

Arte románico en la provincia de Zaragoza

Javier Martínez de Aguirre

Los límites provinciales establecidos en la España del siglo XIX raras veces circunscriben ámbitos territoriales apropiados para los estudios de historia del arte. Desde luego, la provincia de Zaragoza no constituye una unidad de evolución artística en época románica, pero tampoco las fronteras del antiguo reino de Aragón delimitaron espacios caracterizados por la homogeneidad de las experiencias creativas, ya fueran constructivas, ya figurativas. Y es que justamente el establecimiento de las áreas de desarrollo del arte románico constituye uno de los problemas cruciales a la hora de aproximarnos a la producción artística de los siglos XI y XII a lo largo de Europa. Las viejas teorías de las "escuelas regionales" se han revelado incapaces de explicar fenómenos evidentes de conexión artística entre obras muy distantes. Por tanto, hablar de "románico zaragozano" sería poco ilustrativo si pretendiésemos caracterizar maneras peculiares de realizar arquitectura, escultura, pintura o cualesquiera de las restantes manifestaciones artísticas. Sin embargo, sí es posible apreciar la existencia de focos concretos, conectados con otros territorios aragoneses o limítrofes (especialmente los dependientes de la diócesis de Pamplona, a la que perteneció parte de la provincia de Zaragoza en época medieval), en los que constatamos la abundancia de unas determinadas soluciones constructivas o figurativas en un período en particular, como puedan ser tanto el románico pleno como el románico tardío en Cinco Villas, que ya interesaron a historiadores de la talla de Abbad Ríos. Intentaremos por ello llevar a cabo en las líneas que siguen una visión panorámica de la evolución del arte románico dentro de los límites provinciales, insertándola en el marco de consideraciones más generales sobre el románico del reino de Aragón, del sur de Francia y del norte de la Península Ibérica.

Decía Wölfflin que quien está habituado a contemplar el mundo como historiador experimenta una profunda sensación de placer cuando las cosas se presentan a la vista, aun discontinuamente, según su origen y desarrollo, cuando lo existente ha perdido la apariencia de lo casual y se puede comprender como algo que ha llegado a ser. La percepción del románico como una sucesión organizada de creaciones, una secuencia ordenada de acontecimientos de naturaleza histórico-artística que constituyen un conjunto encadenado, ligado por el principio de causa y efecto, es la aspiración del estudioso. Sin embargo, la desaparición de un número indeterminado de eslabones de la cadena, es decir, de obras que pudieron haber sido relevantes, hace que la reconstrucción del pasado siempre sea problemática. En el estado actual de nuestros conocimientos, en parte por la insuficiente profundización de los análisis hasta hoy efectuados, en parte por el componente creativo propio de la actividad humana (que conlleva el que los fenómenos no se sucedan de manera matemática), en parte por la pérdida de obras importantes, resulta difícil ordenar adecuadamente todas las producciones del románico mediante esquemas de filiación y dependencia en lo estructural, en lo formal y en lo iconográfico. No todas las explicaciones hasta ahora propuestas resultan satisfactorias, ya que no concilian de manera adecuada todos los datos disponibles. Dado que esta enciclopedia, siguiendo pautas normales en el género, organiza las producciones artísticas por orden alfabético de las localidades donde actualmente se encuentran, resulta conveniente que esta introducción aborde

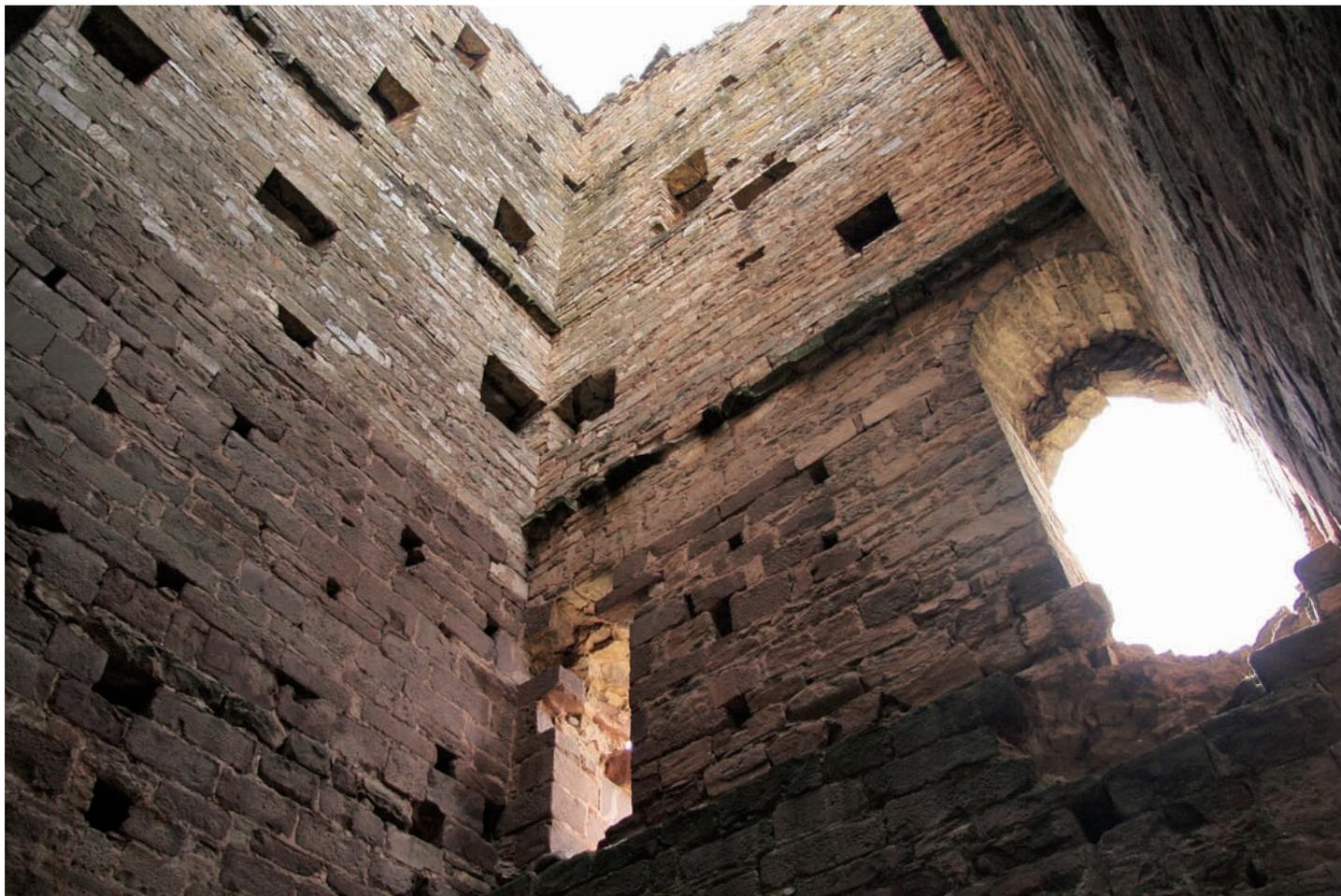
aunque sea someramente el románico zaragozano desde el punto de vista de su desarrollo histórico, a partir de las producciones más antiguas hasta las propias del tardorrománico e incluso del románico inercial, que siguió aportando construcciones en Aragón durante largas décadas del siglo XIII.

Y para ello empezaremos con las obras más antiguas. En los albores del siglo XI, cuando se produce la introducción en la Península Ibérica de nuevas fórmulas de construir, sólo una pequeña parte de la provincia zaragozana formaba parte del territorio cristiano. El condado de Aragón había quedado vinculado al reino de Pamplona desde los inicios del siglo X. Tras la muerte de Sancho III, emprendió una trayectoria diferenciada destinada a desembocar en su consolidación como reino soberano, efectiva desde 1076, en tiempos de Sancho Ramírez. Tomando como marco el territorio provincial zaragozano, en torno al año mil todavía integraban al-Andalus no sólo el Valle del Ebro y todas las comarcas situadas al sur del gran río, sino también las cuencas medias del Gállego y de los Arbas. El área cristiana quedaba reducida a las Altas Cinco Villas, que no podían sustraerse a las amenazas de las razias andalusíes (recordemos la de Abd el Malik en el 1006). La caída del califato cordobés (1010) y el progresivo fortalecimiento del reino pamplonés bajo el cetro de Sancho III el Mayor (1004-1035) conducirían a una inversión de los papeles.

Si creemos lo que afirma una célebre bula papal datable en 1084-1085, sobre la que se han expresado dudas razonables, Sancho III habría establecido una línea de fortificaciones integrada por Ruesta, Ull, Sos, Uncastillo, Luesia, Biel, Agüero y Murillo (*quae edificata ab auo tuo Santio rege fuere*: véase apéndice documental). Este texto ha sido invocado para datar la parte más antigua del impresionante conjunto de Loarre, que no se cita expresamente en el diploma, y también a la hora de establecer una primera etapa en los procesos constructivos de los castillos de Sos, Biel, Luesia y Ruesta llegados a nuestros días. Serían las primeras manifestaciones arquitectónicas documentadas de época románica en nuestro territorio.

Las aspiraciones artísticas de los aragoneses de aquellos tiempos eran realmente limitadas. En este primer tercio del siglo XI se edificarían torres de dimensiones reducidas, de unos 6-8 metros de lado, encaramadas a afloramientos rocosos casi inexpugnables, que habrían sido posteriormente ampliadas en casos como Biel y Ruesta. Muy probablemente dichas torres no presentarían diferencias sustanciales con lo que pudo haberse construido en época prerrománica. Constarían de un núcleo aparejado en piedra no siempre escuadrada, con puerta situada en altura, rebajes o molduras que acusan la existencia de forjados a varios niveles, vanos aspilleros en los diferentes pisos y complementos lignarios en la parte superior, que llevan a pensar en la generalización de los cadalsos. En la mayor parte de los casos sólo contamos con la apreciación visual de los cambios de aparejo (evidente en el tamaño y distribución de piezas, en ocasiones también por el color del material) para confirmar la existencia de fases sucesivas en una misma fortificación, pero factores como el reaprovechamiento de la piedra más o menos labrada o la explotación en cantera de una determinada veta hasta su agotamiento aconsejarían tomar en consideración otros procedimientos de estudio capaces de proporcionar más elementos de juicio (examen detallado de tipos de labra, estudio químico de morteros, dendrocronología, etc.). Quizá de este modo las cronologías relativas que hasta ahora se han deducido principalmente a partir del examen visual de los paramentos conservados, como los ensayos para los casos de Ruesta o Luesia, podrían concretarse con mayor seguridad.

Por razones que desconocemos, advertimos un marcado contraste entre las dos orientaciones básicas de la arquitectura monumental de la época. Frente al auge de la arquitectura militar localizada en el área septentrional de la provincia, la arquitectura religiosa es ajena a la expansión de las fórmulas que alcanzaron mayor difusión al sur del Pirineo durante el primer románico. Me refiero a lo que suele denominarse primer románico o románico lombardo, caracterizado por el uso de sillarejo y la introducción de elementos ornamentales de raigambre mediterránea (lesenas y series de arquillos bajo las cornisas), corriente arquitec-



Castillo de Ruesta. Interior de la torre mayor

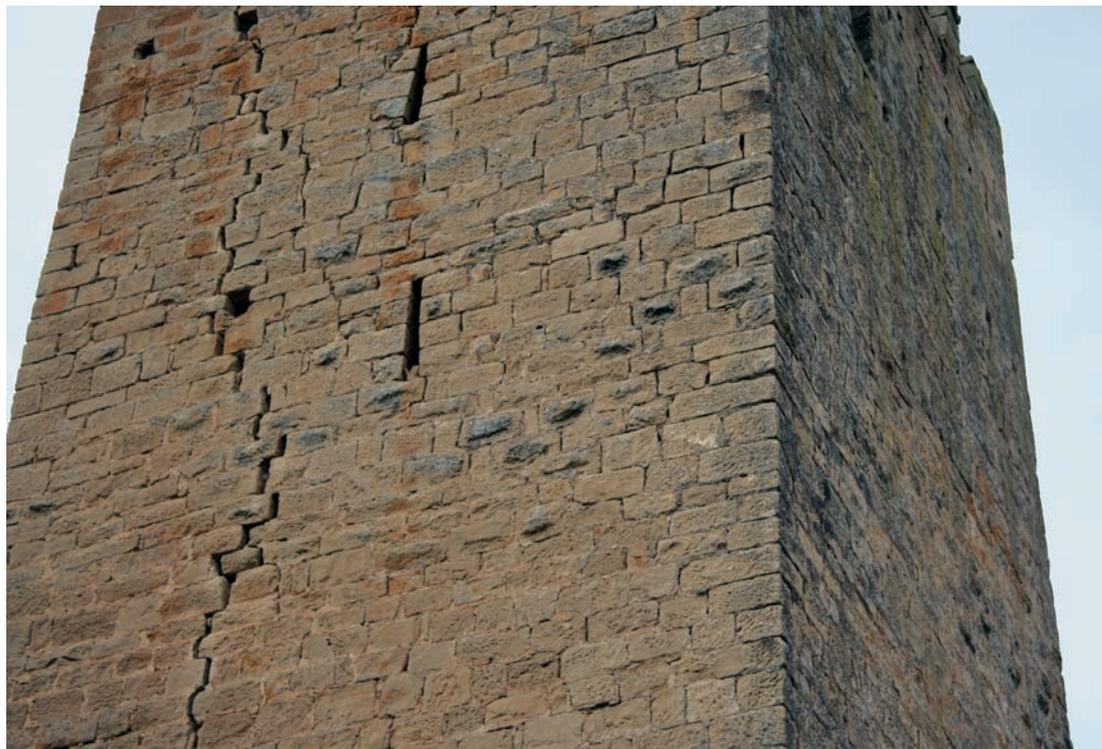
tónica que sólo tímidamente irrumpió en la Jacetania y no se expandió más hacia el Oeste. Resulta sorprendente comprobar que esta manera de construir se difundió con enorme éxito en un amplio espectro de edificaciones, desde monasterios, catedrales y colegiadas del más alto nivel hasta iglesitas rurales de valles recónditos, a lo largo de distintos condados catalanes, también de Sobrarbe y Ribagorza hasta el curso alto del río Aragón. San Caprasio de Santa Cruz de la Serós constituye el más conspicuo ejemplo en la comarca limítrofe. Sin embargo, no fue adoptada en el territorio presuntamente de mayor vitalidad, el del espacio "nuclear" del reino de Pamplona, según la expresión que consagrara Martín Duque, ni en el área de expansión de la Valdonsella. Ciertamente hubo construcciones religiosas en aquellos tiempos, pero o bien no han llegado a nuestros días, o bien todavía mantendrían tradiciones prerrománicas, en la línea de lo visible en el Corral del Calvo de Luesia. Como consecuencia, no es posible ubicar con total certeza la construcción de ningún templo de la provincia zaragozana durante el gobierno de Ramiro I (1035-1064). El único que ha sido tomado en consideración para una cronología tan temprana es Santiago de Ruesta. Sus paramentos de mampostería que dejan espacio a hiladas dispuestas en *opus spicatum* y su puerta con arco de descarga sobre dintel corresponden a una edificación temprana, la que habría sido entregada a los monjes de la Selva Mayor por Sancho Ramírez en 1087. Los nuevos propietarios no tardarían en renovar la edificación con el añadido de elementos propios del pleno románico languedociano (columnas con capiteles decorados del interior, puerta occidental de sobria ornamentación). La singular diferenciación de dos espacios cerrados ha sido puesta en rela-



*Ruesta. Interior
de la iglesia de
Santiago*

ción con la existencia de una "alberguería" en el templo, a tenor de lo que cuentan documentos de tiempos de Pedro I (1094-1104).

Hemos de esperar a los reinados de Sancho Ramírez (1064-1094) y sus hijos, Pedro I (1094-1104) y Alfonso I el Batallador (1104-1134), para encontrar un cambio sustancial. El panorama arquitectónico del reino aragonés vivió en las décadas en torno al 1100 una transformación radical y progresiva. Radical en la medida en que se difundiría una manera de hacer arquitectura basada en la monumentalidad, en el trabajo esmerado de la talla de piedra y en la incorporación de figuración (relieves, pintura mural figurativa a gran escala) en las construcciones. Progresiva en cuanto que inicialmente afectó a muy pocos templos y fue preciso que transcurrieran varias décadas para que las nuevas formas se generalizaran y evolucionaran.



Obano. Detalle del
aparejo de la torre

José María Lacarra hablaba de los primeros tiempos del reino de Aragón como los de una sociedad volcada en la faceta guerrera. Y es todavía en una construcción militar donde por primera vez encontramos un edificio zaragozano que podemos fechar con cierta seguridad en el reinado de Sancho Ramírez. Me refiero a la torre de Obano, cerca de Luna, en un punto estratégico del camino que comunicaba Ejea con Huesca. Un documento de 1086 permite pensar que había sido el propio rey quien había iniciado la construcción de la torre después de haber delimitado su término: *et Ouano cum suis terminis sicut terminabit eos rex quando incepit eum fabricare* (apéndice documental). La presencia posterior del mismo monarca en el término, atestiguada por la suscripción de documentos en 1092 y 1093, confirmaría el respaldo regio de la edificación. Se trata de un magnífico ejemplo de torre de planta cuadrangular, con cinco pisos cuyos forjados apoyaban en reducciones de sección de muros. Dispone de puerta adintelada en altura en su frente principal y dos puertas secundarias en el piso quinto de salida al cadalso. Conserva mechinales que prueban la existencia de parapeto ante la puerta y cadalso en el cuarto piso. Todos los pisos menos la planta baja disponen de al menos un hueco de iluminación. Incluye de modo esporádico sillares almohadillados que han sido interpretados como reaprovechamiento de una edificación anterior (¿islámica, romana?).

En el último tercio del siglo XI se vivió una renovación de las edificaciones de carácter militar. El castillo de Biel es la obra sobresaliente en este campo, acompañada por construcciones de indudable encanto como las dos torres de Sibirana, entre otras. Como han estudiado Guitart y otros autores, la espléndida fortaleza de Biel va mucho más allá de la fórmula torreada sencilla anteriormente tan difundida. Sus casi veinte metros de lado mayor la encadenan a antecedentes magníficos como las torres de Abizanda y Loarre, donde habían quedado redefinidos los elementos de carácter residencial. Su planta poligonal irregular quizá esté condicionada por la orografía, como había sucedido antes en Luesia. Se ha relacionado con distintos miembros de la familia regia, tanto femeninos como masculinos, desde reinas hasta infantes. Se documentan varios de ellos suscribiendo diplomas allí, pero también lo hace el propio Sancho Ramírez en 1085, 1092 y 1093. Para explicar su particular desarrollo se ha dicho que representa la intro-



Biel. Torre

ducción de las fórmulas ultrapirenaicas tipo *donjon* en Aragón, quizá llegadas con los franceses que acompañaron a doña Felicia de Roucy o con quienes participaron en la cruzada de 1073. Es probablemente en esta órbita de la familia real donde se encuentre la razón de tales dimensiones y esmero, ya que la emisión de diplomas en Biel atestigua la presencia continuada de los herederos del trono. Admiramos sus ambiciosas dimensiones y la complicación de espacios interiores, a la vista del reparto de ventanales en los niveles elevados, con caras en las que vemos hasta cuatro vanos seguidos. Un estudio pormenorizado de huecos y ejes de comunicación vertical quizá proporcionaría pistas acerca de la distribución de estancias en el interior que, evidentemente, no se regía por consideraciones de simetría. Los mechinales para jabalcones indican la importancia que tuvieron los complementos lignarios.

En los años ochenta del siglo XI la catedral de Jaca se constituyó en la piedra de toque de la renovación artística en todo el reino aragonés. En la provincia de Zaragoza las secuelas de dicha catedral evidencian la introducción del nuevo paradigma, que acabará significando la definitiva modificación del paisaje monumental. Las nuevas formas no se impusieron sobre la nada. Existía una tradición constructiva previa, en la que se habían formado los canteros de la segunda mitad del siglo, que se resistió a desaparecer. El diálogo, las contradicciones y la convivencia entre lo viejo y lo nuevo, que han sido estudiados con tanto acierto en otros conjuntos hispanos de la época, se manifiestan con particular interés en dos construcciones encantadoras: la parroquia de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés y San Nicolás de Ceñito. En ambos casos advertimos la convivencia de dos aparejos, dos maneras de alzar muros: por una parte, la que emplea el sillarejo o incluso los mampuestos apenas regularizados, con abundante mortero, y adorna a veces las superficies murales mediante lesenas y arquillos; por otra, la que prefiere hiladas regulares de piedra sillar de tamaño medio, con alturas entre 25 y 40 cm, y complementa los edificios mediante relieves. La segunda venía con los nuevos maestros de procedencia ultrapirenaica y coincide con la incorporación de motivos geométricos, esquematizaciones vegetales o representaciones animales y humanas en los puntos fuertes de los edificios. La primera era la propia de la tradición local. Bagüés y Ceñito nos enseñan que los maestros que las edificaron trabajaban en ese contexto. Los complementos escultóricos están reducidos al mínimo: canecillos, molduras de billetes, elementos sueltos en sillares, etc. Por otra parte, es de señalar que las lesenas de Bagüés fueron tratadas de modo muy distinto a como lo venían haciendo los canteros lombardos, ya que en varias ocasiones están talladas en piezas verticales de gran tamaño que corresponden a varias hiladas, casi como si fueran esculturas en vez de elementos constructivos. La iluminación mediante una ventana colocada encima del arco de embocadura del ábside es otra singularidad a señalar, puesto que, siendo una solución de antiquísima tradición (nada menos que de origen paleocristiano), en el románico peninsular será especialmente frecuente en época tardorrománica.

Abbad Ríos leyó una inscripción que situaba la edificación del ábside de Ceñito en el año 1100, dato precioso si fuéramos capaces de confirmarlo para jalonar la rápida expansión de las



Ceñito. San Nicolás:
detalle de aparejos



Bagüés. Exterior de la iglesia de los Santos Julián y Basilisa

fórmulas jaquesas en el tránsito del siglo XI al XII. La decoración exterior de la ventana absidal, con moldura adornada con dos hileras de bolas, fue copiada y simplificada en parroquiales de la Valdonsella, como Lobera de Onsella y Undués Pintano, y se extendió a otras áreas de Cinco Villas (Layana). En cambio, el crismón que ornamenta la losa en que fue tallada la parte superior de la ventana axial, trabajada casi como si de un tímpano se tratara, no tendría secuelas. El predominio del ajedrezado se extenderá a otros templos de la comarca (Undués Pintano), donde los capiteles de la ventana absidal hacen perdurar el repertorio hispanolanguedociano mediante la presencia de aves afrontadas y leones que comparten cabeza, tratados con notable rudeza. Las palmetas inscritas repartidas en sillares irregularmente distribuidos en los paramentos de Ceñito carecen de explicación, pero suponen buena muestra de la difusión que alcanzó este componente de raigambre languedociana durante el pleno románico. Como fue normal en la época, los artistas ensayaron variaciones a partir de las fórmulas ornamentales consagradas, como la decoración de arquivoltas mediante palmetas y rosetas de Navardún. En resumen, se aprecia un progresivo predominio de las soluciones de raigambre hispanolanguedociana a lo largo de las primeras décadas del siglo XII.

Los motivos en relieve no eran la única manera de enriquecer los edificios en formas y significados. Está claro que existían otros procedimientos para incorporar figuración, como demuestra el impresionante conjunto de Bagüés, hoy trasladado al Museo Diocesano de Jaca. Las pinturas murales de la iglesia de los Santos Julián y Basilisa constituyen el muestrario más importante de pintura mural románica en la provincia de Zaragoza y destacan tanto en el panorama hispano como en el internacional. Probablemente muy poco después de la ejecución de la arquitectura, o incluso en el mismo empeño constructivo, hacia 1100, antes de retirar los andamios, se acometió la decoración de todo el interior, que conservamos en un porcentaje significativo. Varios son los aspectos a señalar: primero, la riqueza iconográfica, ya que despliega más de cincuenta unidades temáticas del Antiguo y del Nuevo Testamento, desde la historia de la creación del hombre y el primer pecado, hasta la redención gracias a la Crucifixión, la Resurrección y la posterior Ascensión de Cristo a los cielos. Merece la pena comentar la in-



Bagüés. Detalle de las pinturas murales (Museo Diocesano de Jaca)

clusión de algunos pasajes que suelen faltar en ciclos más concentrados. Por ejemplo, el hecho de que se reservara todo un registro de los cuatro que se extienden a lo largo de los muros a la vida pública del Salvador. Estos asuntos, que ocupan amplia extensión de los evangelios, sin embargo resultan poco habituales en buen número de programas escultóricos románicos, centrados normalmente en Infancia, Pasión y Resurrección. El friso pintado de la Vida Pública es el tercero a contar desde la cubierta. El más alto fue dedicado al Génesis, desde la Creación de Adán hasta Noé; el segundo, a la Infancia del Salvador, de la Anunciación a la Presentación en el Templo; el tercero a la Vida Pública, empezando con el Bautismo todavía en el segundo registro y hasta la Resurrección de Lázaro; y el cuarto, cambiando el sentido de lectura, a la Pasión y Resurrección. En efecto, mientras los otros tres ciclos se inician por la parte oriental del muro meridional y van recorriendo las paredes siguiendo las agujas del reloj, el inicio de la Pasión no se ubica en el registro inferior del muro sur, en su lado oriental, sino en la parte occidental del muro norte, para terminar la narración con el Prendimiento pintado en el extremo oriental del tercer registro del muro septentrional. Muy probablemente esto se hizo así para poder dar continuidad a la Visita de las Tres Marías (que en época románica suele constituir el motivo más directamente relacionado con la Resurrección de Cristo) con las apariciones a la Magdalena, los discípulos de Emaús, los apóstoles y Pentecostés. Es posible que hayamos perdido claves temáticas en la decoración del muro occidental que ayudarían a entender esta peculiar distribución; suponemos que se ubicó allí el Juicio Final, quizá conectado con pasajes en que se recalcaran aspectos terrenales tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. Por supuesto, para los asuntos cruciales como la Crucifixión y la Ascensión se reservó el semicilindro absidal.

La sucesión lineal de escenas en los muros de Bagüés es buena muestra de la simplicidad narrativa asumible en estas producciones bidimensionales (y evidentemente asimismo en las figuraciones miniaturísticas). Todo lo contrario a lo que encontraremos en las portadas esculpidas o en el reparto de escenas a lo largo de capiteles de arquerías, puesto que los conjuntos constituidos por relieves se veían muy condicionados por la naturaleza del correspondiente

marco, con sus tímpanos, arquivoltas, capiteles, etc. Pronto veremos las dificultades con que toparon los artistas para desplegar mediante esculturas una exposición lineal del relato evangélico.

Desde el punto de vista formal los murales de Bagüés han sido relacionados con el foco pictórico aquitano centrado en el Poitou. Concretamente, sus rasgos estilísticos han sido comparados con los de la cripta de Saint Savin sur Gartempe y con las miniaturas del *Libro de la Vida de Santa Radegunda*. Merece comentario la procedencia de los maestros pintores. Bagüés era un priorato dependiente de San Juan de la Peña. Curiosamente, la iglesia baja de San Juan también fue decorada con pinturas murales, dedicadas al martirio de otra pareja de santos, Cosme y Damián. Lo que sorprende es que desde el punto de vista formal se aprecia una diferencia entre las maneras de trabajar de los artistas que recibieron el encargo en la abadía pinatense y la de quienes ornamentaron Bagüés, puesto que para los primeros se ha supuesto una filiación borgoñona, mientras que para los segundos se estima, como ya hemos dicho, un origen aquitano. Es posible que hubieran existido en el templo abacial murales pertenecientes a esta segunda tradición, lo que ayudaría a entender cómo llegó hasta una iglesia remota un equipo de artistas de origen tan lejano. Las relaciones políticas y los enlaces de la familia regia han sido invocados para explicar la llegada de artistas ultrapirenaicos.

Bagüés nos pone ante la cuestión de las pinturas murales perdidas. La lisura interior de los muros de los edificios previos al pleno románico lleva a suponer una inclinación hacia los revestimientos pictóricos cuya preponderancia quizá fuera disminuyendo, al menos en las naves, a medida que los interiores quedaron articulados por pilastras con presencia de figuración en sus capiteles. Posiblemente hubo varios conjuntos murales más de estas características, además de las pinturas habituales de las cabeceras que perdurarían a lo largo de los siglos y de los que tenemos interesantes ejemplos procedentes de Ruesta (también en el Museo Diocesano de Jaca) y San Juan de Uncastillo. En qué medida la generalización de relieves en distintos lugares de los interiores, que veremos en el románico tardío, significó una decadencia de las ornamentaciones pictóricas murales es una cuestión abierta a la que nos volveremos a referir.

¿Cuántos conjuntos semejantes a Bagüés hemos perdido? Se trata de una pregunta sin respuesta. Probablemente este abrumador despliegue figurativo no fue caso único; hemos de admitir que el mundo en imágenes al alcance de los cristianos aragoneses novecientos años atrás era más rico y complejo que el llegado a nuestros días. Nos gustaría conocer el efecto sobre el espectador de escenas tan animadas, con figuras que jerarquizan sus dimensiones (siempre Cristo de mayor tamaño) y que adoptan esquemas interiores marcados por violentas diagonales y acusados contrapostos, que se agrupan reiterando un mismo perfil con diferencias cromáticas para dar sensación de profundidad. Estamos ante el trabajo de maestros hábiles, que saben sacar partido de las circunstancias, como advertimos en el predominio de esquemas arquitectónicos estructurados mediante arquerías justamente en el registro en el que se abren las ventanas de medio punto.

Tanto Ceñito como Bagüés nos ilustran además acerca de otro hecho. Bien sea como consecuencia de la difusión del modelo catedralicio jaqués, bien por razones económicas en algún caso, o bien por perduración de tradiciones locales, se establece una nítida diferencia entre la cabecera, abovedada, y la nave cubierta con techumbre de madera. Es interesante señalar que esto acontece incluso en un edificio que iba a quedar completamente revestido con pinturas murales, luego no podemos atribuirlo a la pobreza o a la falta de dignidad de un espacio de dichas características. Como ha estudiado David Simon, la difusión del tipo constructivo de nave única con cubierta de madera a partir de la catedral de Jaca afectó a los más relevantes encargos de la época, desde Iguácel a Sasave en la provincia de Huesca, y también en tierras zaragozanas.

El eco de la seo jaquesa perduró en el corazón de las Cinco Villas. El tímpano de San Martín de Uncastillo ofrece una última versión de la portada occidental pirenaica, con el crismón flanqueado por dos leones enfrentados de un modo u otro a serpientes. La reinterpretación del

tema central podría hacernos pensar en un lejano recuerdo de esquemas generados a finales del siglo XI, pero la voluta de un capitel de la puerta meridional evidencia que cuando se ejecutó el tímpano uncastillés las fórmulas jacetanas estaban todavía muy vivas en el repertorio manejado por los escultores.

La catedral de Jaca constituía sin duda un referente de enorme interés, ya que mostraba una primera manera de monumentalizar los templos cristianos en clave del románico pleno, pero no fue el único. Hemos de tener en cuenta que los límites eclesiásticos incluían la Valdonsella y las Cinco Villas en la diócesis de Pamplona. Por tanto, no nos tiene que extrañar que la catedral de Pamplona, reconstruida a partir del año 1100 bajo el impulso del obispo francés Pedro de Rodez, se constituyera en un segundo polo de difusión de las nuevas fórmulas artísticas hacia las comarcas zaragozanas. El estudio de la construcción de San Esteban de Sos, realizado en esta *Enciclopedia* por Carlos Martínez Álava, viene a renovar lo que se sabía acerca del templo y evidencia la participación en la obra de un eclesiástico destacado, García Fortuñones, arcidiacono de la seo pamplonesa, quien la habría promovido hacia 1110. García habría participado en la edificación de una iglesia de dos niveles, que conjuga una doble influencia: para la distribución en alturas con cuidada cripta, la del monasterio de Leire; para la organización de alzados y los detalles constructivos y ornamentales, la de la seo pamplonesa, especialmente evidente en el famoso capitel de las aves que se picotean las patas, visible en la cripta de Sos, cuyo modelo se localizaba en la antigua portada de la catedral pamplonesa (Museo de Navarra). La presencia de estas aves picadoras se extenderá por las Cinco Villas y las encontraremos de nuevo en San Juan de Castiliscar, San Martín de Uncastillo, etc. En general, el repertorio languedociano de componente predominantemente tolosano caracteriza el desarrollo del románico pleno en el norte de la provincia durante la primera mitad del siglo XII, con ejemplos variados en la Valdonsella y más al norte (Sigüés).

El capitel de las aves es el nexa más evidente entre Sos y Pamplona, pero no el único. La articulación de la cabecera mediante alternancia de ventanas y arcos ciegos comparte una solución frecuente en otros templos derivados de la misma seo (en Navarra: Irache, Zamarce, etc.). Y conecta con otra construcción de enorme interés: Santa María de Uncastillo, más modesta en sus aspiraciones dado que se proyectó con nave única, pero con dimensiones propias de un empeño de cierta relevancia, puesto que alcanza 33 m de longitud (distribuidos en seis tramos de nave más ábside y anteábside) por 9,70 de anchura en su interior. Da la impresión de que este magnífico edificio, completamente abovedado sobre fajones, se constituyó en modelo para numerosas iglesias de Cinco Villas, que optaron por la nave única con más de cuatro tramos, contrafuertes que ritman el exterior y puerta muy decorada. El arquitecto se esmeró en la articulación interna, ya que apostó por una cabecera con cinco ventanales separados por arquillos ciegos estrechos y peraltados, a los que añadió también arquillos ciegos en el anteábside, todo ello con más que probable origen pamplonés (quizá también vienen de aquí los arcos ciegos interiores del muro septentrional, que fueron copiados en San Miguel de Cheulas). Hemos de tener en cuenta que la Valdonsella pertenecía a la diócesis de Pamplona y que los obispos solicitaban reconocimiento expreso de este dominio siempre que podían; pero la posesión no era aceptada por todos, de manera que los frutos de las iglesias de dicha comarca fueron reclamados por los obispos cesaraugustanos, quienes incluso los obtuvieron durante un tiempo por mandato de un legado papal.

La consagración de Santa María de Uncastillo en noviembre de 1155, de la que dan testimonio dos documentos (apéndice documental), supone un referente fundamental para ubicar tanto la implantación de esta solución arquitectónica como, muy especialmente, para marcar la secuencia estilística de las novedades escultóricas. Y es que la multiplicación de arcos fajones dio pie a la inclusión de numerosos capiteles donde fueron combinados motivos vegetales con otros historiados muy animados. El repertorio languedociano con sus águilas frontales, sus entrelazos, cintas perladas y hojas digitadas se enriquece con músicos y saltimbanquis contor-



Sos del Rey Católico.
Exterior de la cabecera
de San Esteban

sionistas, jinetes, vencedores de leones y escenas animadas que representan el castigo de los pecadores, iracundos, avaros y lujuriosos. Otra consagración, la de San Martín de Unx (Navarra) en 1156, iglesia en la que intervinieron maestros pertenecientes al mismo taller escultórico, confirma que en las décadas centrales del siglo XII se extendió por tierras aragonesas y navarras una manera de esculpir relieves muy relacionada con las obras bearnesas.

La puerta meridional de Santa María de Uncastillo constituye una obra singular, en la que un maestro de notable capacidad y personalidad desplegó un repertorio figurativo muy expresivo. El esmero ornamental condujo a la elección de fustes torsos o cuajados de entrelazos y complejos patrones vegetales, sólo parcialmente derivados de antecedentes jaqueses. En los capiteles, el protagonismo de los primeros padres en la expulsión del Paraíso, de los castigos infernales y una escena funeraria acusan el interés que por entonces tenían clérigos y fieles en procurarse el mejor destino posible en el más allá. Sin embargo, lo verdaderamente llamativo de esta puerta es el riquísimo repertorio figurativo de personajes y animales variados que se despliegan jugando con las molduras de las arquivoltas. Como expone David Simon en la ficha correspondiente de esta *Enciclopedia*, cabe pensar que el escultor (que no en vano ha recibido el apelativo de Maestro de Uncastillo) utiliza repertorios conocidos (representaciones de vicios, trabajos de los meses, etc.) para crear un lenguaje figurativo adecuado a un público nuevo, el de los dinámicos colectivos burgueses de origen ultrapirenaico que por esas fechas hicieron de Uncastillo una de las poblaciones más importantes del Norte de la Península. Algunas imágenes inolvidables, humanas y animales que medio ocultan sus cuerpos tras el grueso bocel o que se contorsionan en el estrecho marco que constituyen los canecillos, suponen la quintaesencia de la animación románica. El recurso a escenas de la vida cotidiana y a la evolución de esquemas de larguísima tradición en el románico pleno (por ejemplo, las figuras humanas cuyas manos estiran las fauces de monstruos) no impide que la significación de buen número de temas se nos resista.

El nexos formal de este taller con las obras bearnesas al otro lado de la cadena pirenaica es indudable. La portada de Oloron Sainte-Marie aporta términos de comparación. La apues-



*Santa María de
Uncastillo. Detalle de la
portada meridional*

ta por la expresividad y el dinamismo, por las formas turgentes tanto en anatomías como en atuendos, por cierta desproporción buscada de los cuerpos en los que se aumenta el tamaño de cabezas y manos, por la perduración del preciosismo de origen tolosano en las orlas de las vestimentas, generó un estilo llamado a tener continuidad en el entorno. En la propia localidad de Uncastillo todos estos rasgos caracterizaron otros templos del segundo tercio del siglo XII, como la portada de San Miguel o incluso algunos capiteles de San Martín.

En cuanto al eco arquitectónico, el avance que supone Santa María se aprecia al contrastarlo con las de edificaciones características de esas mismas fechas en ámbito rural. Por ejemplo, en la primera mitad del siglo XI cabe situar la pequeña iglesia de Añués, que pese a su modestia fue sede de un priorato de San Salvador de Leire. Este templo, típico del románico rural de aldea, apenas supera los 5 m de anchura de nave (y poco más de 15 de longitud). El contraste en lo constructivo y en lo ornamental es evidente. No nos extraña que la parroquial de Uncastillo se convirtiera en referente para multitud de templos posteriores. Quizá lo más llamativo sea la opción por la nave única, puesto que hasta entonces las principales parroquias urbanas de las villas del entorno edificadas en el pleno románico habían apostado por las tres naves (San Esteban de Sos). Otra cripta de tres ábsides se había iniciado en Murillo de Gállego, donde las obras quedarían interrumpidas durante décadas hasta que se reemprendieron ya mediado el siglo XII. En la misma línea cabría citar San Salvador de Luesia. Frente a ellos, los edificios de Uncastillo, al igual que el primer diseño de San Pedro de la Rúa de Estella, optaron por la nave única. ¿Estamos ante el seguimiento de construcciones ultrapirenaicas donde hubo especial interés por los espacios unificados a lo largo del siglo XII? Es un tema todavía no aclarado. Lo que resulta evidente es que el modelo de templo de tres naves fue progresivamente abandonado tanto en la expansión románica de las Cinco Villas como en las edificaciones al otro lado del Ebro, donde la monumental iglesia de Tosos constituye una de las escasas excepciones. Tan sólo las catedrales y las grandes abadías cistercienses mantuvieron la preferencia por las tres naves.

Otro elemento del que se prescindirá progresivamente es el recurso a las criptas. Sin duda el asentamiento poblacional en localidades llanas, abandonando el enriscamiento en laderas

empinadas propio de las épocas de conflictos guerreros, tuvo como consecuencia la escasa utilización de estos espacios. Si lo unimos al predominio de los templos de nave única, obtendremos el resultado del reducido número de criptas tardorrománicas, entre las que se cuentan Santiago de Luna, San Felices de Uncastillo, San Nicolás de El Frago y Velilla de Ebro, todas ellas justificadas por necesidades estructurales al haber sido edificadas los templos en pendiente.

Pero estamos adelantando demasiados acontecimientos. Para comprender la explosión románica de la segunda mitad del siglo XII es preciso recordar el éxito reconquistador de décadas atrás. Los esfuerzos del reino estuvieron centrados durante el reinado de Alfonso I el Batallador en la recuperación cristiana del Valle del Ebro. Las sucesivas tomas de Zaragoza (1118) Tarazona (1119, el mismo año que Tudela) y Daroca (1120) consolidaron todos los territorios situados al norte del gran río. Ahora bien, entre la conquista y la remonumentalización de las poblaciones solía extenderse un período en que los cristianos aprovechaban las construcciones islámicas sin apenas modificarlas. Sólo cuando el asentamiento se había afianzado y las rentas de las instituciones eclesásticas habían proporcionado recursos económicos suficientes, se emprendían las reedificaciones. Así debió de suceder en los primeros años de la catedral de Zaragoza y de Santa María de Daroca. Como hemos visto, el segundo cuarto del siglo XII constituye período propicio para la perduración de las fórmulas del románico pleno. ¿Hasta cuándo? El ábside de Santa María de Daroca ha mantenido ocultos durante siglos, detrás de las pinturas, un grupo de capiteles dedicados al ciclo de la Infancia (Anunciación, Presentación en el Templo, Huída a Egipto) en que se aprecian fórmulas del pleno románico evolucionadas, quizá del segundo tercio del siglo XII. El gusto por la figuración en los capiteles se adueña de la localidad y perdura en la cabecera de San Miguel, cuyas cestas despliegan un segundo ciclo de la Infancia donde se exageran los cuerpos adelgazados y las grandes cabezas de rasgos geometrizados, sobre soportes que evidencian su pertenencia al románico tardío. La continuación de la iglesia de San Juan de la Cuesta, en la misma localidad, con recurso al ladrillo y a sistemas ornamentales completamente distintos de los románicos prueba que no siempre la inercia románica perduró en estas comarcas tan meridionales una vez entrado el siglo XIII.

Existen argumentos para suponer que la monumentalización de las iglesias de Cinco Villas en ocasiones se inició con una fase muy modesta, consistente en la edificación de una nave única sin apenas ventanas, abovedada, rematada en cabecera recta un poco más estrecha. La solución contaba con lejanos antecedentes en el románico aragonés del siglo XI y quizá se utilizó más de lo que pensamos, hasta su sustitución décadas después por estructuras más complejas. Un ejemplo de iglesias de este tipo elemental es San Miguel de El Frago, a media ladera de la localidad, con una única concesión a la ornamentación en la portada abocinada con dos columnas a cada lado y tímpano con crismón. La extraña peripecia de la denominada Iglesia Inacabada de El Bayo apunta en esta dirección, porque a los pies de la amplia nave única de cabecera absidada cubierta con bóveda de nervios convergentes (siguiendo por tanto el modelo de Santa María de Ejea, como veremos) se encuentra un modesto espacio de nave única, abovedado y sin apenas huecos, que ha sido interpretado como resto del templo inicial destinado a ser sustituido por la nueva fábrica.

Mediada la duodécima centuria irrumpen grandes novedades que generaron lo que denominamos románico tardío. En la provincia de Zaragoza existen dos construcciones de tres naves que marcan los nuevos derroteros: la Seo de San Salvador de la capital y el monasterio de Veruela. En ambos casos estamos ante proyectos monumentales que fueron gestados en la década de 1150, a tenor de lo que atestiguan documentos e inscripciones. Las obras empezaron a ejecutarse en los años sesenta.

En Zaragoza, como en otras localidades de tejido urbano consolidado, no era fácil conseguir un solar de grandes dimensiones donde ubicar un gran templo de más de setenta metros de longitud en su eje Este-Oeste, como correspondía a la catedral de una ciudad de tanta importancia. La obra de la Seo pone ante nuestros ojos dos problemáticas interesantes. Por



Santa María de Daroca. Detalle de capitel de la cabecera



El Bayo. Cabecera de la Iglesia Incubada desde el interior de la edificación occidental

una parte, las hipotéticas modificaciones de las mezquitas aljamas con vistas a su consagración como catedrales; por otra, la decisión de alzar un nuevo templo que manifestase con su monumentalidad la superioridad de la fe cristiana con respecto a la religión musulmana.

Por lo que respecta a la obtención de un solar digno, hemos de tener en cuenta que los solares disponibles, derivados de la implantación de grandes iglesias sobre las antiguas mezquitas mayores andalusíes, solían ofrecer un eje mayor en el sentido Norte-Sur. Esta orientación resultaba apropiada para dirigir la oración hacia la quibla, pero el templo cristiano exigía un cambio que destacase el camino Oeste-Este. En consecuencia, los solares de las mezquitas favorecieron la edificación de templos muy amplios, con capillas abiertas a las naves o con grandes claustros. Siguiendo las tradiciones locales, la nueva catedral zaragozana prescindió de una amplia girola, solución casi ineludible al otro lado del Pirineo para edificaciones de esta naturaleza. El arquitecto dio forma al nuevo templo mediante una cabecera constituida por la yuxtaposición de cinco capillas paralelas abiertas a un transepto de considerables dimensiones, de las que sólo conservamos dos, ambas con remate semicircular. Existen indicios para suponer que las de los extremos tenían remate recto, con lo que la cabecera resultaría muy parecida a la de la actual catedral de Tudela. Está claro que nos encontramos ante una solución de enorme éxito en el románico tardío hispano, la de las cinco capillas en batería y de profundidad no uniforme abiertas al transepto, ya que se sitúa en la misma línea que las catedrales de Tarragona y Lérida, y que numerosos monasterios cistercienses.

El examen de la documentación zaragozana lleva a pensar que el altar mayor habría sido consagrado en los primeros años de la década de 1170, lo que significa que el espacio circundante estaba por entonces en uso. Por tanto, el complemento escultórico tan rico de la Seo ya estaría ubicado en su sitio por esas mismas fechas. La Seo propone una nueva manera de entender la figuración en la cabecera, puesto que no se conforma con las soluciones hasta entonces habituales consistentes en completar los muros lisos mediante pinturas o con arquerías en las que los motivos narrativos se concentraban en un reducido número de capiteles. El artista despliega la narración en dos soportes hasta entonces inéditos, al menos en el románico aragonés: un friso continuo a la altura de los capiteles de la arquería inferior y las roscas de dichos arcos. Además, coloca estatuas de apóstoles en los espacios libres entre columnas y añade nueva figuración, aunque no siempre con temática de historia sagrada, en un friso oblicuo bajo los pies de dichas estatuas. ¿Qué ha pasado aquí? Pues nada menos que una transformación total del reparto de la plástica figurativa. La distribución no es ajena a las antiguas composiciones pictóricas, puesto que las estatuas vienen a ser como los personajes pintados enmarcados por arquerías en los ábsides del primer románico, pero para el friso continuo a la altura de los capiteles no podemos sino mencionar casos paralelos, como el del claustro de la catedral de Gerona, que no pueden invocarse como precedente. El interior del ábside zaragozano debía de resultar realmente llamativo en su tiempo. En la actualidad es imposible apreciarlo en todo su esplendor, debido a la colocación del gran retablo mayor. Lamentablemente, los cambios efectuados a lo largo de tantos siglos han provocado la destrucción de buena parte del complemento relivario.

Puestos a establecer una secuencia, tendríamos como modelo más antiguo los ábsides sin articulación plástica propios del primer románico, en los que era posible desplegar un mundo figurativo en pintura mural sin cortapisas, como vemos en Bagüés. El románico pleno trajo la articulación de los muros con ventanas adornadas y arquerías ciegas, en las que se incluían capiteles narrativos, que no llegaban a conformar programas de la misma riqueza que los pictóricos. En época tardorrománica se ensayarían nuevos marcos para la figuración, en muchos casos carentes de éxito.

Quizá los propios contemporáneos se dieron cuenta de que el despliegue figurativo de la Seo resultaba un tanto caótico, puesto que el espectador no reconocía con facilidad cuáles eran los asuntos principales y cuáles los secundarios, y probablemente algunos de ellos, como los



*Seo de Zaragoza.
Detalle de una de las
esculturas del ábside*

de los arquillos, eran de difícil contemplación. Lo cierto es que este modo de adornar las cabezas contó con escasos ecos, siempre simplificados, entre los que probablemente se cuentan el friso narrativo de Santiago de Agüero (Huesca), la multiplicación de capiteles historiados en San Gil de Luna o, quizá también, el apostolado de San Martín de Uncastillo. Nos interesa especialmente el caso de Luna, dado que allí se despliega el programa conservado más variado constituido por capiteles decorados en un interior eclesial de todo el románico zaragozano. Se distribuyen a distintos niveles escenas de los ciclos de Infancia, Vida Pública de Cristo, Pasión y Resurrección, más escenas hagiográficas (recientemente identificadas las de San Ginés por



*San Gil de Luna.
Detalle del capitel de
la Anunciación y
Natividad*

García Omedes gracias a la presencia de una inscripción) y complementos figurativos propios de los repertorios tardorrománicos (animales, entrelazos, ascensión de Alejandro, etc.). Aunque la calidad formal no está a la altura de la variedad temática, sin duda la suma de capiteles constituye una de las creaciones más interesantes de la escultura románica de la provincia. García Lloret los relaciona, en razón de los temas escogidos, con Provenza y la nueva vinculación de esos lejanos territorios mediterráneos con la monarquía aragonesa en tiempos de Alfonso II (1164-1196).

El vaciamiento de los muros de las capillas mayores, con la introducción de rasgadas lanceatas y luego ricas tracerías en época gótica, terminaría con este despliegue escultórico ensayado en las capillas mayores, que no por casualidad resulta paralelo al experimentado en los pilares de Santo Domingo de la Calzada.

El maestro director del taller de escultura de la cabecera de la Seo desarrolla un pensamiento plástico basado en el triunfo del volumen. Basta con que nos fijemos en las escenas de Adán en el Paraíso o en las estatuas de apóstoles para concluir que tenía un sentimiento de la forma cercano al que en otros focos románicos europeos recupera la gran plástica antigua a mediados del siglo XII. Es un componente ineludible a la hora de reflexionar sobre el origen y desarrollo de un taller escultórico que la historiografía ha tratado de muy distintas maneras. Me refiero evidentemente al que la bibliografía tradicional denominaba de San Juan de la Peña o de Agüero. Su ámbito de actuación se extiende desde la Jacetania (el claustro de San Juan de la Peña, en la provincia de Huesca) hasta las tierras bajas de Tauste, con una especial incidencia en Cinco Villas y la cercana localidad de Sangüesa. La bibliografía sobre el tema es abundante, ya que ha sido abordado por estudiosos de la talla de A.K. Porter o René Crozet, y más recientemente por Marisa Melero y José Luis García Lloret, sin que se haya conseguido consenso. Volveremos a tratar de él cuando comentemos la riqueza iconográfica del tardorrománico en Cinco Villas.

Junto a la Seo, el segundo gran edificio que supone un hito de renovación arquitectónica es la abadía de Veruela, cuyo proyecto se enmarca a la perfección dentro de los nuevos retos que asume la arquitectura cisterciense. Muchas veces se ha centrado el interés de los estudiosos

en la austeridad de los templos bernardos, cuando hay otros aspectos a comentar. Veruela es el primer edificio aragonés con girola, lo que no era nada frecuente en el románico hispano. Como estudia Martínez Álava en esta *Enciclopedia*, hemos de situar su construcción en un entorno dado a las grandes fábricas, puesto que en los mismos años se alzaron otros dos grandiosos cenobios cistercienses (Fitero y La Oliva), dos catedrales y un buen número de iglesias de notable empeño. La secuencia de inscripciones pintadas en la cabecera confirma que las capillas de la girola estaban en condiciones de ser utilizadas en los años setenta y ochenta del siglo XII, con lo que el proyecto hubo de emprenderse en los sesenta. La elección de la gran girola con capillas radiales facultaba a los monjes para celebrar un elevado número de eucaristías cada día, en aquellos tiempos en los que en cada altar sólo se cantaba una misa diaria. Pero el deseo de contar con un gran número de altares implicaba problemas de composición arquitectónica no fácilmente resolubles. Al yuxtaponer las capillas se perdieron las ventanas de iluminación de la girola, que hubieron de situarse por encima de los arcos de embocadura de dichas capillas; un segundo problema de iluminación se generaba en las capillas abiertas al transepto, puesto que las tradicionales ventanas axiales topaban con el muro de las capillas anejas, por lo que tuvieron que ser desplazadas; del mismo modo, el abovedamiento de la girola planteaba dificultades tanto si se optaba por la crucería como si se pretendía aparejar una bóveda anular. Todo ello nos sitúa ante problemas concretos generados en estos grandes templos tardorrománicos

Monasterio de Veruela. Detalle de la cabecera de la iglesia



que dieron lugar al ensayo de soluciones distintas. Las opciones de Veruela destacan en este panorama y resultan de especial interés para historiar la gran arquitectura hispana en razón de la abundancia de referencias epigráficas.

Pero las peripecias proyectuales ante problemas específicos de la cabecera eclesial no agotan el interés de la gran abadía del Moncayo. Resulta igualmente atractivo el estudio de las medidas y las proporciones eclesiales, de las numerosísimas marcas de cantero, del variado conjunto de capiteles (en torno a doscientos cincuenta) en que dialoga el repertorio de tradición plenorrománica hispanolanguedociana con las novedades incorporadas en el románico tardío, de la original propuesta de abovedamiento de la sala capitular (compartida con L'Escale Dieu y La Oliva), de las singularidades de las dependencias monásticas, etc.

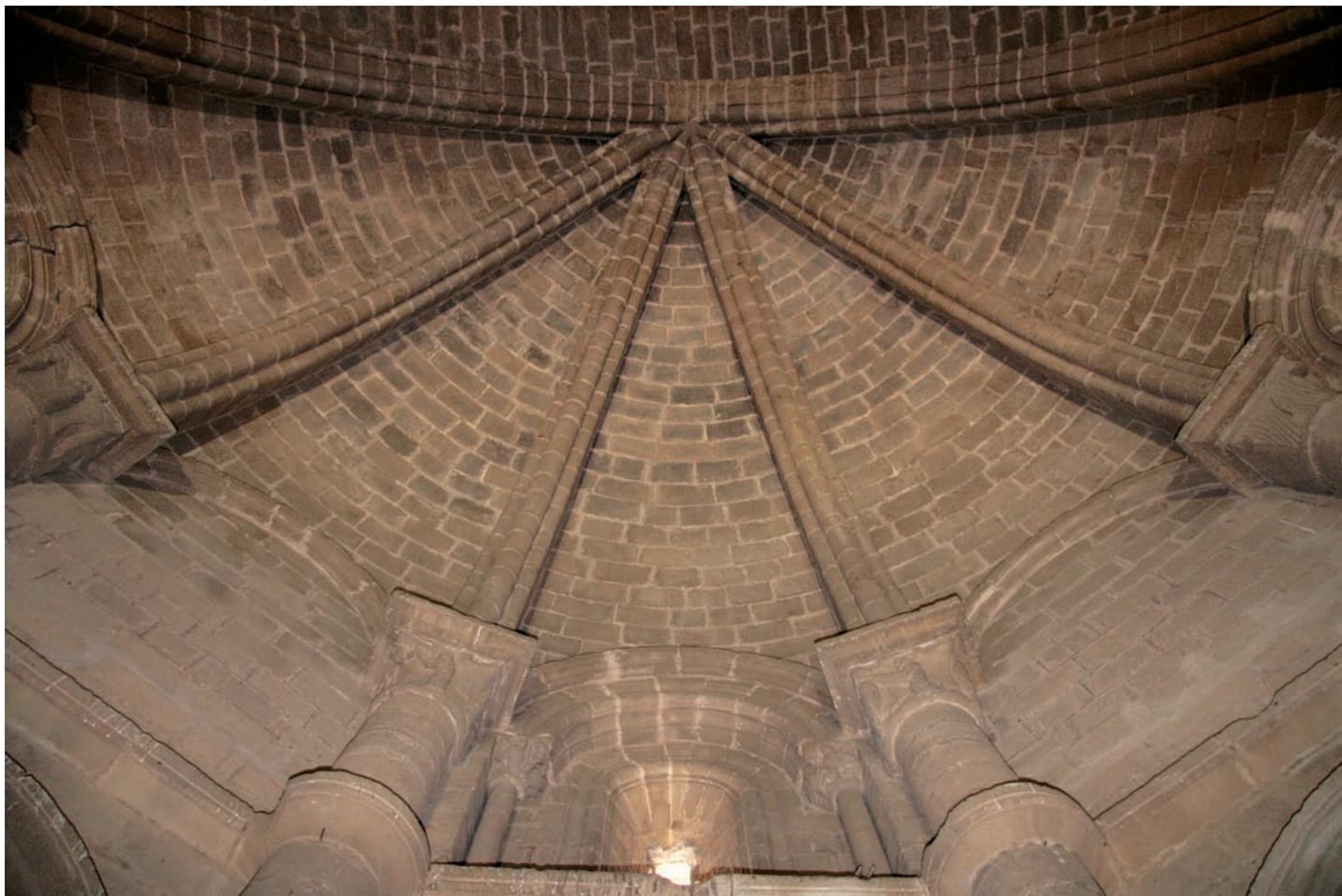
De este modo, nos encontramos ante la evidencia de que en la década de los años sesenta se acometieron dos iglesias de enormes dimensiones que podrían haber marcado las pautas de una renovación completa en lo arquitectónico. Sin embargo, como sucede en otros ámbitos, no siempre los edificios más novedosos y ambiciosos dieron origen a secuelas directas, porque en ocasiones sus logros estaban muy alejados de las necesidades y posibilidades de las pequeñas comunidades. Por eso no nos extraña que ninguna de las dos cabeceras monumentales, la de la Seo con capillas en batería y la de Veruela con girola, generaran escuela en el románico zaragozano.

Esto no significa que no hubiera una renovación que permita caracterizar las fórmulas propias del tardorrománico zaragozano. Lo que sucede es que el desarrollo del románico rural iba a ir en otra línea, la del templo de nave única cada vez más monumentalizado. El documento de consagración de Santa María de Ejea de los Caballeros se erige en clave para jalonar un desarrollo coherente del románico cincovillés. El diploma tiene fecha de 1174 (apéndice documental) e indica que el templo estaba en condiciones de ser utilizado. Además, añade que el de San Salvador de la misma localidad se encontraba en obras. De Santa María nos interesan tanto sus soluciones arquitectónicas como la ornamentación de la portada meridional. En cuanto al primer aspecto, hay que señalar la elección de una cabecera poligonal, tanto al interior como al exterior, que luego inspirará otras cercanas, tanto por sus formas como por su adaptabilidad a funciones defensivas. Las cabeceras de exterior poligonal venían utilizándose en el románico al sur del Pirineo desde la construcción de la catedral de Pamplona (iniciada hacia 1100), pero asociadas a interiores semicirculares, en una combinación de origen muy probablemente compostelano que cabe atribuir al maestro Esteban. Santa María de Ejea va en otra línea, puesto que el interior se muestra igualmente poligonal y con una bóveda completamente diferente. Es cierto que no sabemos cómo era la bóveda pamplonesa, pero nos resulta impensable que fuera nervada, como la que aquí vemos, antes de 1127, fecha de su consagración. En efecto, en Santa María de Ejea el arquitecto optó por disponer una gran columna en cada ángulo del polígono interno para recibir los correspondientes nervios. ¿De dónde vino esta solución llamada a tener tan gran repercusión? Curiosamente, también tenemos columnas de gran porte en el interior de la capilla mayor de la Seo de Zaragoza, lo que lleva a plantear la hipótesis de si no fue la iglesia catedralicia la primera en proyectar nervios convergentes en el arco de embocadura. Una apuesta por este dispositivo en un templo de tanta trascendencia ayudaría a entender el éxito que finalmente tuvo en el Valle del Ebro. La desaparición de la bóveda románica de la capilla mayor zaragozana nos ha hurtado conocer cómo fue esta obra singular. No obstante, dado lo hipotético de su uso en Zaragoza, conviene rastrear la utilización de bóvedas de nervios convergentes en otros lugares. Fue empleada en la capilla axial abierta a la girola de Santo Domingo de la Calzada, templo de enorme empeño cuya datación a partir de 1158 parece fuera de toda duda. También la vemos en La Oliva, aunque en este caso las fechas de consagración son posteriores, porque el templo cisterciense parece haber sido consagrado en 1198. Una solución del mismo tipo se emplea en la catedral de Tudela (en el siglo XII simple Colegiata de Santa María), cuya consagración en 1188 resulta verosímil, y

en otros templos de fechas menos firmes. De este modo, Santa María de Ejea es el edificio más antiguo de datación suficientemente contrastada con este tipo de bóveda en Aragón (y anterior a los ejemplos navarros bien fechados). De aquí sería copiada en Luna, Puilampa, El Bayo, El Frago, etc. Detalles ornamentales que no existen en Tudela y La Oliva pero sí en otros templos de Cinco Villas, como la moldura baquetonada en la parte oriental del arco de embocadura, evidencian que fue Ejea el lugar desde donde se difundió el modelo por las Cinco Villas. Lo mismo cabe aseverar de las molduras horizontales en interiores y exteriores de cabeceras, de los nervios constituidos por triple baquetón, de los fajones con molduras curvas (que van más allá de los fajones doblados con platabandas que veíamos en Santa María de Uncastillo; su éxito será inmediato, porque en seguida los veremos en San Martín de Uncastillo, consagrado en 1179) o del modo como los arcos de las ventanas de las cabeceras quedan por encima de las impostas de las bóvedas, recurso radicalmente distinto de la distribución habitual de vanos en el pleno románico, cuyas ventanas siempre se abren en el propio semicilindro absidal, sin invadir el espacio correspondiente a la bóveda. Incluso el repertorio decorativo de los capiteles del interior de Santa María de Ejea revela que estamos ante un templo relativamente temprano dentro del tardorrománico, ya que en él perduran motivos frecuentes en el pleno románico de raigambre languedociana combinados con otros habituales en el románico tardío (las grandes hojas lisas unidas por combados).

La portada meridional de Santa María de Ejea, muy deteriorada por el paso del tiempo, se caracteriza por la riqueza ornamental de fustes y arquivoltas. El antecedente de los fustes

San Gil de Luna. Bóveda de la cabecera



se encuentra en Santa María de Uncastillo, donde topamos con columnas torsas y ornamentaciones superficiales vegetales y de entrelazo. Pero en las arquivoltas de Ejea el maestro decidió sustituir la riqueza figurativa de Uncastillo por combinaciones de cabrios, llamados a tener perdurable presencia en Cinco Villas. El magnífico despliegue de Puilampa destaca entre las portadas derivadas de Ejea.

Ahora bien, la profusión de motivos vegetales y geométricos de Ejea, Puilampa y El Bayo representa sólo una parte de la gran riqueza escultórica desplegada en el tardorrománico cincovillés. Su contribución más singular corresponde al trabajo de una serie de escultores de distinta calidad, tradicionalmente agrupados bajo la denominación de Maestro de San Juan de la Peña o de Agüero. Ya hemos tenido ocasión de comentar que la historiografía relativa a este conjunto de creaciones no es coincidente. Frente al liderazgo de un maestro principal, que habría trabajado con ayudantes, otros estudiosos consideran que hubo varios talleres diferenciados, con rasgos comunes explicables a partir de una formación semejante, entre los cuales sobresaldría por sus méritos artísticos el de Biota. El examen de las producciones zaragozanas no nos proporciona todas las claves de esta problemática, porque sería preciso incluir en el análisis los grandes conjuntos oscenses ya mencionados, además de la difusión hacia Navarra (Sangüesa) y otras comarcas aragonesas. La relevancia del taller se manifiesta no tanto en la calidad de sus tallas como en la expresividad que consiguen sus figuras y en la riqueza de su iconografía.

Para calibrar su aportación, especialmente en el campo de la iconografía, es preciso poner en parangón sus creaciones con las de las portadas contemporáneas. Acabamos de comentar

Puilampa. Portada occidental



que varias iglesias de Cinco Villas optaron por explotar motivos vegetales y geométricos, con frecuencia en torno a tímpanos decorados con crismón. Ya ha quedado dicho que la fuente de este género de tímpanos se encuentra en la catedral de Jaca, donde probablemente fue realizada la puerta que sirvió de modelo en la década de 1080. Allí el crismón iba flanqueado por dos leones que figuraban a Cristo, motivo copiado en San Martín de Uncastillo. Los tímpanos con crismón más frecuentes en la provincia zaragozana incorporan motivos cósmicos. Tienen en común la combinación del círculo central con el anagrama de Cristo (o de la Trinidad, en el sentido específico que nos comunica la inscripción jaquesa) con diseños circulares que claramente representan rayos (imagen del sol) o un creciente volteado (la luna). Vemos el sencillo esquema de tres motivos circulares, por ejemplo, en Santo Tomás de Layana, donde se añade la *Dextera Domini* sobre el anagrama. A veces los diseños circulares se multiplican, de tal forma que el tímpano se puebla de círculos menores que hacen pensar en la bóveda celeste. Así es el de Asín, con soles, estrellas y una grandiosa cruz patada. En Puilampa las imágenes cósmicas se combinan con plantas arborescentes, esquema copiado en la llamada Iglesia Volada de El Bayo combinado con la *Dextera Domini*. Lejos de allí, en tierras cercanas al Moncayo, también el crismón de Mallén incluye motivos cósmicos (sol y luna) y eso que su tipología es distinta dado que adorna lo que debió de haber sido la dovela central de una arquivolta, y no un tímpano. En dovela y con los símbolos cósmicos por fuera del círculo que enmarca el crismón se compuso el zaragozano de San Juan de los Panetes, reaprovechado de una portada. En la línea de las explicaciones cósmicas se sitúa el tímpano del Pilar, que, según Esteban Lorente, incluye la ilustración de una conjunción planetaria.

Hubo un segundo modelo de tímpano con crismón, favorito del llamado taller de San Juan de la Peña en sus manifestaciones cincovillesas. Aparece en combinación inaugurada para las portadas románicas en San Pedro el Viejo de Huesca (cuyo claustro pertenece a dicho taller). Allí un maestro de indudable calidad había optado por flanquear el crismón con sendos ángeles que con sus manos sujetan el círculo central. Al disponerlo así, el escultor estaba trasladando a la portada un esquema formal de larguísima tradición. El componente cósmico no siempre se olvida en estos casos: en Ejea de los Caballeros, la puerta occidental del Salvador (atribuida al entorno del Maestro de San Juan de la Peña) incluye el sol y la luna labrados sobre las alas de los ángeles. Un esquema parecido fue seguido en la puerta occidental de El Frago y en San Felices de Uncastillo. Por supuesto, también existe cierto número de tímpanos con el crismón como casi único elemento labrado (San Juan de Castiliscar, acompañado de elementos no significativos, San Miguel de El Frago y su modelo San Miguel de Cheulas, Santa Quiteria de Sibirana, Cambrón, etc.). De igual modo, también hay crismones simples en dovelas, como el de Litago.

En varias regiones europeas predomina la imagen de la *Maiestas Domini* a la hora de componer la temática de los tímpanos, en sus distintas versiones de Segunda Venida, Juicio Final, Epifanía, etc. En el románico zaragozano no sucede así, puesto que son muy pocos los tímpanos centrados en estos temas. Pantocrátor y Tetramorfos severamente deteriorados señorean los de San Miguel de Daroca, San Salvador de Luesia y Llumes (el de Llumes acompañado de un crismón por dentro de la mandorla). La Epifanía figura en Biota y El Frago, desplegando una composición común que se ha hecho famosa por la *proskynesis* (prosternación del primer rey mago) en Agüero. Una composición más tradicional de la Adoración fue esculpida en Santa María de Uncastillo. En San Salvador de Ejea de los Caballeros la imagen escogida de la vida de Cristo no es una de las teofanías más frecuentes, sino la Última Cena con la institución de la Eucaristía y el anuncio de la traición de Judas.

Frente a esta limitada presencia de *Maiestas*, destaca en la provincia la relativa abundancia de tímpanos hagiográficos, que ofrecen al espectador una única historia de la vida del santo titular del templo. Son prototípicos los martirios de San Lorenzo (bajo un crismón) y San Felices en sus respectivos templos de Uncastillo, así como el pasaje de la vida de San Gil figu-

rado en la puerta de su iglesia de Luna. En la misma línea hemos de situar el protagonismo de San Miguel pesando las almas y derrotando al demonio en San Miguel de Biota. Este pasaje normalmente suele aparecer como elemento secundario, al lado del Cristo del Juicio Final. En cambio, en Biota el arcángel ocupa el lugar estelar, acompañado por ángeles portadores de almas de bienaventurados, figurados como cabecitas que surgen de una tela plegada, a la manera del seno de Abraham.

Y si peculiares son los tímpanos, no lo es menos la reiteración de la lucha contra monstruos esculpida en cierto número de ménsulas que los sostienen. Señal de identidad del taller de San Juan de la Peña, su significado ha sido relacionado con la imagen de la salvación de las almas. Se trata de una evolución del motivo del monstruo andrógamo que había irrumpido en tierras pirenaicas de la mano del maestro que talló las ménsulas de la portada occidental de Pamplona, pero ciertamente en Cinco Villas adquirió una orientación peculiar, con esos guerreros que, atrapadas sus piernas en las fauces del monstruo, se giran impetuosamente para clavar una espada en la cabeza del animal (San Felices de Uncastillo, Biota). El feliz hermanamiento entre el gusto por las formas volumétricas globulosas propio de este taller y los rasgos prominentes de las criaturas monstruosas condujo a la creación de unos relieves difíciles de olvidar. Los monstruos devoradores de San Lorenzo de Uncastillo, que aprietan sus mandíbulas sin ofrecer posibilidad de escape a sus víctimas, pertenecerían a una generación intermedia, propia del tercer cuarto del siglo XII, entre el prototipo pamplonés, al que formalmente se acercan, y las versiones combativas del llamado taller de San Juan de la Peña.

La decoración de capiteles y arquivoltas de las portadas de este taller es igualmente destacable por su diversidad. En El Frago se combina de manera singular la Epifanía del tímpano con una arquivolta consagrada a los trabajos de los meses, sobre capiteles que sólo parcialmente relatan historias bíblicas. En San Salvador de Luesia los capiteles exponen un tosco y completo ciclo de la Infancia. Pero es en San Salvador de Ejea donde se alcanza un hito en el número de temas evangélicos figurados. Las tres arquivoltas propiamente dichas, flanqueadas por bandas igualmente ornamentadas (alguna con figuras en relieve, como la que separa la primera arquivolta del tímpano), aparecen repletas de escenas dispuestas en ocasiones de manera longitudinal y en otras radial. Se inicia la narración evangélica en el lateral occidental de la arquivolta interior con la Anunciación, seguida por una completa teoría de motivos de la Infancia de Cristo, leídos de derecha a izquierda del espectador, en que adquieren notable protagonismo los Magos de Oriente. La lectura de la segunda arquivolta se hace en sentido contrario, de izquierda a derecha, con lo que tenemos una disposición en bustrofedon, que no es caso único en las figuraciones románicas. Continúa con escenas de la Infancia para proseguir sin solución de continuidad con otras de la Vida Pública. La arquivolta exterior, en fin, vuelve a leerse de derecha a izquierda, exponiendo temas de Vida Pública y Pasión hasta culminar en la Crucifixión. Lamentablemente el deterioro de esta puerta ha sido gravísimo durante las últimas décadas, de tal suerte que en muchos casos sólo apreciamos hoy bultos informes en los que es difícil reconocer el pasaje que corresponde conforme a las narraciones evangélicas.

La riqueza arquitectónica y escultórica de las Cinco Villas hace de esta comarca uno de los espacios de concentración de arte románico más destacables de la Península Ibérica, que en los últimos años está recibiendo atención por parte de las autoridades con vistas a su conservación patrimonial y a su explotación turística. A todo lo hasta ahora expuesto habría que añadir otras joyas, como el castillo de Sádaba, pionero en la introducción de la nueva fórmula del "tipo Felipe Augusto" que estaba haciendo furor en Francia en el entorno de 1200, con su planta regular en torno a un patio central, su ordenada distribución de torres y estancias, su acceso en recodo y su notable calidad constructiva. Igualmente el monasterio de Cambrón, del Císter femenino, con nave única y transepto atípico en el entorno. Y las obras de imaginaria, mejores los crucificados (magnífico el de Ardisa, hoy en el Museo Diocesano de Jaca; más tardío en cronología el de Castiliscar) que las estatuas marianas, donde nos falta



*Biota. Tímpano
de la portada
meridional*



*Castillo de
Sádaba*

un referente de calidad internacional. Las pinturas murales debieron de ser abundantes, pero ciertamente ha llegado muy poco a nuestros días. Señalaremos las de San Juan de Uncastillo *in situ*, con interesante ciclo iconográfico dedicado al apóstol Santiago. Las de Ruesta fueron trasladadas al Museo Diocesano de Jaca. Y en artes suntuarias, el crucificado de San Martín de Uncastillo, obra probable de un taller de formación lemosina, y el *lignum crucis* de San Salvador de Ejea de los Caballeros. Para concluir con las pilas bautismales, de diversas tipologías. Las actas de consagración y los epígrafes confirman que fue la segunda mitad del siglo XIII la época más brillante en cuanto a realizaciones románicas en esta área: la inscripción de Asín, hoy muy estropeada, según transcripción antigua indicaba el año 1186, el mismo año al que se refiere uno de los epigramas de Puilampa, el de Fray Juan Furtia. Otra de este último templo ha sido interpretada como referida a la consagración y proporciona datación en 1191 (1229 de la era hispánica).

Otros grupos comarcales no cuentan con semejante riqueza en cantidad y calidad. Aún y todo resulta posible constatar la reiteración de determinados rasgos formales, constructivos o iconográficos en determinados ámbitos. En este sentido advertimos la abundancia de cornisas sobre arquillos en Daroca, la impronta columnaria de los ábsides de las comarcas de Daroca y el Moncayo (San Juan de Daroca, Mallén, Berdejo, etc.; en ocasiones agrupándolas en haces de tres en tres, en templos de mayor ambición como San Miguel de Daroca y la Magdalena de Tarazona, que pudo ser copiada en Novallas), el interés por monumentalizar el arco triunfal en iglesias muy sencillas, como Gallocanta y Llumes (ésta última con capiteles figurativos de cierto interés) o el predominio de estructuras muy sencillas en tierras meridionales (naves únicas con arcos transversales que soportan techumbres de madera, como en Tauste y Berdejo; naves únicas con pilastras carentes de columnas que sostienen arcos fajones apuntados, como Anento, Azuara y muchos otros casos), donde el componente estético probablemente se confiaba al revestimiento pictórico mural. Estamos ante obras de difícil datación, en las que sólo la contextualización histórica o detalles como la apertura parcial de las ventanas axiales por encima de la línea de impostas acusan su ejecución tardía. Se generaron así tipos constructivos capaces de perdurar en época gótica sin apenas alteraciones. La esporádica aparición de elementos propios del repertorio gótico, especialmente en las formas vegetales (escuetos *crochets* en Bijuesca, por ejemplo, hojarasca de filiación gótica en Embid de Ariza y Monreal de Ariza) evidencian la ejecución tardía que podemos calificar como románico de inercia, dado el predominio de soluciones que hunden sus raíces en el siglo XII aunque hayan sido realizadas décadas más tarde. Y junto a los grupos comarcales podríamos citar ciertos templos con singularidades dignas de mención, como las particulares distribuciones de ventanas en las fachadas occidentales de Santiago de Luna y la Iglesia Volada de El Bayo, el extraño despiece con arquivolta tallada en una única pieza de Navardún, el monumental empeño de las partes más antiguas del monasterio de Rueda y un largo etcétera.

Por lo que respecta a los artistas, más allá del bautismo de ciertos maestros anónimos por parte de los historiadores que han tomado como referente una de sus creaciones más significativas (Maestro de Uncastillo, de San Juan de la Peña, de Biota, etc.) existen algunos nombres conocidos por referencias escritas. El menos dudoso es Leodegario, probablemente borgoñón, que firmó una estatua-columna de Santa María de Sangüesa y cuyo estilo ha sido reconocido por todos los especialistas en la cabecera de San Martín de Uncastillo. La inscripción *Bernardus me fecit* de Puilampa ha llevado a suponer que se refiere al maestro que dirigió las obras de la portada, aunque no es posible constatarlo. Noticias documentales reiteradas nos hablan de personajes como Pedro de Carnaz, *magister de illa opera* y *operarius* según los diplomas de la Seo de Zaragoza. La referencia a su persona inserta en un listado de canónigos lleva a pensar que se trata del canónigo fabriquero y no de un artífice, aunque nunca podremos descartar su participación como profesional en los trabajos de la fábrica. En Biota han sido leídas recientemente otras inscripciones de interés, las de Giraldu y Bidaa (?), que según García Omedes

y García Lloret podrían referirse a artistas relacionados con el denominado Maestro de San Juan de la Peña; se da la circunstancia de que un Giraldo figura asimismo en documentos de la Seo zaragozana, pero en fechas más tardías que las de Pedro Carnaz. En San Miguel de Biota sobresale la figuración de un cantero trabajando la piedra en un capitel de la puerta occidental y un busto de personaje que porta un hacha al hombro en la portada meridional, que recuerda a un canecillo de Irache.



Biota. Ménsula con representación de cantero en la portada meridional

Una reflexión final sobre el románico zaragozano atiende a su devenir a lo largo de los siglos. Llama la atención, en comparación con otros territorios hispanos, la alta proporción de templos románicos que fueron ampliados mediante la perforación de sus muros laterales. Mientras en otros ámbitos la prosperidad vivida en los siglos XVI o XVIII llevó a la sustitución generalizada de las antiguas y pequeñas fábricas medievales por otras más acordes con el crecimiento demográfico, los cambios de gusto y la necesaria renovación de edificios deteriorados, en distintas comarcas de Aragón las renovaciones se hicieron por la vía de la ampliación, añadiendo capillas a ambos lados de la cabecera y colaterales a ambos lados de las naves. Y esto afectó tanto a iglesias de pequeñas dimensiones como a otras mayores. Pensemos, por ejemplo, en la ermita de Cabañas en la Almunia de Doña Godina, donde perforaron ambos muros, el septentrional y el meridional, para añadir estrechos ámbitos. Lo mismo podríamos decir de construcciones algo mayores, como la de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés, donde por fortuna la ampliación sólo afectó al muro sur, con la apertura de dos grandes arcos de comunicación con el nuevo espacio, lo que permitió la conservación de buena parte del ciclo pictórico del lado contrario. En villas como Uncastillo se procedió de manera semejante (San Martín) y en iglesias de notable amplitud, como Mallén, se transformó el espacio románico en tres naves manteniendo el semicilindro absidal. Otra solución de ampliación consistió en la elevación de las bóvedas, generalmente en el siglo XVI, sustituyendo los medios cañones (apuntados o no) románicos por la mayor riqueza de los tramos estrellados poblados de nervios, como vemos en Navardún. También fue sobrelevada la bóveda de Sigüés, donde además se incorporaron capillas laterales inmediatas al presbiterio. En la misma línea cabe citar la renovación de Undués Pintano, con nueva bóveda, nuevo transepto y asimismo capillas laterales abiertas a la nave, y la reconversión de la iglesia de Luesia, inicialmente de tres naves, en un gran espacio unificado bajo bóveda del XVI. En Bijuesca el recrecimiento alcanzó unas dimensiones grandiosas en comparación con la fábrica románica previa, que vista desde el exterior queda casi como un zócalo de la nave reedificada. Y en Velilla de Ebro las reedificaciones posmedievales afectaron a la totalidad del templo salvo la cabecera.



Lacorvilla. Interior de la iglesia abandonada

Buen número de templos románicos pertenecen a despoblados más o menos recientes. La reutilización de los mismos para otros fines, frecuentemente agrícolas o ganaderos, ha condicionado la supervivencia de edificios de interés como Lacorvilla, en los que entramos hoy como hacían los excursionistas cien años atrás en otros conjuntos monumentales más tarde restaurados. El despoblamiento del medio rural ha significado el abandono de iglesias hasta hace pocas décadas en uso; pensemos en las poblaciones que quedaron desiertas por la construcción de pantanos (Ruesta, Escó, etc.), pero también en otras construcciones (Lacasta, por ejemplo) de localidades cuyos últimos habitantes las abandonaron hace pocos años. A ellas se unen las edificaciones abandonadas hace siglos que sobreviven en estado de ruina componiendo un paisaje de gran poder evocador, por ejemplo en El Bayo. Estamos en un momento crítico. Es necesaria una reflexión y posterior actuación sobre todo este patrimonio en peligro, que atienda por una parte a la consolidación material, pero también necesariamente a las perspectivas de utilización y perduración. El uso esporádico tradicional (romería anual) es una solución que en muchos casos no garantiza su mantenimiento por parte de las generaciones futuras, desarraigadas de los núcleos rurales y despreocupadas de sus tradiciones. Conviene meditar sobre soluciones adoptadas para el mantenimiento de ruinas, como San Juan de Ruesta, en términos de costes y resultados con vistas a su aplicación a otros conjuntos abocados a una progresiva destrucción, como San Juan de Añón de Moncayo o la monumental iglesia de Los Santos de Tosos. La riqueza de nuestro patrimonio artístico es una responsabilidad que hemos de atender de manera reflexiva e imaginativa.

Fotos: AGO/CMA/JAS/JAN/JMA

