

Estudios

La construcción del reino de Aragón
y la consolidación del mundo románico

Domingo J. Buesa Conde

Sobre la primera arquitectura románica en
Ribagorza y en el inicial reino de Aragón

Roberto Benedicto Salas

De Roma a los Pirineos.

Génesis, evolución y lectura del crismón

Juan Antonio Olañeta Molina

Santa María
la Real fundación



Santa María
la Real fundación

La construcción del reino de Aragón y la consolidación del mundo románico

Domingo J. Buesa Conde

Como consecuencia del fracaso de la expedición que Carlomagno realiza contra Zaragoza, invitado por los embajadores de la ciudad omeya en la primavera y verano del año 778, el monarca franco toma la decisión de ir ubicando observadores –a los que denominan las crónicas “guardianes de la frontera de Hispania”– que vigilen los movimientos de las tropas musulmanas por los caminos que van desde Huesca hasta Lérida, a la vez que intentan establecer núcleos militares que pudieran ir ampliando su dominio y lavando, con esa acción, la terrible afrenta que sufrió el rey franco en la fallida ocupación de Zaragoza y en la terrible matanza de Roncesvalles.

Tres serán los espacios elegidos por los carolingios –en Sobrarbe, Ribagorza y Aragón– para organizar este cordón militar que ponga en peligro la frontera musulmana, que sus responsables tendrán que reforzar edificando fortalezas como la de Barbastro. En la zona sur de Sobrarbe, tras el ataque franco a Huesca el año 812, se ha establecido el conde Aznar I Galíndez que vivirá un enfrentamiento muy grave con el conde indígena García el Malo (que controla la zona, se ha aliado con los musulmanes y además es su yerno), a consecuencia del cual será necesario trasladar al conde Aznar a las tierras de Cerdeña-Urgell. Cuando muera él, sus nuevos dominios serán controlados por su hijo el conde Galindo I Aznárez que ha incorporado a su dominio el espacio de Ribagorza, que el conde Guillermo de Tolosa había colocado en la órbita carolingia. El año 833, Luis el Píadoso decide trasladar a este funcionario militar a las tierras del valle del Aragón con el fin de controlar el paso romano del puerto del Palo y consolidar un nuevo núcleo militar en el valle de Echo. Ese es el momento en el que se funda el monasterio de San Pedro de Siresa, verdadero santuario de referencia para estas gentes que sientan las bases del condado de Aragón en torno a la dinastía de Galindo I Aznárez (DURÁN, 1988).

A partir de este momento, se inicia el tiempo del condado de Aragón (BUESA, 2000) que nace vinculado al mundo franco, influenciado por el renacimiento carolingio que posibilita una excepcional biblioteca en este monasterio cheso, visitado por san Eulogio el año 848, donde no faltan las obras de los clásicos que ha recuperado el clérigo zaragozano Teodulfo de Orleans (†821) convertido en el inspirador de esa decoración naturalista que tanto gustó a la corte franca. En un mundo con un clima más cálido y una agricultura más rentable, la familia condal va fundando pequeños monasterios que reciben el encargo de ordenar el territorio y afianzar los lazos familiares con los poderes locales que les rodean en busca de mayor estabilidad. Fruto de esa política matrimonial con los reyes pamploneses y con los gobernantes del waliato de Huesca, podrán plantearse el acometer la expansión territorial de su pequeño estado saliendo a las llanuras pre-pirenaicas y marchando por ellas hacia el Este, hasta llegar a las orillas del río Gállego.

LOS CONDADOS DE ARAGÓN Y RIBAGORZA (922-1000). SAN JUAN DE LA PEÑA Y RODA DE ISÁBENA

En el siglo X las tierras altoaragonesas presentan un panorama muy cambiante, en el que las fronteras varían con la misma frecuencia con la que las atraviesan grupos de colonos navarros que marchan hacia el Este, sin duda al servicio de una política de expansión gestada por la monarquía pamplonesa que quiere consolidar su prestigio y ampliar sus dominios. Jaca y Roda serán los dos centros de esa gestión militar de los valles pirenaicos, provocando el nacimiento de dos monumentos –la catedral rotense y el monasterio de San Julián y Santa Basilisa– que están en la base de toda la concepción artística que nos llevará al románico.

En tierras aragonesas el año 922, al poco de producirse la expansión territorial del conde Galindo II Aznárez, el rey Sancho Garcés I de Pamplona (†925) invade el condado y se hace con el poder. La conquista militar se suavizará con el matrimonio de su hijo García Sánchez I (925-970) con Endregoto Galíndez, la hija del conde de Aragón que –aunque el matrimonio se anule hacia el año 943– transmitirá a su hijo pamplonés el dominio del condado aragonés. A partir de este momento se toman una serie de decisiones vitales para el futuro del territorio, unido al destino del reino de Pamplona. Primero, se consolida el papel de la villa de Jaca como residencia real, sin duda porque aporta su valor de fortaleza amurallada y el prestigio de haber sido ciudad romana. Después se edifica junto a esa residencia real una pequeña iglesia (de nave rectangular y cabecera cuadrada) con una concepción espacial muy visigótica, en el mismo lugar en el que existía un pequeño templo de finales del siglo VI al servicio de la función funeraria que denuncia la necrópolis que los rodea (JUSTES - ROYO, 2010). Esta nueva iglesia es puesta en marcha por los propios monjes de Siresa que la consagran a san Pedro, el titular de su monasterio, y la dotan con parte de las importantes reliquias que conservaban.

Al margen de esta acción puntual, la muerte del obispo Basilio de Pamplona en la expedición del año 922, lleva a su sucesor el monje Galindo a plantear al monarca la creación de una sede metropolitana pamplonesa que prestigiara su reino. Resultado de esta operación es el nacimiento de las sedes episcopales de Calahorra, Tierra Estella y Sasabe, silla para la que se nombra al monje Ferriolo que decide que el obispado resida en su propio monasterio del valle de Laurés, donde estarán sus obispos hasta que el rey Ramiro I en el año 1042 entienda que deben residir en San Pedro de Jaca (BUESA, 2001). Y por último, en este proceso de ampliación del condado de Aragón se decide levantar algunos monasterios que ayuden en la tarea de consolidar el dominio y rentabilizar económicamente el territorio, en una curiosa “monacocracia”.

La empresa artística más importante es la construcción de la iglesia de los Santos Julián y Basilisa que moderniza el eremitorio establecido en el espacio que hoy conocemos como San Juan de la Peña. Orientada hacia el sureste se concibió con dos naves de planta rectangular y una doble cabecera, también de planta cuadrada, que se encuentra en parte excavada en el abrigo rocoso que albergaba la cueva del eremita Juan de Atarés, cuyo cuerpo incorrupto se encontró en el siglo VIII, momento en el que éste recóndito lugar debió de ser escenario de algún enfrentamiento entre los musulmanes y los hispanogodos huidos desde Zaragoza (BUESA, 2002). Las naves están separadas por un doble arco de herradura, soportados por una columna de fuste anillado, abriéndose la cabecera por dos arcos también ultra semicirculares que dejan ver al fondo los dos nichos que sirvieron de altar para un monasterio quizás dúplice. Aun sabiendo que las reformas nos han desvirtuado un espacio que pudo contar incluso con celosías ancladas al suelo, la iglesia nos permite entender lo que se está haciendo en el siglo X en el territorio aragonés con templos de cabecera plana, donde se usan arcos de medio punto muy peraltado con imposta y tosca decoración que le dan aspecto de herradura; cuestión que abrió el debate de si estábamos o no en una iglesia mozárabe (GALTIER, 1991-1992).

Si nos quedan pocas muestras de la arquitectura religiosa de este condado aragonés en el siglo X, tampoco quedan muchas de lo que fue una de sus mayores necesidades: la construcción de fortificaciones. Los castillos, levantados con cierta escasez de recursos tanto económicos como arquitectónicos, se adaptaban a la roca que les daba solidez y se centraban en una torre –generalmente circular– que se rodeaba de una cerca de tapial, que sustituyó a las empalizadas del siglo anterior. Todo conjunto castral se acompañaba de una pequeña iglesia con sus tumbas antropomórficas orientadas al poniente, a las que hubo de proteger ante las razias musulmanas que se viven a finales del siglo X. Precisamente estas expediciones de castigo contribuyen (CABAÑERO - GALTIER, 1985) a que los castillos se comiencen a construir con gruesos mampuestos ordenados en hiladas regulares, unidas con un género de mortero blanco de grano bastante grueso y resistente.

Si esto es lo que ocurre en el occidente aragonés, en el territorio situado al oriente se vive la consolidación del condado de Ribagorza –a principios del siglo X– coincidiendo con el gobierno del conde franco Bernardo Unifredo († c. 995), casado con la condesa Toda de Aragón, que decidió construir la ciudad de Roda de Isábena para ser el gran centro espiritual y político, a la vez que definía las tres unidades que componen su condado: Pallars, Ribagorza y Sobrarbe. Sería su hijo, el conde Ramón II, quien presidirá la consagración de la iglesia basilical de Roda (30 de noviembre del



San Juan de la Peña. Iglesia inferior o de San Julián y Santa Basilisa

año 957) que se levantaba a mayor gloria del linaje condal dispuesta a aportar el escenario litúrgico de un obispado que sería ocupado por Odesindo, otro de sus hijos que también sería el responsable de la construcción de una veintena de pequeñas iglesias parroquiales desde las que se pretende dar cohesión y modernidad a una sociedad arcaica y agotada.

Junto a ese modelo parroquial, el conde y el clero ribagorzano contribuyeron a la construcción tanto de la iglesia catedral como de su equipamiento litúrgico, que conocemos bien. Destacaba la cruz de plata que debió de presidir el altar oculta por cortinas como nos sugiere el importante "Sacramentario de Roda" (*Liber Pontificalis Rotae*), redactado en torno al año 1000 y pieza fundamental para conocer la iconografía de Cristo en la cruz, triunfando sobre la muerte. Todas las ceremonias de las celebraciones religiosas que nos detalla (GALTIER, 2008), se dieron en un templo del que apenas nos quedan algunos fragmentos como el arranque de dos arcos de herradura, formando parte de una ventana geminada que resultaría de la evolución de las ventanas visigóticas de dintel monolítico (BENEDICTO - GALTIER, 2012) y de las que encontramos otros ejemplos en Sos del Rey Católico y en el castillo de Loarre.

Poco aguantaría todo este mundo en el que los poderes condales están promoviendo una serie de construcciones que contribuyan a consolidar el proceso de evangelización, que se ha puesto en marcha en la segunda mitad del siglo X. Los asaltos omeyas acabarían con él tanto en el año 999 (liderado por al-Mansur contra el condado aragonés) como en el año 1006 (con Abd al-Malik contra el condado de Ribagorza) que siembran el miedo y la destrucción. El conde Sunyer de Pallars explica que el lugar ribagorzano de Raluy "los paganos lo destruyeron y ningún hombre vive allí, porque huyeron a otros lugares por miedo a aquellos".

SANCHO III EL MAYOR (1000-1035). LA LLEGADA DE LOS MAESTROS LOMBARDOS

El año 1004 alcanza el trono pamplonés, lo cual suponía gobernar también el condado de Aragón, Sancho Garcés III el Mayor que pasará a la historia como el "rey de los reyes de España" (en palabras del obispo Bernardo de Pamplona), haciendo referencia a la importante cantidad de tierras y estados que reunió bajo su cetro, desde Castilla hasta Pallars, gobernados con un fuerte



Santa Cruz de la Serós.
Iglesia de San Caprasio

liderazgo sobre los clanes aristocráticos y favorecido por la evidente debilidad del califato cordobés. El gobierno que se abre es tiempo de trabajar en la consolidación de las fronteras, para evitar nuevos asaltos musulmanes, pero también es momento de modernizar los espacios públicos que se convierten en centros de ordenación social y de control espiritual. Para todo ello es necesario producir nuevos recursos económicos y modernizar la gestión del territorio, tareas que serán fácilmente asumibles desde la organización de un beneficioso sistema de parias, a través del cual los musulmanes le entregan monedas de oro –a partir de 1022– a cambio de que los ejércitos navarro-aragoneses no ataquen a los debilitados reinos de taifas (ORCÁSTEGUI - SARASA, 1991). Lo que es una sangría para los musulmanes se convierte en el motor de progreso para los cristianos, puesto que pueden mejorar ejércitos y armamentos, reactivar el comercio e incluso plantearse la creación de nuevos asentamientos de población, con los que poner en cultivo las tierras de la frontera con la trilogía de la vid, el olivo y el cereal.

Esta tarea lleva consigo la necesidad de ubicar torres y fortalezas que protejan estos asentamientos, desde las que se puedan controlar férreamente los grupos campesinos libres que están contribuyendo a solucionar la demanda de alimentos en un momento de expansión demográfica (LALIENA, 1993). Sancho III el Mayor ha decidido además organizar la línea defensiva de Pamplona y Aragón, construyendo castillos en los que se supera el uso de la madera y se comienza a construir todo en piedra. En esta tarea nos encontramos con los maestros lombardos que entran en Aragón desde las tierras catalanas, apoyados sin duda por esa profunda relación entre el rey Sancho y el aristocrático abad Oliba de Ripoll, obispo de Vic entre 1018 y 1046, que le prestó gran ayuda en la tarea de modernizar el reino, los monasterios y las costumbres.

Cómodos en un territorio que les permitía olvidar las inestabilidades políticas de su tierra de origen, estas cuadrillas itinerantes de obreros, guiados por un maestro que conoce bien la teoría, aportan un modo de construir barato y sencillo que permite a las comunidades locales acometer la construcción de pequeñas iglesias con pocos recursos. Construyen con aparejo pequeño, cubren con madera salvo los ábsides y resuelven los paramentos con articulaciones y ritmos que marcan los resaltes, a modo de pilastras o "bandas lombardas" unidas por pequeños arcos ciegos de escaso relieve. Junto a esta nueva técnica constructiva se introduce una personal manera de diseñar los espacios arquitectónicos, cuyos muros en cuidado aparejo de sillarejo –en los paramentos interiores



Fantova

y exteriores— se estucan con cal para dar lisura al paramento y sostener pinceladas en rojo de almagre sugiriendo despieces, como se observa en la puerta de Obarra o en el ábside de Villanovilla (GALTIER, 1983). Incluso, hay autores (ESTEBAN, 2007) que proponen que este nuevo diseño está sometido a las formas geométricas del cuadrado (por su calidad estética) y las del triángulo por su significado simbólico.

Favorecidos por esa creciente piedad popular que atenaza a la sociedad superados los miedos del año mil, los maestros lombardos serán los autores de lo que se conoce como el “primer románico” (término acuñado por PUIG I CADAFALCH hacia 1908) que se extiende por la primera mitad del siglo XI hasta su desaparición, lo que no quita para que haya maestros que conserven sus modos de decorar el muro y los sigan usando más allá del siglo XI, como ocurre en algunas iglesias jaquesas del siglo XII. Cuestión importante es determinar la causa por la que estos maestros desaparecen de estos valles pirenaicos dejando sin concluir sus iglesias, salvo la de San Esteban de Conques que es la típica iglesia lombarda de una sola nave, con dos tramos que se iban a cubrir con bóveda de arista, con pilastras de articulación triple y con lesenas coronadas por arquillos. Es complicado aceptar que el problema fuera su incapacidad e impericia para abovedar completamente las iglesias, en cañón como gustaba a los naturales del país y como sabrán hacer bien los maestros locales que les sucedan. No es imposible que su ausencia se deba a la urgente necesidad de contar con maestros constructores en las tareas de levantar las fortificaciones que protejan la frontera, pues debió de incrementarse la demanda constructiva en la “extremadura” sur del reino, donde se están asentando poblaciones y fortalezas.

Esta última pudiera ser una buena razón si tenemos en cuenta que, dentro de lo que se llama recientemente “románico lombardista” (BENEDICTO, 2012) y que se extiende entre 1010 y 1050, podemos situar abundantes ejemplos y algunos muy notables. La primera sería la ribagorzana fortificación de Fantova, muy vinculada al modelo catalán de Valferrosa, cuya torre tiene cinco pisos unidos por una escalera intramuros y en su sala principal una de las bóvedas de arista más atrevidas de la castellología pirenaica, mediante la conversión de su planta circular a cuadrado por arcos torales. Abizanda, en tierras de Sobrarbe y hacia 1023, incorpora ya un recinto amurallado de gran solidez y, en Aragón, la torre albarrana de Loarre nos permite asistir a un gran cambio porque en la tipología de las estancias prima ya lo residencial y, en su exterior, la ostentación de su poderosa

fábrica como signo de los espacios residenciales del poder. Cuestiones que seguirían teniendo gran importancia aunque se acepte la propuesta (ARAGUÁS, 1991) que ha retrasado esta construcción a la década de 1040.

La existencia de estos castillos configuraba un mapa del reino en manos de la aristocracia, con clientelas señoriales muy rentables, que controlan la riqueza y son objeto de muchas atenciones por parte del monarca. Por eso, era importante que el rey intentara controlar el mundo de los monasterios –a los que también había utilizado como instrumentos de ordenación del territorio– aunque nada más fuera para poder crear un contrapeso al creciente poder de los señores-tenentes que “tenían” las fortalezas. Para ello le fue muy útil la amistad con el obispo Oliba, cuyo consejo le facilita la destrucción de un mapa eclesiástico lleno de pequeños monasterios poco rentables para apostar por uno nuevo, poniendo en manos de los benedictinos de Cluny la reorganización y estructuración de una nueva gestión por unos monjes que son personas ajenas a cualquier poder local e incluso episcopal. El centro de todo el proceso, en realidad poner bajo el control de Roma todo este bloque de la iglesia aragonesa, es el antiguo monasterio de San Julián y Santa Basilisa que –hacia 1025– pasa a denominarse de San Juan de la Peña y desde el que su abad Paterno –muy vinculado a Cluny– comenzará a desarrollar un importante trabajo de cierre de viejos enclaves y de apertura de nuevos planes de gestión de recursos materiales y espirituales, incluidas las reliquias.

Se están creando los espacios en los que la comunidad va a vivir su cristianismo, en algunas ocasiones como capillas integradas en las fortificaciones, en otras reconstruyendo monasterios e iglesias arruinadas por los musulmanes y, por supuesto, levantando nuevos templos. De las primeras es la iglesia del jacetano monasterio de San Julián de Asprilla, de nave única con cabecera recta y puerta en arco de herradura, que pasa (GALTIER, 1987) por ser el primer edificio que introduce soluciones arquitectónicas que se pueden denominar románicas y de las más importantes es la de San Caprasio de la Serós, anterior a 1030 y muy vinculada con modelos italianos como San Paragorio

Abizanda



de Noli, en Liguria. Se ha señalado que es obra de una cuadrilla de no más de cinco operarios, trabajando durante dos meses, y que muestra la participación de un clérigo que aporta al proyecto la preeminencia del valor simbólico sobre el estético, además de inspirar esas razones armónicas que algunos especialistas (ESTEBAN, 2007) han vinculado a ese proceso que llevaba a algunas iglesias a imitar la Jerusalén celeste.

Es muy importante señalar que este románico lombardo de tiempos de Sancho III el Mayor es deudor de un clero muy bien preparado, de origen monástico, que aportaron las claves para poder convertir las iglesias en auténticas casas de Dios e incluso de dotarlas de fenómenos que invitaran al asombro. Todo ello se detecta también en las tierras de Sobrarbe-Ribagorza, por ejemplo en la iglesia de Santa María de Obarra que acabará diseñada para que en el solsticio penetre un rayo de sol hasta su altar, lo mismo que uno de luna en el segundo plenilunio de otoño, cuando la comunidad se encontraba rezando el Oficio de Completas (ESTEBAN, 1993). A la vista de estos hechos, podemos deducir que frecuentemente los clérigos colaboraron con los maestros lombardos, con esos artífices de este primer románico de los que incluso sabemos documentalmente algún nombre. Ejemplo es el maestro Bradila que pasa (GALTIER, 2012) por ser el constructor de la catedral rotense que –entre 1006 y 1017– se levantó en Roda de Isábena, con una planta basilical de tres naves y siete tramos, sobre la primitiva del siglo X.

Cuando el 18 de octubre de 1035 muere el rey Sancho Garcés III, apodado “el Mayor”, se ha cerrado ya el mundo de los maestros lombardos y la arquitectura se encuentra en manos de unos maestros locales que están recuperando su protagonismo después de tres décadas custodiando los viejos modos de construir y de decorar. El proceso de implantación del románico es imparable y además está en marcha la construcción de la iglesia del monasterio de Leire, consagrada en 1057, que es una ambiciosa empresa con la que el rey quería crear (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2009) la imagen propia de un gran y excepcional gobernante.

RAMIRO I DE ARAGÓN (1035-1064). EL INICIO DE LAS GRANDES OBRAS ROMÁNICAS

Cuando muere el monarca pamplonés sus estados se dividen entre todos sus hijos, formando –junto al principal de Pamplona– tres nuevos reinos: Castilla, Aragón y Sobrarbe-Ribagorza. Los valles que configuraron el antiguo condado de Aragón, elevado a la categoría de reino, son entregados al príncipe Ramiro que ya había sido vinculado por su padre al gobierno del territorio hacia 1030. Los territorios de Sobrarbe-Ribagorza son encomendados a Gonzalo, otro de sus hijos, que los gobernará hasta que sea asesinado en junio de 1044 y sucedido por su hermano el rey Ramiro I, que une bajo su corona los territorios de Aragón, Sobrarbe y Ribagorza.

La nueva monarquía vivirá un agrio enfrentamiento con su hermano García III de Pamplona, de resultas del cual se verá obligado a intensificar la búsqueda del apoyo de las grandes familias del reino, que controlan la tierra y poseen estructuras militares que debe lograr que le sean fieles. Precisamente conocemos su vinculación con uno de estos poderosos clanes aristocráticos, al que pertenecía el abad Banzo del monasterio de San Andrés de Fanlo (cenobio del que sólo queda el topónimo y unos escasos restos) que ayudará a la monarquía incluso con la construcción de torres de madera para asaltar murallas como las de Alquézar. Como muestra de esa relación el rey regaló al monje un ejemplar de los comentarios de Beato de Liébana al “Apocalipsis de san Juan”, del que se conservan siete páginas en la Pierpont Morgan Library de Nueva York. Realizado este códice en el escritorio de San Millán de la Cogolla (DIEGO, 2005), testimonia la presencia de manuscritos en el Aragón de mediados del siglo XI, entre los que no faltan los dedicados fundamentalmente a divulgar los mecanismos que contribuyan a reforzar la autoridad real mediante la liturgia, la captación de reliquias o la peregrinación.

Las tierras que gobierna espiritualmente el abad Banzo, al que vemos plantando rentables cultivos de vid y negociando con la compra de casas, son las de la comarca de Serrablo en la que se habían asentado grupos de musulmanes, fundamentalmente sirios, desde los tiempos de la conquista de la península. Ramiro I tenía además especial interés por esta comarca regada por los ríos Gállego y Guarga, de la que procedía la mujer con la que tuvo al conde Sancho Ramírez en los duros años de infertilidad de la reina doña Ermisenda de Bigorra, cuando el reino estaba a



Jaca. Escultura de Ramiro I

la espera de poder tener un heredero legítimo. En este espacio y en tiempos de este monarca se levanta un importante grupo de iglesias (conocidas como “iglesias del Serrablo”) que han provocado intensos debates sobre la arquitectura religiosa del entorno del año mil. Estas pequeñas iglesias de nave rectangular, descubiertas en 1922, se definen principalmente por su cabecera orientada y resuelta con una original solución que combina el friso de baquetones (medios cilindros dispuestos verticalmente) con unas arcuaciones murales ciegas, en número de cinco a nueve, convertidas en elementos decorativos. Sobre este friso se sitúan las hiladas de sillares estrechos y salientes que soportan un curioso tejazoz, y sobre todo el conjunto algunas aportan –como en el caso de San Pedro de Lárrede– una esbelta torre que para algunos recuerda minaretes sirios. Los partidarios (DURÁN, 1973) de esta adscripción mozárabe las fechan entre los años 950 y 1020, considerando que las más antiguas son aquellas que presentan ábside rectangular como la de San Bartolomé de Gavín.

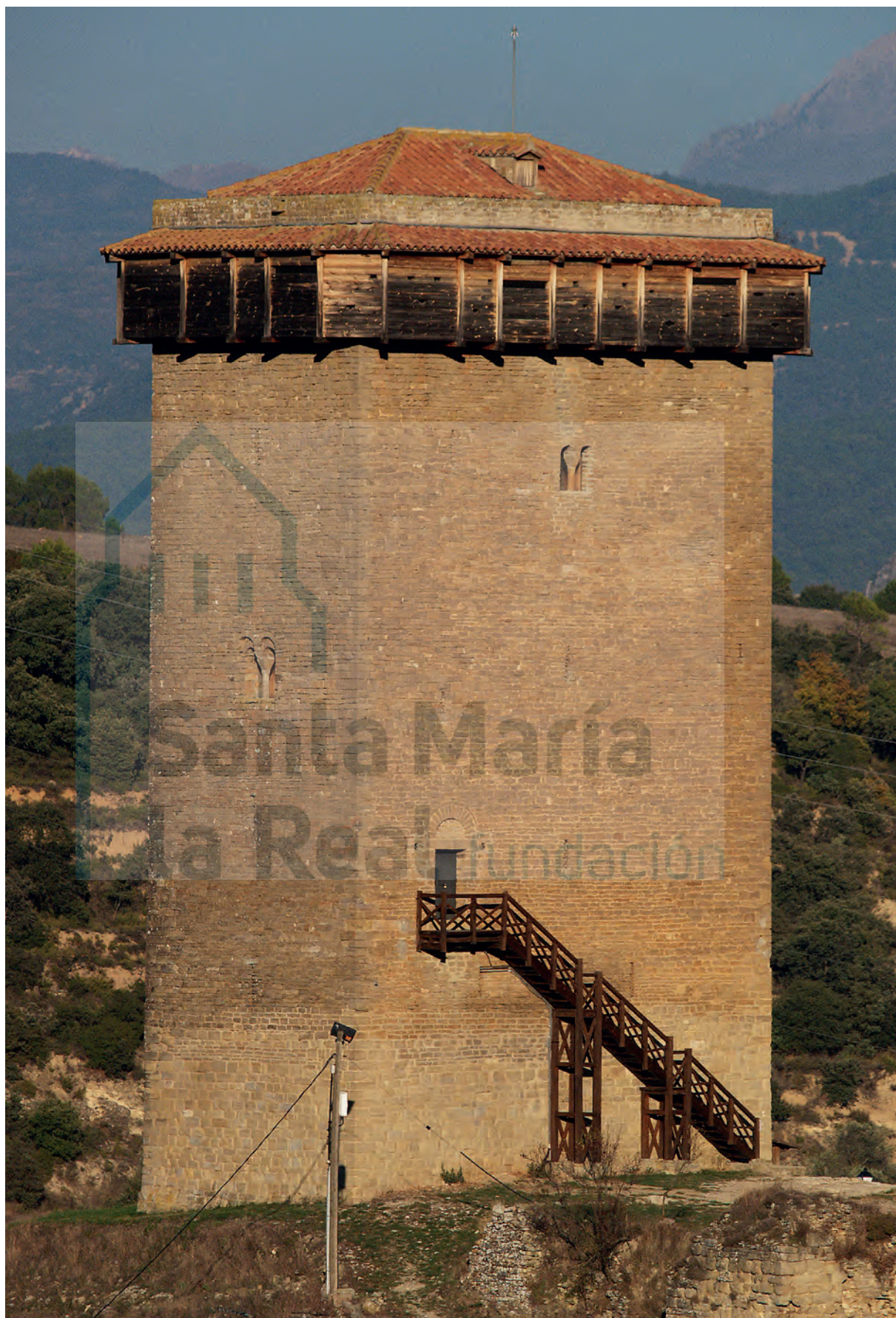
Recientemente se ha retrasado la cronología hasta considerarlas construidas en el reinado de Ramiro I, valorando que evidentemente su concepción espacial es claramente románica y pensando (GALTIER, 1979) que son obra de una cuadrilla de canteros itinerantes que conocían bien el arte musulmán quizás de Huesca, ciudad con la que estas tierras tienen fácil comunicación pues por ellas pasa el histórico camino que une el Pirineo central con la capital de la llanura. Se habla de un grupo protorrománico y se las incluye en el “círculo larredense” en honor de su ejemplar más importante.

Este impulso constructivo en tierras de Serrablo es detectable también en todo el reino, con iglesias –de nave única y pequeño ábside– edificadas en lo que podemos denominar un “románico rural” que muchas veces es financiado por los propios fieles que las van a usar, caso de los templos de San Félix y San Juan Bautista de Aínsa hacia 1048. Estas sobrias construcciones comparten cronología con otras apuestas constructivas que levantan iglesias de planta basilical de tres ábsides que –aunque recuerdan los modos lombardos– parecen levantadas por maestros locales que siguen haciendo ábsides decorados con lesenas, arquillos ciegos y dientes de sierra sobre ellos. Buen ejemplo es la iglesia monástica de San Juan Bautista de Pano, de triple ábside y tres naves (abovedadas en cañón) separadas alternativamente por pilares rectangulares o cruciformes. La pobreza de estos templos se intentó paliar con la decoración pictórica que tuvieron, tal como nos permiten pensar los dos fragmentos de pintura mural que decoraron la cabecera de la iglesia de Santa Eulalia de Susín, hoy en el Museo Diocesano de Jaca, si aceptamos las últimas tesis (GALTIER, 2005) que las consideran realizadas hacia 1060 por un pintor arcaizante y autóctono, aunque la historiografía tradicional se incline por mantenerlas como obra de principios del siglo XII.

A pesar de que los documentos nos confirman que se prodigó el establecimiento de pequeños asentamientos de población, son pocas las construcciones religiosas que nos quedan pues han ido sucumbiendo a los nuevos gustos estéticos, en aquellos momentos en los que sus usuarios han alcanzado mayor poder económico. Tampoco nos quedan muchos ejemplos de las abundantes torres militares de vigilancia que se levantaron en un reinado belicoso como el de Ramiro I, que vive graves amenazas en todas sus fronteras tanto en la del Sur con el mundo islámico como en las que tiene con pamploneses, al Oeste, y con



San Esteban de Conques



Abizanda

los condados catalanes al Este. Aun con todo, en ninguna de esas obras de arquitectura militar –ni siquiera en la civil que provocó la construcción de puentes– se puede ver la ambición arquitectónica con la que se diseñó el castillo de Loarre, que podría ser la gran obra de un rey que ha sustituido el antiguo concepto estático de “extremadura” por el moderno de frontera (LALIENA, 2002). Aunque sabemos poco, es claro que Ramiro I, cuando sale de la precaria situación económica gracias al cobro de abundantes parias entre 1049 y 1057, debió de comenzar (VIRUETE, 2005) la construcción de lo que sería el símbolo del poder real sobre el territorio con las torres del Homenaje y de la Reina, dejando las obras en marcha para que las concluyera su hijo.

También tendrá que continuar su hijo el proyecto de construir una gran iglesia catedral en la villa real de Jaca, que ante la ausencia de otra ciudad asume interinamente el papel de capital del Estado. Para entender este hecho es conveniente recordar que el monarca se encuentra en torno a 1060 entregado a una campaña contra los musulmanes, con la que intenta frenar las apetencias expansivas de sus vecinos los condes de la Marca Hispánica. Pacificadas las relaciones con ellos, gracias al gran protagonismo del conde barcelonés y de su esposa Ermesinda (tía y educadora de la propia reina aragonesa que pasó los años de su juventud en Barcelona), se consolida este acercamiento con el pacto que firma el reino de Aragón con el condado de Urgell, resultado del cual será el matrimonio del príncipe heredero con Isabel de Urgell y el de su hermana la infanta doña Sancha con Ermengol III de Urgell (1038-1065).

Asegurada la no agresión por las fronteras orientales, el rey comienza a diseñar la expansión por las tierras del valle del Cinca y para ello tiene que implicar a todos los poderes del reino a través de la celebración de un consejo o asamblea que le aconseje primero y luego ratifique lo acordado, al mismo tiempo que manteniendo con la reunión el viejo espíritu conciliar visigótico se le asegure la protección divina antes de acometer la empresa. El lugar de la reunión será Jaca y se celebrará en torno a 1063, reuniendo en la villa real a los máximos representantes de la Iglesia presididos por el metropolitano de Aux y a los nobles presididos por el propio rey. Esta asamblea sinodal, a la que el cronista Jerónimo Zurita (†1580) bautizo curiosamente como “Concilio de Jaca” en el siglo XVI, pudo ser la que decidió el asalto a la villa de Graus como paso importante del avance por la Baja Ribagorza y, de manera especial, fue la que decidió la asignación de recursos para la construcción de la nueva catedral y la delimitación del territorio para fijar las fronteras diocesanas del llamado ya “obispo en Aragón”.

La reunión la conocemos por varios documentos que se conservan en las catedrales de Jaca y Huesca, en los cuales se nos aporta referencias a la delimitación territorial de la sede episcopal en Jaca y a la dotación a la obra de la catedral con rentas que la monarquía le cede. Junto a ellos, están las famosas *Actas del Concilio* en las cuales se van maquillando las decisiones tomadas en aquel sínodo jacetano al albur de los nuevos conflictos diocesanos. Rehechas a principios del siglo XII fueron enriquecidas con importantes miniaturas que nos hablan del quehacer artístico de aquellos momentos, además de aportarnos curiosa iconografía episcopal y real especialmente de Ramiro I y de su hijo Sancho Ramírez. Junto a estas noticias que tienen un fondo de verdad y que nos hablan de la “sagrada basílica jaquesa de Dios y del beato Pedro, pescador y jefe de los apóstoles comenzada por nosotros”, la restauración en el siglo XX de la cabecera catedralicia permitió recuperar siete hiladas del ábside norte que la gran mayoría de los investigadores consideran obra del reinado de Ramiro I, respondiendo al sistema constructivo de los canteros lombardos. Parece lógico admitir que la catedral se comienza en tiempos del rey Ramiro I, en sus últimos años de vida y por el trabajo de alguna cuadrilla de maestros que trazarían los cimientos y escasamente pudieron enunciar los problemas técnicos a resolver.

El debate provocado por estas cuestiones podría resumirse señalando que es bastante generalizada la opinión de que bajo el impulso de Ramiro I se debió de concretar el trazado de los ábsides, al menos en lo concerniente a la cimentación y primeras hiladas del septentrional, como sugieren Esteban Lorente (1999) y Galtier Martí (2004) que escribe que “el primer proyecto de la catedral, impulsado por Ramiro I, hubo de concebir una obra organizada en tramos lombardos (es decir, uno en la nave central por dos en los colaterales), uno de los modelos más bellos y novedosos de iglesia que entonces estaban en boga”, lo mismo que Cabañero Subiza (2007) o García Omedes. Lacarra Ducay había planteado (1993) la importante “diferencia de carácter que denotan las partes extremas de la basílica, cabecera y pórtico, respecto a la intermedia”, planteando que la solución dada



San Pedro de Lárrede



Ábside norte de la catedral de Jaca

al abovedamiento de la cabecera "denota su fidelidad a una tradición constructiva peninsular que enlaza con nuestro prerrománico", al contrario de lo que ocurre en la ampliación de las naves que evidencia un nuevo proyecto –en el que se ha debido abandonar la idea de abovedar– que enlazaría con ejemplos normandos como Nuestra Señora de Jumièges consagrada en 1067. Discordante con el criterio de los profesores de la Universidad de Zaragoza, Martínez de Aguirre (2011) niega la existencia de esa primera etapa ramirense, apuntando que no se puede hablar de ningún interés por construir la catedral antes de que esté constituida la *civitas* real.

SANCHO RAMÍREZ (1064-1094). LA EUROPEIZACIÓN DE ARAGÓN

La muerte de Ramiro I en el cerco de Graus, asesinado por un musulmán, abre el reinado de Sancho Ramírez que es el tiempo en el que asistimos al fortalecimiento de la monarquía y del prestigio del reino, todo ello favorecido por el apoyo papal conseguido en la visita del rey a Roma en la Semana Santa de 1068. La importancia de este viaje es incuestionable, especialmente por ser el punto de origen de un proceso de reformas que intentarán europeizar el reino y romper con el pasado visigótico que perdura en el conocido rito mozárabe. El inicio de las celebraciones litúrgicas en el rito romano promovido por la Santa Sede, que tiene lugar en el monasterio de San Juan de la Peña en la cuaresma de 1071, concretamente el martes 22 de marzo, genera un choque muy importante entre los que defienden la iglesia peninsular –liderados por el infante García, obispo de Jaca– y los que consideran beneficioso que la iglesia aragonesa sea puesta bajo el gobierno de

nuevos responsables generalmente extranjeros, liderados por el obispo Ramón Dalmacio de Roda, y apoyados por el propio rey y por su hermana la influyente condesa doña Sancha, que logrará colocar a su hermano el obispo jacetano en la penosa situación de verse amenazado con perder los ojos si se atrevía a presentarse ante el rey.

Estamos ante un proceso unificador, donde se ha impuesto la rigidez frente a la autonomía y la ortodoxia frente a la flexibilidad, que se manifiesta también en la reforma de la vida monástica, en la aplicación de la vida en común en las catedrales, en el control de la red de iglesias seculares que tendrá que convertirse en un potente altavoz de la reforma, y en la organización de unos obispos fuertes, controlados por el rey y asegurados con un modo nuevo de financiación en torno a la implantación de diezmos que los enriquecería extraordinariamente. El rey (BUESA, 1996), un hombre de profunda religiosidad que se pasa todas las cuaresmas en el monasterio de San Juan de la Peña, aprovecha la ocasión para organizar las capillas reales, asentadas en los edificios más notables del reino, que albergan un clero nacional al servicio personal de la familia real y que acabarán convertidas en una alternativa de poder –dentro del aparato eclesiástico– y en un freno para algunas apetencias episcopales.

El centro de todo el proceso de la reforma vuelve a ser el monasterio de San Juan de la Peña, al que en 1074 el propio monarca llama “lugar de mi sepultura y la de mis padres” puesto que siguiendo la voluntad de su padre Ramiro I lo ha convertido en panteón real y está dispuesto a dotarlo de un importante patrimonio que permitirá la renovación de sus espacios en ese románico jaqués que la corte impone como arte oficial. Obra promovida por Sancho Ramírez es la construcción del panteón real bajo la roca (hoy oculto por la reforma de Carlos III que muestra 27 placas de bronce aunque sabemos que seguramente sólo descansan tres reyes –Ramiro I, Sancho Ramírez y Pedro I– con parte de sus familias) y del panteón de nobles compuesto por 24 nichos funerarios, ordenados en dos filas con arcos de medio punto que se decoran con bolas y molduras del omnipresente ajedrezado jaqués, apeando en pequeñas columnas o en figuras a modo de cariátides y mostrando una clara preferencia por los motivos cruciformes, alternando la representación del alma del difunto elevada al cielo en una mandorla con animales fantásticos, que refieren las virtudes de los nobles enterrados aquí desde 1080.

Convertido en panteón de los hombres que hacen posible la construcción de un estado abierto a Europa, el monasterio tiene que ser también el escenario de las más importantes celebraciones



*San Juan de la Peña.
Iglesia superior o de
San Juan Bautista*

del reino por lo que el rey promueve –desde 1070– la construcción de la iglesia de San Juan. Conocida como “iglesia alta” por estar ubicada sobre la del siglo X, será concluida el año 1080 gracias al mecenazgo de importantes personajes como el conde Sancho Galíndez que acaba de renovar su iglesia familiar de Santa María de Iguácel. La nueva iglesia (GARCÍA LLORET, 2009) tiene los tres ábsides semicirculares y el primer tramo de la nave bajo la roca, pertenece al modelo cluniacense y presenta una importante decoración escultórica de motivos vegetales que enriquece los capiteles de la arquería ciega que decora los ábsides, remitiéndonos a lo que se hace en Jaca y a lo que se hará en la iglesia del castillo de Loarre, la obra a la que marchará la cuadrilla de escultores que ha trabajado en esta iglesia monástica construida para ser el escenario de las grandes ceremonias de la Pascua de Resurrección.

La importancia del gran templo monástico, dedicado a San Juan, San Miguel y San Clemente, impulsará que el rey, en la misma década de 1080, promueva su decoración pictórica centrada en un gran Pantocrátor que todavía era visible en 1620 y también la de la iglesia antigua, en la que todavía se conservan cuatro escenas hagiográficas de gran belleza que se han relacionado (LACARRA, 2000) con las pinturas murales de San Isidoro de León, también panteón real, en asuntos que van desde el infrecuente color blanco del fondo hasta el repertorio de las formas vegetales o la representación de las arquitecturas. La ceremonia de consagración de la iglesia no la pudo vivir el rey Sancho Ramírez aunque sí la protagonizó, puesto que en diciembre de 1094 se trajo su cuerpo para entregarlo a la custodia de los monjes benedictinos y dentro de ese conjunto de celebraciones se debió de realizar en el nuevo templo la coronación de su hijo Pedro I ante los obispos, abades y nobles más importantes del reino, que se encuentran en el monasterio junto a esos monjes que el nuevo rey espera “intervengan ante Dios por mí y por la estabilidad de mi poder y de mi reino”, como escribirá en 1097 hablando del monasterio de Thomières.

La decoración mural de las dos iglesias monásticas concentró a una cuadrilla de pintores que conviven y se inspiran en el destacado taller de miniaturistas que albergaba San Juan de la Peña, lo que provoca su importante apuesta por el color y la línea como instrumentos de hacer llegar a la población con mayor intensidad los momentos más ejemplarizantes del relato bíblico. Esta labor pictórica debió de realizarse en varios templos del dominio y patrimonio pinatense aunque conservemos muy pocos testigos de ello, excepción de las pinturas que ornamentaban la iglesia zaragozana de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés que fue decorada en la última década del siglo XI. En ella se muestra la historia de la humanidad en cuatro registros que siguen la influencia de los códices en su disposición en secuencia continua, pero que ya superan la tradicional presentación del Nuevo y Viejo Testamento enfrentados en las naves puesto que el Antiguo se muestra en la banda superior y el Nuevo en las tres bandas inferiores. Es interesante (LACARRA, 2010) destacar la extraordinaria modernidad del maestro incorporando recursos expresivos y líneas dinamizadoras de la composición, así como sus conexiones con otras obras del Camino de Santiago (por ejemplo, la escena del Calvario que decora el ábside presenta fuertes conexiones con el Arca Santa de Oviedo fechable hacia 1075) y su relación con la pintura mural de Aquitania de donde proceden las dos mujeres del rey Pedro I.

Mientras se está trabajando en la ampliación y decoración del monasterio, el rey Sancho Ramírez pone en marcha la empresa constructiva más influyente de su reinado –la catedral del reino– que se levanta en la antigua villa real que él mismo, por medio de la concesión de un novedoso y moderno Fuero, ha convertido en ciudad en los primeros meses del año 1077 (BUESA, 2002). El rey tendrá un gran interés en potenciar la ciudad como uno de los centros más atractivos del Camino de Santiago, razón por la cual se preocupa de construir, apostando (BETRÁN, 1992) por el uso de la fórmula romana de la planta ortogonal como símbolo de la voluntad universalizadora, un ensanche cruciforme que une el barrio real con el barrio episcopal y con el barrio de Santiago, donde en 1088 el obispo está reconstruyendo una antigua iglesia arruinada que era punto de parada de los peregrinos.

Además de ser centro económico de todos esos burgueses que han venido a poblarla desde el otro lado del Pirineo, la nueva ciudad es la capital de un importante reino que ha visto ampliados sus territorios desde que al ser asesinado el rey Sancho de Pamplona, en junio de 1076 despeñado por sus hermanos, su primo el rey Sancho Ramírez se convierte en el nuevo rey pamplonés. Y Jaca será también la sede del obispado principal del territorio, una sede de tanta importancia que el



San Juan de Busa



Castillo de Loarre.
Torre de la Reina



San Juan de la Peña.
Detalle de las
pinturas murales

rey –no sin oposición del papado– la pone en manos de su hermano el infante García, encargándole la tarea de contribuir a construir la nueva imagen de la monarquía como instrumento de Dios para extender el cristianismo, de una monarquía dotada de una autoridad indiscutible sobre una sociedad en profunda transformación. Ciertamente, esa nueva teofanía tuvo el acierto de promover la aparición de importantes obras artísticas, de las que conviene destacar dos por ser piezas muy notables y unidas a las inquietudes de dos mujeres de la corte. La condesa doña Sancha, promotora del proceso de crear una estructura asistencial en el frecuentado Camino de Santiago que controla desde el Real monasterio de Santa Cristina de Somport, fundado en estos años, promueve la aparición en ese itinerario que baja por el río Aragón hacia Jaca de algunas referencias devocionales con reliquias o con la imagen de Nuestra Señora de Villanúa, talla realizada hacia 1090 (BUESA, 2000) representando a María como trono de sabiduría y no muy lejana estéticamente a la figura estante y resignada de María, que al pie de la Cruz se presenta en las tapas del Evangelionario de la reina Felicia, esposa de Sancho Ramírez. Esta muestra de la eboraria (BANGO, 2006), actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York, también pertenecía a Santa Cruz de la Serós por haber sido objeto de una donación que hizo la reina doña Felicia, quizás a su muerte en 1086, a su cuñada la condesa Sancha.

LA CATEDRAL DE JACA. LA DEFINICIÓN DE UN ARTE CORTESANO

En torno a ese año 1077, en el que se pone en marcha institucionalmente la ciudad, se debieron de recuperar activamente las obras de la catedral, teniendo como base ese proyecto planteado por los maestros lombardos de los últimos años del reinado de Ramiro I, contando con la presencia en la sede de un obispo infante que será su impulsor y que generó una gran actividad hasta que su enfrentamiento con su hermano el rey ralentice la edificación en 1082. La importancia de este edificio en el románico peninsular ha provocado importantes estudios y, en consecuencia, diferentes criterios a la hora de explicar su construcción. Tras considerar falsas todas las informaciones y las propias "Actas del Concilio de Jaca" (UBIETO, 1964), el debate de la cronología se amplió al incorporar los estudios sobre la escultura y parecer bien la referencia de 1070 para la construcción de la catedral. En ese mismo año sitúa el acontecimiento Moralejo Álvarez (1973) partiendo del estudio de la escultura. Durán Gudiol (1973), Yarza (1979) o Durliat y Lacarra (1993) opinan que la catedral se comenzó en 1080 y que estaba dentro de toda esa secuencia de reformas y decisiones que el monarca aragonés tiene que poner en marcha, como derivaciones de su acercamiento al papa de Roma en la Pascua del año 1068.

Es interesante referir que Esteban Lorente (2000) opina que hay una evidente vinculación de la catedral jacetana con la basílica romana de San Pedro, destacando similitudes como su condición de iglesias de cuatro columnas ("cuatro columnas, en anchura, tenía la basílica de San Pedro"), el tener cinco tramos en longitud como cinco naves tuvo San Pedro, estar terminadas con techumbre de madera y usar como medida el pie romano. Además "el eje de la catedral está perfectamente orientado a la salida y puesta del sol del equinoccio", puesto que está mirando hacia el Este, hacia la ciudad de Roma a la que se ha vinculado profundamente la monarquía aragonesa en este reinado.

En esta década de 1070, lógicamente a partir de 1077, Sancho Ramírez pone en marcha la definitiva construcción de un templo sobre un solar que su padre ya dejó preparado y en el que –respondiendo al plan constructivo de un maestro italiano– pudo haber algunas obras de cimentación y desarrollo de los muros en la zona de la cabecera. Este es el momento en el que se opta por un modelo que está de moda en tierras castellano-leonesas hacia el año 1080, concretado en una planta rectangular, sin crucero o transepto, con tres naves y otros tantos ábsides. Trabajando a la moda de San Martín de Frómista, Santo Domingo de Silos o San Pedro de Arlanza, la empresa debe estar dirigida por un nuevo maestro que apuesta por la piedra sillar abandonando el aparejo de sillarejo (razón por la que engrosa el espesor de los muros del presbiterio en casi diez centímetros) levantando el muro norte para darle estabilidad al claustro, incrementando altura a las columnas pensadas anteriormente, provocando ese efecto plástico de la alternancia de pilares y columnas –tan fiel al modo vitruviano– y enfrentándose al problema de voltear unas bóvedas que nunca llegaron puesto que en 1440 se quemó la techumbre que "toda era de madera".

Y en toda la catedral se hace presente una decoración geométrica conocida comúnmente como ajedrezado (SCRIGNA, 2010) o taqueado jaqués, aunque haya que reconocer que este motivo ya está documentado anteriormente en iglesias europeas desde 1030 y en torno a la abadía de Sainte-Foy de Conques, en la región Midi-Pyrénées. Este ajedrezado jaqués acabará convertido en uno de los símbolos del románico de la corte aragonesa, que lo inserta como elemento referencial cuando produce grandes edificios –como Santa María de Iguácel y el castillo de Loarre– o cuando genera pequeñas iglesias como las del valle del Cinca y de la Ribagorza.

Junto a la catedral de Jaca, el rey Sancho Ramírez preocupado por crear un arte que pudiera ser emblema parlante de su poderosa monarquía, enriquecida con los peajes que cobra al controlar en el paso de Somport y el peaje de Canfranc ("Campo franco") las grandes rutas comerciales entre Oriente y Occidente, pone especial interés en la construcción del castillo y la iglesia de Loarre, esta última sobre la cripta, la escalera y el cuerpo de guardia. Esta obra, que se ha visto como el intento de dotar al obispado mozárabe de Huesca de una sede provisional (DURÁN, 1971), comenzó impulsada por su hermano el obispo García contando con la bula papal de Alejandro III (1071) que coloca al monasterio de canónigos regulares bajo la protección papal, y al final sería resultado del propio interés real que entendió que podía ser el monumento que simbolizara ante los musulmanes oscenses el gran poder de la dinastía. En la década de 1080, cuando se está construyendo la catedral de Jaca también se trabaja en la iglesia de San Pedro de Loarre, donde destaca su perfecto y audaz



Catedral de Jaca. Ábside meridional



Castillo de Loarre

cimborrio que es novedad en estas tierras, la singularidad de su programa ornamental y su construcción como elemento propagandístico del poder real que ha puesto ya su mira en la conquista de la ciudad de Huesca.

Precisamente, antes de salir al sitio de esta ciudad en el que encontraría la muerte el rey Sancho Ramírez como consecuencia de una flecha disparada desde su muralla, se celebró un consejo real con los más importantes clérigos y nobles del reino. Se ha sugerido (POZA, 2009) que esa reunión de la primavera de 1094, viejo sistema heredado de los visigodos para consolidar vínculos ante momentos delicados y frecuentemente utilizado por los reyes aragoneses, pudo ser el momento de celebrar la terminación y la consagración de este templo levantado en la órbita del románico jaqués y al que su riqueza constructiva y escultórica lo convierte "en el edificio de su género más sobresaliente del norte peninsular". Fundamental para entender este simbolismo del castillo loarrense es considerar la importancia de su portada (en la que pervive la parte inferior de un friso presidido por la *Maiestas* flanqueada por los evangelistas, dos ángeles y dos grupos de personas que representan a los salvados y condenados parapetados tras una tela) a la que han relacionado (ESPAÑOL, 2006) con el programa desarrollado en la fachada de San Pedro del Vaticano, concretamente en ese conocido cuadripórtico conocido como "Paraíso", en cuyo centro se encontraba una fuente para las abluciones de los catecúmenos. Es interesante anotar que la contemplación de los restos del friso nos permite observar cómo bajo el trono de Cristo en Majestad, fluye el agua a la que hace referencia la incorrecta inscripción *FONS EGO SUM VITA*. Recientemente (GARCÍA OMEDES, 2015) ha señalado que esta portada meridional, que le recuerda los modos tolosanos del maestro Bernardo Guilduino, se añadió sobre un muro más antiguo, cuando hubo necesidad de enriquecer la imagen exterior de los edificios y adecuarlos a una nueva religiosidad que se asentaba sobre el acercamiento al papado.

En esta misma posibilidad, en lo que se refiere a la portada añadida, considera que estaría la iglesia de Santa María de Iguácel, con una sola nave de considerable altura y cabecera más baja



Santa María de Iguácel.
Detalle de la portada occidental

compuesta por un corto presbiterio con bóveda de cañón y ábside de tambor con bóveda de cuarto de esfera. Pero, en realidad este templo plantea otro problema mucho más importante, derivado de la inscripción que se ha conservado entre el tejazoz y el vano que hace de puerta principal. Unos sillares muestran dos líneas de un texto muy comprimido, presentando incluso algunas letras en el listel que separa las líneas, en las que se hace alusión a la realización del edificio en 1072, se recuerda al autor de unas pinturas inexistentes, situando el suceso en tiempos del rey Sancho Ramírez, haciendo homenaje a las personas que lo levantan: el poderoso conde Sancho Galíndez (maestro y tutor del monarca Sancho) y su mujer Urraca. El problema deriva para algunos de la evidencia de que esta iglesia no puede ser anterior a la catedral de Jaca, en todo caso será contemporánea (CAAMAÑO, 1993) debido a las similitudes existentes en la estructura arquitectónica (ábsides, contrafuertes, ventanas de doble derrame y columnas entrega) y en la decoración en ajedrezado y la ornamentación vegetal de los capiteles. Estas circunstancias (MORALEJO, 1976) les hacen pensar que la inscripción deberá ser el anuncio de un plan de recaudación de fondos para poder construir un templo: cuestión que llevaría a no considerar que habla de que los fieles entran (*ingrediunt*) sino de que entrarán (*ingrediuntur*), en un templo no hecho sino por hacer. Ahora bien, el problema sería determinar si estamos ante un edificio contemporáneo de la catedral de Jaca o ante un edificio reformado en tiempos de la catedral de Jaca, donde se incorpora un aporte escultórico moderno gracias a un maestro que (DURÁN, 1971) acabará trabajando en la decoración de la iglesia alta de San Juan de la Peña y en la de San Pedro de Loarre.

Si esto ocurre en el poniente del reino, el gobierno de Sancho Ramírez también es rico en manifestaciones artísticas en el Este aragonés, dentro de ese habitual plan de modernización de los espacios más significativos que cuenta con la colaboración de la nobleza, como ha ocurrido en Iguácel. En la zona oriental hay que recordar que –en la década de 1070– se actúa en las iglesias de Santa María de Obarra (aportando al territorio la consideración del espacio interior de forma unitaria y unas bóvedas que nos hablan del románico pleno que abandona su origen lombardo) y en la iglesia basilical ribagorzana de Santa María de Alaón, donde los cluniacenses habían anulado ese papel de santuario ribagorzano que tuvo desde los tiempos condales del siglo IX, renovando el edificio con una cripta en memoria de los santos Pedro y Pablo sobre la que el obispo de Roda construyó la basilical iglesia de Santa María que dedicará el obispo san Ramón de Barbastro en 1123.

En el caso de Alaón se considera (SCRIGNA, 2010) que “las remarcables diferencias arquitectónicas y plásticas que suscita su comparación con las iglesias del valle de Boí, cuya arquitectura respeta los cánones lombardos en boga durante el siglo XI, y la probable apertura a las corrientes artísticas ultrapirenaicas importadas por el obispo Ramón Guillem de Roda-Barbastro inducen a considerar que la construcción completa del templo se llevó a cabo durante el primer cuarto del siglo XII”. El peculiar estilo arquitectónico y ornamental presente en Santa María de Alaón se difundirá, después de 1123, tanto en el tramo alto de la Noguera Ribargorzana como en el valle de Boí.

PEDRO I (1094-1104). LOS TALLERES DE ESCULTURA

Muerto el rey Sancho ante los muros de la ciudad de Huesca, será su hijo Pedro quien asuma el gobierno del reino y quien se vea obligado a cumplir con el traslado del cadáver del monarca al panteón real, ceremonia que debió de estar vinculada a la de su propia coronación. Por otra parte, el prudente rey Pedro, hombre muy castigado con la muerte de sus dos hijos en plena juventud, soñaba con encaminar sus pasos hacia Tierra Santa aunque nunca lo pudo hacer incluso por prohibírselo el papa Pascual II, en 1001, preocupado por la repercusión de dejar el reino sin líder en un momento en el que se planteaba la definitiva batalla entre Cristiandad e Islam en la península. A partir de ese momento, su religiosidad la tuvo que volcar en ayudar al Cid Campeador contra los musulmanes o en liderar una fallida cruzada contra Zaragoza que le aportó gran prestigio personal, si hacemos caso de una noticia castellana procedente del monasterio de San Millán que explica cómo “el rey Pedro con infinita multitud de armados combatía con la bandera de Cristo la ciudad de Zaragoza”. En todo caso, su acción militar más notable fue la conquista de Huesca en noviembre de 1096, tras la batalla de Alcoraz en la que se origina la leyenda de san Jorge como patrón de Aragón. La operación militar pudo llevarse a cabo gracias a la existencia del castillo de Montearagón, iniciado por Sancho Ramírez en 1086 y puesto por Urbano II bajo la protección pontificia, en el que junto a un potente perímetro murado se levanta la iglesia románica que se consagra con asistencia de Pedro I el año 1099.

Ese mismo año sabemos que comienza la construcción (BALAGUER, 1958) en la zona de la mezquita principal de la ciudad oscense de la pequeña iglesia de Santa María y de un claustro del que nos quedan tres arcos de medio punto apeados en capiteles con motivos florales, uno de los cuales se ha relacionado (GARCÍA LLORET, 2009) con el maestro que construye el primer claustro de San

Catedral de Jaca. Sacrificio de Isaac



Catedral de Jaca. Tímpano de la portada occidental



Juan de la Peña, en la década de 1120. En todas estas acciones el monarca cuenta con el apoyo del obispo Pedro que, a pesar de enfrentamientos notables con el obispo de Pamplona y con el abad de Montearagón, colabora en la difícil tarea de encajar el obispado de Huesca en el mapa aragonés de explotación de los recursos.

La corte, ocupada por graves problemas, se dedica a concluir las obras pendientes del ambicioso plan constructivo del rey Sancho Ramírez entre las que destacaba especialmente la catedral de Jaca. Su construcción debió de haber ido a buen ritmo desde la década de 1070 puesto que, en 1086, se había podido casar en ella el futuro rey Pedro I aunque los enfrentamientos de la casa real con el obispo de Jaca hubieran provocado que toda la obra se fuera ralentizando a partir de 1082. Como sabemos, el mismo rey Pedro I es la persona que la vuelva a impulsar con ocasión de la reunión de la asamblea real celebrada en sus naves en abril de 1096, para preparar la conquista de Huesca contando con la presencia de los obispos de Pamplona, Roda y Jaca, junto a los abades del reino y a once poderosos nobles. Esta asamblea celebrada en la Pascua es la que debió de acordar la finalización de su construcción, cerrando viejas heridas como el contencioso creado con las lorigas del difunto obispo García que la familia real todavía debía a los canónigos jaqueses. Era evidente que el nuevo líder se quería vincular con la catedral que todo el reino entendía como espacio real, ámbito en el que el monarca vivía unos festejos litúrgicos que confirmaban que el rey tenía casi un oficio sagrado, en escenografías muy cuidadas en las que no faltarían los himnos que recoge el *Himnario* oscense del siglo XI, como el del Viernes Santo que comienza anunciando que “avanzan los estandartes del rey” (DURÁN, MORAGAS, VILLARREAL, 1987).

La catedral del reino, papel que todavía no puede asumir la pequeña iglesia de Santa María de Huesca, está en estos momentos pendiente de enriquecerse con un programa escultórico (MORALEJO, 1977) que quizás diseñaron o supervisaron los canónigos que la habitan, manteniendo como referencia la obligatoriedad de hacer manifestación pública de la vinculación del reino con Roma. En realidad se trata de continuar la pauta que está marcando un escultor, llegado en los últimos años del rey Sancho Ramírez, al que se ha bautizado como “Maestro de Jaca” y cuya historia nos lleva a tierras del occidente castellano puesto que se supone (PRADO, 2010) pudiera formar parte del taller que trabaja en la iglesia de San Martín de Frómista, profundamente vinculado con un grupo de escultores que proponen la recuperación del arte romano en cuanto al tratamiento clásico de los desnudos y a la presencia de ese sentido trágico de la vida heroica que se plasma en la gesticulación de las figuras, como han aprendido viendo el sarcófago romano de la Orestíada, conservado en el monasterio palentino de Husillos. Tras pasar por Nájera, en torno a 1090, una segunda generación de esos artistas viene a tierras de Aragón atraídos por la construcción de la catedral y liderados ya por el enigmático “Maestro de Jaca” que gusta de las formas sinuosas, de las melenas desordenadas de mechones muy definidos, y apuesta por la búsqueda de esa intensidad trágica del vivir que muestra con personajes sosteniendo serpientes en la mano, verdadera marca de este autor, que no son más que la creación de una imagen para esa espiritualidad del perdón que impera en la sociedad del momento y que recuerda la capacidad de esos animales para renovarse mudando la piel en cuarenta días.

Este artista, verdadero escultor áulico de un rey que le encarga incluso su efígie para las monedas (MORALEJO, 1984), trabajó en la portada occidental que se abre al pórtico penitencial y en los capiteles que sostienen la arquivolta de la puerta meridional, en uno de los cuales creó la escena del Sacrificio de Isaac que pasa por ser su mejor creación con “el desnudo más extraordinario que se conoce en la escultura románica” (GAILLARD, 1935). Suyos debieron de ser algunos capiteles del primer claustro románico y algunos de la nave en los que se ha descubierto (en tres de los cuatro grandes capiteles que rematan los pilares cilíndricos de la nave central) la firma de un maestro llamado *Bernard*, quizás un *Bernardus* que según apuesta su descubridor (GARCÍA OMEDES, 2010) pudo formar parte del grupo de canteros que van con el “Maestro de Jaca”, si no es el nombre del propio jefe del taller. Completando el elenco, como referencia, hay obras suyas en el castillo de Loarre, incluso quizás de algún discípulo en Santa María de Iguácel, pero sobre todo lo que hay que destacar es su interés por contribuir a crear un código visual propio para el reino.

La obra más importante de este maestro es la decoración de la portada que comunica el pórtico penitencial con la catedral, donde se sitúa el famoso crismón jaqués que se considera (OCÓN, 2003) el signo de fidelidad de los reyes aragoneses hacia Roma, el documento que presagia la victoria sobre el Islám, el intento de Pedro de consolidar la imagen de esa dinastía que lo manda hacer en el



Museo Diocesano de Jaca. Capitel del Sático

bienio 1099-1100 (GARCÍA GARCÍA, 2010). El pórtico se cubre con bóveda de cañón, sostenida por gruesas columnas con amplios arcos que lo abren a la plaza permitiendo contemplar los fastos reales y los ritos penitenciales (Miércoles de Ceniza o Reconciliación del Jueves Santo). Es un espacio que integra la triple dimensión sacramental –penitencial, bautismal y eucarística– que se completa con los capiteles (como el de Daniel en el que se sugiere un eucarístico pan circular en manos del profeta Hababuc) y con los letreros que explican lo importante que resulta estar preparados ante el momento de la muerte, con el alma preparada y libre de pecados. Este es el mensaje que trasmite la inscripción que corre en el dintel de la puerta y que aconseja: “Si quieres vivir, tú que estás sujeto a la ley de la muerte, ven aquí suplicante, renunciando a los alimentos envenenados. Limpia tu corazón de vicios para que no perezcas de una segunda muerte”, esa muerte eterna que atormentaba a las gentes y que no era otra cosa que el fuego del infierno.

La gran pieza que alberga el crismón y que será objeto de múltiples copias, algunas con muy poca habilidad artística, es el tímpano. Realizado en mármol y enmarcado por arquivoltas que descansan alternativamente sobre pilastras de escaso resalte y sobre cuatro columnas con basas y capiteles, dos a cada lado, su mayor fuerza la aportan las inscripciones que nos ofrece, comenzando por la que le rodea y en la que (FAVREAU, 1966) al identificar las tres personas de la Trinidad con tres letras se construye y propone la palabra PAX. El crismón que alberga, dividido en ocho partes que simbolizan la eternidad y que tienen ocho margaritas que hablan del paraíso, está escoltado por dos relieves con leones que son el símbolo de Cristo. El del lado derecho, que tiene bajo sus garras a un oso y un basilisco con cabeza de gallo (símbolos del mal) y cola de serpiente, representa al león vencedor de la muerte y tiene sobre él una inscripción que confirma que destruye el imperio de la muerte. A la izquierda se sitúa la figura del león protegiendo al pecador arrepentido (vestido como uno de esos penitentes cuaresmales que se congregaban en este pórtico hasta que el obispo los convocaba a entrar en el templo), ejerciendo su misericordia, pues dice la inscripción que “El león sabe perdonar al caído y Cristo a quien le implora”. El conjunto se completa con la presencia de unos capiteles que ofrecen imágenes veterotestamentarias que están protagonizadas por tres figuras clave: Daniel en el lado derecho, Moisés con su milagroso cayado y su hermano Aarón en el izquierdo. Intentando explicar la secuencia de este capitel (SIMON, 2001) se ha querido entender que los personajes representados pudieran ser el rey Sancho Ramírez (al que el papa Gregorio VII denominaba *quasi alter Moyses* en su bula *Apostolica sedes*) y su hermano el obispo García que, obedientes al mandato del Señor, conducen a su pueblo hacia la reconquista de la tierra ocupada por el infiel, en suma hacia la tierra prometida.

El compromiso con las empresas artísticas de la monarquía lleva al “Maestro de Jaca” o a su taller a trabajar en edificios reales como el Castillo de Loarre, en cuya gran capilla sigue demos-

trando su amor por el desnudo y su apuesta por la iconografía romana, y a ejercer cierta influencia en tierras del Bearn (LACOSTE, 1993). De su taller salieron otros escultores que los localizamos en muchas iglesias del reino, por ejemplo en Santa María de Iguácel (especialmente en la cabeza tallada en el ángulo de un ábaco), y que siguen utilizando esas escenas del sarcófago romano como fuente de un teórico repertorio de formas, dando respuesta a las nuevas necesidades de un Estado que quiere crear su propio código visual.

A este período protagonizado por este taller sucedió un tiempo de vacío producido por el retorno a tierras castellanas de algunos de sus escultores, a los que vemos trabajando en la portada del Cordero de San Isidoro de León hacia 1100, donde proyectan un remedo de la portada meridional de Jaca con mayor monumentalidad y quizás con el zodiaco que tuvo, si atendemos a la reconstrucción ideal de la misma con dos santos en las enjutas flanqueando el tímpano (MORALEJO, 1979). Poco sabemos de lo que ocurre después, vacío para el que se habla de la presencia de escultores procedentes de Compostela a los que se adjudican capiteles conservados tanto en la catedral como en la iglesia de Santiago, aunque quizás sea el tiempo en el que se impone una nueva generación de artistas que está trabajando en el claustro de la catedral en la primera década del siglo XII. Testimonio de ese momento es el "Maestro del Sátiro" que nos ha dejado un capitel que lo convierte (PRADO, 2010) en el autor de una propuesta de vanguardia que, repensando las influencias romanas, camina hacia una concepción plástica que encuentra su principio generador en la sinuosidad ondulante del sátiro. La cronología de esta nueva generación (el capitel del Sátiro se fecha entre 1105 y 1110) nos lleva al reinado de Alfonso I el Batallador y al episcopado de su gran amigo y compañero de armas el obispo Esteban de Huesca y Jaca, quien tiene que ser el impulsor de la última fase constructiva de la catedral que abarca desde 1099 a 1130, un momento de auge para otras fábricas románicas como la catedral de Pamplona iniciada el año 1100 y concluida en 1127 en el gobierno del obispo Sancho de Larrosa, un clérigo originario del valle jacetano del Aragón que llega al obispado de Iruña en 1122 y a cuya iniciativa se debe la fundación del Hospital de Roncesvalles.

A caballo entre los reinados de los dos hermanos, Pedro I y Alfonso I, trabaja otro escultor cortesano que participa de este afán por aportar nuevas imágenes al dogma cristiano, buscando nuevos repertorios de modelos que se nutren de la pintura mural, de los trabajos en marfil y de la miniatura, provocando además una fuerte estilización. Muy vinculado con el entorno hispano-languedociano, este artista que ya no copia los modelos de la antigüedad es conocido en algunas ocasiones como "Maestro de San Sixto", por haber esculpido el capitel de la lonja meridional que rememora momentos del mandato papal como la entrega del Santo Grial a san Lorenzo, aunque es más apropiado considerarlo como "Maestro de doña Sancha" por ser el autor de la decoración de la parte frontal del sarcófago de esta condesa aragonesa, viuda de Ermengoll III de Urgell, que se conserva en la Benedictina de Jaca desde 1662, fecha en la que se trajo del monasterio de Santa Cruz de la Serós fundación real que ella protegió y convirtió en su residencia principal hasta el final de su vida.

El sepulcro, considerado como "pieza clave de la escultura funeraria románica española", es sin duda un homenaje a la monarquía de Aragón y a la familia que la hizo posible (BUESA - SIMON, 1995). En la parte frontal se nos muestran tres momentos de la vida de la condesa, en escenas separadas mediante pequeñas columnitas, que comienzan mostrando el grupo de las tres hijas de Ramiro I (Urraca, Sancha y Teresa) vestidas con mucha distinción de tocados y ropajes, presidido por la condesa que lleva un libro en la mano y está sentada sobre la típica silla de tijera. La escena central sugiere el momento en el que dos ángeles elevan al cielo el alma de doña Sancha, representada como una niña desnuda inscrita en la mandorla, con dos águilas que observan la escena posadas sobre libros y columnas que nos remiten simbólicamente a la figura de san Juan Evangelista como autor del *Apocalipsis*. En la escena de la derecha nos encontramos a un obispo, con báculo, que está acompañado por dos clérigos tonsurados que portan respectivamente una naveta con su incensario y un libro abierto. Esta escena, en la que la perspectiva no es frontal sino oblicua para dotarla de mayor sensación de movimiento, ha sido interpretada como la propia ceremonia del entierro de la condesa por el obispo Pedro y también (QUETGLES, 2011) como una clara referencia a la importancia de esta mujer en la europeización de la iglesia aragonesa, en especial a "su crucial intervención a la hora de instaurar el rito romano en Aragón" en marzo del año 1071.



*Santa María
de Iguácel*



*Catedral de Roda de
Isábena. Interior*



*Santa María de Alaón.
Ábsides*



Monasterio de Benedictinas de Jaca. Sarcófago de doña Sancha

Dimensión funeraria, como guardianes de los muertos, tienen los grifos enfrentados en la cabecera del sarcófago y dimensión pontificia, como protector del reino, aporta el crismón trinitario que –además de referir la lucha contra el Islam como el gran triunfo de estos monarcas– se elige con un claro interés apologético e identitario cara a la comunidad cristiana de los habitantes del reino aragonés (GARCÍA GARCÍA, 2012). En la parte posterior tres arcos compartimentan un espacio en el que luchan dos guerreros (alusión a la lucha entre el Bien y el Mal que personifica la propia reconquista) y un personaje enfrentándose a un animal que es deudor de la recurrente manera de mostrar la formación militar y la habilidad guerrera de los monarcas.

No cabe duda que la obra está realizada entre 1095 (fecha del testamento de doña Sancha) y 1100; que está labrada en el Real monasterio de Santa Cruz de la Serós y que es obra de dos escultores a los que la condesa, muy posiblemente, ve trabajar en sus largas estancias en el monasterio. El primer autor, conocido como "Maestro de doña Sancha", conoce bien los recursos formales y cuida la definición de los plegados, trabajando en el capitel de la Anunciación, situado en la cámara secreta de la iglesia de Santa Cruz de la Serós, en el de san Sixto hoy en el pórtico sur de la catedral de Jaca, o en el tímpano de la Epifanía de San Pedro el Viejo de Huesca. El segundo escultor completa la obra asumiendo la autoría de la parte posterior, que es de labra menos refinada, de caras rectangulares frente a las redondas del primer maestro y en la que no se maneja bien la adaptación al marco de sus figuras. El "Maestro de doña Sancha" intervino también en el claustro de la catedral realizando algunas piezas como el repintado capitel de la Huida a Egipto durante el primer tercio del siglo XII, completando lo realizado por el "Maestro de Jaca" en los últimos años del siglo XI y dotando a la catedral de un claustro de "sesenta columnas" que sería desmontado entre 1615 y 1693 (AZNÁREZ, 1961).

ALFONSO I EL BATALLADOR (1104-1134). LA NUEVA ESTÉTICA DE LA MONARQUÍA

A la muerte de Pedro I, sin descendencia, se convierte en rey su hermano Alfonso que es fundamentalmente un guerrero, al que no le interesan las empresas artísticas de sus antepasados pues su prioridad es la lucha por extender el cristianismo. Su vida personal la tuvo que dedicar a los complejos problemas que le acarreó su complicado y agitado matrimonio con Urraca de León y Castilla, que le convirtió en rey consorte (1106-1114) pero le produjo graves enfrentamientos con ella y con la nobleza de aquellos reinos, lo que no impidió que llegaran a esas tierras los modelos

arquitectónicos aragoneses a través de la iglesia de San Millán de Segovia, que reproduce –entre 1111 y 1126– el esquema constructivo de la catedral de Jaca.

Aunque llevaba varios años en la corte, a la que fue llamado por su hermano Pedro I ante la evidencia de la débil salud del joven heredero, nunca albergó un gran interés por la gestión del reino puesto que su pasión era marchar a luchar a Tierra Santa, empresa en la que nunca pudo participar lo que le marcó hasta tal punto que en su testamento dejó el reino de Aragón a tres Órdenes militares: el Temple, el Hospital y el Santo Sepulcro. Su gran acción fue la conquista de la ciudad de Zaragoza, en 1118, y la más llamativa la expedición a tierras granadinas para liberar a los mozárabes que allí vivían, de los cuales se logró traer varios cientos y asentarlos en tierras aragonesas.

Esta situación influye en los edificios que se levantan gracias a su mecenazgo, entendidos como construcciones muy sobrias en las que no abunda la decoración escultórica, pues parecen transcribir ese espíritu militar que gusta por las formas geométricas. El testimonio más importante del peculiar sentido estético de este monarca lo tenemos en la iglesia de San Pedro de Siresa que se construye sobre un anterior templo, en un lugar ya habitado desde el mundo visigótico y en el que además se construyó el primer enclave espiritual que cohesionó el sentimiento del condado aragonés. A todo ello, hay que sumar que el rey cuando habla de Siresa, donde vivió de niño con su tía la condesa doña Sancha, lo hace destacando que sus gentes siempre han tenido con él una relación muy directa, una cercanía que aconsejó convertirlos en su guardia personal. Para compensarles a ellos y para recuperar un espacio de tanta carga histórica, el rey decide acometer la construcción de la iglesia románica de San Pedro y ordena que todas las gentes trabajen un día al año “para la obra de Siresa” en sus propiedades agrarias.

La iglesia se tuvo que levantar entre 1120 y 1140, ya que en 1121 les dio la iglesia románica de Santiago en Zaragoza y en 1145 Ramón Berenguer IV entregó la iglesia chesa a los de Agüero. Estamos ante un edificio que destaca por su monumentalidad y austeridad, sin ninguna concesión a la típica decoración jaquesa con escultura, en la que esa articulación mural lograda por molduras se convierte en otro rasgo del interior de este templo. Sus dimensiones, diseño de planta, soluciones de alzados y procedimientos de construcción lo separan evidentemente de lo que se estaba haciendo en el románico de la corte aragonesa (MARTÍNEZ DE AGUIRRE - LOZANO - GÓMEZ-CHACÓN, 2012).

Contemporánea de esta obra en la entrada del valle del Aragón Subordán es la gran cripta de la catedral de Roda de Isábena, situada en la zona de su cabecera y compuesta por tres espacios



San Pedro de Siresa

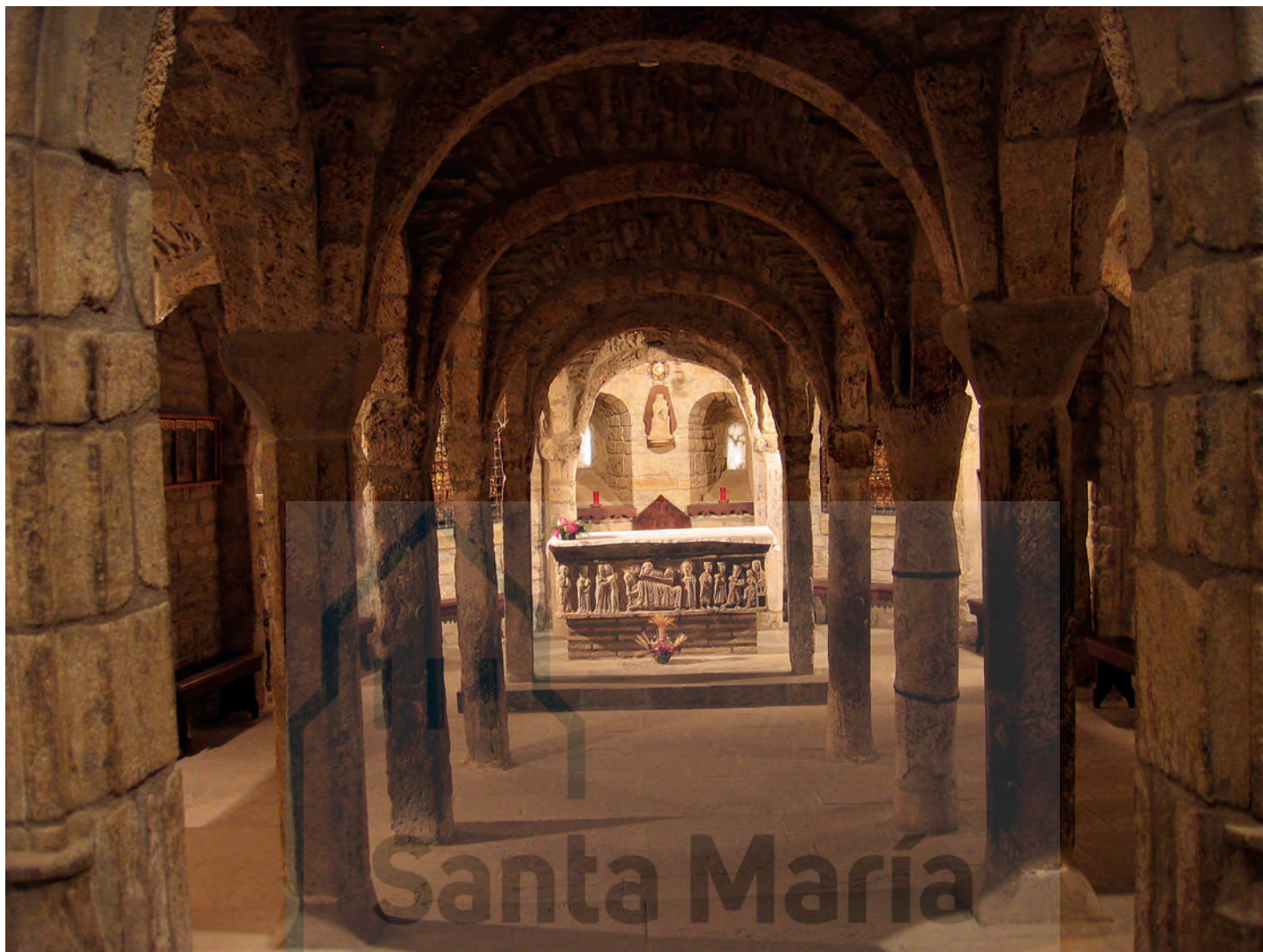


Catedral de Roda de Isábena. Capilla de San Agustín y San Ambrosio



*Catedral de Roda de Isábena.
Capilla de San Agustín y San
Ambrosio. Detalle de las pinturas*

que conviene detallar. La alargada y estrecha cripta norte funcionó como una sala del tesoro, con cajones que rodean el muro absidal para albergar dinero, documentos y orfebrería, siendo decorada en los inicios del siglo XIII con unas pinturas al temple que se vinculan con el "Maestro de Navasa". La cripta central corresponde al inferior del ábside central, con un muro en el que ya se indicó presencia de aparejo de sillarejo lombardo y con unos arcos de comunicación con el templo que son modernos. El interior es un espacio ordenado por seis pequeños tramos cubiertos con bóveda de arista que configuran un recoleto templo para las reliquias de san Valero y san Ramón del Monte, custodiadas en dos nichos que albergan las urnas barrocas con sus restos. En medio de esta cripta



Roda de Isábena. Cripta central de la catedral

se situó, después de estar en el claustro, el sarcófago esculpido de san Ramón en el que estuvo físicamente el cuerpo del santo desde diciembre de 1170 hasta el año 1650.

La razón de esta actividad constructiva es que Roda de Isábena fue el centro de acción del obispo san Ramón del Monte (†1126) que se convirtió en uno de los más importantes impulsores de las empresas artísticas en el reino de Alfonso I, desde que llega al obispado en 1104 y acomete la obra de la pequeña capilla "de la Enfermería" que consagra en 1107 a san Agustín y san Ambrosio y que estaba decorada a juzgar por los restos del Pantocrátor, por las cuatro figuras con nimbo que se presentan a ambos lados de la ventana, y las imágenes que podemos suponer hubo en el intradós del arco del presbiterio. Estas pinturas, de imágenes rotundas y definidas, de rostros apenas sugeridos pero muy humanos, son una muestra más del quehacer de los talleres pictóricos de la primera mitad del siglo XII que, en este caso, han sido vinculados al trabajo del "Maestro de Taüll" y más recientemente al del "Maestro de Pedret" (BORRÁS - GARCÍA GUATAS, 1977), un artista de formación italo-bizantina que sabemos fue la persona que recibió el encargo de decorar la catedral de San Licerio de Coserans, lugar de procedencia de san Ramón. Si esa capilla marca el inicio, el broche podría ser la cripta de su catedral plenamente románica, en la que el altar de Santa María se consagra en 1125 (IGLESIAS, 1989). Poco antes, en 1123, el obispo consagra la iglesia del monasterio de Santa María de Alaón que se comenzó a cimentar en 1103.

A pesar del mecenazgo del santo obispo en las iglesias de Taüll, es evidente que la arquitectura de esta zona en el reinado de Alfonso I nos recuerda más a la catedral de Jaca, concretamente en un



San Esteban de Almazorre.
Pinturas del ábside

ajedrezado que está más cerca del modelo original que de la reinterpretación hecha por los canteros ribagorzanos en el claustro de Roda de Isábena (SGRIGNA, 2010). De este influjo del arte oficial jaqués nos habla también el uso de pilares cruciformes alternados con columnas monolíticas, forma constructiva poco frecuente en estas tierras ribagorzanas y que nos ratifica el influjo que ejerce en ellas la catedral de Jaca. Tampoco encontramos relaciones con el cercano valle de Boí pues aquí no predomina la decoración pictórica sino la escultura en arquivoltas y aleros. Con todo ello, se puede pensar que en este momento, gobernando Alfonso I, en tierras ribagorzanas se está encontrando un punto medio entre las nuevas formas constructivas y decorativas del románico aragonés con la tradición lombarda. Un asunto que tiene mucha importancia puesto que la influencia de la escuela alaonesa se extiende por numerosas iglesias del ámbito pirenaico y prepirenaico como Santa María de Coll, en Boí, o la aragonesa iglesia de la Madre de Dios en Castanesa.

Junto a los maestros canteros también viajan los pintores. En los últimos años del reinado del Batallador está activo un taller de pintura, autor de unos trabajos en estilo románico pero de carácter muy popular, que trabaja en la zona oriental de Aragón muy vinculado al obispado de Roda desde los tiempos de san Ramón (1104-1126) hasta el activo episcopado de Pedro Guillermo (1130-1134). No sabemos mucho de estos artistas pero se les considera autores de varias obras (LACARRA, 2013) entre las que estarían los fragmentos de pintura mural de la iglesia serralesa de Susín o el fragmento de pintura sobre tabla procedente de la iglesia sobarbense de San Vicente de Vió, ambas conservadas hoy respectivamente en los museos diocesanos de Jaca y Barbastro-Monzón. En Vió lo que parece ser un conjunto de personas en un Calvario se presentan sobre un fondo de bandas horizontales de distintos colores que nos recuerdan a las de Almazorre y Susín, con lo cual tendríamos un primer rasgo que identifica al grupo y que se completaría con los convencionalismos en el dibujo y con la representación de los pliegues de una determinada forma.

La obra más importante de este taller es la decoración mural al templo de la iglesia de San Esteban de Almazorre (LACARRA, 2010), que podemos situar entre los años 1130 y 1131 en función del documento de consagración realizada por el obispo Arnaldo Dodón de Huesca-Jaca el 6 de enero de 1131. Por los restos que se conservan, la pintura original cubría la totalidad de la cabecera, la bóveda y el intradós del arco triunfal de ingreso al presbiterio, no pudiendo asegurar el nivel de decoración existente en los muros de la nave. Los temas tratados son el Pantocrátor entronizado so-

bre un escabel con almohadón y rodeado por el Tetramorfos que, nimbados y con alas, dirigen sus miradas hacia la Divinidad que preside la composición. En el cilindro absidial quedan restos de una pintura representando a un hombre montado a caballo y cubierto con un original tocado a modo de turbante terminado en punta (lado derecho) y de otro jinete a caballo (lado de la Epístola), que nos están sugiriendo la representación de un tema del gusto del momento: el enfrentamiento entre musulmanes y cristianos, entre las fuerzas del Mal y las del Bien. El conjunto, de notable pobreza cromática, se completa con la representación de dos crismones que nos hablan de la consagración del templo y con unos cortinajes que se extienden a manera de zócalo, de acuerdo con lo que es habitual en la pintura mural del románico. Este conjunto mural de Almazorre, en tierras del Sobrarbe, culmina con la representación del Calvario en el muro del evangelio y con una Epifanía en el de la epístola.

RAMIRO II DE ARAGÓN (1134-1157). LA DIFUSIÓN DE LA DEVOCIÓN A MARÍA

A la muerte de Alfonso I a consecuencia de las heridas que recibió en la perdida batalla de Fraga el 17 de julio de 1134, se abrió un periodo de conflictos provocados por sus extrañas disposiciones testamentarias entregando la herencia de sus mayores a las tres órdenes militares activas en ese espacio de Tierra Santa al que nunca le dejaron ir. En ese momento se abrieron unos años muy difíciles puesto que era inviable respetar sus últimos mandatos, antes que nada porque lesionaban los derechos patrimoniales de su familia y los nobles no estaban dispuestos a servir con sus bienes a unos señores que no conocían. Mientras los navarros aprovechan la ocasión para independizarse, los aragoneses eligen rey al último hijo de Sancho Ramírez en una asamblea celebrada en la ciudad real de Jaca, aunque en ese momento es posible que fuera obispo de Roda. El nuevo monarca, que tiene cuarenta y nueve años de edad, acomete la que considera su mayor obligación –el dar al reino un heredero– y desposa a la viuda Agnes de Poitiers († c. 1159) en la recién terminada catedral de Jaca el 13 de noviembre de 1135. De ese matrimonio con la también conocida como Inés de Aquitania nacerá la futura reina Petronila en agosto de 1136. Conseguido este objetivo, el rey Ramiro necesita encomendar el gobierno del reino a una persona que le permita volver a retirarse al claustro y mandar a su esposa a las tierras de sus mayores. La persona elegida para gobernar en nombre de la princesa será el conde Ramón Berenguer IV de Barcelona que casa con la heredera, de apenas un año de edad, en espera de poder contraer matrimonio en 1150.

Asegurada la sucesión en el trono (en sus propias palabras “la restauración de la sangre y de la stirpe”) el rey se retira al monasterio de San Pedro el Viejo de Huesca desde donde vigilará muy atentamente la gestión política desarrollada por su yerno el conde de Barcelona, nombrado príncipe de Aragón, al que en alguna ocasión tuvo que frenar en sus intentos de traicionarle. El rey Ramiro muere el 16 de agosto de 1157 y le sucederá su hija Petronila hasta el año 1162, momento en el que recibirá la herencia su hijo Alfonso II que será rey de Aragón y conde de Barcelona. En estos años se está produciendo el paso de un estado pirenaico a un estado con presencia en las costas mediterráneas, a un estado configurado como un conjunto de territorios bajo la autoridad del rey de Aragón.

Del mecenazgo artístico ejercido por Ramiro II, conocido como “el rey Monje”, hay dos cuestiones que merecen ser anotadas: por un lado la difusión de la devoción a la Virgen María y por otra la puesta en marcha de la construcción de importantes espacios claustrales. Mientras tanto, se generaliza el románico por las llanuras del valle del Ebro con iglesias en piedra de cantería regular, grande y bien trabajada, reiterando a esa sociedad más segura y productiva la antigua visión de la iglesia como imagen de la Jerusalén celestial, desde la puerta que abre la ciudad de Dios hasta el ábside como lugar santo.

Ramiro II, educado en el monasterio francés de Saint-Pons-de-Thomières, es la persona que promueve la devoción a María en su reino y es el que hará posible (TORRALBA, 1975) la fundación de los tres grandes monasterios dedicados a la Virgen: Santa María de Veruela (iniciada en 1146 y concluida en 1171), Santa María de Rueda (iniciada en 1152 y concluida en 1182) y Nuestra Señora de Piedra (iniciada en 1164 y concluida en 1195). Todo ello dentro de un momento en el que los papas ponen bajo su protección a la iglesia venerable de Santa María la Mayor de Zaragoza, con Inocencio II en 1141 (BUESA, 2015). Todo este cambio en la concepción de la espiritualidad y la

necesidad de sustituir las costosas reliquias, produce la proliferación de imágenes con la iconografía de la Virgen sentada en el trono al servicio de la Epifanía de Cristo, con su Hijo en el regazo, que además protagoniza los dramas litúrgicos que aportan emoción a la vida anodina de las gentes. Por ello, su abundancia también debe explicarse desde el convencimiento de que ellas mismas son objetos dignos de veneración, desde la circunstancia de su hallazgo prodigioso hasta las leyendas que explicaban los milagros que podían obrar y que las asimilaban a las reliquias, al quedar demostrado que eran un camino directo a la intercesión divina en el particular territorio en el que se había "aparecido" la imagen.

Esta es la razón de la abundancia de tallas de la Virgen, ejemplo importante de la escultura mueble románica que pueden ordenarse en diferentes tipologías según se la presente hierática como Trono de Dios o humanizada como Madre de Dios, incluyendo en este prototipo las Vírgenes de Majestad y las Vírgenes de Ternura. La concepción de María como trono de Dios, con los brazos extendidos al frente en señal de protección de su Hijo, va unida a la evolución de la tipología de la sede sobre la que se sienta, a la configuración de sucesivos modelos que nunca respondieron al concepto de escaño (banco con respaldo), ni sillas de tijera tan habituales en las miniaturas como asientos de la familia real. Nos encontramos con tronos con gradas (en casos como las Vírgenes de Villanúa e Iguácel esta grada semicircular aparece decorada con dientes de sierra en rojo, en todo su frente, sugiriendo un cojín en el que apoyar los pies), escabeles sin respaldo y sedes o sillas. En el momento que nos ocupa, en el siglo XII la sede tiene cuatro elementos de apoyo que se rematan en altura con piezas esféricas que sirven de adorno, vástagos que en la zona ribagorzana tienen forma cilíndrica, y se decoran con juegos de elementos geométricos ordenados en retículas y ajedrezado, incluso representaciones heráldicas de barras rojas y gualdas, símbolo evidente de la familia real que gobierna la Corona de Aragón, en ese momento personificada en Alfonso II, como ocurre con la Virgen de Agüero (BUESA, 2000).



Izquierda:
Virgen de Villanúa



Derecha: Virgen de Iguácel
(Museo Diocesano de Jaca)



Cristo de la catedral de Jaca (Museo Diocesano de Jaca)

Como referencia para su ubicación cronológica sabemos que los vástagos posteriores irán creciendo en altura y a finales del XII se habrán convertido en un evidente respaldo, como ocurre en la zaragozana Virgen del Salz fechable hacia 1190. Ese será el momento también en el que aparece la corona en la cabeza de María, puesto que las primeras imágenes se presentaban con un tocado, de origen evidentemente bizantino, que les cubría la cabeza, el cuello, los hombros y a veces el pecho. Ese tocado, una de las cuestiones más características de la moda románica, lo tenemos en la Virgen de Villanúa, en la de Iguácel o en la de Agüero, todas ellas anteriores a 1180, conviviendo con la presencia de diademas en cuyo desarrollo se intenta simular y reproducir pedrería (Nuestra Señora de Carcavilla). De entre todas ellas hay que destacar la imagen policromada de Santa María de Iguácel que presenta notables influencias del mundo romano en la indumentaria, mientras va rompiendo –tímidamente– el hieratismo en algunos rasgos como la posición de las manos, poniendo a través del nuevo ademán en conexión a la Madre y el Hijo. Custodiada en el Museo Diocesano de Jaca, hay que considerar que es obra de los años del reinado de Ramiro II el Monje al igual que la talla de Nuestra Señora de los Ángeles de Torreciudad, santuario al que sabemos realizó una visita el rey monje y a cuya imagen recientemente se le ha colocado una cubierta dorada. Lo más curioso es que presenta un fuerte bizantinismo y cierta similitud con el rostro de Nuestra Señora de Villanúa de finales del XI, que debe ser estudiada.

Si atendemos al traje románico, deudor tanto del mundo romano como de las modas bizantinas, hay que destacar la existencia de un grupo de imágenes que presentan un manto cerrado bajo el cuello –provocando una imagen cargada de espaldas– abierto por la parte frontal, acentuando

intencionadamente ese sentido geométrico y volumétrico de la figura. Son obras fechables a finales del siglo XII y localizables estéticamente en los talleres ribagorzanos, en concreto en el círculo de influencia de Roda de Isábena y, por tanto, también en el ámbito territorial del valle de Boí. Son ejemplares de este grupo (conocidas en Cataluña como de "tipo pirenaico") las imágenes marianas de Roda, Graus, Villanueva, la Virgen de Pedruí en Puebla de Roda, y algunas tallas que hoy se encuentran fuera de Aragón, como la de Santaliestra que nos muestra con rotundidad los otros rasgos de esta tipología de tallas: el canon de tres cabezas, la corrección de sus facciones o los pliegues acanalados verticales de la túnica, cayendo desde la cintura y generando un sentido cúbico en la parte inferior de la imagen. Del último momento de este grupo sería la Virgen de Piñata, actualmente en Lérida y fechable en el tránsito al siglo XIII, que tiene al Niño como pieza independiente y segregable para protagonizar las fiestas litúrgicas.

Estas evidencias nos reiteran la necesidad de entender que existió en este siglo XII una escuela ribagorzana en el modo de interpretar la talla románica, consecuencia directa de ese carácter innovador que sabemos alentaba la clerecía de Roda desde el entorno del año 1100 y que perduró en tierras aragonesas incluso después de ser privados de la sede episcopal, trasladada a la ciudad de Lérida en 1149. La pervivencia de esta escuela rotense de imaginería en el siglo XIII se redujo a la repetición de viejas fórmulas aprendidas por artesanos locales que mantienen la herencia asimilada, los modos de tallar la madera que no sólo produjeron imágenes devocionales de María sino también magníficas imágenes del Crucificado que se hacen en la segunda mitad del siglo XII y en el XIII. Ejemplo singular es el Crucificado de Castiliscar, diócesis de Jaca y provincia de Zaragoza, trasladado allí por los caballeros ribagorzanos que repueblan el lugar, pero no menos importantes son el Cristo de la catedral de Jaca, de finales del siglo XII, el Cristo de la colegiata de Alquézar, segunda mitad del siglo XII, y el de San Lorenzo de Ardisa fechable en la primera mitad del siglo XIII. Y por supuesto, hay que incluir en este grupo la talla de san Juan Evangelista –única pieza salvada de la quema de un Calvario románico en 1936– que se conserva en Roda.

La importancia de este taller de tallistas y carpinteros de los que conocemos a Pedro "carpintero", por una inscripción del necrológico claustral de Roda, se puede apreciar en otras obras de mobiliario románico que se encuentran en esta diócesis ribagorzana, caso de la destrozada silla de san Ramón, realizada en boj y decorada con garras y cabezas de león en las extremidades inferiores y superiores de sus brazos plegables, presentando en el resto una ornamentación vegetal de entrelazo, hojas y flores, que se ha relacionado con la Biblia de San Juan de la Peña (ejemplo de la importante producción de miniaturas de ese monasterio en torno al año 1100) y con la arqueta pequeña de Loarre fechable a principios del siglo XII (ÍNIGUEZ, 1977).

Contemporáneo con estos talleres rotenses es el auge del trabajo de la madera en las tierras del otro gran obispado de Huesca a cargo de artistas –conocedores de lo que se está haciendo en la vecina Navarra– que mantienen fórmulas de trabajo a través de la trasmisión familiar y que están posiblemente muy vinculados a la familia real. El ejemplo de este trabajo es la imagen de la Virgen sentada en un elaborado trono, con balaustres torneados, que se conoce como "trono oscense" y se irá perfeccionando a lo largo de la segunda mitad del siglo XII (Virgen de la Liena, conservada en Murillo de Gállego, Virgen de la Magdalena en Huesca o la Virgen de Bahón, en Villarreal de la Canal) y producirá excepcionales tallas en el reinado de Jaime I, caso de la Virgen de la Consolación del palacio real de la Aljafería, decorada en la base del trono con las barras aragonesas. Coincidiendo con estas piezas vinculadas con la ciudad de Huesca, pervive la tipología de la Virgen Trono que va evolucionando hacia modelos más humanos que están de acuerdo con la idea de María como intercesora ante Dios para la salvación del ser humano.

Al pasar el año 1200 mientras el trono va perdiendo entidad adquiere protagonismo el manto (formando numerosos pliegues que lo dotan de mayor volumen) y el gesto de la mano con la palma hacia arriba, que se va generalizando desde el último tercio del siglo XII incorporando atributos de la naturaleza, como frutas y flores. Este modelo producirá un grupo de tallas en las que el Niño perderá el hieratismo apoyando los pies sobre la rodilla izquierda en una mal resuelta posición de erguido. El ejemplo de todas ellas es Nuestra Señora de Salas, de principios del siglo XIII, devoción que universalizó Alfonso X el Sabio dedicándole diecisiete cántigas y que sirvió de modelo a muchas más, incluido un grupo de imágenes realizadas en el campo de Jaca (Siresa, Baraguás, Villanovilla) que hoy mayoritariamente se conservan en su Museo Diocesano.

PETRONILA DE ARAGÓN (1157-1164). EL ROMÁNICO EN LA CIUDAD DE HUESCA

La reina Petronila, nacida en agosto de 1136, trabajó toda su vida para transmitir la herencia de la dinastía a su hijo Alfonso (que abandonó el nombre paterno de Ramón con el que fue bautizado y tomó el de su tío) bajo la atenta mirada de su padre Ramiro II, que se recluyó en el monasterio de San Pedro el Viejo hasta su muerte en 1157. La propia reina residió la mayor parte de su vida en Huesca, capital del reino en la que nació en 1157 su hijo Alfonso, ocupando parte de las estancias de la antigua fortaleza musulmana que ella contribuyó a convertir en su palacio y que es considerado (GUITART, 1976) como "el único ejemplo de un castillo urbano levantado para residencia real que podemos atribuir con seguridad al siglo XII en las ciudades corte de la España cristiana de su tiempo". La zona que ha llegado hasta nosotros se organiza con un edificio rectangular que pudo ser el Salón del Trono, que actualmente presenta dos arcadas ojivales de claro aire gótico y restos de la reforma que se hizo en el siglo XVII para usarse como Paraninfo de la Universidad oscense. Desde este espacio se accede a la Torre de la Zuda que tiene dos alturas y es de planta hexagonal, cuestión que algunos creen se debe a que fue construida sobre alguna edificación anterior.

Atravesando una interesante portada y descendiendo unos escalones, aunque estamos muy por encima del nivel de la calle, se llega a la conocida como "Sala de la Campana de Huesca" por ser el escenario que la tradición ha vinculado a un famoso suceso acaecido en el reinado de Ramiro II, motivado por la falta de lealtad de algunos nobles, que controlaban las fortalezas claves para la estabilidad del reino, a los que les cortó la cabeza para colocarlas en una estructura en forma de campana tal como relata un cantar de gesta. Esta alargada sala, iluminada por dos ventanales de derrame interior está cerrada en sus extremos oriental y occidental por sendos ábsides de tambor, cubiertos por bóveda de cuarto de esfera, y se cubre con bóveda de arista en el espacio rectangular que queda entre ambos ábsides.

Sobre este espacio se encuentra la conocida como "Sala de doña Petronila", pues suponen los cronistas que en ella tuvieron lugar sus esponsales con el conde barcelonés. Para acceder a ella hay que volver a salir de la "Sala de la Campana" a la supuesta sala del Trono y, utilizando una moder-



Huesca.
Sala de doña Petronila



Huesca.
Detalle de la Sala de
doña Petronila

na estructura, subir hasta la puerta que abre la escalera intramuros que llega a la estancia superior de la torre hexagonal. Esta iglesia del palacio real, donde estuvo la biblioteca de la Universidad Sertoriana, es un gran espacio rectangular cuyos muros se adornan con una arquería ciega de arcos semicirculares, sencilla en el ábside y doble en los tramos rectos, que apoyan en columnas que presentan un muestrario escultórico en sus capiteles donde saltan a la vista evidentes conexiones con el románico que se construye en las Cinco Villas, en concreto con la iglesia de San Gil de Luna (1157-1170), tanto en su concepción espacial y arquitectónica como en la decoración escultórica de los trece capiteles que quedan, obra de delicada talla y policromados en su momento a juzgar por los restos que podemos ir viendo desde el inicio del ciclo, en el lado norte del presbiterio, con las escenas de la Anunciación y de la Visitación (ESCÓ, 1979). En este conjunto, no muy alejado de los modos de trabajar del maestro borgoñón Leodegario, se detecta la aparición de los estilemas de un grupo de escultores liderados por el conocido como "Maestro de San Juan de la Peña", persona que es muy posible que se ocupara durante su estancia en Huesca de las obras del claustro de San Pedro el Viejo, iniciadas a partir de 1170, que venían a completar el espacio monástico presidido por la iglesia basilical de tres naves con bóveda de cañón, que se había concluido pocos años antes, quizás en torno a 1160, en el reinado de Petronila de Aragón.

Estamos a mediados del siglo XII en un momento en el que los obispos, ayudados por la monarquía aragonesa, están interesados en modernizar o construir claustros para los grandes monasterios del reino (BUESA, 2003). Se ha concluido el de Aláon hacia 1130 y por esas fechas se comienza a pensar en la construcción del de Roda de Isábena, que se concluirá sin problemas económicos –aunque la catedral pierda su condición de sede episcopal (1149)– gracias a los notables ingresos que generan las peregrinaciones al sepulcro de san Ramón. El claustro se sitúa en la parte norte de la catedral y conserva las cuatro galerías de arcos de medio punto, apoyados en sencillas columnas de corto fuste que presentan capiteles (mutilados para sostener una estructura de madera) esculpidos toscamente con motivos geométricos, vegetales y, en un par de casos situados en la crujía sur, con representaciones de animales domésticos fundamentales para la sociedad que levanta el



*Catedral de Roda de Isábena.
Claustro*

claustro: perro, asno y gallo. Para sostener la cubierta de piedra presenta al interior una armadura de madera que se vincula a los esbeltos arcos de medio punto que, en los ángulos del claustro, sirven para reforzarla. Una interesante imposta esculpida con el clásico ajedrezado jaqués recorre todo el perímetro claustral.

La importancia del claustro reside en las 191 inscripciones epigráficas que recordaban los días en que fallecieron aquellos por los que los clérigos rotenses deciden rezar desde 1143, fecha del epígrafe más antiguo conservado (DURÁN, 1967). Su datación a mediados del siglo XII, ha sido cuestionada (RICO, 2004) al proponer como autor a un posible "Maestro de Roda" que en 1240 esculpiría

“de un tirón las memorias de más de quince miembros de la catedral, fallecidos anteriormente”. En la zona este, en el acceso a la sala capitular, se conservan cinco arcos que presentan intradoses y ábacos decorados con laudas funerarias que aún conservan restos de la policromía original.

Aunque hay dudas de que Ramiro II fuera obispo electo de Roda, de lo que no cabe duda es que su espacio vital más importante fue el monasterio de San Pedro el Viejo de Huesca, al que se retiró el año 1137 y al que tras su muerte, en agosto de 1157, convirtió en su propio panteón. Este enclave que centró la vida espiritual de los cristianos mozárabes en la ciudad musulmana, fue puesto bajo el control del monasterio francés de Saint-Pons-de-Thomières, donde había ingresado para hacerse monje benedictino el futuro Ramiro II. La iglesia sigue el modelo de la planta de la catedral de Jaca, basilical de tres naves cubiertas con bóveda de cañón, aunque es más tardía pues se concluyó en torno a 1158-1160 durante el reinado de Petronila de Aragón. Poco después, entre los años 1170 y 1184 –según los datos del cartulario de este monasterio– se puede situar la construcción del claustro románico, siendo el clérigo Deodato quien aparece documentado a cargo de la obrería del monasterio y al que no habría problema en considerar administrador e impulsor de la obra claustral (BALAGUER, 1943). En lo que se refiere al quehacer constructivo, esta mención documental no es única puesto que en 1191 los monjes llegaron a un acuerdo con el cantero Berenguer, para recabar su ayuda (*operetis nobiscum*) en las obras que estaba previsto realizar en el monasterio en lo sucesivo. En 1213 el cantero sigue activo en Huesca y parece haber adquirido un gran prestigio que lo convierte en autoridad en esta materia (AGUADO, 1916).

No obstante de estas citas documentales y del conjunto de los tardíos letreros funerarios, tanto necrológicos como sepulcrales, que albergan el *Necrologium* leído diariamente en la conmemoración de difuntos del oficio de Prima, este espacio claustral ha sido interpretado desde dos líneas de trabajo. La primera supone (CROZET, 1986) que está realizado entre 1145 y 1175, fechas que incluso se concretan a la década de 1170 (GARCÍA LLORET, 2005) cuando se produce una fuerte relación con el mundo silense a través de Soria, cuyo claustro de San Pedro tiene claros paralelismos escultóricos con el oscense lo mismo que le ocurre al de Santa María de Tudela iniciado en 1186. Por el contrario, la segunda línea de investigación apuesta por situar esta obra claustral en torno al año 1200 (LACOSTE, 1979 y MELERO, 1995), concretando a las dos décadas que van desde 1191 a 1210 (RICO, 2004), momento en el que el claustro nace condicionado por su evidente finalidad funeraria, destinado para perpetuar la memoria de los difuntos en un programa escultórico que define el ritual del *ordo defunctorum* que se reza: Pascua, combate contra el pecado y Bautismo.

Mientras el monasterio ocupa la zona norte, seguramente por la actual plaza, al Sur de la iglesia se extendía el cementerio parroquial que necesitaba urgentemente la inversión de un atrio para favorecer las exequias o enterramientos que tan rentables eran a la parroquia. Esta es la razón del claustro que nace en función de esta puerta meridional en la que se ubicó un tímpano románico, de la mitad del siglo XII, dividido en dos registros. En la parte superior se muestra el clásico crismón trinitario (de tipo oscense, centrado por una estrella de siete puntos) sostenido por ángeles y, en la parte inferior, una curiosa escena de la Epifanía que da un importante protagonismo a otra estrella que, al situarla sobre la sugerencia de un elemento solar, testimonia la conjunción astrológica de Júpiter y Saturno con el Sol que tuvo lugar en el año del nacimiento de Cristo (ESTEBAN, 2007). El conjunto nos sugiere el modo de trabajar del “Maestro de doña Sancha”, en este caso en unos ángeles que responden a sus modos de tratar los rostros, los cabellos y los pliegues, siempre integrados en un conjunto lleno de movimiento y de expresividad.

Volviendo al claustro, antes de hablar del programa iconográfico hay que recordar que los 38 capiteles que hoy vemos en las cuatro crujías del claustro (veinte de ellos son copias) fueron recolocados por el arquitecto Magdalena el año 1890, aunque es muy posible que no se respetara al máximo la disposición original (FIGUERAS, 2011). Sobre un banco corrido y columnas pareadas que sostienen un capitel único para las dos columnas y en el que descansan los arcos de medio punto, se suceden varios ciclos temáticos que se reparten en distintas galerías: 1ª galería: Ciclo Antiguo Testamento, cristológico (Infancia de Cristo) y mariano; 2ª galería: Ciclo del Nuevo Testamento, cristológico (Vida Pública de Cristo); 3ª galería: Ciclo del Nuevo Testamento, cristológico (Resurrección y Ascensión) y mariano (Dormición) y 4ª galería: Ciclo del Bestiario y Vida del hombre (lucha del Bien y del Mal) y Ciclo de Constantino. Analizando este programa se ha propuesto una lectura litúrgica que nos permite reconocer en la primera galería el Adviento, en la segunda temas



*Catedral de Roda de Isábena.
Detalle de la silla de San Ramón*

de Cuaresma como la Pasión, en la tercera la Pascua (Resurrección, Ascensión y Pentecostés) y en la cuarta el tiempo Ordinario con la lucha entre el Bien y el Mal.

Esta lectura tradicional ha sido superada por la idea (RICO, 2004) de que en realidad el claustro es el enfrentamiento de dos grandes ciclos temáticos: en la zona cercana al monasterio (galería Norte y parte de las Este y Oeste) la narración de la vida de Cristo (precedida de los Esponsales de María y epilogada con la Asunción de la Virgen) y en la frontera con la tapia del cementerio parroquial, las imágenes de pecado, combate y deformidad (galería Sur y pequeña parte de la Este). La lectura correcta se iniciaría en la galería orientada al Sol naciente donde está la escena del bautismo ritual, que evoca la primera luz del día (hora de la resurrección de Cristo) y se vincula con la Fiesta de la luz o la bendición del fuego nuevo en la semana de Pasión, y se cerraría con la escena del entierro de Cristo, en la galería occidental que está abierta a la puesta y muerte del Sol.



*San Pedro de Siresa.
Crucifijo románico*



San Pedro el Viejo de Huesca. Tímpano de la portada norte



San Pedro el Viejo de Huesca. Capitel del claustro

Debate amplio han provocado una serie de escenas que parecen hablarnos del acontecimiento de la conquista de Huesca, asunto que puede comprenderse que los monjes no querían dejar en el olvido por ser origen de muchos de sus privilegios. En el capitel que centra la galería meridional se representa la entrada, el 27 de noviembre de 1096, de Pedro I a caballo, observado por dos dolientes mujeres y por un hombre que se tira de los pelos. Otras escenas lo presentan sentado en el trono o en la puerta de la muralla con el obispo, restituyendo la sede episcopal tardorromana. Frente a este sugerente recorrido por la conversión de Huesca en capital del reino, restableciendo en la vieja ciudad romana el *Regnum* y el *Sacerdotium*, recientemente (ASANO, 1996) plantea una nueva lectura vinculándolos al ciclo de Constantino, que aparece sentado en el trono enfermo de lepra y en el momento de recibir de dos sacerdotes paganos los recipientes que le permitirán bañarse con sangre de tres mil niños inocentes para su curación. Al mismo ciclo se adscribe el capitel que representa el bautismo por inmersión de un notable personaje, que para ella es el propio emperador bautizado por el papa san Silvestre y que para otros (RICO, 2004) es el judío rabí Moseh Sefardí, médico y escritor en la corte aragonesa que fue bautizado con los nombres de Pedro Alfonso en honor de los monarcas a los que sirvió.

En uno y otro caso, estas escenas plantean una clara alusión a que las relaciones entre el poder espiritual y el poder temporal sean escenificadas –en un primer nivel– con el papa y el emperador o, en un segundo nivel, con el rey Alfonso II y el obispo Esteban II (1165-1182). No se debe olvidar que también se ha sugerido una lectura esotérica en función de contener un importante símbolo de la alquimia cristiana: la sangre de los Inocentes. Precisamente desde esta clave se piensa (GARCÍA LLORET, 2005) que estas figuras –presentes tanto en este claustro oscense como en el que tuvo la antigua iglesia de San Nicolás de Soria, hoy en San Juan de Rabanera–, son representaciones simbólicas de los reyes Alfonso II de Aragón y Alfonso VIII de Castilla, que vivieron un importante encuentro pacificador en Zaragoza por obra del obispo Torroja de Zaragoza, seis años antes de convertirse en cuñados. Sus escenas aportan imagen a la historia del legendario caballero de la corte del rey Arturo, *Jaufré*, que da nombre al relato escrito por Alfonso II de Aragón a finales de la década de 1160.

Esta relación entre los monarcas aragonés y castellano tiene una gran repercusión que se detecta en muchos ámbitos de la cultura, incluso en conciliar la tradición escultórica aragonesa con los modelos de la llamada “escuela silense” que van a ser los causantes de la renovación de la escultura románica en Castilla y Navarra a finales del siglo XII, con la introducción de una estética humanista de raigambre bizantina. En este encuentro de modos de hacer, propiciado por esos pactos entre

Alfonso II y Alfonso VIII de Castilla, surgió un elemento clave de su forma de esculpir: esos grandes ojos abultados en forma de almendra, que se adueña de las figuras del románico aragonés en la segunda mitad del XII.

Todo este conjunto de escenas que nos hablan del encuentro y convivencia de los poderes políticos y religiosos, son obra de tres escultores entre los que también debe incluirse al decimonónico artista zaragozano Mariano García Ocaña, que bajo las directrices de Ricardo Magdalena (entre los años 1885 y 1891) hizo réplicas de los capiteles incomprensiblemente arrancados del monumento y llevados al Museo provincial de Huesca. Los otros dos autores son del siglo XII y entre ellos destaca el conocido como "Maestro de San Juan de la Peña" que se trata de un cantero, escultor y arquitecto, autóctono que dirige un grupo de colaboradores cuyo trabajo coincide fundamentalmente con el reinado de Alfonso II de Aragón.

ALFONSO II DE ARAGÓN (1164-1196). EL "MAESTRO DE SAN JUAN DE LA PEÑA"

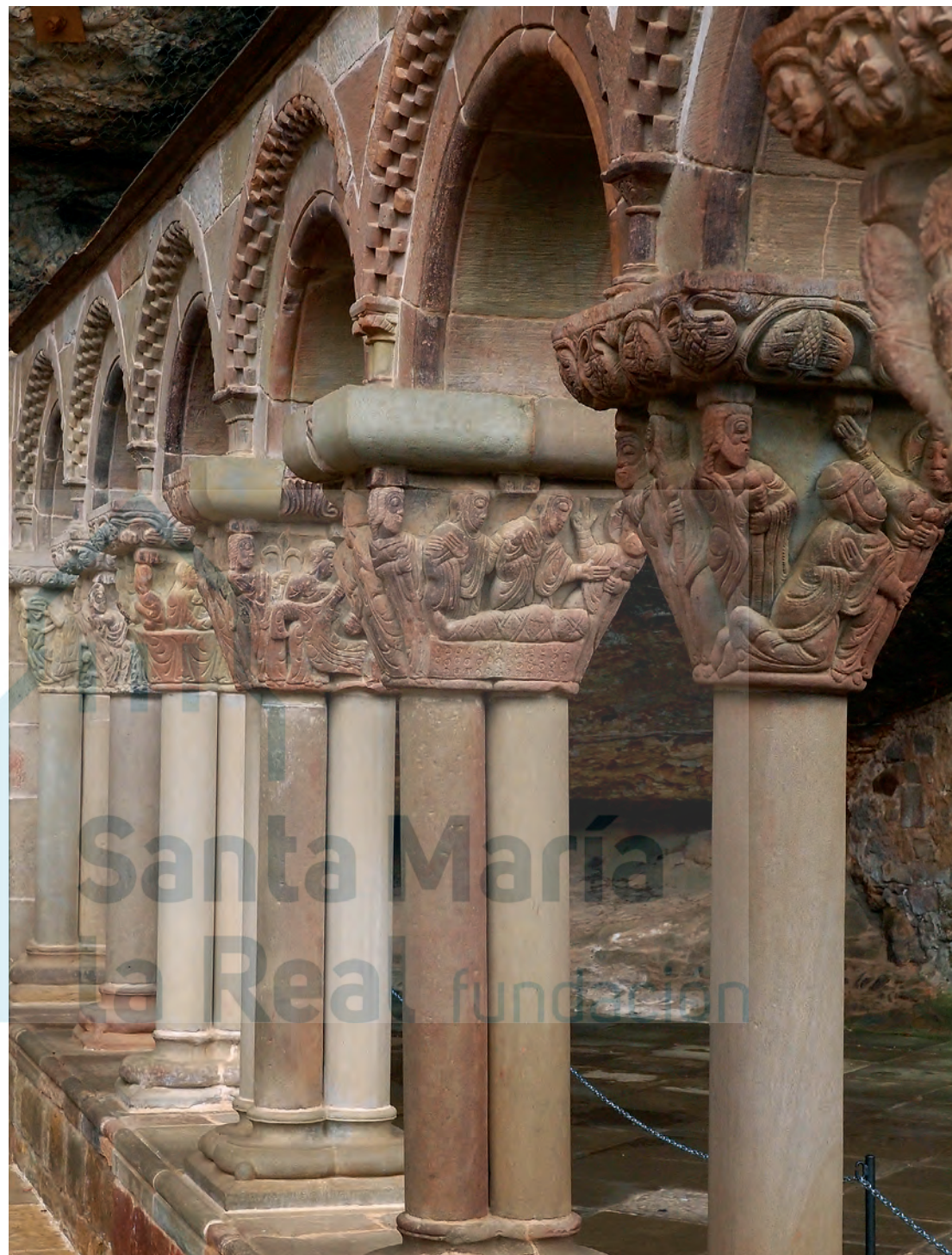
Alfonso II es persona muy importante para entender la secuencia de la creación artística en el Aragón de finales del siglo XII, sobre todo porque es el monarca que ayudó a que el movimiento cisterciense alcanzara su plenitud en Aragón. Sin olvidar que es el protagonista indudable de la propia conformación de la Corona de Aragón puesto que él, como hijo de la reina Petronila y del príncipe Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona, es el primer monarca que ostenta los títulos de rey de Aragón y conde de Barcelona desde 1164. Su condición de hombre activo y hábil permitió el engrandecimiento de la monarquía, siendo su faceta de rey poeta la que propició una cultura cortesana y refinada que puso en marcha la construcción de la cabecera de la catedral de Zaragoza, en la que casó en 1174 con la infanta castellana Sancha, y a la que mandaría trasladar la cabeza de san Valero para convertirla en la referencia espiritual y milagrosa de la nueva diócesis que se está organizando en torno a la capital del reino (BUESA, 1998). Precisamente este trasiego de reliquias provoca una de las obras más significativas de la escultura de la segunda mitad del siglo XII, el monumento funerario que se hace para albergar el cuerpo de san Ramón, canonizado por aclamación popular en la temprana fecha de 1135, al que Roda de Isábena le debía la continua llegada de peregrinos y los muchos recursos económicos que se dejaban en el lugar y en la catedral.

El rey Alfonso II de Aragón, el obispo Torroja de Zaragoza, su hermano el obispo de Barcelona y el obispo Pérez de Lérida, a finales de diciembre de 1170 se encuentran en la antaño catedral ribagorzana para organizar el traslado de la reliquia del santo obispo a Zaragoza, la que fuera su diócesis a finales del siglo III. Y pudiera ser que tratándose de un asunto tan complejo y contrario a la celosa custodia de los canónigos de Roda, estaba claro que era necesario acompañar la propuesta con un regalo que fuera muy difícil de rechazar, tal vez el regalo de una gran pieza escultórica para enaltecer aún más el culto a san Ramón. Este hecho induce a pensar que el nuevo sepulcro (GARCÍA LLORET, 2008) es un regalo del obispo zaragozano, posiblemente traído desde los talleres que están trabajando en la ciudad de Zaragoza, empeñados en la construcción de la nueva catedral.

El artista que debió de ejecutar este hermoso continente funerario debió de ser uno de los escultores vinculados con el románico provenzal que trabajan en la fachada Oeste (CABAÑERO, 2000) de la catedral del Salvador de Zaragoza (construida en el tercer cuarto del siglo XII). Lleva a esta idea la similitud entre el tratamiento de los vestidos de las figuras conservadas (ángeles del Apocalipsis que sostuvieron el sarcófago y ancianos del Apocalipsis que acompañaban al Pantocrátor en la portada zaragozana) y el tratamiento de algunas iconografías (la escena del Nacimiento en Roda con el capitel de la portada de Tarragona). Todo ello formando parte de un relieve bien ejecutado al que acaso desmerece un "viejo empastamiento de pintura", que se ha señalado (CANELLAS - SAN VICENTE, 1979) al valorar esos restos de policromía (en temple sobre estuco) que enriquecen el naturalismo de las figuras. A la mano de ese maestro se deben las escenas de la Infancia de Jesús (Anunciación, Visitación, Nacimiento, Adoración de los Reyes Magos), la Huida a Egipto del lateral derecho o cabecera del sepulcro y la representación de san Ramón –en el frente de los pies vestido de pontifical, entre dos diáconos que le asisten en la liturgia, todas ellas realizadas antes de diciembre de 1170 y, no hay que olvidar, muy cercanas a los talleres que trabajan en la catedral de Zaragoza.



*Catedral de Roda
de Isábena.
Sepulcro de san Ramón*



*Claustro de
San Juan de la Peña*

Vinculado con el palacio real de Huesca, donde nació y vivió el rey Alfonso II, está uno de los escultores más famosos del momento, cuyo anonimato ha hecho que le conozcamos como "Maestro de San Juan de la Peña" y al que comenzamos a detectar trabajando en las tierras de las Cinco Villas, a caballo entre Aragón y Navarra, donde litigaban las jurisdicciones y las propiedades de los obispados de Pamplona, Jaca y Zaragoza. No es necesario ahondar en esta primera etapa del maestro, que hay que situar entre 1165 y 1185, pero si conviene señalar que su actividad está muy vinculada al mecenazgo del obispo zaragozano Pedro Torroja (1153-1184) que además de ser hermano del arzobispo de Tarragona es miembro de una familia muy vinculada a la casa real. Esta



Ábside meridional de Santiago de Agüero. Presentación en el Templo

primera etapa, la de sus trabajos en la ciudad de Huesca –concretamente en San Pedro el Viejo y en el palacio real–, se cierra con la presencia del maestro esculpiendo en el claustro de San Juan de la Peña en torno al quinquenio 1180-1185. Desde 1185 a 1200 se extiende la segunda etapa en su producción, muy marcada por la obra del claustro pinatense y en la que está dedicado plenamente al servicio de los monjes de la Peña, que le encargarán todas las obras que la comunidad benedictina ponga en marcha, trabajando posiblemente en iglesias como la de San Salvador de Luesia, Santa María la Real de Sangüesa o Santiago de Agüero.

Como se ha indicado en el claustro pinatense está trabajando hacia 1180, obra de la que solamente quedan dos arquerías en pie –lados norte y este– tras el pavoroso incendio de 1494. Cuando este maestro llega se encuentra con el claustro construido en la década de 1130, reinando el Batallador y cuando la familia real todavía visita el monasterio frecuentemente. A ese momento pertenecería un conjunto de nueve capiteles conservados en el claustro, en los que se detecta cómo se ha perdido el naturalismo en la representación de los desnudos, cómo se presentan vestiduras de amplias superficies lisas, y sobre todo cómo se ha deteriorado su calidad con respecto a la escultura que formó el arte clásico jaqués, situándose en la línea de lo que hace el escultor que trabaja en la parte posterior del sarcófago de doña Sancha. A la vista de lo que perdura se sabe que el claustro tenía motivos de tipo zoomorfo (por ejemplo: aves inscritas en roleos vegetales o leones enfrentados) y vegetal (caulículos y pencas), junto a representaciones de tipo narrativo que ofrecen figuras humanas entrelazadas con los tallos vegetales habituales como restos de un Pantocrátor, la imagen de un monje castigado por distraerse en la lectura y Herodes en la puerta de su castillo.

Este primer claustro debió de concluir con la muerte de Alfonso el Batallador y la penosa gestión económica del abad Juan que dejó arruinadas las arcas del monasterio benedictino. Corren malos tiempos para San Juan de la Peña que ve cómo se convierte el monasterio de Montearagón en el nuevo Panteón real de Aragón, al enterrarse en él Alfonso el Batallador, e incluso sabe que ha perdido el apoyo del papado cuando Adriano IV, en 1157, ordenó al príncipe Ramón Berenguer IV y al metropolitano Torroja de Tarragona la destitución del propio abad pinatense. Dentro de todo este tiempo que gira antes y después de la destitución del abad sería posible entender la grandiosidad de la iglesia de Santiago de Agüero y su evidencia de templo inacabado, como materialización del intento de los monjes pinatenses de acercarse a Huesca, de llevar el monasterio a la cercanía del poder real, utilizando la propiedad rural más meridional que tenían, cercana a la capital y cercana a la calzada romana que todavía servía para comunicar la llanura con el Aragón condal. No falta la

sugerencia de que este templo sea una obra iniciada por el conde Ramón Berenguer IV, príncipe de Aragón por su matrimonio con la reina Petronila, y que su propio rostro sea el que se talló en sitio preeminente del ábside (ZABALA, 2016) como testimonio de su mecenazgo sobre esta inacabada construcción.

Es lógico que esta iglesia de Agüero sea un edificio de complicada historia, a resultas de la cual sólo se llegó a levantar la cabecera adscrita al románico pleno, con tres ábsides de planta semicircular en posición escalonada que son ejemplo evidente de lo que pudo ser una primera etapa concluida con sustanciales indecisiones. Para hablar de los autores del templo se ha acudido, ante la ausencia de importantes datos documentales, a lo que nos cuenta ese largo millar de marcas de cantero que presentan sus muros. En ellas destaca la famosa llave y la inscripción que nos habla, en muchos sillares del zócalo norte, de un ANOLL que bien podría ser no sólo uno de sus maestros constructores (GARCÍA OMEDES, 2014) sino un cantero que, cuando se suspende la obra y se destituye al abad, fuera trasladado por decisión del conde de Barcelona a la obra de la iglesia del monasterio de Poblet, cuya cabecera es posterior a 1150 y en cuyos muros volvemos a encontrarnos con su firma.

En este monumental templo lo más destacado es la escultura, especialmente el friso que decora el cilindro del ábside meridional y que lo divide en dos tramos con una sucesión de bajorrelieves que narran la infancia de Jesús de Nazaret. Es antigua (IÑIGUEZ, 1968) la tesis que vincula estas esculturas con las de la cabecera de Santo Domingo de la Calzada, especialmente en lo tocante a sus afinidades estilísticas en la decoración vegetal, en los tratamientos de los mechones de las barbas, e incluso en la forma de tallar el rostro que ofrece un modo propio de esculpir los ojos: las incisiones de trépano en los extremos de los ojos, el tratamiento esférico del globo ocular, los párpados trazados con líneas curvas paralelas y las cejas finas y prolongadas. En función de esta estrecha relación (ZABALA, 2016) se ha propuesto considerar que no fueron los constructores de la catedral de Santo Domingo de la Calzada –cuya cabecera se suele datar entre 1158 y 1180– los que luego trabajaron en Santiago de Agüero sino que los autores de la catedral calceatense fueron los constructores que habían trabajado antes en la cabecera de Agüero, cuestión que nos daría como marco cronológico para esta construcción oscense la década de 1150, más en concreto entre 1155 y 1165.



Claustro de San Juan de la Peña. Última Cena

El problema estaría en situar la intervención del "Maestro de San Juan de la Peña" en este templo, quizás recibiendo el cometido de proceder a cerrar la obra como más dignamente se pudiera, razón por la que es también conocido como "Maestro de Agüero" (ABBAD, 1950). Su mano está en la portada de esta iglesia (pliegues curvos con muescas, cabellos de finos trazos paralelos, estructura cúbica de las cabezas, los ojos saltones en forma de almendra y el tratamiento plano de los cuerpos) remitiéndonos hacia el entorno de 1185, aunque algunos (OCÓN, 2003) piensen que se realizó a principios del siglo XIII. Lo aceptado es que el tímpano agüerano está claramente vinculado a la difusión por el valle del Ebro del modelo silense de la Epifanía, que se adapta perfectamente al marco semicircular del tímpano aunque en este caso el escultor aragonés representó a uno de los reyes postrado ante el Niño apostando por hacer una versión libre de la Epifanía habitual en tierras castellanas. En el interior, la decoración del friso con la historia de Job nos confirma esta relación, recordando (LOZANO, 2001) la representación del mismo tema en la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.

A pesar de la importancia de todas estas obras que acomete el "Maestro de San Juan de la Peña", su obra más conocida es el claustro pinatense por haberse convertido en uno de los iconos del románico español. Sabemos que en este espacio está trabajando hacia 1180, concretamente en las arquerías norte y oeste, gracias a la recuperación económica que ha realizado Dodón, un hábil gestor que primero fue prior y desde 1173 abad del monasterio. La importancia de este monje se debe entender desde su condición de persona muy influyente en la corte alfonsina, donde no sólo cuenta con el apoyo de la familia real sino con la amistad del influyente obispo Torroja de Zaragoza del que se sabe (ZARAGOZA, 1762) que "concurrió con mucha complacencia y limosnas" a la realización del claustro de San Juan de la Peña. El trabajo realizado por el maestro pinatense es notable y alcanza gran calidad en la ejecución de sus capiteles, en los cuales nos muestra escenas del Génesis, comenzando con la creación de Adán y Eva, los sucesos del ciclo del Nacimiento en siete capiteles de la galería norte, y las escenas de la Vida Pública de Jesús que se inician con el Bautismo de Jesús y concluyen con la traición de Judas, en la arquería Oeste, que seguramente se continuaría con la narración de las escenas de la Pasión, que debieron estar en la arquería Sur.

En el conjunto no debieron de faltar representaciones del Bestiario, en las que se incluyeron las dos famosas iconografías que siempre repite en sus conjuntos: la bailarina contorsionada, en trance y acompañada de arpista, y el combate del guerrero contra el dragón. Cerraría el claustro en la zona Norte, la más próxima a la pared rocosa y a la fuente que mana en él, los capiteles de temática zoomórfica que corresponderían a la primera fase de la construcción del claustro en la década de 1130.

PEDRO II (1196-1213). LAS ÚLTIMAS OBRAS DEL ROMÁNICO ALTOARAGONÉS

Cuando se está trabajando en el claustro de San Juan de la Peña, hacia 1178 nace el infante Pedro que es hijo de Alfonso II y de la castellana doña Sancha, hija del emperador Alfonso VII de León (1126-1157). Será esta mujer quien lo eduque en un profundo sentimiento religioso que acrecentará en sus visitas al monasterio de Santa María de Sigena, que había fundado su madre, donde parece que fue armado caballero en abril de 1188 y al que convertirá en panteón real al ser enterrado en 1213. Su profunda vinculación con la Iglesia marcó su vida desde la coronación real en Roma, presidida por Inocencio III el 11 de noviembre de 1204, hasta su participación en empresas que garantizaron el triunfo de la Cristiandad sobre los invasores almohades (como la batalla de las Navas de Tolosa en 1212), pero su muerte la encontró defendiendo a unos herejes que eran sus vasallos en las tierras de Occitania, luchando frente a los caballeros que participaban en una cruzada contra los cátaros. Se ponía fin, cuando apenas contaba treinta y tres años, al gobierno de un hombre elegante y cortés que fue un desastre como gestor, pues dejó a su muerte tanto su economía como la del reino hipotecadas y en bancarrota.

El espacio modernizador que protagoniza grandes momentos en estos años finales del siglo XII, en el paso del reinado de Alfonso II a Pedro II, es el Real monasterio de Santa María de Sigena que ha fundado la reina en las llanuras del Alcanadre, en una zona de gran importancia estratégica para el control de los caminos que conectan Zaragoza y Huesca con Lérida y Barcelona. Fundado



*Pinturas murales
de Santa María de
Sigüenza*
(© MNAC - Museu
Nacional d'Art
de Catalunya.
Barcelona. 2012.
Fotógrafos: Calveras/
Mérida/Sagristà)

para ser casa de las monjas de la orden hospitalaria de San Juan de Jerusalén y espacio destinado a albergar a las hijas de la familia real y de la nobleza que querían retirarse del mundo, contó desde su fundación con el mecenazgo real que se plasma –ya en 1188– con la concesión de la villa de Candanos que aportaba las rentas necesarias con que levantar sus estancias.

La cronología de la construcción nos permite saber que en 1191 la reina se interesa por saber cómo va la terminación de la torre que se edifica en su monasterio y que cinco años después (UBIETO, 1966) la mayor parte de la iglesia está concluida puesto que (octubre de 1196) la reina se dirigía de nuevo desde Daroca a la priora, doña Beatriz de Capraria, instándole a que prohíba que las personas laicas se sienten durante los oficios divinos en el coro, a excepción de las mujeres de la familia real, y en especial de su hija doña Constanza, la futura reina de Hungría que residía en el monasterio. De aquel momento inicial sólo quedan algunas zonas del claustro monástico y de la iglesia abacial (de nave única con crucero y cabecera triple), levantadas antes de 1208 que es la fecha de la muerte de la reina fundadora y de su posterior inhumación en la capilla de San Pedro, situada en la zona norte del crucero decorada con pinturas al igual que los sarcófagos (VARON, 1771).

En este primer momento, cuando estamos hablando de la fábrica románica del monasterio, hay que señalar la importancia de la figura de doña Constanza, hermana de Pedro II que, cuando se quedó viuda del rey Emerico I de Hungría, casó con el rey Federico II de Sicilia que accedió al título de emperador del Sacro Imperio Germánico en 1212. En las dos primeras décadas del siglo XIII (hasta su muerte en 1213) será esta mujer la auténtica promotora de la construcción del monasterio cumpliendo el mandato de su madre doña Sancha; concluir un cenobio que se diseña también para ser panteón real, depositario de parte del tesoro real y custodio de un importante fondo documental de la familia real aragonesa. En ese momento esta obra se convierte en foco de atracción para los artistas que acuden a enriquecer la gran fundación de la familia real, una fundación vinculada a la aparición milagrosa de una talla de la Virgen María a un pastor, en el espacio insalubre de una laguna que les creará muchos problemas.

Del amplio conjunto de edificaciones que forman el monasterio que actualmente ha recuperado la vida religiosa, siempre ha sido pieza muy notable la Sala Capitular, que estuvo cubierta con

techumbre mudéjar hasta que fue incendiada en 1936. Su mayor importancia es que estuvo decorada con un magnífico conjunto de pintura mural del siglo XIII (hoy en el Museu Nacional d'Art de Catalunya en situación de depósito) muy vinculado a ese mecenazgo real que se intensifica durante los años en los que la propia reina Sancha vive en este monasterio (1196-1208). Se repartían las escenas de su programa por las enjutas de los cinco arcos diafragma (ciclo del Antiguo Testamento), el intradós de los arcos con las genealogías de Cristo, y los muros que acogían un ciclo del Nuevo Testamento abierto con la escena de la Anunciación y concluido con la del Descenso a los infiernos. Se nos propone una historia de la humanidad en dos ciclos principales: la humanidad caída y la humanidad redimida que se desarrolla en los muros de la sala. Iconográficamente el conjunto en lo que se refiere a los motivos decorativos y animalísticos se adscribe a la tradición románica, aunque los artistas que trabajan en este monasterio monegrino puedan considerarse originarios de diferentes lugares. Tradicionalmente se considera que muestran estrecha relación con los modelos sicilianos, en concreto con mosaicos de Monreale y con la capilla palatina de Palermo, tierra de la que doña Sancha fue reina. Sin embargo, otros (PACHT, 1961) apuntan que a Sigena llegan estos artistas desde Inglaterra hacia 1190 y después de iluminar la Biblia de Winchester.

Aceptada esta relación de las pinturas sigenenses con los talleres de la miniatura inglesa, hay que concluir señalando que su obra comienza a detectar el alejamiento de los convencionalismos, ornamentales y abstractos del mundo románico, avanzando (BORRÁS, 1987) hacia "un sistema de representación que pertenece a los llamados protorrenacimientos y que solamente es explicable en el ambiente áulico y cortesano que otra vez el Reino de Aragón había sabido crear en Sigena, en torno al 1200, como ya hiciera un siglo antes en la Corte jaquesa".

Pero la actividad pictórica no se queda reducida a este monasterio, es bastante general por las tierras del reino en este último tercio del siglo XII. Entre 1170 y 1200 debe situarse la decoración de dos iglesias románicas —en Ruesta y Navasa— que están en las tierras interiores del reino pero bien situadas en la ruta jacobea que ha adquirido una enorme presencia en la vida asistencial y cultural aragonesa. La primera es una pequeña ermita dedicada a san Juan, de nave única, en la que se ha centrado la suntuosidad creativa en la decoración mural del interior que realizó un maestro pirenaico hispano, profundo conocedor de los formularios románicos y que apostaba por una libertad compositiva, riqueza cromática, y una voluntad innovadora de saltarse los marcos arquitectónicos y la simetría que determinaba la composición (LACARRA, 1993). La *Maiestas Domini* preside la bóveda absidal de Ruesta acompañada por los evangelistas en medallones sostenidos por ángeles, incorporando siete vasijas de barro cocido como representación de las siete lámparas que representan al Espíritu Santo. En el cilindro absidal muestra la escena de la Crucifixión, al lado del evangelio, y coloca a seis apóstoles en el lado de la epístola rompiendo el criterio de simetría. La bóveda está en fondo azul y el cilindro absidal en fondo blanco. Completa el conjunto la representación de san Pedro, en el lado derecho del arco triunfal, que nos hace suponer que se completaría con la de san Pablo en el otro lado. Este artista de la línea y del color irrumpe en el panorama de la pintura románica aragonesa con mucha fuerza y libre de que lo podamos vincular a cualquier proceso contemporáneo.

Aunque no conocemos el nombre de este artista por lo que es conocido como "Maestro de Ruesta" (ALCOLEA, 1964), sabemos que también es suyo el interesante fragmento de la pintura de la cabeza de un Pantocrátor que fue recuperada de las mismas paredes del ábside. Es una imagen que trasmite gran severidad frente al incipiente naturalismo de las sonrisas de los personajes sagrados que fueron pintados encima de esta primera opción que se decidió tapar y que hoy conserva el Museo Diocesano de Jaca. Completando el historial de este maestro debe apuntarse la vinculación de sus modos de hacer con el frontal de Santa María de Iguácel, pintado al temple sobre madera de pino, que aunque presente ciertos convencionalismos del período románico (como la ingenuidad de los modelos o el afán narrativo) debe de ser considerado (LACARRA, 1993) como una obra en la que se inicia el gótico lineal en estos valles, sin dejar de asumir una gran deuda con la miniatura y la pintura mural de los talleres que funcionan por estas tierras en el cambio del siglo.

Del "Maestro de Navasa" (GUDIOL, 1971) procede una serie de pintura mural que se hizo para decorar la bóveda y el hemicyclo del ábside de la iglesia de la Asunción de Navasa, templo al que se accede por una portada que muestra un tímpano que repite toscamente el modelo jaqués. Conservadas igualmente en el Museo Diocesano de Jaca, aportan la representación de Cristo en Majestad



Museo Diocesano de Jaca.
Pinturas murales de Navasa

y la historia del nacimiento de Cristo que se desarrolla en cuatro escenas (Nacimiento, Anuncio a los pastores, Adoración de los reyes, Huida a Egipto) en el hemiciclo absidal, completándose en un friso inferior con la representación de los meses del año al modo de un menologio agrícola. Realizadas en el último tercio del siglo XII, estas pinturas siguen manifestando ese predominio del lenguaje expresivo basado en la línea y la distribución de los volúmenes según una concepción miniaturista, con un color brillante y frío a base de azul celeste y verde. Es posible (BORRÁS - GARCÍA GUATAS, 1978) que todo el conjunto responda a la voluntad de aunar la tradición iconográfica con una apuesta de libertad artística, manifestando ese naturalismo narrativo, lleno de humanidad, que se hace presente en la pintura de la segunda mitad del siglo XII coincidiendo con el reinado de Alfonso II de Aragón y de su hijo Pedro II de Aragón.

Frente a las grandes empresas artísticas que aportan nuevos aires estéticos, auspiciadas por la monarquía o las órdenes religiosas, está claro que las parroquias de la montaña siguieron manteniendo los estilemas del románico en aquellos elementos que se construyen para enriquecer la vida litúrgica de algunas parroquias (Estet, Treserra, Betesa), de manera especial en el ámbito rotense y dependientes de monasterios como Obarra y Alaón. Son un conjunto de frontales de reducidas dimensiones, limitados a servir de instrumento para una básica y ordenada narración de la vida de los santos titulares de aquellas comunidades rurales que los encargan pintar, conforme avanza el siglo XIII, en colores vivos –rojo y azul– sobre los fondos de estuco en los que se ha dibujado con incisión las siluetas de los personajes.

Al mismo tiempo, en la zona del Serrablo –comarca que tuvo intensa vida mozárabe en torno al año mil– se sitúa en la segunda mitad del siglo XIII el frontal de Gésera, obra seguramente de un artista poco hábil y también vinculado al entorno monástico, que se inspira en modelos de estética mozárabe que hacen supeditar todo al lenguaje expresivo que apuesta por el color y el dibujo como elementos transmisores del mensaje. Se ha recordado (BORRÁS - GARCÍA GUATAS, 1978) que esta representación de san Juan Bautista como anacoreta enardecido que clama por una conversión de los espíritus –junto al árbol que sustenta el hacha– refleja el texto de Mateo (3, 7-10) anunciando a los fariseos que “ya está puesta el hacha a la raíz de los árboles y todo árbol que no dé frutos será

cortado y arrojado al fuego". Y, por último, en las cercanías de la capital, Huesca, se encuentra el frontal de Liesa en el que un artista, aunque conoce bien el ambiente artístico de la corte y sugiere habilidad personal en su posible profesión de iluminador de miniaturas, refleja la vida de san Vicente en doce escenas sin prestar gran atención a la combinación del color y la línea. Es chocante ver a mediados del siglo XIII como se plantea este conjunto de figuras resueltas con poca elegancia y un evidente cansancio figurativo, lo que nos hace pensar en los últimos momentos de la pintura románica altoaragonesa.

En realidad, quedando lejos la dimensión europeísta que inspiró el reino (LACARRA, 1972) y caracterizó a la pintura románica aragonesa de los siglos XI y XII, asistimos a unos momentos de repliegue cultural, de una pasividad en la que se apuesta por repetir formulas generando arcaísmos a excepción de las obras promovidas por centros como Sigüenza (caso del frontal de Berbegal) que siguen incorporando los avances estéticos que definen los nuevos tiempos. Son las primeras décadas del siglo XIII en los que sigue trabajando el "Maestro de San Juan de la Peña" que, además de aceptarse como un escultor hábil en la composición de escenas y en su adaptación al marco arquitectónico, podría ser el modelo de ese escultor aragonés que está a caballo entre la tradición del románico clásico y la renovación del gótico que empezó a detectarse en las últimas décadas del siglo XII. Una renovación a la que contribuyó decididamente por medio de un gran taller en el que sería el maestro principal y el depositario de los modelos, a la vez que guía de otros maestros menores e incluso la referencia para un amplio elenco de escultores al que algunos denominaron "fraternidad del Maestro de San Juan de la Peña".

Fotos: AGO/EAV/ECA/JMRM/LAG/LMZ/PLHH



BIBLIOGRAFÍA

- ABBAD DE LOS RÍOS, F., "El maestro románico de Agüero", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 3 (1950), pp. 15-25.
- AGUIADO BLEYE, P., *Santa María de Salas en el siglo XIII*, Bilbao, 1916 (reed. Zaragoza, 1987).
- ALCOLEA BLANCH, S., "El maestro de Ruesta, nueva figura de nuestra pintura románica", *Goya*, 62 (1964), pp. 68-73.
- ARAGUÁS, PH., "Le château de Loarre et les châteaux de la frontière aragonaise au XI^e siècle: leur place dans l'architecture militaire de l'Occident chrétien", *La marcha supérieure d'Al Andalus et l'Occident chrétien*, Madrid, 1991, pp. 165-175.
- ASANO, H., "Sobre los capiteles del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca", *Historia del Arte*, 140 (1996), pp. 121-137.
- AZNÁREZ LÓPEZ, J., "El claustro de la catedral de Jaca", *Zaragoza*, XIV (1961), pp. 171-179.
- BALAGUER, F., *Un monasterio medieval: San Pedro el Viejo (Huesca)*. Ciclo de conferencias organizado por el Museo Arqueológico provincial, Huesca, 1943.
- BALAGUER, F., "Nuevos datos sobre las capillas del claustro de San Pedro el Viejo", *Argensola*, 36 (1958), pp. 317-329.
- BANGO TORVISO, I. G., "Cubierta de evangelario de la reina Felicia", *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, vol. I, Pamplona, 2006, pp. 292-296.
- BENEDICTO SALAS, R., *La arquitectura románica de los maestros lombardos en Aragón*, Zaragoza, 2012.
- BENEDICTO SALAS, R., *La catedral de San Vicente y San Valero de Roda de Isábena*. *Arquitectur*, Zaragoza, 2015.
- BETRÁN ABADÍA, R., *La forma de la ciudad. Las ciudades de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, 1992.
- BORRÁS GUALÍS, G., GARCÍA GUATAS, M., *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, 1978.
- BORRÁS GUALÍS, G., "Aragón. Historia del Arte", *Enciclopedia temática de Aragón*, I, 3, Zaragoza, 1986.
- BUESA CONDE, D., *La Virgen en el Reino de Aragón. Imágenes y rostros medievales*, Zaragoza, 1994.
- BUESA CONDE, D., *Sancho Ramírez, rey de aragoneses y pamploneses (1064-1094)*, Zaragoza, 1996.
- BUESA CONDE, D., "La catedral románica de San Salvador", *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1998, pp. 112-116.
- BUESA CONDE, D., "Los orígenes del reino: los condados de Aragón, Sobrarbe y Ribagorza (778-1035)", *Aragón, Reino y Corona*, Zaragoza, 2000, pp. 27-36.
- BUESA CONDE, D., *La imagen románica de la Virgen-trono en las tierras de Aragón*, Zaragoza, 2000.
- BUESA CONDE, D., "El origen de las diócesis aragonesas. La creación de la diócesis de Sasabe", *Revista Aragonesa de Teología*, 14 (2001), pp. 75-85.
- BUESA CONDE, D., *Jaca. Historia de una Ciudad*, Jaca, 2002.
- BUESA CONDE, D., "De los Pirineos al llano. Claustros aragoneses en los siglos del Románico", *Claustros románicos Hispánicos*, León, 2003, pp. 247-269.
- BUESA CONDE, D., *Noticias sobre la devoción a la Virgen del Pilar*, Zaragoza, 2015.
- BUESA CONDE, D. y SIMON, D., *La condesa Doña Sancha y los orígenes de Aragón*, Zaragoza, 1995.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., "El románico pleno en el Alto Aragón. Arquitectura", *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Huesca, 1993, pp. 103-109.
- CABAÑERO SUBIZA, B., "El templo románico (siglos XII y XIII)", *La Seo del Salvador*, Zaragoza, 2000, pp. 27-44.
- CABAÑERO SUBIZA, B., GALTIER MARTÍ, F., "Los primeros castillos de la frontera de los Arbas y el Onsella. Problemas metodológicos", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XX (1985), pp. 59-85.
- CABAÑERO SUBIZA, B., "Precedentes musulmanes y primer arte cristiano", *Las Cinco Villas aragonesas en la Europa de los siglos XII y XIII. De la frontera natural a las fronteras políticas y socioeconómicas (foralidad y municipalidad)*, en SARASA SÁNCHEZ, E. (coord.), Zaragoza, 2007, pp. 207-247.
- CANELLAS LÓPEZ, A. y SAN VICENTE, A., *Aragón. La España románica*, Madrid, 1979.
- CROZET, R., "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon, VII. Sur les traces d'un sculpteur", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XI (1986), pp. 41-57.
- DIEGO BARRADO, L., "Beato de Fanlo, análisis artístico", *El beato del abad Banzo del monasterio de San Andrés de Fanlo, un Apocalipsis aragonés recuperado*, GALTIER MARTÍ, F. (coord.), Zaragoza, 2005.
- DURÁN GUDIOL, A., "Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 8 (1967), pp. 45-153.
- DURÁN GUDIOL, A., *El castillo de Loarre*, Huesca, 1971.
- DURÁN GUDIOL, A., *Arte altoaragonés de los siglos XI y XII*, Sabiñánigo, 1973.
- DURÁN GUDIOL, A., *El castillo abadía de Montearagón (siglos XII y XIII)*, Zaragoza, 1987.
- DURÁN GUDIOL, A., *Los condados de Aragón y Sobrarbe*, Zaragoza, 1988.
- DURÁN GUDIOL, A., *Historia de la Catedral de Huesca*, Huesca, 1991.
- DURÁN GUDIOL, A., MORAGAS, R., VILLARREAL, J., *Hymnarium Oscense (s. XI)*, II, Estudios, Zaragoza, 1987.
- DURLIAT, M., "La catedral de Jaca en el contexto del arte románico europeo", *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, Jaca-Huesca, 1993, pp. 95-101.

- ESCÓ SAMPÉRIZ, C., "Iconografía de los capiteles de la sala de Doña Petronila del palacio real de Huesca", *Argensola*, 87 (1979), pp. 159-187.
- ESPAÑOL BERTRÁN, F., "El castillo de Loarre y su portada románica", *Locus Amoenus*, 8 (2005-2006), pp. 7-18.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., "Santa María de Obarra (Huesca). Observatorio astronómico del siglo XI", *Aragón en la Edad Media*, 10/11 (1993), pp. 211-228.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., "La metrología en Santa María de Alaón (hacia el año 1100)" en *Artigrama*, 13 (1998), pp. 441-458.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., "La metrología de la catedral románica de Jaca: 1", *Artigrama*, 14 (1999), pp. 241-262.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., "La metrología de la catedral románica de Jaca: 2", *Artigrama*, 15 (2000), pp. 231-258.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., "La metrología y sus consecuencias en los edificios de la Alta Edad Media Española. III. El Primer Románico en España", *Artigrama*, 22 (2007), pp. 241-262.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., "Horóscopos artísticos de Cristo en el Románico y el Renacimiento". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XCIX (2007), pp. 103-165.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., GARCÍA GUATAS, M., GALTIER MARTÍ, F., *El nacimiento del arte románico en Aragón. Arquitectura*, Zaragoza, 1982.
- FAVREAU, R., "Les inscriptions du tympan de la cathédrale de Jaca", *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (1966), pp. 537-559.
- FIGUERAS LA PERUTA, M. L., "Los capiteles del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: nuevas aportaciones a partir del examen de su restauración", *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extraordinario (2011), pp. 111-113.
- GAILLARD, G., "Les commencements de l'art roman en Espagne", *Bulletin Hispanique*, XXXVII (1935), pp. 273-308.
- GALTIER MARTÍ, F., "El problema mozárabe en las iglesias de los valles del Gállego", *Arte y cultura mozárabe. Ponencias y comunicaciones presentadas al I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes*. Toledo, 1975, Toledo, 1979, pp. 155-160.
- GALTIER MARTÍ, F., "Aproximación a un nuevo tema: la pintura de exteriores románicos" *Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Pirenaicos*, Seu d'Urgell, 16-21 septiembre 1974, Jaca 1983, pp. 5-22.
- GALTIER MARTÍ, F., "En torno a los orígenes del círculo larredense: San Julián de Asperella", *Artigrama*, 4 (1987), pp. 11-24.
- GALTIER MARTÍ, F., "Las grandes líneas del arte prerrománico aragonés", *Artigrama*, 8-9 (1991-1992), pp. 259-279.
- GALTIER MARTÍ, F., "La catedral de Jaca y el románico jaqués", en ONA GONZÁLEZ, J. L. y SÁNCHEZ LANASPA, S. (coords.), *Comarca de la Jacetania*, Zaragoza, 2004, pp. 131-142.
- GALTIER MARTÍ, F., "El marco histórico-artístico aragonés del beato de Fanlo", GALTIER MARTÍ, F. (coord.), *El beato del abad Banzo del monasterio de San Andrés de Fanlo, un Apocalipsis aragonés recuperado*, Zaragoza, 2005.
- GALTIER MARTÍ, F., "Los orígenes de la paraliturgia procesional de Semana Santa en Occidente", *Aragón en la Edad Media*, XX (2008), pp. 349-360.
- GALTIER MARTÍ, F., "Las primeras fases constructivas de la catedral de Roda de Isábena (Huesca)", en BENEDICTO, R., *La arquitectura románica de los maestros lombardos en Aragón*, Zaragoza, 2012.
- GARCÍA GARCÍA, F. de A., "La portada occidental de la catedral de Jaca y la cuestión de las imágenes", en GARCÍA GARCÍA, F. de A., GONZÁLEZ HERNANDO, I. y PAULINO MONTERO, E. (eds.), *Nuevas investigaciones en Historia del Arte, vol. extraordinario de Anales de Historia del Arte* (2010), pp. 69-89.
- GARCÍA GARCÍA, F. de A., "Dogma, ritual y contienda: arte y frontera en el reino de Aragón a finales del siglo XI", en MARTOS QUESADA, J. y BUENO SÁNCHEZ, M. (eds.), *Fronteras en discusión. La Península Ibérica en el siglo XII*, Madrid, 2012, pp. 217-250.
- GARCÍA LLORET, J. L., *La escultura Románica del Maestro de San Juan de la Peña*, Zaragoza, 2005.
- GARCÍA LLORET, J. L., "San Juan de la Peña, monasterio rupestre. Una singular conjunción de arte románico y naturaleza", *Siete maravillas del arte románico español*, en HUERTA HUERTA, P. L. (ed.), Aguilar de Campoo, 2009, pp. 9-49.
- GARCÍA OMEDES, A., "Bernardus: una firma en varios capiteles de Jaca", *La Guía digital del Arte Románico*, 30 mayo 2010, <http://www.romanicoaragones.com>.
- GARCÍA OMEDES, A., *La Guía digital del arte románico, Huesca*, <http://www.romanicoaragones.com/>, ver "ANOLL. Un nombre para el origen de Agüero", "ANOLL: de Agüero a Poblet" y "Santiago de Agüero: La llave de Bancio y la cantera de ANOLL" (Salud y Románico, 201, <http://saludyromanico.blogspot.com.es>).
- GARCÍA OMEDES, A., "Iglesia de San Pedro del castillo de Loarre: Dudas edificativas y probable proyecto inicial lombardo", *La Guía digital del Arte Románico*, 30 mayo 2010, <http://www.romanicoaragones.com>.
- GUDIOL, J., *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971.
- GUITART APARICIO, C., *Castillos de Aragón*, I, Zaragoza, 1976.
- IGLESIAS COSTA, M., *Roda de Isábena, Historia y Arte*, Barbastro, 1989.
- IGLESIAS COSTA, M., *El monasterio de Alaón en Ribagorza*, Huesca, 1990.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, F. y SÁNCHEZ VENTURA, R., "Un grupo de iglesias del Altoaragón", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 27 (1933), pp. 215-236.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, F., "La catedral de Jaca y los orígenes del románico español", *Pirineos*, 83-86 (1967), pp. 179-201.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, F., "Sobre tallas románicas del siglo XII", *Príncipe de Viana*, 112-113 (1968), pp. 181-235.

- ÍNIGUEZ ALMECH, F., "Las empresas constructivas de Sancho el Mayor", *Archivo Español de Arte*, XLIII (1970).
- ÍNIGUEZ ALMECH, F., "Las arquetas del castillo de Loarre", *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*, vol. I, Zaragoza, 1977, pp. 164-171.
- JUSTES, J. y ROYO, J. I., "La ocupación tardorromana e hispanovisigoda de Jaca: los inicios del cambio", *Historia y Arqueología de las sociedades del valle del Ebro (siglos VII-XI)*, Villa 3, CNRS, Université de Toulouse-Le Mirail, Francia, (2010), pp. 17-66.
- KINGSLEY PORTER, A., "La tumba de Doña Sancha y el arte románico en Aragón", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 89 (1926), pp. 119-133.
- LACARRA DUCAY, M. C., *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, Zaragoza, 1993.
- LACARRA DUCAY, M. C., "Arte en el monasterio medieval de San Juan de la Peña", *San Juan de la Peña. Suma de Estudios*, Zaragoza 2000, pp. 54-55.
- LACARRA DUCAY, M. C., *Estudio histórico de la decoración mural interior de las iglesias de San Esteban de Almazorre*, Zaragoza, 2010.
- LACARRA DUCAY, M. C., "La pintura románica en el Antiguo Reino de Aragón. Intercambios estilísticos e iconográficos", en LÓPEZ ALSINA, F. (coord.), *O século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, 2013, pp. 119-149.
- LACARRA Y DE MIGUEL, J. M., *Aragón en el pasado*, Madrid, 1972.
- LACOSTE, J., "Le maître de San Juan de la Peña - XIII^e Siècle", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 10 (1979), pp. 186-189.
- LACOSTE, J., "La escultura románica en Aragón en el siglo XI", *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Huesca, 1993, pp. 111-119.
- LALIENA CORBERA, C., "Una revolución silenciosa. Transformaciones de la aristocracia navarro-aragonesa bajo Sancho el Mayor", *Aragón en el Edad Media. A la profesora emérita María Luisa Ledesma Rubio en homenaje académico*, X-XI (1993), pp. 481-502.
- LALIENA CORBERA, C., "Guerra sagrada y poder real en Aragón y Navarra en el transcurso del siglo XI", *Guerre, pouvoirs e idéologies dans l'Espagne chrétienne aux alentours de l'an mil. Actes du Colloque International organisé par le C.E.S.C.M.*, Poitiers-Angoulême, 2002, pp. 97-112.
- LOZANO LÓPEZ, E., "Maestros innovadores para un escenario singular: la girola de Santo Domingo de la Calzada", *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo, 2001, pp. 151-186.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "L'art au temps de Sancho III el Mayor: Leire", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XL (2009), pp. 237-250.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "Arquitectura y soberanía: la catedral de Jaca y otras empresas constructivas", *Anales de Historia del Arte*, vol., extraordinario 2, (2011), pp. 181-249.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., LOZANO LÓPEZ, E. y GÓMEZ-CHACÓN, D., "San Pedro de Siresa y Alfonso el Batallador", en HUERTA HUERTA, P. L. (coord.), *Monumentos singulares del románico. Nuevas lecturas sobre formas y usos*, Aguilar de Campoo, 2012, pp. 137-177.
- MELERO, M., "El llamado "Taller de San Juan de la Peña", problemas planteados y nuevas teorías", *Locus Amoenus*, 1 (1995), pp. 47-60.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S., "Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, vol. I, (Granada, 1973), pp. 427-434.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S., "Sobre las recientes revisiones de la Inscripción de Santa María de Iguácel", *Príncipe de Viana*, 36 (1976), pp. 142-143.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S., "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca", *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Estudios medievales*, vol. I, Zaragoza, 1977, pp. 173-198.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S., "La sculpture romane de la cathédrale de Jaca: État des questions", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10 (1979), pp. 79-106.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S., "Un reflejo de la escultura de Jaca, en una moneda de Sancho Ramírez (†1094)", *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florencia, 1984, pp. 29-35.
- OCÓN ALONSO, D., "El sello de Dios sobre la iglesia: tímpanos con crismón en Navarra y Aragón", en SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. y SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L. (eds.), *El tímpano románico: imágenes, estructuras, y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 75-101.
- OCÓN ALONSO, D., "El tímpano de Jaca: nuevas perspectivas", en FRANCO MATA, A. (dir. y coord.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, t. III, 2004, pp. 217-226.
- ORCÁSTEGUI, M. C. y SARASA SÁNCHEZ, E., *Sancho Garcés III el Mayor, rey de Navarra*, Pamplona, 1991.
- PACHT, O., "A Cycle of English Frescoes in Spain", *The Burlington Magazine*, CIII (1961), pp. 166-175.
- PRADO VILLAR, F., *Saevum Facinus: Estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico*, Goya, 324 (2008), p. 185.
- PRADO VILLAR, F., "Del maestro de Orestes-Caín al maestro del sátiro: una conferencia sobre la belleza de la tragedia y la memoria del futuro", en HUERTA HUERTA, P. L. (coord.), *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo, 2010, pp. 9-46.
- POZA YAGÜE, M., "Fortaleza militar y refugio de fe: proceso constructivo y relaciones estilísticas del conjunto de Loarre", en HUERTA HUERTA, P. L. (coord.), *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo, 2009, pp. 53-81.
- QUETGLES, M. L., *Enquête sur le deuxième atelier du sarcophage de Doña Sancha dans le cadre de la sculpture romane de Jaca et Huesca*, Barcelona, 2007.

- QUETGLES, M. L., "Les deux sculpteurs du sarcophage de Doña Sancha", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLII (2011), pp. 209-214.
- RICO CAMPS, D., "El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: Pascua, Bautismo y Reconquista", *Locus Amoenus*, 7 (2004), pp. 73-79.
- SCRIGNA, I., *Los repertorios decorativos en la escultura medieval. El ajedrezado como instrumento para la definición de una geografía artística en el marco del románico europeo*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2010.
- SCRIGNA, I., "Renovatio religiosa, renovatio arquitectónica, la iglesia del monasterio de Santa María de Alaón (Sopeira, Huesca) y la historia de sus etapas constructivas en la Edad Media", *Codex aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 26 (2010), pp. 53-75.
- SIMON, D. L., "Le sarcophage de doña Sancha à Jaca", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10 (1979), pp. 107-124.
- SIMON, D. L., "A Moses capital at Jaca", *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 209-219.
- TORRALBA SORIANO, F., *Monasterios de Veruela, Rueda y Piedra*, León, 1975.
- UBIETO ARTETA, A., "El románico de la catedral jaquesa y su cronología", *Príncipe de Viana*, XXV (1964), pp. 187-200.
- UBIETO ARTETA, A., *El Real Monasterio de Sijena en los siglos XII y XIII*, Valencia, 1966.
- VARON, M. A., *Historia del Real Monasterio de Sijena*, t. I y II, Pamplona, 1771 y 1773.
- VIRUETE ERDOZÁIN, R., "Los castillos aragoneses del primer románico: *ad examplamentum christianorum et malum de mauros*", *Actas del III Congreso de Castellología Ibérica*, Guadalajara 2005 (Madrid, 2005), pp. 201-216.
- ZABALA LATORRE, D., "Santiago de Agüero: templo para un rey, una dedicatoria iluminada por el Sol", *Románico*, 21 (2015), pp. 8-17.
- ZARAGOZA, Fray L., *Teatro histórico de las iglesias del Reyno de Aragón*, II, Pamplona, 1762.
- ZIELINSKI, A. S., "Silos y San Pedro de Huesca estudiados de nuevo", *Archivo Español de Arte*, LIV (1981), pp. 1-28.





Santa María
la Real fundación