

SAN MIGUEL ARCÁNGEL EN LA IMAGINERÍA GÓTICA OSCENSE

Samuel GARCÍA LASHERAS

En el siglo xv el culto a san Miguel Arcángel conoció un notable desarrollo en la Europa cristiana, testimonio del cual es la proliferación de sus imágenes, en las que aparece como vencedor en la lucha contra Lucifer o como “pesante de almas”. El origen oscense, y más concretamente de las comarcas orientales, de las esculturas exentas cuatrocientistas del santo de procedencia aragonesa conservadas actualmente¹ es un hecho significativo de la importancia que adquirió su devoción en aquellas tierras, donde se le consagraron numerosas iglesias y se le dedicaron notables conjuntos pictóricos, fundamentalmente retablos. En el Museo Diocesano de Barbastro-Monzón se encuentra el san Miguel de Troncedo, junto a las imágenes de la Virgen con el Niño y de santa Bárbara de la misma localidad, obras de un mismo autor. En el Museo Diocesano y Comarcal de Lérida se exponen dos ejemplares procedentes de la diócesis de Barbastro-Monzón, una pétrea de Zaidín y otra lúnea de Villacarli. Una cuarta, de Fanlo, desaparecida, es conocida gracias a dos fotografías del Archivo Mas de Barcelona.

Como otras obras de imaginería, las tallas oscenses de san Miguel han llegado hasta nuestros días descontextualizadas de sus emplazamientos originales. Para comprender su significado hay que tener en cuenta la importancia que adquirió el santo en

¹ Se conservan otras imágenes góticas de san Miguel arcángel de posible origen aragonés, una en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza y otra en la Colección Francisco Godia de Barcelona; tal vez alguna de ellas sea oscense.

los siglos medievales como defensor de la Iglesia frente al mal, debido al papel que juega en la literatura apocalíptica y a la divulgación de su historia legendaria, razones por las que se le concedió un lugar destacado dentro de complejos programas iconográficos, principalmente en las representaciones del Juicio Final, en la escena de la separación de los elegidos y de los condenados. Este protagonismo justifica que se le rindiera culto personalizado, desligándolo de aquellas escenas.

A pesar de las escasas ocasiones en que san Miguel aparece citado en la Biblia, es el arcángel que ha despertado mayor devoción, superando a Gabriel y a Rafael. Él es el ángel protector de Israel e interviene en sus luchas defendiendo los intereses del pueblo de Dios (*Daniel* 10, 13-21; 12, 1). Es el paladín que dirige a los ejércitos celestiales en la lucha contra Satanás y los ángeles rebeldes, a los que arroja del cielo (*Apocalipsis* 12, 7-9; *Libro apócrifo de Enoch*).

El culto a san Miguel se asimiló al de las divinidades paganas que desempeñaban una función semejante a la suya, al Anubis egipcio y al Hermes psicopompo griego, quienes se encargaban del peso de las buenas y de las malas acciones de los muertos y de conducir a sus almas hacia la vida o el castigo eternos.² Su devoción se exportó desde el oriente helenizado a occidente, primero en las tierras meridionales de Italia, en la zona de influencia bizantina, donde se produjo la aparición del santo en el monte Gárgano (Apulia) a finales del siglo v.³ Gárgano, al descubrir que un toro de su ganado se había escapado, ordenó a un criado suyo que disparase una flecha envenenada contra la res cuando esta intentaba entrar en la cueva de un monte; la flecha, antes de hacer blanco en el animal retrocedió de su trayectoria alcanzando al joven que la había lanzado; al conocer este suceso acudió al lugar el obispo, a quien se apareció el arcángel san Miguel, declarándose protector de aquel lugar y autor del prodigio, tras lo cual los allí presentes quedaron postrados reverentemente en oración ante la cueva.⁴ En Roma tuvo lugar su aparición sobre el mausoleo de Adriano frente a la procesión rogativa, encabezada por el papa san Gregorio Magno (590-604), en solicitud del fin de la mortífera peste que asolaba la ciudad; el gesto del santo, que secó su espada sangrante

² PERRY, Mary Phillips, "On the psychostasis in Christian Art", *Burlington Magazine* XXII, 1912-1913: 94-105 y 208-218.

³ PETRUCCI, Armando, "Aspetti del culto e del pellegrinaggio de S. Michele Arcangelo sul Monte Gargano", *Pellegrinaggi e culto dei santi in Europa fino alla Iª crociata*, Spalato, 1963, pp. 147-180.

⁴ VORÁGINE, Santiago DE LA, *La leyenda dorada*, 2, Madrid, Alianza ("Alianza Forma" 30), 1982, pp. 620-630.

y la envainó dando fin a la epidemia, sirvió para que se le consagrara una capilla en dicho monumento, que pasó a llamarse castillo de Sant'Angelo.⁵ Desde entonces su leyenda se difundió por toda Europa, surgiendo otros santuarios, de los cuales algunos alcanzarían gran fama en la época medieval, como el de Mont-Saint-Michel en Normandía.⁶ El marco geográfico montañoso será un factor propicio para la aparición del culto al arcángel en la Edad Media, repitiéndose en diferentes lugares historias similares a la del monte Gárgano.

A partir de la segunda mitad del siglo XIII *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, donde se narran las leyendas del santo, contribuirá a divulgar su culto, estimulado por las circunstancias por las que atravesó entonces Europa. En el contexto de desolación producido por la sucesión de calamidades se incrementó la devoción hacia santos protectores contra la muerte súbita, entre los cuales tendrían especial predicamento aquellos que en su vida terrena fueron soldados, identificándose como tales por su atuendo, como san Mauricio o san Adrián, al que se rogaba para combatir las epidemias de peste. Algunos de estos santos alcanzarían el patronazgo de ciudades, cuyos puntos elevados, torres y campanarios, y lugares de acceso, puertas de las murallas y de las iglesias, eran velados por sus imágenes. San Miguel aparecerá asociado a estas manifestaciones de religiosidad de la Baja Edad Media, y algunos episodios del conflicto de la Guerra de los Cien Años favorecerían el apogeo de su devoción, especialmente su milagrosa intervención gracias a la cual los habitantes del castillo-abadía de Mont-Saint-Michel se libraron del largo asedio que sufrieron entre 1424 y 1434.⁷ En 1469 Luis XI de Francia fundaría la Orden de Caballería de San Miguel.⁸

La figura de san Miguel es fácilmente reconocible por sus atavíos y atributos. Su naturaleza de arcángel se identifica por la aparición de las alas, evitándose así la confusión con otros santos caballeros o soldados, cuya iconografía es similar, principalmente con san Jorge. Sin embargo, estos elementos se han perdido en numerosas tallas al estar realizadas en piezas diferentes del resto de la imagen. Siempre se le representa como un joven de cabellera blonda, en un principio vestido con túnica y manto al igual

⁵ *Ibidem*, *op. cit.*, pp. 622-623; REAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento*, tomo I / vol. 1, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pp. 68-70.

⁶ REAU, Louis, *op. cit.*, p. 69.

⁷ BAUDOIN, Jacques, *La sculpture flamboyante. Normandie. Île de France*, Nonnette, Ed. Créer, 1992, p. 129.

⁸ REAU, Louis, *op. cit.*

que el resto de ángeles y arcángeles, pero, por su condición de jefe de las milicias celestiales, se le vestirá con indumentaria militar, que en el siglo xv será la armadura o arnés del caballero. El santo alza el brazo derecho blandiendo una lanza o espada mientras que con la izquierda sujeta un escudo. Su disposición erguida, pisoteando y alanceando al ser maligno situado a sus pies, que adopta la forma de un monstruo híbrido antropomorfo, simboliza su victoria sobre Lucifer y los ángeles caídos. Con esta misma postura se le presenta en su otra iconografía característica, relacionada con la función que desempeña en el Juicio Final, el peso de las buenas y de las malas acciones de los hombres —psicostasis—,⁹ situadas sobre los platillos de la balanza que agarra firmemente con su mano izquierda y que Satanás trata inútilmente de desequilibrar para conseguir la condenación del alma, propósito que impedirá el santo.

Ambas iconografías protagonizadas por el arcángel se encuentran en la escultura monumental románica ocupando el espacio de tímpanos y de capiteles, en los que cada vez destacará más entre el resto de figuras que componen los conjuntos, principalmente los dedicados al Juicio Final, como sucede en los tímpanos de San Lázaro de Autun y de Santa Fe de Conques. Igualmente se extenderán por el norte de la península ibérica, donde destaca su presencia en la portada de Santa María de Sangüesa.¹⁰ La pintura románica, mural y sobre tabla, ofrece abundantes repertorios en los que se desarrolla, de manera más o menos completa, el ciclo de la hagiografía de san Miguel, como en algunos frontales de altar, de los que se conservan interesantes ejemplares en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.¹¹

⁹ YARZA LUACES, Joaquín, "San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* VI-VII, 1981: 5-36. También en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 119-155.

¹⁰ En la portada meridional de la iglesia de San Miguel de Biota (Zaragoza) la psicostasis ocupa todo el espacio del tímpano en una dinámica composición en cuyo centro está el arcángel con la balanza y arrinconando con su lanza a unos diablos, mientras que es seguido por otros ángeles que portan sobre lienzos las almas cuyo juicio se está efectuando. En la portada septentrional de la iglesia de San Miguel de Estella las dos iconografías del arcángel ocupan escenas contiguas en un lugar destacado del conjunto monumental, algo que no es extraño ya que el templo está consagrado a él, aunque sí llama la atención el hecho de que se sitúe al margen del programa principal, dedicado a la Gloria de Cristo, ya que su temática resultaría más acorde con una portada en la que se narrase el Juicio Final. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier Miguel, "Portada de San Miguel de Estella. Estudio iconológico", *Príncipe de Viana* 173, 1984: 434-469, especialmente pp. 454-455.

¹¹ Destacan los frontales de los llamados maestros de Lluça y de Soriguerola, cuya estela siguieron otros autores creándose una imagen llena de gracia de san Miguel con Lucifer junto a la balanza en la disputa por obtener la salvación o la condenación de las almas. *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1993, pp. 171-174 y 204-205.

En el arte gótico no solo se multiplicarán las imágenes de san Miguel sino que además se enriquecerán los programas que a él se dediquen.¹² Así, en el arte hispánico del siglo XV se convierte en la figura principal o coprotagonista de numerosos conjuntos pictóricos. En la Corona de Aragón su iconografía se desarrolló notablemente, como atestiguan los retablos conservados en los que es el titular y las numerosas tablas procedentes de ejemplares desmembrados. Este apogeo de su imagen no pasó desapercibido en tierras oscenses, donde se le consagraron retablos completos en los que aparece en la tabla central alanceando a Lucifer o realizando el peso de las almas, mientras que en las calles laterales se escenifican los episodios de su historia, como en el desaparecido de Tamarite de Litera,¹³ en el de Bagüeste, actualmente en los Estados Unidos,¹⁴ o en el de Arguis, conservado sin su imagen central en el Museo del Prado.¹⁵

Es común encontrar retablos dedicados a varios santos en los que san Miguel sigue ocupando la tabla central, pero en esta ocasión flanqueada en las calles laterales por las de otros santos, tal y como estaría dispuesto el retablo de Abi, conservado en el Museo Diocesano de Barbastro-Monzón, en el que el arcángel está entre san Julián y san Jerónimo.¹⁶ Tampoco es raro que esté situado al lado de otro santo en la misma tabla, como en la procedente de Marcén, actualmente en los Estados Unidos, en la que está acompañado por santa Engracia,¹⁷ y es muy habitual verlo en las laterales, como en el retablo de San Bartolomé de Capella, en Nueva York,¹⁸ o en el banco, como en la tabla del Museo de Bellas Artes de Dijon, atribuida a Pedro García de Benabarre.¹⁹

¹² Las representaciones del Juicio Final que se crean en los tímpanos de las grandes catedrales góticas francesas, como las de Chartres y de Bourges, se exportarán a las catedrales españolas, como Burgos y León.

¹³ En esta localidad en la antigua ermita de San Miguel se conservaba un retablo dedicado al titular que fue destruido: ARCO Y GARAY, Ricardo DEL, *Catálogo monumental de España. Huesca*, Madrid, [s. n.], 1942, pp. 417-418, figs. 1.019 y 1.021. Además, del retablo mayor de la iglesia parroquial, igualmente destruido, se salvaron algunas tablas que posteriormente fueron vendidas, entre ellas una que representa a san Miguel (NAVAL MAS, Antonio, *Patrimonio emigrado*, Huesca, Diario del Altoaragón, 1999, pp. 162-163).

¹⁴ NAVAL MAS, Antonio, *op. cit.*, pp. 30-31.

¹⁵ *Ibídem*, pp. 26-29.

¹⁶ ALCOLEA BLANCH, Santiago, "Retablo de San Miguel Arcángel", *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca, Gobierno de Aragón – Diputación de Huesca, 1993, pp. 462-463.

¹⁷ NAVAL MAS, Antonio, *op. cit.*, pp. 118-119.

¹⁸ *Ibídem*, pp. 58-59.

¹⁹ *Les primitifs aragonais. XIV-XV siècles*, Pau, Musée des Beaux-Arts, 1971, pp. 58-59.

En ocasiones la imagen titular de san Miguel en un retablo es una talla exenta mientras que el resto de la fábrica es obra pictórica, como en el retablo desaparecido de San Miguel de Fanlo. Igual que en este conjunto, en algunos casos la escultura que ocupa el espacio central es una tabla reutilizada, de época anterior a la del resto del retablo. Estas imágenes, generalmente en madera policromada, pudieron recibir culto de forma aislada en otros espacios destacados de la iglesia, en los altares, en hornacinas, sobre mesas de altar, etc.

Las primeras esculturas exentas del arcángel aparecen en la segunda mitad del siglo XIII y se hicieron más comunes a partir del siglo XIV, para multiplicarse durante el siguiente. En ellas se repite el mismo modelo de la escultura monumental y de la pintura, mural y sobre tabla. Encontramos ejemplares por toda Europa occidental, desde Escandinavia, como el de la iglesia de Mosvik,²⁰ de hacia 1250-1260, hasta la península ibérica, como el de la catedral de Santo Domingo de la Calzada,²¹ de hacia 1300. Algunas de estas obras presentan una bella simplificación de sus volúmenes, como el san Miguel de Montmegastre,²² de principios del siglo XIV, en el Museo Diocesano de Lérida, o poseen las formas elegantes y sinuosas del gótico pleno, como en el de la colección Peyre de París,²³ de la segunda mitad del siglo XIV. En todas ellas el santo aparece vestido con túnica y manto, indumentaria que aún se mantendrá en algunas figuras del siglo XV, como en la de origen ribagorzano del Museo Diocesano de Lérida.²⁴

La principal novedad que presenta la imagen de san Miguel en el siglo XV, tanto esculpida como pintada, se producirá precisamente en la indumentaria, ya que se le representará pertrechado con la armadura del caballero de aquellas fechas. La aparición de santos ataviados con atuendo militar no se produce en el arte occidental de la Baja Edad Media, según Emile Mâle, hasta la segunda mitad del siglo XIV, en

²⁰ WILLIAMSON, Paul, *Escultura gótica. 1140-1300*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 331, fig. 329.

²¹ SAINZ RIPA, Eliseo, "La catedral de Santo Domingo de la Calzada en los siglos XV y XVI", *Damián Forment, escultor renacentista. Retablo Mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (febrero-marzo 1996)*, Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1995, p. 42, fig. 29.

²² NAVARRO I GUITART, Jesús, "Sant Miquel", en COMPANY, Ximo, PUIG, Isidre, y Jesús TARRAGONA (eds.), *Museu Diocesà de Lleida. Pulchra. Catàleg de l'Exposició*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, p. 130.

²³ BARON, Françoise, "Saint Michel terrassant le dragon", *Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, París, 1981, pp. 97-98.

²⁴ NAVARRO I GUITART, Jesús, "Sant Miquel", *op. cit.*, p. 131.

Italia, en los frescos del Juicio Final del Campo Santo de Pisa y en el retablo Strozzi de Santa María Novella de Florencia, realizado por Orcagna entre 1354 y 1357,²⁵ donde se toma como modelo la imagen del santo guerrero creado por el arte bizantino.²⁶

La formación del conjunto completo de piezas de hierro que componen la armadura o arnés en el siglo xv está en relación con la evolución de las tácticas militares y de las armas de defensa durante la Guerra de los Cien Años. Las artes plásticas suponen un documento de primera mano para reconstruir este aspecto de la vida cotidiana medieval.²⁷ De este modo se puede comprobar que aún tardará en aparecer el cuerpo cubierto por las piezas de la armadura completa, al menos hasta las primeras décadas del siglo xv. Es importante tener en cuenta este aspecto a la hora de datar las imágenes medievales en las que un santo u otro personaje presentan esta indumentaria.

La primera de las imágenes oscenses de san Miguel que vamos a estudiar procede de Zaidín; actualmente se expone en la iglesia de San Lorenzo de Lérida, como parte de los fondos del Museo Diocesano y Comarcal de dicha ciudad.²⁸ Labrada en piedra caliza (99 x 44 x 35 cm), conserva restos de su policromía original y ha perdido parte de su zona inferior, correspondiente a la cabeza y parte del cuerpo del demonio. El santo se encuentra erguido, ligeramente ladeado, con las piernas cruzadas pisoteando a Lucifer, que yace a sus pies, al que embiste con su lanza. El rostro juvenil del arcángel muestra unas facciones redondeadas, enmarcadas por una cabellera rubia. De su parte posterior surgen las alas y su cuerpo está cubierto por la armadura. Con su mano izquierda sujeta un escudo decorado con una cruz y de su cintura cuelga una espada. Satanás es un híbrido monstruoso que enrosca su cola en la pierna izquierda de Miguel, tratando de detener su ataque.

²⁵ MÂLE, Emile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, 1931, p. 72.

²⁶ Algunos ejemplos interesantes los ofrecen la tapa del Evangelario del Tesoro de San Marcos de Venecia, del siglo xi, en la que el ángel guerrero que aparece se ha identificado con san Miguel. En el tríptico de los Cuarenta Mártires, del siglo xi, en el Museo del Ermitage, San Petersburgo, en sus paneles laterales aparecen en placas de marfil los santos Jorge, Teodoro el Recluta, Demetrio, Mercurio, Eustaquio, Teodoro el General y Procopio con el uniforme romano (MONTANER FRUTOS, Alberto, "Iconografía de San Jorge", *El señor san Jorge. Patrón de Aragón*, Zaragoza, CAI ("Colección Mariano de Pano y Ruata" 16), 1999, pp. 108-109).

²⁷ RIQUER, Martín DE, *L'arnés del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona, Ariel, 1968.

²⁸ SOLDEVILA FARO, José, "Aragón en el Museo Diocesano de Lérida", *Aragón* 89, 1933: 29; FITE I LLEVOT, Francesc, "Sant Miquel", *Millenium. Història i Art del'Esglesia Catalana*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989, pp. 382-383; ídem, "Sant Miquel", en COMPANYY, Ximo, PUIG, Isidre, y Jesús TARRAGONA (eds.), *Museu Diocesà de Lleida...*, op. cit., p. 148.

Los detalles de las piezas que componen la armadura dan pistas sobre la posible cronología de la escultura. Desde el cuello se cubre con una cota de malla que cae sobre los hombros y la parte superior del pecho, cuyo extremo presenta una terminación en dientes de sierra. El pecho se protege igualmente con el peto, formado por dos corazas, una delantera y otra trasera. Del peto cuelga el faldar, compuesto por unas tiras cilíndricas que crecen desde la cintura, mostrando una decoración floral en la inferior. Por debajo asoma una cota de malla de nuevo terminada en dientes de sierra. A cada extremidad se acopla la pieza correspondiente: al brazo el guardabrazo, al antebrazo el avambrazo, al muslo el quijote y a la pierna la greba o canillera. A las articulaciones se amoldan los codales y las rodilleras. De las rodilleras y de la parte inferior de las canilleras, por encima de los tobillos, asoma una vez más la cota de malla terminada en dientes de sierra. Las manos se protegen con las manoplas y los guanteletes y los pies con el escarpe, calzado formado por varias piezas que se acomodan a la forma del pie para permitir su movilidad. El escultor no olvida ningún detalle de esta indumentaria, incluidas las pequeñas charnelas que sirven para ajustar las piezas compuestas por una parte delantera y otra posterior, que cubren el cuerpo y las extremidades. Es capaz de diseñar una armadura de elegantes proporciones, lo que implica cierto conocimiento y estudio de la anatomía humana, y de dotar de ritmo a la figura al asomar a diferentes alturas del cuerpo el contorno zigzagueante de la cota de malla, ritmo que incrementaría en origen con la desaparecida policromía, proporcionando a la escultura una mayor sensación de movimiento. Algunos de estos elementos se encuentran en otras imágenes que podemos considerar contemporáneas del san Miguel de Zaidín, principalmente en pinturas sobre tabla. La mayor similitud se encuentra en las figuras de san Miguel y de otros ángeles, ataviados con armaduras, realizadas por el pintor Luis Borrassà en el retablo de San Miguel de Cruïlles, hoy en el Museo Diocesano de Gerona, documentado en 1416.²⁹

La escultura de Zaidín presenta unas características que la diferencian del resto de las tallas oscenses de san Miguel: el material pétreo en el que está realizada y el mayor dinamismo de su cuerpo. Revela la pretensión de sus promotores de hacer una obra imperecedera, para lo cual eligen un material duradero y, por lo tanto, más caro. Además, es necesaria la habilidad de un maestro conocedor de las exigencias técnicas que se requieren a la hora de trabajar sobre el bloque de piedra y dotar a la figura que

²⁹ Para las piezas que componen la armadura es ilustrativo Riquer, Martín de, *op. cit.*, pp. 93-118. Para comparar los detalles de la armadura del san Miguel de Zaidín con las de las pinturas de Borrassà y más concretamente con el retablo de Cruïlles: Gudiol Ricart, José, *Borrassà*, Barcelona, [s. n.], 1953, pp. 76-77, figs. 158-167.

de él se extraiga de la gracia del movimiento. No se trata de una escultura de bulto redondo al no estar trabajada por su parte posterior, pudiéndose considerar como un altorrelieve. A pesar de ello no presenta un único punto de vista frontal, ya que al darle movimiento y mostrar la torsión de su cuerpo es posible observarla desde distintas posiciones. Esto hace pensar que originariamente pudiera haber formado parte de un retablo de piedra como imagen titular. Esta posibilidad se acentúa si se tiene en cuenta la localización geográfica de Zaidín dentro del área de influencia de las corrientes artísticas leridanas de la segunda mitad del siglo XIV y de la primera mitad del siglo XV, cuando en aquella provincia se realizaron numerosos retablos en piedra. Un ejemplo de la existencia de este tipo de conjuntos en tierras oscenses lo ofrecen las piezas procedentes de uno o tal vez dos retablos procedentes de Albalate de Cinca, población vecina de Zaidín, que se conservan en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.³⁰

En esta imagen las características singulares de su iconografía, la disposición de la figura y la ausencia de tejidos en su indumentaria susceptibles de adoptar un plegado, impiden establecer una comparación formal con imágenes de otros santos que pudieran responder a un mismo estilo. Sin embargo, es apreciable la semejanza en los rasgos faciales y en la forma de los cabellos entre la estatua de san Miguel y la de otra santa sin identificar, también pétreo y procedente de Zaidín, conservada igualmente en el Museo Diocesano de Lérida y Comarcal.³¹ La similitud entre ambas obras y la pertenencia de la imagen de la santa a la escuela leridana de la primera mitad del siglo XV nos permiten dar a la imagen del arcángel un mismo origen.

Las imágenes de san Miguel de Troncedo, custodiada en el Museo Diocesano de Barbastro-Monzón,³² y la de Fanlo,³³ desaparecida, siguen un mismo modelo, creado

³⁰ NAVAL MAS, Antonio, *op. cit.*, pp. 17-19.

³¹ BESERÁN I RAMÓN, Pere, "Santa sin identificar", en COMPANY, Ximo, PUIG, Isidre, y Jesús TARRAGONA (eds.), *Museu Diocesà de Lleida. Pulchra. Catàleg de l'Exposició*, *op. cit.*, pp. 148-149; NAVAL MAS, Antonio, *op. cit.*, pp. 177.

³² IGLESIAS COSTA, Manuel, "Inventario del Museo Diocesano de Barbastro", *Aragonia Sacra* 1, 1986: 212; ídem, *Arte religioso del Alto Aragón oriental*, vol. II/3, Barcelona, Akribos, 1988, pp. 174-175; JANKE, R. Steven, "Escultura gótica en el Alto Aragón", *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, *op. cit.*, p. 172, y la ficha preparada para la talla de Troncedo en el mismo catálogo pp. 432-433; y CORTIJO, Fernando, "San Miguel Arcángel de Troncedo", *Lux Ripacurtiae, I*, Graus, Ayuntamiento, 1997, pp. 108-109.

³³ ARCO Y GARAY, Ricardo DEL, *Catálogo monumental de España. Huesca*, *op. cit.*, p. 275, fig. 685; JANKE, R. Steven, *op. cit.*, pp. 167-173. Las fotografías del Archivo Mas de Barcelona, gracias a las cuales podemos estudiar la talla de Fanlo, tienen las referencias 18.963 y 18.964.

por un imaginero activo en el Pirineo oscense a mediados del siglo xv. La talla de Troncedo tiene unas dimensiones de 84 x 46 x 30 cm y está realizada en madera policromada. La de Fanlo tendría unas características similares, quizás de tamaño algo mayor,³⁴ y formaba parte, como se ha dicho, de un retablo de tablas pintadas, de factura posterior a la talla, del siglo xvi.

En los dos casos se muestra al arcángel de pie sobre el demonio, al que clava su lanza con la mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene la balanza para el peso de las almas. La de Fanlo conservaba todas las piezas que forman el grupo escultórico: la balanza con las buenas y de las malas acciones, representadas como figuras humanas desnudas de rodillas en actitud orante sobre los platillos, e incluso las alas. La de Troncedo perdió el antebrazo derecho con la lanza, la balanza y las alas, aunque se pueden observar los huecos practicados en su parte posterior para acoplarlas. La efigie de Miguel es la de un joven, con una melena rubia ensortijada, coronado por una diadema. Su rostro es de facciones expresivas, de ojos almendrados entreabiertos y de boca pequeña. La diferencia más notable entre ambas se encuentra en la figura de Lucifer, que en la de Fanlo se presenta como un ser antropomorfo mientras que en la de Troncedo es un dragón.

La indumentaria es de nuevo la armadura, pero, a diferencia de la imagen de Zaidín, el arcángel se cubre con una capa roja decorada con un rico bordado dorado en sus extremos y sujeta a la altura del pecho con un broche romboidal o con forma de flor. Sus armaduras no ofrecen diferencias notables respecto a la de Zaidín. En el peto se distingue la pancera, pieza que cubre el vientre. Es visible un cinturón, rojo en el ejemplar de Troncedo, del que tal vez colgaba una espada. El faldar está compuesto por tres partes: un faldellín con tiras cuyo extremo es curvo, que en el de Fanlo es doble; por debajo asoman las escarcelas, piezas que caen desde la cintura hasta la mitad del muslo, compuestas por varias placas trapezoidales decrecientes de arriba a abajo, que describen una línea zigzagueante; y, en la de Fanlo, se advierte parte de la cota de malla por debajo del faldar. En cuanto al resto de la armadura, es prácticamente igual que la de la escultura de Zaidín, aunque en la talla de Fanlo mostraba más detalles ornamentales en las rodilleras y en los codales, y se distinguen las distintas piezas que componen el escarpe que protege al pie. La policromía, plateada y dorada en las zonas más decorativas en la imagen de Troncedo, que sería similar en la de Fanlo, contribuye a dotar de calidades metálicas la superficie de la madera.

³⁴ Ricardo del Arco calculó su altura en un metro (*op. cit.*, p. 275).

Los rasgos faciales de las imágenes se repiten en las de la Virgen con el Niño y de santa Bárbara de Troncedo, del Museo Diocesano de Barbastro-Monzón,³⁵ así como los pliegues angulosos del manto de san Miguel recuerdan el plegado de aquellas, delatando a un mismo autor que trabajaría en los valles pirenaicos de Sobrarbe y de Ribagorza a mediados del siglo xv. A pesar de ofrecer un aspecto arcaico, al que contribuyen la frontalidad y el estatismo de las figuras, su artífice no solo demuestra precisión en la talla y delicadeza en el acabado de las obras, sino que además crea diferentes tipos iconográficos de imágenes de culto, tanto de la Virgen con el Niño como de san Miguel y otros santos o santas. Observando detenidamente las imágenes de Troncedo se revela un estilo de proporciones anchas y de drapeado voluminoso, de influencia borgoñona. Las tallas de san Miguel de Troncedo y de Fanlo recuerdan al tipo de ángel que aparece en el banco del retablo mayor de la Seo de Zaragoza y al ángel custodio de dicha ciudad, conservado en su Museo de Bellas Artes, realizados por el escultor Pere Johan, introductor del estilo gótico internacional en Aragón entre 1435 y 1445.³⁶ Otro ejemplar cercano que delata similares influencias es el san Miguel de impreciso origen ribagorzano del Museo Diocesano de Lérida.³⁷ Los rasgos de las tallas de Fanlo y Troncedo señalan a un imaginero conocedor de las corrientes estilísticas europeas de mediados del siglo xv, que habría instalado su taller en las comarcas orientales oscenses debido a la demanda de escultores en aquella zona.

La talla de san Miguel de Villacarli, conservada en el Museo Diocesano y Comarcal de Lérida,³⁸ representa una variante popular del tipo anterior, en la que, a pesar de la tosquedad y de la despreocupación en los detalles, no falta ninguno de los elementos definitorios de la iconografía del arcángel realizando la psicostasis. Tallada en madera y policromada, con unas dimensiones de 73 x 23 x 17 cm, ha perdido la lanza, la balanza, parte del cuerpo del demonio y las alas, aunque como en el ejemplar de Troncedo se pueden ver los huecos de la espalda para acoplarlas. Luce una armadu-

³⁵ Véase nota 32, y CORTUO, Fernando, “Virgen de Troncedo” y “Santa Bárbara de Troncedo”, *Lux Ripacurtiae, I*, Graus, Ayuntamiento, 1997, pp. 104-107.

³⁶ LACARRA DUCAY, María del Carmen, *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General – Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2000, pp. 61-75, figs. 1-5.

³⁷ Véase nota 24.

³⁸ LOZOYA, Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de, *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, Salvat, 1934, p. 229; LORÉS I OTZET, Inmaculada, “Talla de sant Miquel”, *Millenium...*, *op. cit.*, p. 277; ídem, “Sant Miquel”, en COMPANY, Ximo, PUIG, Isidre, y Jesús TARRAGONA (eds.), *Museu Diocesà de Lleida...*, *op. cit.*, pp. 130-131; y NAVAL MAS, Antonio, *op. cit.*, pp. 170-171.

ra similar a las anteriores, aunque más simple, y se cubre con una capa abrochada a la altura del pecho con un gran broche romboidal, dispuesta de idéntica manera reduciendo sus pliegues a los esenciales. El cuerpo del diablo es el de un ser antropomorfo. Sin duda, se trata de la obra de un imaginero dependiente del maestro que labró las imágenes de Fanlo y Troncedo, tal vez de su mismo taller, un oficial de menor habilidad que repetiría los modelos creados por aquel en tallas destinadas a un comercio que coincide con el auge del culto a determinados santos, como el del arcángel san Miguel, durante el siglo xv.

A las mismas necesidades se ajusta el san Miguel de la colección Godia de Barcelona,³⁹ de origen aragonés, tal vez oscense. En él se repite la disposición e indumentaria, aunque en esta ocasión el santo porta un escudo en lugar de la balanza. El interés de esta imagen reside en el hecho de que esté guarecida en un templete formado por un pedestal y un dosel de tracería tardogótica. Esta pieza ilustra cómo se podían presentar algunas imágenes dentro de pequeños muebles que podrían realizar la función de retablos portátiles para satisfacer las necesidades devocionales de los fieles, bien del conjunto de la comunidad, bien de particulares.

Como conclusión, las imágenes de san Miguel arcángel procedentes de Huesca conservadas en la actualidad muestran cierta variedad en cuanto a tipologías, materiales, dimensiones, disposición de las figuras y ubicación en diferentes espacios destacados de los templos, en el altar, como titulares de retablos, etcétera. Tal diversidad ilustra la llegada a las comarcas orientales oscenses de corrientes artísticas europeas a lo largo del siglo xv. De este modo, el san Miguel de Zaidín representa la inclusión de algunas obras altoaragonesas dentro del radio de acción de la escuela de escultura leridana durante las primeras décadas de la centuria. Los promotores de esta obra la contratarían en una población en la que existía una larga tradición artística y donde había talleres de escultura establecidos permanentemente, tal vez en la propia Lérida. En la segunda mitad del siglo el influjo de las artes plásticas europeas septentrionales se dejó sentir en las tierras del Sobrarbe y de la Ribagorza gracias a la instalación, en una población sin identificar de aquel marco geográfico, de un taller de imaginería, cuyo maestro se presenta como deudor del arte de escultores de primera fila, como Pere

³⁹ MONREAL AGUSTÍ, Luis. *El Conventet. Colección de escultura*, tomo II, Barcelona, Francisco Godia, 1972, p. 185; *Románico y gótico en la colección Francisco Godia*, Barcelona, Fundación Francisco Godia, 2001, pp. 114-115.

Johan. En dicho taller se crearon diferentes tipologías de imágenes de culto que tuvieron un gran éxito y difusión, como el modelo de san Miguel que siguen los ejemplares de Fanlo y de Troncedo. La actividad de este taller se desarrollaría de manera continuada atendiendo a las necesidades de culto de sus clientes, mediante la realización de tallas en serie, de menor calidad, como el san Miguel de Villacarli. Los autores de estas obras, a pesar de su anonimato, demuestran ser conocedores de las modas artísticas imperantes desde los primeros años del siglo XV, obteniéndose como resultado de su trabajo unas imágenes dignas de ser reseñadas por su antigüedad y por el significado que tuvieron en la época en la que se llevaron a cabo.



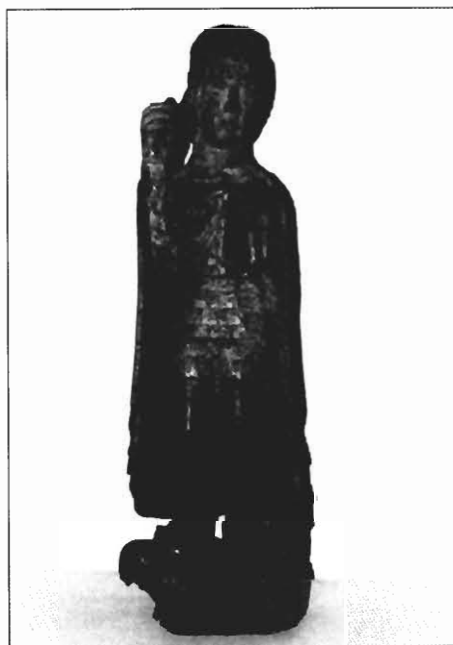
*San Miguel de Zaidín.
Museo Diocesano y Comarcal de Lérida.*



*San Miguel de Troncedo.
Museo Diocesano de Barbastro-Monzón.*



*San Miguel de Fanlo.
Fotografía nº 18964, 1917.
Instituto Amatller de Arte Hispánico.
Archivo Mas.*



*San Miguel de Villacarli.
Museo Diocesano y Comarcal de Lérida.*