un hombre anciano, de barba y cabellos blancos, que sostiene su correspondiente filacteria en la mano izquierda, en la que se indica: *Salomon profeta*. A pesar de haber sido consagrado rey¹¹⁷, no está coronado sino que luce bonete como otros profetas. Entre todos los reyes de Israel es el que ha conseguido la mayor gloria en sabiduría, poder y magnificencia.

Salomón, era el décimo hijo del rey y profeta David y fue considerado por los teólogos medievales, al igual que a su padre, como una prefiguración de Cristo, siendo su presencia frecuente en la decoración de las portadas de las catedrales góticas y en las biblias historiadas.



LOS PROFETAS DANIEL Y SALOMÓN.

117 Su reinado se sitúa entre los años 972 y 932 a.C.



LOS PROFETAS DAVID Y ZACARÍAS.

Entre Salomón y los restantes profetas se encuentra la dovela o clave que cierra el arco por arriba, y los que siguen cambian de posición en sentido descendente.

David

El primero de ellos es el rey y profeta David. Se representa en figura de anciano, con barba y cabellos canos, y luce en las sienes corona real. Lleva en la mano derecha la filacteria correspondiente, en la que se lee: *Rex : Davit : profeta*. Es un antepasado directo de Cristo, hijo de Jesse, y uno de los más populares por su triple personalidad de salmista, rey y profeta, de ahí su riqueza iconográfica y su presencia habitual en la Edad Media y en el Renacimiento.

Zacarías

El quinto y último de los personajes elegidos para ser representado en el intradós del arco es Zacarías, en opinión de san Jerónimo el más oscuro de los profetas menores, que en sus escritos exhorta a los judíos a reedificar el templo de Jerusalén y promete el final de la cólera de Yavé siempre que Israel retorne al verdadero Dios. Anuncia la entrada de Cristo en Jerusalén montado en un asno, y la traición de Judas Iscariote por treinta monedas de plata.¹¹⁸

Se muestra en posición sedente señalando la inscripción que figura escrita en su pergamino: *Zacharias benedic[tus]*.

Dormición de María

El último espacio del intradós del arco está dedicado a la dormición de la Virgen María, iconografía que procede de Bizancio desde donde se divulgó a través de los mosaicos y de los marfiles en el arte de Occidente. Está relacionada con la fiesta

¹¹⁸ No se debe confundir con su homónimo del siglo I a.C., el sumo sacerdote Zacarías, padre de San Juan Bautista.

mariana de la Asunción, festividad de origen oriental, introducida en la iglesia occidental en la segunda mitad del siglo VII, de la que constituye la primera etapa como parte del ciclo dedicado a su glorificación.

Desde el punto de vista literario han sido los *Evangelios apócrifos asuncionistas* los que más datos han aportado,¹¹⁹ ampliados luego por Jacobo de la Vorágine en *La leyenda dorada*. Según la tradición, la Virgen María murió en la cama, en su domicilio de Jerusalén, acompañada de los discípulos del Señor que fueron llevados por el aire en una nube hasta la cámara donde se encontraba la bienaventurada Virgen María, exceptuado Tomás que no estuvo presente.

El pintor ha seguido el esquema tradicional al colocar la cama en posición horizontal, con el cadáver de la Virgen encima, y agrupar en su entorno al apostolado, distribuido en dos grupos. El lecho mortuario repite el modelo de mueble ya visto en la escena del Nacimiento, situado en posición elevada sobre patas torneadas.

María reposa con los ojos cerrados y las manos tendidas hacia uno de los apóstoles que se inclina ante ella: es Simón-Pedro, el príncipe de los apóstoles, quien ocupa en esta ocasión el lugar destacado, en detrimento de san Juan evangelista, el discípulo amado de Jesús, al que se reconoce en la cabecera de la cama, con rasgos de acusada juventud. Los restantes miembros del colegio apostólico expresan serenamente su aflicción. En esta ocasión se ha prescindido de la figura de Cristo que en el arte bizantino se presenta para recoger el alma de su madre en figura de niña. Y los apóstoles son doce por razones de simetría compositiva.

Encima de la composición un texto identifica la escena: *Aqi : iaze muerta : Sancta Maria*.



DORMICIÓN DE LA VIRGEN MARÍA.

¹¹⁹ *El libro de San Juan Evangelista (el Teólogo), XXXVIII-XLV, El Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica, III-XII, y La Narración del Pseudo José de Arimatea, VII-XI.*

FRENTES DE LAS JAMBAS

En los frentes de las jambas de donde arranca el arco de medio punto que accede al ábside se pintaron sendas composiciones narrativas.

FRAGMENTO DE LA MISA DE SAN MARTÍN DE TOURS.



Misa de san Martín de Tours

En el lado izquierdo del observador o lado del evangelio se representa la misa de san Martín de Tours, pasaje de la leyenda del santo apóstol de las Galias conocido como «la segunda caridad de san Martín», que simboliza la caridad del santo para con los pobres y menesterosos, que fue divulgado por Jacobo de la Vorágine.¹²⁰

Se muestra al santo como oficiante del sacrificio de la misa en el momento de la consagración de la sagrada Forma delante de la mesa de altar en la que se sitúan el cáliz, la cruz y el candelabro con una vela encendida. Le acompaña un acólito con sobrepelliz, encargado de elevar la casulla del oficiante con su mano derecha mientras sostiene una palmatoria con la izquierda. Es esta una escena frecuente en la pintura mural y sobre tabla de la Baja Edad Media en la Corona de Aragón, como se confirma en la pintura mural de la iglesia de San Martín de la misma villa, en donde se representa la escena bajo rasgos similares.

Virgen María con el Niño

Y en el lado derecho o de la epístola se representa la figura entronizada de la Virgen María con el Niño sobre su regazo que presenta a su veneración a un clérigo arrodillado ante ella en posición orante. Es esta una escena muy deteriorada en la que la cabeza y torso de la Virgen se han perdido así como el texto de la filacteria que sostiene en sus manos el clérigo.



VIRGEN MARÍA CON EL NIÑO VENERADA POR UN CLÉRIGO.

¹²⁰ *La leyenda dorada*, Madrid, 1982, cap. CLXVI, San Martín obispo, p. 724.

MUROS LATERALES QUE PRECEDEN AL ÁBSIDE CENTRAL

En los muros laterales del tramo abovedado que precede al ábside central hay dos grandes composiciones narrativas, de configuración horizontal enmarcadas con grecas en zig-zag, a modo de grandes tapices policromados, que completan el programa iconográfico de la capilla. Cuando en el siglo XVIII se procedió a abrir sendas puertas de arcos rebajados para comunicar la capilla central con las laterales se perdieron las zonas bajas de ambas composiciones que fueron mutiladas irreversiblemente.

En el lado izquierdo o del evangelio se representa el Calvario, y en el lado derecho o de la epístola la conducción del cuerpo de la Virgen María por los apóstoles para ser enterrado en el valle de Josafat, según relatan los *Evangelios apócrifos asuncionistas*.

Calvario

El tema se describe en los cuatro evangelios sinópticos y en los apócrifos de la Pasión y Resurrección.¹²¹ La escena sigue la iconografía tradicional en la Europa Occidental cristiana durante la época gótica. En el centro de la composición se encuentra la imagen de Cristo clavado en la cruz con tres clavos; su silueta denota sufrimiento y la postura de brazos y piernas repite modelos habituales en la pintura europea de la primera mitad del siglo XIV. Se han borrado sus extremidades inferiores y su cabeza.

El título que corona la cruz dice: *Ih[esu]s : Nazarenius : rex : iudeorum*, es decir, «Jesús Nazareno, rey de los judíos».

A los lados del crucificado se encuentran sendos hombres de aspecto similar, ataviados con la característica capa larga con

¹²¹ *Evangelio de Pedro, Ciclo de Pilato, y Evangelio de Bartolomé*. Véase: *Los evangelios apócrifos* (ed. crítica y bilingüe de A. de Santos Otero), BAC, Madrid, 2006, pp. 367-566.



CALVARIO, EN EL MURO LATERAL IZQUIERDO.

capucha («chaperón»), que los identifica como miembros de la comunidad judía.¹²² Se identifican con Longinos y Estefatón, el porta-lanza y el porta-esponja, a quienes se alude veladamente en los evangelios de Mateo (XXVII, 48) y de Juan (XIX, 33-34), cuando describen la muerte de Jesús.¹²³

Colocados habitualmente a derecha e izquierda de Cristo, para los teólogos medievales Estefatón era símbolo de los endurcidos judíos, en oposición a Longinos que venía a simboli-

¹²² En la Corona de Aragón las ordenaciones reales insistían reiteradamente desde los inicios del siglo XIV en la obligación para los judíos de vestir una larga capa con capucha. MOLINA FIGUERAS, J.: «Las imágenes del judío en la España medieval», en *Memoria de Sefarad*, Madrid, 2002, pp. 373-374.

¹²³ El nombre de Longinos ha quedado consagrado en la tradición cristiana para designar al soldado que, según el evangelio de Juan (19, 33), atravesó con una lanza el costado derecho de Cristo. Y su compañero, Estefatón, aquel que le diera a beber hiel y vinagre en una esponja atada al extremo de una caña, bebida utilizada para calmar la sed de los moribundos.



zar a los convertidos gentiles.¹²⁴ Longinos, al que se reconoce por su nombre *Longinos*, que se encuentra situado encima de su cabeza, hace además de clavar una lanza en el costado derecho de Cristo del que mana abundante sangre, y su compañero, cuyo nombre se ha borrado con el tiempo, le da a beber de una esponja empapada en vinagre fijada en un extremo de una caña, mientras sujeta un recipiente que lo contiene con su mano izquierda.¹²⁵

DETALLE DE LA VIRGEN MARÍA Y EL JUDÍO LONGINOS
EN EL CALVARIO.

124 RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La imagen del judío en la España Medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Memoria Artium, 8, Barcelona, 2009. pp. 86-92.

125 En el *Evangelio de Mateo* (27, 34) se dice: «le dieron a beber vino mezclado con hiel; él lo probó pero no quiso beberlo». En el *Evangelio de Marcos* (15, 23), se cuenta: «le ofrecían vino con mirra, pero él no lo



DOÑA SANCHA, DONANTE DE LA DECORACIÓN MURAL.
DETALLE DEL CALVARIO.

A la derecha de la cruz, entre Longinos y el crucificado, se distingue a duras penas, por su menor tamaño, la imagen de una señora arrodillada con gesto de oración, que por su tocado, toca y capie-llo listado que cubre su cabeza hasta el cuello, y su fisonomía redondeada, hay que identificar con doña Sancha, la piadosa donante que hizo pintar la capilla, retratada también en el arco de ingreso de esta junto con su esposo, y en el frente del altar dedicado a san Pedro Pontífice, procedente de la capilla del lado de la epístola, que se encuentra hoy en la capilla de la Virgen del Perdón.

En los extremos de la composición se encuentran la Virgen María y Juan evangelista, en el lugar que tradicionalmente se les designa: María, a la derecha del crucificado, y Juan, a la izquierda. El pintor sigue la tradición bizantina vigente en Europa hasta comienzos del siglo XIV: la Virgen se encuentra de pie, en posición erguida, con los brazos extendidos y las manos abiertas, con actitud orante y gesto de dolor. El evangelista manifiesta su tristeza llevándose la mano derecha a su mejilla mientras sostiene el libro de su evangelio con la mano izquierda. Sobre sus cabezas hay sendos letreros que los identifican: *Maria mater Dei* y *Iohanes*. Su presencia se justifica en el *Evangelio de San Juan* en donde se nos dice como Cristo, antes de morir, había confiado su madre a su discípulo amado: «Junto a la cruz de Jesús estaban su madre, la hermana de su madre, María, la de Cleo-

ceptó», ya que quiso soportar totalmente consciente su sufrimiento. En el *Evangelio de Lucas* (23, 36), se dice: «se burlaban de él también los soldados, que se acercaban y le ofrecían vinagre». Y en el *Evangelio de Juan* (19, 28-30): «después de esto, sabiendo Jesús que ya todo estaba cumplido, para que se cumpliera la Escritura, dijo: 'Tengo sed'. Había allí un jarro lleno de vinagre. Y, sujetando una esponja empapada en vinagre a una caña de hisopo, se la acercaron a la boca. Jesús, cuando tomó el vinagre, dijo: 'Está cumplido'. E, inclinando la cabeza, entregó el espíritu».

fás, y María, la Magdalena. Jesús, al ver a su madre y junto a ella al discípulo al que amaba, dijo a su madre: ‘Mujer, ahí tienes a tu hijo’. Luego dijo al discípulo: ‘Ahí tienes a tu madre’. Y desde aquella hora, el discípulo la recibió como algo propio» (19, 25-27). Un pasaje que comentaba de esta manera Benedicto XVI: «Así pues, esto es ante todo un gesto totalmente humano del Redentor que está a punto de morir. No deja sola a su madre, la confía a los cuidados del discípulo que le había sido tan cercano. De este modo se da también al discípulo un nuevo hogar: la madre que cuida de él y de la que él se hace cargo».¹²⁶

Conducción del cuerpo de la Virgen María para su entierro y la profanación del judío Jefonías

Es este un episodio asociado comúnmente al tema de la Dormición, que se representa pocas veces en el arte medieval de Occidente. De origen bizantino, es una invención de los *Evangelios apócrifos ascensionistas* popularizada luego por *La leyenda dorada*.¹²⁷ Refiere la profanación del sumo sacerdote Jefonías que tuvo la audacia de poner sus manos sobre el féretro de la Virgen María: «En esto, he aquí que, durante la marcha, cierto judío llamado Jefonías, robusto de cuerpo, la emprendió impetuosamente contra el féretro que llevaban los apóstoles. Más de pronto un ángel del Señor, con fuerza invisible, separó, sirviéndose de una espada de fuego, las dos manos de sus respectivos hombros y las dejó colgando en el aire a los lados del féretro. Al obrarse este milagro, exclamó a grandes voces todo el pueblo de los judíos, que lo había visto: ‘Real-



CONDUCCIÓN DEL CUERPO DE LA VIRGEN MARÍA PARA SU ENTIERRO Y PROFANACIÓN DEL JUDÍO JEFONÍAS, EN EL MURO LATERAL DERECHO.

¹²⁶ RATZINGER, J. (Benedicto XVI): *Jesús de Nazaret. Segunda parte. Desde la entrada en Jerusalén hasta la Resurrección*, Encuentro, Madrid, 2011, pp. 257-258.

¹²⁷ *Libro de San Juan Evangelista (el Teólogo), Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica, y Narración del Pseudo José de Arimatea*. Véase: *Los evangelios apócrifos* (ed. crítica y bilingüe de A. de Santos Otero), BAC, Madrid, 2006, pp. 574-653.



mente es Dios el hijo que diste a luz, ¡oh madre de Dios y siempre virgen María! Y Jefonías mismo, intimado por Pedro para que declarara las maravillas del Señor, se levantó detrás del féretro y se puso a gritar: ‘Santa María, tú que engendras-te a Cristo Dios, ten compasión de mí’. Pedro se dirigió a él y le dijo: ‘En nombre de su Hijo, júntense las manos que han sido separadas de ti’. Y nada más decir esto, las manos que estaban colgadas del féretro donde yacía la Señora se separaron y se unieron de nuevo a Jefonías. Y con esto creyó él mismo y alabó a Cristo Dios, que fue engendrado por ella».¹²⁸

El cortejo fúnebre avanza hacia la derecha del observador precedido por san Juan evangelista, identificado por el nombre,

¹²⁸ Libro de San Juan Evangelista (el Teólogo), XLVI-XVII.

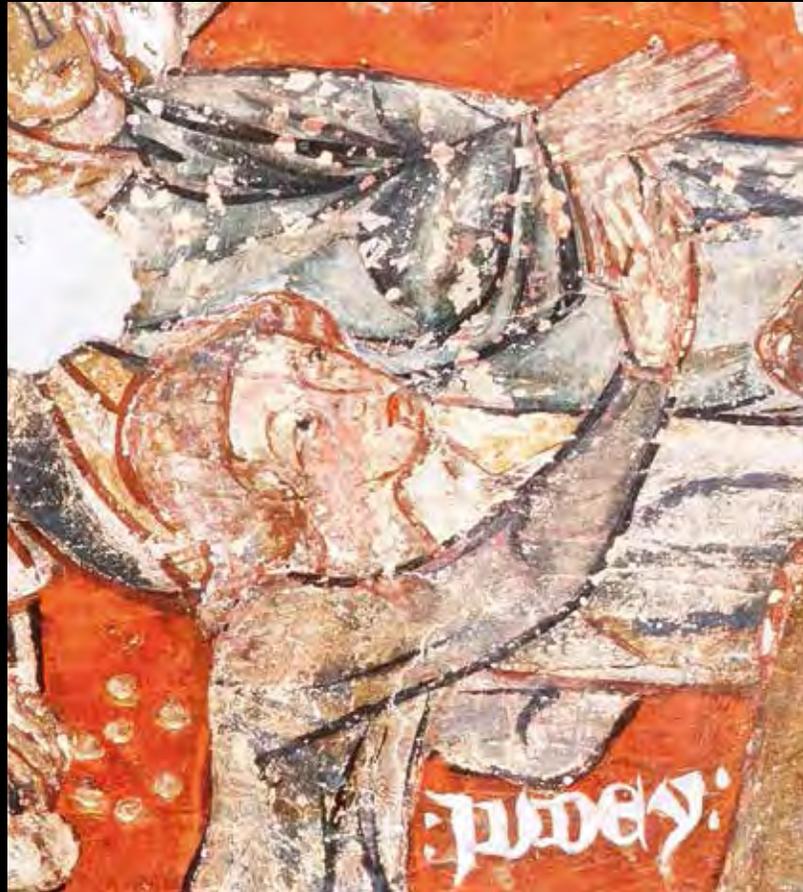


situado encima, *St. Ihoanes*, que lleva en las manos el libro de su evangelio y la rama del árbol del Paraíso destinada a ahuyentar a los demonios, cuando de improviso resulta perturbado por el atentado de una pareja de judíos que intentan derribar el féretro de la Madre del Redentor. Al final del camino se halla el monumento sepulcral al que se dirige el séquito, rodeado por árboles de flexible tronco y copa cardíaca, similares a los que figuran en la escena de la huida a Egipto.

María es transportada en unas andas y parece dormir con las manos cruzadas sobre su regazo. Los apóstoles la rodean en

DETALLE DEL APOSTOLADO EN LA CONDUCCIÓN
DE LA VIRGEN MARÍA PARA SU ENTIERRO.

DETALLE DEL JUDÍO JEFONÍAS, QUE INTENTA PROFANAR EL CUERPO, EN LA CONDUCCIÓN DE LA VIRGEN MARÍA PARA SU ENTIERRO. .



grupo compacto salvo el apóstol Pedro que les precede abriendo la marcha. Delante del féretro hay dos hombres de menor tamaño y rasgos caricaturescos que intentan colocar sus manos sobre él. A su lado hay un letrero que los identifica: *Judey*, son los judíos de que habla *La leyenda dorada* (cap. CXVII), ridiculizados por el pintor ante su atrevimiento sacrílego.

En palabras de Rodríguez Barral, «lo más llamativo en este caso es el hecho de que la imagen (del entierro de la Virgen y el intento de profanación de su sarcófago por parte de los judíos) se acompañe de una crucifixión en la que tanto Longinos co-

mo Stephanon, identificados por sendos letreros, se representan ataviados como judíos. Algo que se reitera en la escena del sepelio de la Virgen, en la que uno de los judíos que acometen el ataúd viste igualmente la característica túnica con chape-rón, al tiempo que la inscripción *Yudei* despeja cualquier duda que se pudiese albergar. Es decir, el ataque al judaísmo se produce en este caso por partida doble: a la acusación de deicidio expresada a través de la crucifixión, se suma el tradicional encono judío contra la Virgen.»¹²⁹

Ejemplos de este tema antisemita, tomado de Giovanni Damasceno y popularizado en el siglo XV por el teatro de los misterios, que desapareció en el siglo XVI con el Concilio de Trento, se encuentran, con no demasiada frecuencia, en Francia, Italia y España en el arte figurativo de la Baja Edad Media tanto en escultura como en pintura, miniatura y vidriera.

Entre los más notables modelos escultóricos hechos en relieve de esta iconografía mariana cabe mencionar, por orden cronológico, en Francia el medallón cuadrilobulado situado en el lado norte de la catedral de Notre-Dame de París, dentro del ciclo dedicado a la Dormición de la Virgen María, de mediados del siglo XIII. En el reino de Navarra, el tímpano de la llamada «puerta Preciosa» situada en el lado meridional del claustro de la catedral de Pamplona, del primer tercio del siglo XIV, en el que los tres registros inferiores se dedican a desarrollar el ciclo del Tránsito de la Virgen, y el cuarto y último a la escena de la Coronación, donde Cristo bendice a su madre mientras un ángel le ciñe la corona.¹³⁰

129 RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «La imagen del judío en la iconografía asuncionista», en *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Memoria Artium, 8, Barcelona, 2009, p. 87.

130 VÁZQUEZ DE PARGA, L.: «La dormición de la Virgen en la catedral de Pamplona», en *Príncipe de Viana*, XXIII (1946), pp. 241-260; y, tam-

En pintura al temple sobre tabla se representa el tema en la Maestà de la catedral de Siena, obra realizada por el pintor sienés Duccio Buoninsegna entre 1308 y 1311, que se custodia en el museo de la misma catedral.¹³¹ En pintura al óleo sobre tabla, en el retablo mayor de la antigua colegiata, hoy catedral, de Santa María la Blanca de Tudela, en Navarra, encargada al pintor Pedro Díaz de Oviedo en 1487, se representa una anécdota parcial del suceso, como es la de la milagrosa curación por san Pedro del sacerdote judío Jefonías que intentó profanar el féretro de la Virgen cuando era llevado por los apóstoles a enterrar.¹³²

La parábola de las diez vírgenes

En el intradós del arco exterior de medio punto que sirve de acceso a la misma capilla se representa la conocida parábola de las diez vírgenes, cinco necias y cinco prudentes, como símbolo habitual del Juicio Final, indicando la separación entre los elegidos y los condenados, en la que las cinco vírgenes prudentes significan los cinco sentidos de los hombres justos, cuya luz no será apagada por el pecado: «Entonces se parecerá el reino de los cielos a diez vírgenes que tomaron sus lámparas y salieron al encuentro del esposo. Cinco de ellas eran necias y cinco eran prudentes. Las necias, al tomar las lámparas, no se provieron de aceite; en cambio, las prudentes

bién, FERNÁNDEZ LADREDA, C.: «El claustro y dependencias canónicas de la catedral de Pamplona: arquitectura y escultura», en *El arte gótico en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2015, pp. 215-221, y 231.

- 131** Coronamiento de la Majestad. Cara anterior. Museo dell'Ópera del Duomo. CATTANEO, G. / BACCHESCHI, E.: *L'opera completa di Duccio*, Classici dell'Arte Rizzoli, Milano, 1972, pp. 88-93, tav. XIV.
- 132** ACELDEGUI APESTEGUÍA, A. / FERNÁNDEZ-LADREDA, C.: *El retablo mayor de la Catedral de Tudela. Historia y Conservación*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2001, pp. 99 y 122. LACARRA DUCAY, M^a C.: «Pedro Díaz de Oviedo y su círculo», en FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (coord.): *El arte gótico en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2015, pp. 600-605.



se llevaron alcuzas de aceite con las lámparas. El esposo tardaba, les entró sueño a todas y se durmieron. A medianoche se oyó una voz: ¡Qué llega el esposo, salid a su encuentro! Entonces se despertaron todas aquellas vírgenes y se pusieron a preparar sus lámparas. Y las necias dijeron a las prudentes: Dadnos de vuestro aceite, que se nos apagan las lámparas. Pero las prudentes contestaron: Por si acaso no hay bastante para vosotras y nosotras, mejor es que vayáis a la tienda y os lo compréis. Mientras iban a comprarlo, llegó el esposo, y las que estaban preparadas entraron con él al banquete de bodas, y se cerró la puerta. Más tarde llegaron también las otras vírgenes, diciendo: ‘Señor, señor, ábrenos’. Pero él respondió:

PÁGINA SIGUIENTE: LAS CINCO VÍRGENES NECIAS
EN LA PARÁBOLA DE LAS DIEZ VÍRGENES, SITUADA
EN EL INTRADÓS DEL ARCO, LADO DE LA EPÍSTOLA.
ARRIBA: DETALLES.



‘En verdad os digo que no os conozco. Por tanto, velad, porque no sabéis el día ni la hora’ (Mateo, 25, 1-13).

Sin embargo, desde el siglo XII las vírgenes prudentes pasaron a ser asociadas, con bastante frecuencia, con la glorificación de la Virgen María, Virgen prudente por excelencia. Así, no extraña su presencia en la decoración de la capilla de la Virgen del Perdón, dedicada a la exaltación de Nuestra Señora. Son diez figuras femeninas, dispuestas en el sentido del arco, de las que las cinco situadas en el lado derecho o de la epístola con las lámparas volcadas y expresión mucho más agitada, son las vírgenes necias condenadas por su falta de previsión, y aquellas que se encuentran en el lado izquierdo o del evangelio, con las lámparas encendidas y expresión serena, son las vírgenes prudentes, premiadas por haber conservado aceite en sus lámparas.

Unas y otras visten largas túnicas y cubren su cabeza con un velo. Difieren, sin embargo, por su actitud y por la forma de sostener la lámpara. La muchacha situada en la zona más alta, a la altura de la clave, con la lámpara encendida, en el lado izquierdo del observador, contempla la mano derecha de Cristo rodeada de luz que la bendice. La presencia de un edificio con la puerta cerrada, entre esta y la que le sigue en el lado contrario, simboliza el castillo del esposo, sin acceso para las que no pueden entrar al quedarse sin aceite para sus lámparas.

La que inicia el grupo de las vírgenes necias, en el lado derecho o de la epístola, con la lámpara hacia abajo en la mano izquierda, lleva un texto en la

mano derecha en el que solicita un poco de aceite para su lámpara: *Date nobis de óleum vestrum*.

En la iglesia parroquial de Santa María la Real de Sangüesa, en Navarra, no lejos de Sos, en su portada mayor abierta en el lado meridional, cuyo tímpano está dedicada al tema de la Redención y del Juicio Final, se conservan todavía en el lado derecho y a media altura, labradas en una sola pieza adaptada a la estructura del contrafuerte, cinco figuras femeninas identificadas como parte de la parábola evangélica de las vírgenes necias y prudentes, en este caso las necias por encontrarse a la izquierda de Cristo que preside el tímpano.¹³³ Se atribuyen al taller de Leodegario, maestro escultor en piedra que dejó su nombre en una de las estatuas-columnas de la misma portada, en el tercer cuarto del siglo XII,¹³⁴ a quien se atribuyen también la decoración escultórica con un apostolado del interior del ábside de San Martín de Uncastillo (Zaragoza), y la tapa a doble vertiente del sepulcro de doña Blanca de Navarra, hija de García Ramírez «el Restaurador» de Navarra, esposa de Sancho III «el Deseado» de Castilla, y madre de

¹³³ ANCHO VILLANUEVA, A. / FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Portada de Santa María de Sangüesa. Imaginario románico en piedra*, FCPHN, Pamplona, 2010, pp. 41-42.

¹³⁴ En el frente de la imagen de Santa María situada en el lado izquierdo del observador, entre María Magdalena y María la de Santiago: *Maria, Mater Christi. Leodegarius me fecit*. ANCHO VILLANUEVA, A. / FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Portada de Santa María de Sangüesa. Imaginario románico en piedra*. FCPHN, Pamplona, 2010, pp. 14-15. Cabría pensar en la existencia en origen de una pieza similar para el contrafuerte del lado contrario, y que al final quizá no llegó a hacerse, o que hubiera desaparecido por razones que se desconocen.





PÁGINA ANTERIOR: LAS CINCO VÍRGENES PRUDENTES EN LA PARÁBOLA DE LAS DIEZ VÍRGENES, SITUADA EN EL INTRADÓS DEL ARCO, LADO DEL EVANGELIO. ARRIBA: DETALLES.

Alfonso VIII, de cuyo parto falleció en 1156, conservada en el monasterio de Santa María la Real de Nájera, en cuya cara posterior se vuelve a encontrar representada la misma parábola.¹³⁵

En la localidad navarra de Azanza, en la merindad de Estella, su iglesia parroquial de San Martín conserva en su capilla mayor la pintura mural de un Juicio Final que se completa con la

¹³⁵ *Ibidem*, pp. 66-71. Y, también, MELERO MONEO, M.: «El sarcófago de doña Blanca y el taller de Leodegarius: Sangüesa y San Martín de Uncastillo», en *Actas del I Encuentro transpirenaico sobre Patrimonio histórico-artístico. La escultura románica, 1 y 2 de abril de 2000, Uncastillo (Zaragoza)*, Uncastillo, 2007, pp. 7-29.

parábola de las vírgenes necias y prudentes sobre el arco de ingreso. Son pinturas de estilo gótico lineal del segundo cuarto del siglo XIV.¹³⁶

Esta iconografía anunciadora de lo inesperado de la muerte y de la necesidad de estar preparado para cuando llegue el momento, del que no se sabe ni el día ni la hora, se muestra por primera vez en Francia en la abadía de Saint Denis, fundación real situada a las afueras de París, como decoración escultórica de las jambas de su portada central en la fachada occidental.¹³⁷

136 MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J.: «El gótico lineal pleno: Juan Oliver y la escuela de Pamplona», en *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, 2015, pp. 392-393. Como ejemplo de pintura mural gótica en Francia, en la que se representan a las vírgenes necias y las vírgenes prudentes hay que recordar, de nuevo, las pinturas murales góticas de la iglesia prioral de Saint-Sauveur en Saint-Macaire, localidad de la Gironde, en Aquitania, para las que se ha propuesto una datación de los años finales del siglo XIII o primer tercio del siglo XIV. BILLA, J. M^a: *Visiter Saint-Macaire*, Editions Sud-Ouest, Bordeaux, 1990. GARDELLES, J.: *Aquitaine gothique*, Picard, Paris, 1992, pp. 245-247. Y, también, GABORIT, M.: *Des histoires et des couleurs. Peintures murales en Aquitaine (XIII et XIV siècles)*, Éditions Confluences, Bordeaux, 2002, pp. 229-238.

137 La obra, promovida por el abad Suger (1122-1151), estaba terminada el 9 de junio de 1140. Muy restaurada en el siglo XIX, tras los destrozos provocados por la Revolución Francesa, esta triple portada ofrecía un programa iconográfico de profundo simbolismo. En la portada de la izquierda, dedicada a la Virgen, ofrece en las jambas los doce signos del zodiaco, alusión a un contexto celeste y cósmico; en la portada de la derecha, dedicada a saint Denis, los temas elegidos son los trabajos de las estaciones y los meses; y en la portada central, en cuyo tímpano, que todavía se conserva, se combina de forma innovadora la Pasión y la Resurrección de Cristo, las jambas representan la parábola evangélica de las Vírgenes prudentes y las Vírgenes necias, simbolizando a los elegidos y a los rechazados en el Juicio Final. Véase: PANOFKY, E.: *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, Grandes Temas, Cátedra, Madrid, 2004 (1946, Princeton University Press, Renewed, 1973). ERLANDE-BRANDEBURG, A.: *L'église abbatiale de Saint-Denis*, t. I, Historique et visite. Paris, Éditions de la Tourelle-Maloine, 1980. ROMERO, A. M.: *Saint-Denis. Montée des pouvoirs*, Presses du CNRS, Paris, 1992. LENIAUD, J. M. / PLAGNIEUX, Ph.: *La basilique Saint Denis*, Éditions du Patrimoine, Paris, 2012, pp. 43-46.



POSIBLE REPRESENTACIÓN DE LOS DONANTES EN LOS
FRENTE DE LAS JAMBAS QUE SIRVEN DE SOPORTE
AL ARCO DE INGRESO.

El retrato de los donantes

En el frente de las jambas que sirven de soporte al arco que precede al tramo de ingreso se conservan pinturas murales, bastante deterioradas. En ellas se representó posiblemente a los donantes, hombre y mujer arrodillados, con las manos juntas en actitud de orar y la vista puesta en el centro del ábside.

El primero, situado a la izquierda del observador, en el lado del evangelio, al que el tiempo ha borrado parte de su cabeza y la inscripción que lo identificaba, luce barba corta y se viste con una túnica larga hasta el suelo. La segunda, situada en el lado derecho o de la epístola, es una dama de expresiva fisonomía, que cubre su cabeza con toca y capiello listado a la moda cristiana occidental de la segunda mitad del siglo

XIII.¹³⁸ Junto a ella, en su lado derecho, hay una filacteria con un texto de dedicación mutilado que permite leer: [Pin]tar D[o]ña Sa[n]cha bis[...].

ALTAR DE SAN PEDRO APÓSTOL Y PONTÍFICE

Completa la decoración de la capilla una mesa de altar hecha en piedra procedente de la capilla del lado derecho o de la epístola que estaba dedicada a san Pedro apóstol y pontífice, y su traslado a la capilla de la Virgen del Perdón tuvo lugar después de las obras de restauración.¹³⁹

Está decorada en su cara anterior con pinturas de la vida y martirio del apóstol san Pedro, aplicadas sobre el enlucido que la reviste a manera de frontal pintado sobre tabla. La policromía y los contornos han empaldecido mucho, pero se puede distinguir el azul como color del fondo sobre el que se realizaron las composiciones de contornos oscuros y firmes. En los costados se reprodujeron falsos sillares, simulando obra de cantería regular.

El frente se articula en cinco calles, de dos pisos las laterales y una sola la central, enmarcadas con arcos mitrados trilobulados sobre columnas corintias estilizadas. Inscripciones con textos identificadores de las escenas representadas, en parte borradas por el tiempo, completaban la decoración. La calle central está presidida por la imagen de san Pedro entronizado, como titular, revestido con atavíos pontificales, que bendice con la mano derecha y sostiene en la izquierda las llaves del reino de los cielos que Cristo le otorgó (Mateo, 16, 16-19). El relato se inicia por el piso de arriba en las calles del lado

¹³⁸ Los tocados resultantes de la combinación de toca y capiello se diferenciaban esencialmente de las tocas porque consistían en un armazón forrado de tela. MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1986, pp. 88-91.

¹³⁹ Mide 91 x 125 x 67 cm.



izquierdo del observador, para concluir en el piso inferior en las calles del lado derecho.

La primera escena, desarrollada en dos partes en el piso superior del lado izquierdo, se dedica a la prisión y liberación de san Pedro. Pedro, que ya había estado por primera vez en la cárcel, en Antioquía, fue encarcelado de nuevo en Jerusalén por orden de Herodes Agripa. Un ángel del Señor que penetró por la noche en su celda lo liberó milagrosamente haciendo caer los cerrojos de la puerta (*Hechos de los Apóstoles*, 12, 3-11).

La segunda escena, también doble, en el piso superior del lado derecho, tiene como tema la caída de Simón el Mago, primer anticristo y padre de todas las herejías, que ya se habría enfrentado con san Pedro por primera vez en Palestina, en Samaría, deseoso de alcanzar su poder taumatúrgico para seducir a la multitud.

Los dos adversarios volvieron a encontrarse en Roma, en presencia del emperador Nerón, cuando Simón el Mago quiso repetir la experiencia de Ícaro desde lo alto del Capitolio, y elevarse a los cielos gracias a las alas prestadas por los ángeles malvados. San Pedro, que estaba presente, comenzó a orar, y los demonios dejaron caer al mago, que se cayó al suelo y se partió el cráneo¹⁴⁰ (*Hechos de los Apóstoles*, 8, 9-24).

La tercera y última escena de la leyenda de san Pedro, representada en el piso inferior del lado izquierdo, muestra su cru-

¹⁴⁰ La caída de Simón el Mago, al que los textos apócrifos presentan como el rival de Cristo y de los apóstoles, se representa esculpido en piedra debajo de la figura de san Pedro situada en alto a la derecha de la llamada Puerta de Miègeville o de los Inocentes en la colegiata de Saint-Sernin (San Sarnutino) de Toulouse, en el Languedoc. Esta portada, situada en el lado meridional, que, en palabras de Marcel Durliat, «constituye el más bello conjunto de esculturas románicas de Saint-Sernin», habría sido proyectada poco después de 1100, y comenzada en la primera década del siglo XII. DURLIAT, M.: *Saint-Sernin de Toulouse*, Monuments du midi, Eché, Toulouse, 1986, pp. 81-95.



INSCRIPCIÓN EN EL ALTAR DE SAN PEDRO.

cifixión en Roma donde, a petición suya, habría sido martirizado cabeza abajo y con los pies en el cielo. La inscripción situada encima permite leer: *Aquí : crucifican : a : Sant : Pedro : cabeza : iuso.*

La cuarta y última composición, representada en el piso inferior del lado derecho, se dedica a los donantes, hombre y mujer, arrodillados, en dirección a la figura titular de la mesa de altar. Su tipología repite, con pocas variantes, a los ya vistos en el frente de las jambas antes mencionadas.

Capilla del Santo Cristo del Perdón

Ubicada en la cripta en el lado izquierdo o del evangelio, recibe este nombre por haber estado situada en ella la talla románica de un Crucificado conocido como «Cristo del perdón», en un retablo propio, hasta que en 1965, con las obras de restauración del templo emprendidas por don Francisco Pons-Sorolla, fue trasladada a la iglesia de arriba, en la antigua capilla de Santiago, al fondo de la nave mayor.¹⁴¹ La imagen formaba parte de un Calvario del siglo XIII de tres piezas en madera policromada, Cristo crucificado con la Virgen María y san Juan evangelista, como sucede en la vecina localidad de Castiliscar,¹⁴² pero en la primera mitad del siglo XVII las imá-

¹⁴¹ GARCÉS ABADÍA, M.: *Sos del Rey Católico. Iglesia Parroquial de San Esteban*, Edileasa, León, 2002, p. 41.

¹⁴² Castiliscar confina con los términos de Sos, Uncastillo y Sádaba. El Calvario se encuentra en la ermita del Cristo situada en la parte alta de la

genes de la Virgen y de san Juan Evangelista se encontraban en muy mal estado lo que fue causa de que se retiraran del culto, en lugar de restaurarlas, lo que no sucedió con el crucificado que permaneció presidiendo un retablo barroco protegido por una vitrina:

Item. Haviendo visitado la capilla de Nuestra Señora del Perdón y en ella un altar donde esta un Christo antiguo con dos imágenes también de bulto, mando dicho Señor Visitador que por estar ya tan deformadas las ymages se entierren y el Christo se ponga en la pared que esta frontera de dicho altar junto a la escalera en el medio de la dicha pared colgado en ella cubierto con un velo y en el altar donde esta presente el dicho Christo se ponga la imagen de Nuestra Señora de las Angustias pues así estará con mas decencia y los devotos gozaran de la vista de su imagen.¹⁴³

En esta capilla del Santo Cristo del Perdón la pintura mural ocupa la bóveda, el muro semicilíndrico del ábside, abierto por tres ventanas de iluminación de configuración adintelada, y el intradós del arco de ingreso. Su estado de conservación es aceptable para la bóveda y muy deficiente para el resto.

BÓVEDA

En la bóveda de cuarto de esfera se pintó a Cristo Pantocrátor inscrito en mandorla, flanqueado por los símbolos de los cuatro evangelistas o Tetramorfos (Mateo / hombre, Marcos / león, Lucas / toro, y Juan / águila), y sendos profetas conocidos por sus visiones apocalípticas, que se colocaron en los extremos: Ezequiel a la derecha del observador o lado de la epístola, y Daniel a la izquierda del observador o lado del evangelio.

población. ABBAD RÍOS, F.: *Catálogo Monumental de España, Zaragoza*, CSIC, Madrid, 1957, p. 651, fig. 1660.

¹⁴³ *Libro de visitas*, 23 de octubre de 1616, f. 43v. Archivo Parroquial de Sos.



ARRIBA: CRISTO DEL PERDÓN SITUADO EN LA CAPILLA IZQUIERDA DE LA CRIPTA ANTES DE LA RESTAURACIÓN, 1931 (ARXIU MAS, C-64810). PÁGINA SIGUIENTE: EL CRISTO EN SU ACTUAL UBICACIÓN, EN LA IGLESIA ALTA.



La figura de Cristo tronante en majestad, acompañado por los evangelistas es una iconografía propia de las bóvedas y tímpanos románicos, de los siglos XI y XII, que comenzó a ser menos frecuente desde la segunda mitad del siglo XIII en adelante.¹⁴⁴ El origen del tema se encuentra en la profecía de Ezequiel (I, 4-14) que describe a los cuatro seres vivientes en el firmamento en torno a Yavé y, posteriormente, en la visión apocalíptica de san Juan que se inspiró en la primera: «Después de esto, miré y vi una puerta abierta en el cielo; y aquella primera voz, como de trompeta, que oí hablando conmigo, decía: ‘Sube aquí y te mostraré lo que tiene que suceder después de esto’. Enseguida fui arrebatado en espíritu. Vi un trono puesto en el cielo, y sobre el trono uno sentado. El que estaba sentado en el trono era de aspecto semejante a una piedra de diamante y cornalina, y había un arco iris alrededor del trono de aspecto semejante a una esmeralda. Y alrededor del trono había otros veinticuatro tronos, y sobre los tronos veinticuatro ancianos sentados, vestidos con vestiduras blancas y con coronas de oro sobre sus cabezas. Y del trono salen relámpagos, voces y tronos; y siete lámparas de fuego están ardiendo delante del trono, que son los siete espíritus de Dios, y delante del trono como un mar transparente, semejante al cristal. Y en medio del trono y a su alrededor, había cuatro vivientes, llenos de ojos por delante y por detrás. El primer viviente era semejante a un león, el segundo a un toro, el tercero tenía cara como de hombre, y el cuarto viviente era semejante a un águila en vuelo. Los cuatro vivientes, cada uno con seis alas, estaban llenos de ojos por fuera y por dentro. Día y noche cantan sin pausa: ‘Santo, Santo, Santo es el Señor Dios, el todopoderoso; el que era y es y ha de venir’» (*Apocalipsis*, 4, 1-8).

Aquí el pintor ha elegido el modelo occidental de representar a la Divinidad, la segunda persona de la Santísima Trinidad,

144 FROMAGET, M.: *Majestas Domini. Les Quatre vivants de l'Apocalypse dans l'art*, Brepols Publishers, n.v., Turnhout, Belgium, 2003.

VISTA DE CONJUNTO DE LA CAPILLA IZQUIERDA DE LA CRIPTA, O DEL SANTO CRISTO DEL PERDÓN.

PP. 156-157: VISTA DE CONJUNTO DE LA BÓVEDA DE LA CAPILLA DEL CRISTO DEL PERDÓN, CON EL CRISTO PANTOCRÁTOR, RODEADO DE LOS CUATRO EVANGELISTAS O TETRAMORFOS (MATEO / HOMBRE, MARCOS / LEÓN, LUCAS / TORO, JUAN / ÁGUILA) Y FLANQUEADO POR LOS PROFETAS EZEQUIEL Y DANIEL.





IN NOMINE DOMINI AMEN

IN NOMINE DOMINI AMEN

IN NOMINE DOMINI AMEN

IN NOMINE DOMINI AMEN



que conserva su apariencia terrestre y el nimbo crucífero, aun cuando en sus gestos repita el modelo bizantino, en el que quien ocupa el solio es un tipo híbrido de Dios Todopoderoso, en donde se fusionan el Padre y el Hijo, el Creador y el Salvador.

Cristo aparece en posición frontal, sentado sobre el arco iris, en actitud de bendecir con la mano derecha, mientras sostiene el globo terráqueo en la mano izquierda, símbolo de la universalidad de su poder. Viste túnica y manto color carmín, en contraste con el azul oscuro del fondo de la mandorla, y muestra sus pies descalzos.

A la derecha de Cristo e izquierda del observador están los símbolos de los evangelistas Mateo y Marcos y a su izquierda, derecha del observador, los de Lucas y Juan. El fondo para esta zona de la bóveda es alternativamente rojo y azul, recortándose las figuras de contornos oscuros con la nitidez de una vidriera.

El ángel o adolescente alado simboliza a san Mateo evangelista, porque su evangelio comienza con la genealogía de Cristo según la carne (1, 1-17). Aquí se representa bajo los rasgos de un joven vestido con túnica larga de color blanco, con nimbo y las alas abiertas en la espalda. En sus manos





EL EVANGELISTA MATEO, COMO ÁNGEL,
Y EL EVANGELISTA MARCOS, COMO LEÓN.



tiene una filacteria con una inscripción que por encontrarse deteriorada no se puede leer entera: *Matheo : notario del [e] vangelio.*

A su lado se encuentra el león alado que simboliza a san Marcos, por la primera frase de su Evangelio (1, 3): *vox clamantis in deserto* que se identifica con el rugido del león. Con la cabeza vuelta hacia atrás y las alas abiertas, enrosca a su cuerpo una filacteria en la que se lee: *Marcho : notario del evangelio.*

A la izquierda de Cristo y derecha del observador se encuentra el toro alado de san Lucas que simboliza en el arte medieval la Pasión del Salvador y el espíritu de sacrificio del cristiano. Su correspondiente filacteria dice: *Luca : notario : de la : Virgen Maria.*



A su lado se encuentra el águila de san Juan, apóstol y evangelista. Se muestra de perfil con las alas alzadas formando nimbo alrededor de su cabeza. Entre sus patas se encuentra una filacteria que dice: *Joan : notario : de la : Apocalipsis*.

A la derecha del símbolo de Mateo, en el extremo del lado del evangelio, una hornacina trilobulada acoge a un personaje barbado. Es un hombre joven, de barba y cabellos oscuros,

REPRESENTACIONES DE LOS EVANGELISTAS
LUCAS, COMO TORO, Y JUAN, COMO ÁGUILA.



EL PROFETA DANIEL.

con la cabeza cubierta por el manto que le envuelve y sujeta con su diestra mientras que en la izquierda sostiene un libro abierto. Ha de identificarse con el profeta Daniel, tradicionalmente considerado como uno de los cuatro grandes profetas del Antiguo Testamento. Gozó de extraordinaria popularidad en la época medieval por ser considerado como una prefiguración de Cristo. Daniel en el foso de los leones es la imagen del Redentor en el sepulcro. Junto con ello es el símbolo del alma salvada, es el hombre protegido por Dios. Daniel tuvo cuatro visiones apocalípticas que él mismo relató. Con imágenes, en su mayoría enigmáticas, ofrecían una contemplación del transcurso de la historia del mundo y su consumación al final de los tiempos en el Reino de Dios.¹⁴⁵ Anunció la venida del Mesías (9, 24-26) y también el día del Juicio Final (12, 1-10) a través de la revelación divina que recibió escrita en un libro del arcángel Gabriel.

En el extremo opuesto hay otra figura similar en igual hornacina; en esta ocasión el personaje tiene la cabeza despejada y lleva en sus manos una filacteria con su nombre: *Ezequiel*. Es uno de los cuatro grandes profetas de Israel de los que se han conservado textos escritos. Como profeta actuó hasta ca. 571 a.C., después se retiró del mundo. El libro que lleva su nombre está escrito en primera persona y es un extraño conjunto de visiones, descripciones de episodios simbólicos, oráculos contra determinadas naciones, y una prédica extremadamente realista y cruda acerca de la infidelidad de Israel con Yahvé.¹⁴⁶ Tuvo una visión divina de los

¹⁴⁵ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t. 1, vol. 1, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996 (PUF, Paris, 1957), pp. 446-447. GOOSEN, L.: *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*, Akal, Madrid, 2006, pp. 71-79 (Sun, 1990).

¹⁴⁶ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t. 1, vol. 1, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 429. GOOSEN, L.: *Ibidem*, pp. 109-112.

cuatro seres vivientes, con cuatro semblantes cada uno, de hombre y de león, a la derecha, y de toro y de águila, a la izquierda, con cuatro alas y cuatro ruedas cada uno, y del trono, y del personaje sentado en él, y rodeado de fuego, que era la imagen de la gloria de Yahvé (1, 4-28). Más adelante, el Señor le mandó comer «un volumen o libro arrollado», escrito por delante y por detrás con lamentaciones y canciones lúgubres, antes de ir a hablar a los hijos de Israel (2, 9). Su visión de la puerta cerrada que le muestra Yahvé (44, 1-2) ha sido interpretada por los teólogos como el símbolo de la Virgen María, Puerta del Cielo, siempre intacta a pesar del paso del Mesías por su vientre al que concibió y parió sin perder la virginidad.

MURO SEMICILÍNDRICO DEL ÁBSIDE

En el muro semicilíndrico en el que se apoya la bóveda, abierto por tres vanos adintelados de iluminación, alusivos a la Santísima Trinidad, la decoración se dispone en dos pisos o registros superpuestos, de altura decreciente. El estado de conservación de esta zona de la capilla es bastante deficiente al haberse borrado parcial o totalmente algunas composiciones que la decoraban, a lo que se añade, en esta ocasión, una restauración poco cuidada y la ausencia de textos o inscripciones que ayuden a su identificación.¹⁴⁷ Los fondos de las composiciones se pintaron alternativamente en rojo y en azul, y los modelos arquitectónicos góticos que compartimentan las escenas se pintaron en blanco. Estas estuvieron pintadas en diversos colores pero hoy se muestran con tonos apagados, empaldecidos por el paso del tiempo.



EL PROFETA EZEQUIEL.

¹⁴⁷ El autor no vio la necesidad de aclarar su significado con textos lo que permite pensar que su significado era comprensible para la época aunque hoy no suceda lo mismo.



VISTA DE CONJUNTO DE LAS ESCENAS DEL MURO DEL ÁBSIDE DE LA CAPILLA DEL CRISTO DEL PERDÓN.

Las diez escenas de los arcos góticos pintados

En el registro superior arcos trilobulados coronados por cesterías góticas sobre finas columnas de color blanco articulan el muro verticalmente en diez casas o espacios iguales destinados a escenas narrativas que han sido distribuidos en dos grupos de cinco, dejando libre el espacio central sobre la ventana que difiere por su menor tamaño y decoración. En ellos los cinco espacios situados a la izquierda del observador se encuentran en mucho peor estado de conservación que los cin-

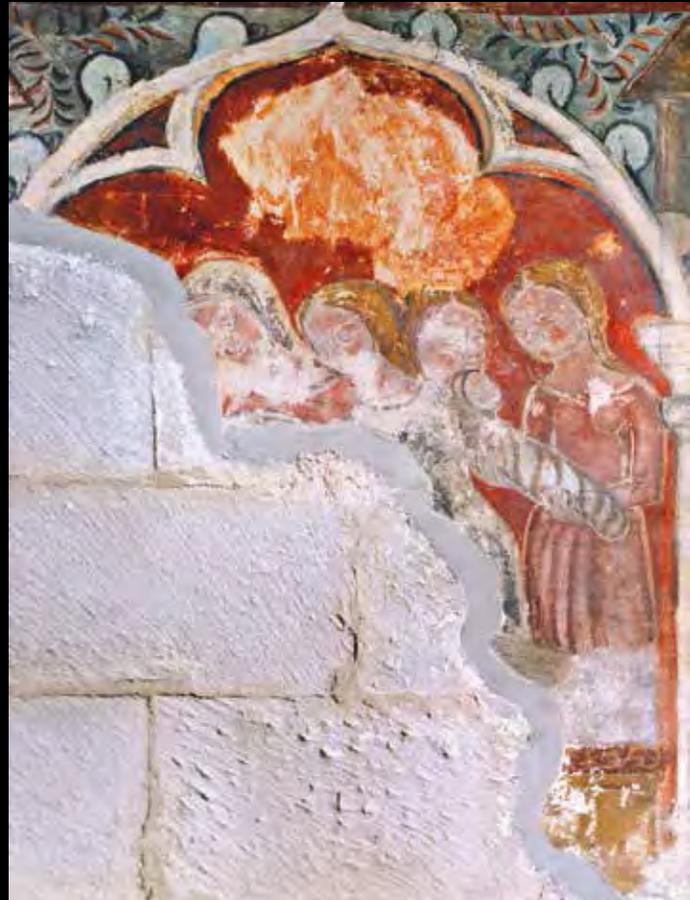
co restantes situados a la derecha, y no parecen haber constituido un ciclo narrativo continuo.¹⁴⁸

Para su descripción comenzaremos por el lado del evangelio para concluir por el lado de la epístola.

La escena primera ha desaparecido casi totalmente. Manchas de color y la clave del arco permiten localizar su lugar.

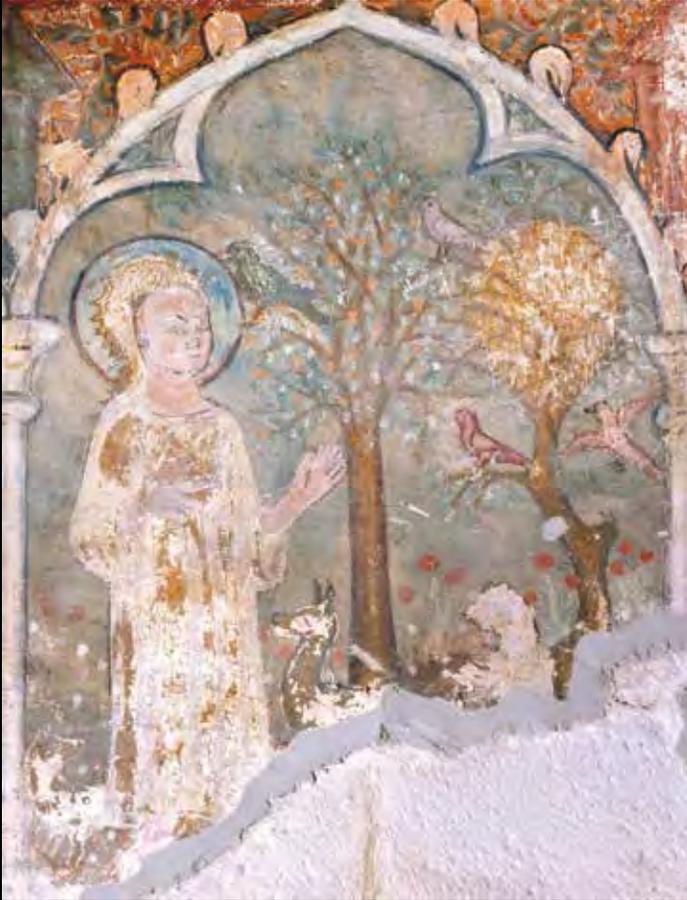
De la segunda escena, muy deteriorada, queda parte del lado derecho: cuatro figuras en pie que parecen estar pendientes de la que ocuparía el primer término. Las dos del extremo son mujeres jóvenes y de ellas la primera sostiene en sus brazos a un niño fajado, de poco tiempo. Podría tratarse del nacimiento de un santo (san Juan Bautista?), aun cuando las asistentes carezcan de nimbo o aureola.

La tercera escena se conserva en sus tres cuartas partes y está desvirtuada por la restauración. Sobre el azul del fondo se recortan las siluetas de dos árboles con abundantes ramas; en ellas hay posados varios pájaros, de regular tamaño, que parecen tener fija su atención en lo que les dice la figura que se encuentra de pie junto a ellos a la que se le aproxima una cierva entre otros animales. Viste túnica larga y tiene nimbo de santidad. Abbad Ríos la identifica como san Francisco de Asís predicando a los pájaros, a



ESCENA SEGUNDA DE LA SERIE DE LOS ARCOS GÓTICOS.

¹⁴⁸ Abbad Ríos propone algunas identificaciones iconográficas con numerosas dudas, dado su mal estado de conservación, que no coinciden con las que aquí se proponen. Véase «Las pinturas de la iglesia de San Esteban de Sos», en *Archivo Español de Arte*, 171 (1971), pp. 20-25.



ESCENA TERCERA DE LA SERIE DE LOS ARCOS GÓTICOS.

la que unos cuantos repintes habrían desvirtuado.¹⁴⁹ Otra opción sería la representación de la Predicación de San Juan Bautista en el desierto (Marcos, 1, 4-6 y Lucas, 3, 1-6); acompañado de todo tipo de animales salvajes, ciervos y leones, que parecen escuchar al predicador con devoción. En el arte cristiano, el fondo del paisaje donde se sitúa esta predicación al aire libre no es en absoluto un desierto sino un bosque. Y así, el sermón en el bosque del Precursor, se corresponde con el sermón de la montaña del Mesías.¹⁵⁰ Por último, sin demasiada certeza, podría tratarse de un episodio de la leyenda de san Gil o san Egidio, debido al apellido del donante, aquel que se conoce como «el de la cierva herida». San Gil, ermitaño de origen griego se habría retirado a un bosque de la Provenza, próximo a Nimes, donde era alimentado por una cierva; esta habría sido perseguida por un rey visigodo (Wamba?) durante el transcurso de una cacería, y su flecha alcanzado al santo junto a quien el animal había buscado refugio. Contrito el monarca por haber herido involuntariamente a san Gil, le habría hecho construir un monasterio

cerca de la desembocadura del Ródano, del que fue abad, que se haría famoso durante la Edad Media.¹⁵¹ En la iglesia ro-

¹⁴⁹ ABBAD RÍOS, F.: «Las pinturas de la iglesia de San Esteban de Sos», en *Archivo Español de Arte*, 171 (1971), pp. 20-21.

¹⁵⁰ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t. 1, vol. 1, Barcelona, 1996, p. 506.

¹⁵¹ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 3, Barcelona, 1997, p. 421.

mánica de Saint-Nicolas de Civray (Vienne) se conservan unas pinturas murales góticas (ss. XIII-XIV) en el brazo meridional del transepto en las que se representan tres episodios de la leyenda de san Gil Abad, entre los que se incluye el tema de la cierva.¹⁵²

En la escena cuarta se conserva la figura de un hombre barbado, a la izquierda, que parece dirigirse a un grupo de mujeres, parcialmente borradas. Sin duda se trata de una escena de predicación de la que desconocemos su identidad.

En la quinta escena, y última del lado izquierdo o del evangelio, se representa la escena de un banquete con la mesa ricamente vestida y unos perros y un gato que se aproximan a comer los desperdicios caídos al suelo. Lamentablemente solo se conservan los cuerpos y las manos de tres comensales, lujosamente ataviados, que participan del banquete, lo que impide su identificación. Para don Francisco Abbad Ríos: «A juzgar por los perros que comen los desperdicios podría tratarse de un pasaje de la parábola del Rico Epulón y el pobre Lázaro, sin que por otro lado pueda afirmarse con seguridad».¹⁵³ Sería en este caso el primer episodio del texto recogido por san Lucas (16, 19), aunque en contra de esta tesis se podría argumentar que no parece haya continuidad del relato en los restantes espacios del ábside. Otras escenas de banquetes contadas por los evangelios canónicos, como las



ESCENA CUARTA DE LA SERIE DE LOS ARCOS GÓTICOS.

152 VV. AA.: *Les peintures murales de Poitou-Charentes*, Centre International d'Art Mural, Abbaye de Saint-Savin, 1993, p. 152.

153 ABBAD RÍOS, F.: «Las pinturas de la iglesia de San Esteban de Sos», en *Archivo Español de Arte*, 171 (1971), p. 21.



ESCENA QUINTA DE LA SERIE DE LOS ARCOS GÓTICOS.

bodas en Caná de Galilea (Juan, 2, 1-11), o la comida en casa de Leví (Mateo, 9, 10, Marcos, 2, 15 y Lucas, 5, 29) presentan la dificultad de exigir un mayor número de comensales que los que aquí figuran. Una última opción, a todas luces arriesgada, sería la del festín de Herodes y la danza de Salomé (Mateo, 14, 1-9), con la imagen de Herodes sentado a la mesa junto a su mujer Herodías, aun cuando se echa en falta la hija de esta última, Salomé, bailando ante los invitados.

En el lado derecho o de la epístola, en el registro superior los restos que se conservan de la escena contigua, que corresponde al número seis, son muy escasos. A la izquierda se identifica la figura de un ángel mancebo con las alas desplegadas a la espalda. Parece dirigirse a dos personajes que estarían a la derecha de la composición de los que se perciben sus extremidades inferiores desnudas. Podría tratarse de la representación de una escena del Génesis, aquella en la que Adán y Eva son desterrados del Paraíso después de la caída (3, 24). O, tal vez, la escena del bautismo de Cristo en el río Jordán por su primo

Juan, el Precursor (Mateo, 3, 13-17 y Marcos 1, 9-11) si atendemos al lienzo que parece llevar el ángel en las manos que sería la túnica de Cristo, quien ocupaba el espacio central de la composición.

La escena que viene a continuación, séptima de la serie, representa a un hombre con barba y cabellos oscuros y nimbo de santidad, recostado en un sepulcro, al que rodean hombres y mujeres con distinta actitud y expresión de dolor. Abbad Ríos la identificó, «sin seguridad absoluta», con la resurrección de Lázaro (Juan, 11, 38-44), siendo sus hermanas

Marta y María dos de las figuras femeninas allí representadas. Cristo sería aquel de mayor tamaño que se aproxima para ofrecerle sus manos, aunque no lleve nimbo.¹⁵⁴ Otra identificación iconográfica que propusimos hace ya algún tiempo sería la del tránsito de san Juan evangelista, tomada de *La leyenda dorada* (cap. IX).¹⁵⁵ El santo, de edad avanzada, advertido por Cristo de que había llegado su hora, se habría introducido en la fosa preparada por él a esperar el momento de su muerte. Este pasaje de la leyenda de san Juan, apóstol y evangelista, habría tenido lugar en presencia de sus discípulos que se inclinan ante su sepultura para despedirse. El tema se representó con relativa frecuencia en pintura mural, miniatura, escultura y vidriera desde el siglo XI hasta el siglo XVI, particularmente en Italia y en Francia.¹⁵⁶

La escena que hace el número ocho tiene lugar en un interior; se trata de un milagro protagonizado por el mismo santo de la composición precedente dada su similitud iconográfica. En este caso es una mujer, envuelta en un sudario, quien se incorpora del lecho fúnebre con la mirada fija en el personaje con bar-

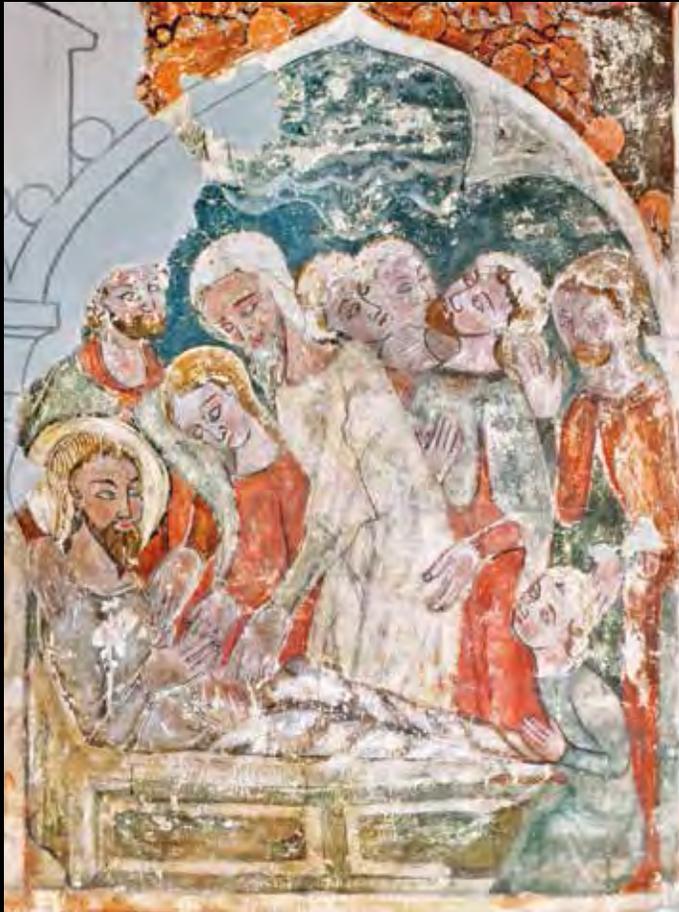


ESCENA SEXTA DE LA SERIE DE LOS ARCOS GÓTICOS.

154 ABBAD RÍOS, F.: «Las pinturas de la iglesia de San Esteban de Sos», en *Archivo Español de Arte*, 171 (1971), p. 22.

155 LACARRA DUCAY, M^a C.: «Pinturas murales en las iglesias de Sos», en *Arte Religioso en Sos del Rey Católico*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1978, p. 64.

156 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 4, Barcelona, 1997, pp. 197-198.



ESCENA SÉPTIMA DE LA SERIE DE LOS ARCOS GÓTICOS.

ba y nimbado que, situado a sus pies, hace además de bendecirla. Asisten al suceso dos hombres y una mujer que al otro lado de la cama miran expectantes sosteniendo con las manos lo que parece ser una túnica con la que cubren el cuerpo de la mujer resucitada. En primer término hay tres figuras femeninas en actitud de orar. Abbad Ríos sugiere, con numerosas dudas, que se trate de la hospitalidad ofrecida a Cristo por Marta y María, que narra el evangelio de Lucas (10, 38-42).¹⁵⁷ La propuesta que realizamos hace ya algún tiempo, siguiendo con el ciclo de la leyenda de san Juan, apóstol y evangelista, era la de la resurrección de Drusiana en Éfeso cuando iban a enterrarla sus amigos y familiares, según *La leyenda dorada* (cap. IX).¹⁵⁸ San Juan, al regreso de su exilio en la isla de Patmos, se habría encontrado a las puertas de la ciudad de Éfeso al fúnebre séquito de los que llevaban a enterrar el cuerpo de su amiga Drusiana, que habría muerto anhelando su regreso. San Juan evangelista la habría resucitado en nombre de Cristo. La escena se representó en vidrieras francesas del siglo XIII (Chartres, Bourges y París) y en pintura mural gótica del siglo XIV en Francia (Aviñón) e Italia (Florencia).¹⁵⁹

¹⁵⁷ ABBAD RÍOS, F.: «Las pinturas de la iglesia de San Esteban de Sos», en *Archivo Español de Arte*, 171 (1971), p. 23.

¹⁵⁸ LACARRA DUCAY, M^a C.: «Pinturas murales en las iglesias de Sos», *ibidem*, p. 65.

¹⁵⁹ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 4, Barcelona, 1997, p. 195.

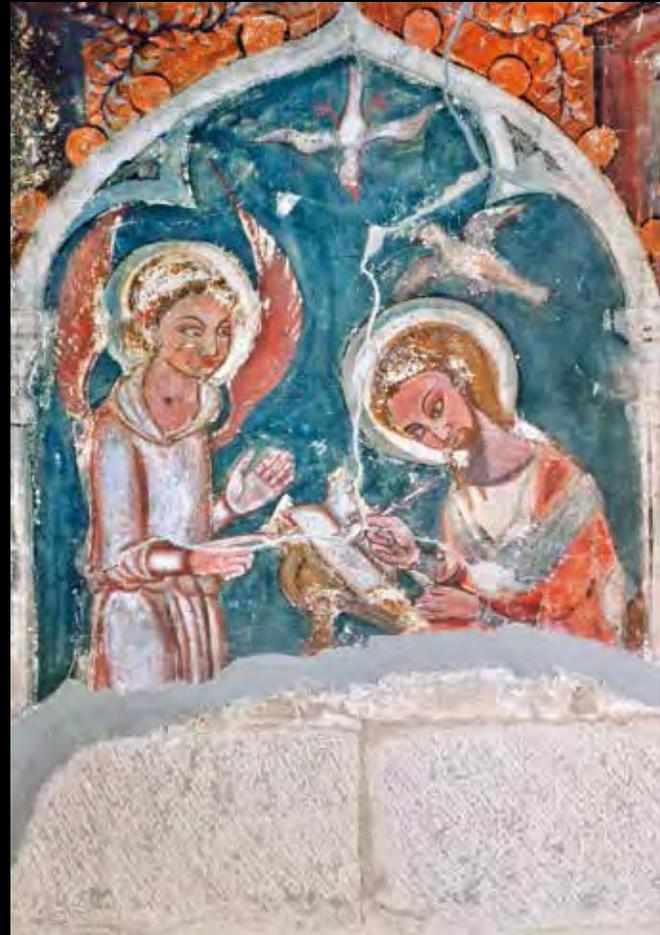


La escena que hace el número nueve, incompleta en su parte inferior, muestra a un ángel mancebo en actitud de dictarle a un hombre que escribe con el cálamo inclinado sobre un atril. Por encima de ellos sobrevuelan dos aves de diferente tamaño. La figura de quien escribe es similar a la que hemos visto protagonizar las dos escenas precedentes y como entonces luce nimbo de santidad. Partiendo de los personajes que intervienen cabe pensar que se trate de un evangelista redactando su evangelio inspirado por Dios, de acuerdo con la iden-

ESCENA OCTAVA DE LA SERIE DE LOS ARCOS GÓTICOS.
A LA IZQUIERDA, ANTES DE LA RESTAURACIÓN, 1931. ARXIU
MAS, C-64817. A LA DERECHA, ASPECTO ACTUAL.



ESCENA NOVENA DE LA SERIE DE LOS ARCOS GÓTICOS.
A LA IZQUIERDA, ANTES DE LA RESTAURACIÓN, 1931. ARXIU
MAS, C-64833. A LA DERECHA, ASPECTO ACTUAL.



tificación de Abbad Ríos.¹⁶⁰ Y dada la presencia de dos aves, un águila sobre el autor del libro, y la paloma del Espíritu Santo coronando la escena, podría tratarse de san Juan evangelista escribiendo el *Apocalipsis* o Libro de la Revelación en la isla

¹⁶⁰ ABBAD RÍOS, F.: «Las pinturas de la iglesia de San Esteban de Sos», en *Archivo Español de Arte*, 171 (1971), pp. 23-24. En su opinión podría tratarse de san Juan evangelista en la isla de Patmos o bien de san Mateo evangelista, redactando su evangelio, al que se identifica por un ángel.

de Patmos a donde había sido desterrado por orden del emperador Domiciano con la sola compañía de un águila, a quien se atribuye la redacción del Apocalipsis bajo la inspiración del Espíritu Santo.¹⁶¹

La décima y última escena, tal vez la más difícil de reconocer iconográficamente, presenta la imagen de un santo en actitud de llamar la atención a dos jóvenes, seguidos por otros dos que completan el grupo. Según Abbad Ríos podría tratarse de un pasaje de la vida pública de Cristo, al que acompañan los apóstoles.¹⁶² Si seguimos con el ciclo narrativo de la leyenda de san Juan apóstol y evangelista, podría tratarse de un milagro del santo que habría tenido lugar en Éfeso, descrito en *La leyenda dorada*: cuando trasmutó las cañas en oro y las piedras en gemas para entregárselos a dos jóvenes de gran fortuna al lamentarse por haberse desprendido de sus bienes siguiendo los consejos del filósofo Cratón. El apóstol les restituye sus riquezas temporales advirtiéndoles que así se pierden los tesoros del cielo.¹⁶³



ESCENA DÉCIMA DE LA SERIE DE LOS ARCOS GÓTICOS.

¹⁶¹ LACARRA DUCAY, M^a C.: «Pinturas murales en las iglesias de Sos», *ibidem*, p. 65.

¹⁶² ABBAD RÍOS, F.: «Las pinturas de la iglesia de San Esteban de Sos», en *Archivo Español de Arte*, 171 (1971), p. 24.

¹⁶³ *La leyenda dorada*, cap. IX. Identificación iconográfica que propusimos por primera vez en «Pinturas murales en las iglesias de Sos», en *Arte religioso en Sos del Rey Católico*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1978, pp. 65-66.



AGNUS DEI (CORDERO DE DIOS), SÍMBOLO DE CRISTO RESUCITADO, Y CRUZ DE CONSAGRACIÓN DE LA CAPILLA.

Espacio central del muro

El espacio central del muro, estrecho y largo, está dividido horizontalmente en tres zonas de las que las dos de arriba coinciden con el registro superior y la tercera y última con el registro inferior.

En la parte superior se representa al Cordero de Dios o *Agnus Dei*, símbolo de Cristo resucitado, con el estandarte blanco cruciforme entre sus patas delanteras. En el espacio intermedio hay una cruz patada inscrita en un círculo, cruz de consagración similar a otras presentes en pinturas murales de los siglos XIII y XIV. Y en el espacio inferior y último, coincidiendo con el registro inferior, sobre la ventana axial de la cabecera, hay una inscripción de dedicación que proporciona el nombre de los comitentes de la pintura y la fecha de su terminación: *Annus Domine MCCCLXX y III [1373], fizo pintar Domini Guyllem de Sant Gil y su muller Elvira Longas a los quales de Dios Paraiso amen*. Es decir: «En el año del Señor, 1373, hizo pintar don Guillermo de San Gil y su mujer doña Elvira Longás, a los cuales dé Dios paraíso, amén».¹⁶⁴



INSCRIPCIÓN CON LOS DATOS DE LA FECHA DE LAS PINTURAS, 1373, Y NOMBRES DE LOS DONANTES, GUILLÉN DE SAN GIL Y ELVIRA LONGÁS.



ARMAS DE LOS DONANTES.

*Los santos patronos de los donantes,
san Gil y san Guillermo de Bourges*

En el registro inferior, interrumpido por los tres vanos iguales que daban luz a la capilla, hubo también pintadas arquerías góticas, en número de seis, que acogían pinturas de las que solo se conservan las que flanquean la ventana axial.

Se representan los escudos con las armas de los donantes, don Guillermo de San Gil y su esposa doña Elvira Longás, y sendas figuras de los santos patronos de la familia, como lo indica su presencia a mayor escala y en lugar destacado, con los títulos que los identifican.¹⁶⁵ Se muestran en posición erguida, ligeramente vueltos hacia el centro, enmarcados por arquitecturas trecentistas.

El que ocupa el lado izquierdo o del evangelio es san Gil Abad. Viste el hábito talar negro de la orden benedictina, con esclavina del mismo color, y sostiene en su diestra el báculo de su dignidad abacial. Se identifica por su nombre: *S. Gil*.

San Gil o san Egidio, fue un santo eremita de origen griego, que habría vivido entre los siglos VI y VII, y que habría emigrado al sur de Francia, donde fundó un monasterio en

.....
165 Cuartelado, palos de gules sobre fondo de plata, alternando horizontales y verticales.



la desembocadura del Ródano del que llegó a ser abad, alcanzando una gran popularidad durante la Edad Media. Su festividad se celebra el 1 de septiembre. La fama de san Gil se debe a la leyenda que lo presentaba como el único santo que eximía de la confesión de los pecados mortales y aseguraba la absolución divina, con la condición de no reincidir. A esto se añadía el auge alcanzado por la peregrinación a la abadía de Saint-Gilles, situada entre Arlés y Nîmes, por donde transcurría una de las rutas del camino «francés» a Compostela, la llamada «ruta meridional o languedociana» que desde Italia pasaba por el sur de Francia y entraba en España por Somport.¹⁶⁶

Y su compañero, en el lado derecho o de la epístola, es san Guillermo de Bourges. Viste el hábito talar blanco de la orden cisterciense con esclavina del mismo color, y sostiene el báculo abacial en la mano de-

¹⁶⁶ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 3, Barcelona, 1997, pp. 420-423.

recha. El nombre que lo identificaba se encuentra parcialmente borrado: *S. Guill[...]*.

Guillermo de Dongoon o Guillermo de Bourges fue monje cisterciense de la abadía de Pontigny, en la Borgoña, y, posteriormente, en 1186, abad de Chaalis (Oise, Picardía) en la diócesis de Senlis. Nombrado arzobispo de Bourges en 1199, ocupó la sede hasta 1210, fecha de su muerte, siendo canonizado por el pontífice Honorio III en 1218. Su festividad se celebra el día 10 de enero. Guillermo de Bourges colaboró activamente en las obras de la catedral de Saint Étienne, iniciada por su antecesor, Henry de Sully (1183-1199), y en su honor se le dedicó la portada norte de la catedral, que lleva su nombre (Portail de Saint Guillaume), derruida por la caída de la torre norte en 1506, y reconstruida por entero en el siglo XVI. Se le atribuían curaciones milagrosas de enfermos y poseídos, y su culto se extendió por el centro de Francia y de la Borgoña, siendo adoptado como patrono de la Universidad de París.¹⁶⁷



SAN GUILLERMO DE BOURGES, PATRONO DEL DONANTE.

¹⁶⁷ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 4, Barcelona, 1997, pp. 65-66. SAUERLÄNDER, W.: *Le siècle des cathédrales, 1140-1260*, Gallimard, Paris, 1989. pp. 178-183.

INTRADÓS DEL ARCO DE INGRESO

El intradós de ingreso a la capilla del Cristo del Perdón estuvo decorado con figuras de santos en sentido longitudinal, dejando libre el espacio de la clave para contener el escudo de los donantes. Los santos se cobijaban bajo arquerías y los fondos, como sucede en el muro del mismo ábside, eran alternativamente de color azul y rojo. Se identifica actualmente con dificultad, a santa Elena, madre del emperador Constantino, en el lado derecho, y a san Andrés apóstol en el lado izquierdo, por sus atributos habituales, la cruz de Cristo que ayudó a recuperar, la primera, y la cruz aspada de su martirio, el segundo.

Esta capilla, que fue pintada en tiempos del rey de Aragón Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387), refleja el cambio de estilo que tuvo lugar en los talleres pictóricos aragoneses y navarros de la segunda mitad del siglo XIV que abandonaron el gótico lineal, de inspiración francesa, por un gótico más naturalista en el que se manifestaron las primeras influencias italianas del *trecento* toscano.

PRIMERA EDICIÓN, 2016

Publicación número 3483 de la
Institución Fernando el Católico,
organismo autónomo de la Excm. Diputación de Zaragoza,
plaza de España, 2, 50071 Zaragoza (España)
tels. [34] 976 288 878 / 976 288 879
ifc@dpz.es
<http://ifc.dpz.es>



FOTOGRAFÍAS

Fernando Alvira (cubierta, 2, 6, 10, 16-17, 20, 24, 25, 26-27, 28, 29, 30-31, 32, 36,
37, 39, 43, 56-57, 60-61, 64, 65, 67, 68-69, 71, 72, 75, 78, 79, 80, 82, 87d, 88, 90-91,
94-95, 97, 99, 100-101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110-111, 113, 114, 115, 116,
118, 119, 121, 123, 124-125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136-137,
138, 139, 142, 143, 144, 145, 147, 149, 151, 153, 155, 156-157, 158, 159, 160, 161,
162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170d, 171d, 172, 174, 175, 176, 179)

J. Avellanas (4-5)

Víctor Lahuerta (12, 13, 21, 46, 52, 84-85, 87i)

Adolf Mas (23, 152, 170i, 171i)

Juan Mora (51, 86)

A. Turmo (9)

y otras fuentes

DISEÑO GRÁFICO Y ARTE FINAL

Víctor Lahuerta

IMPRESIÓN

Litocian, SL

ENCUADERNACIÓN

Raga, SA

ISBN 978-84-9911-400-2

D.L. Z 1128-2016

© del texto, María del Carmen Lacarra Ducay. Zaragoza, 2016

© de las fotografías, sus autores. 2016

© del diseño gráfico, Víctor Lahuerta. Zaragoza, 2016

© de la presente edición, Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 2016

Hecho e impreso en España – Unión Europea
Made and Printed in Spain – European Union

MADRE DE UNO DE LOS SANTOS INOCENTES, EN LA CRIPTA DE
SANTA MARÍA DEL PERDÓN, O IGLESIA BAJA DE SAN ESTEBAN.



