

UNCASTILLO

Esta localidad se sitúa sobre un pequeño otero que domina la confluencia de los ríos Cadenas y Riguel. La población dista 115 km de la capital aragonesa y se puede llegar a través de la autovía A-68 que conduce desde Zaragoza en dirección a Logroño hasta Alagón. Una vez allí se sigue por la carretera regional A-126 hasta Tauste y, en esta última localidad, se continúa por la carretera A-127 hasta alcanzar la villa de Sádaba. Desde allí, se toma la vía comarcal A-1202 durante unos 8 km hasta alcanzar Uncastillo. Emplazada en el corazón de las Altas Cinco Villas, su primitivo núcleo poblacional se asentaba en las faldas de una colina sobre la cual en la actualidad únicamente perviven los restos del torreón defensivo medieval.

Uncastillo encierra un legado histórico-artístico y un entorno natural muy interesante, pero asombrosamente poco conocido, cuyo territorio se extiende desde el montañoso Prepirineo hasta las llanuras de la Depresión del Ebro. Es una de las localidades que dan nombre a la Comarca histórica de las Cinco Villas de Aragón en el norte de la provincia de Zaragoza. La villa se eleva a 622 m de altitud sobre la peña Ayllón como imagen emblemática de la localidad. Su término municipal abarca una extensión de 23.060 hectáreas que se extiende en un paisaje de suaves ondulaciones montañosas que alcanzan la mayor altura en la Sierra de Uncastillo. La villa fue declarada Conjunto Histórico-Artístico en 1996.

Vista del castillo



Los primeros vestigios de presencia humana datables con precisión en la zona de Uncastillo remiten a los siglos VII-VI antes de Cristo, habiendo restos de la cultura suesetana, un pueblo prerromano, probablemente de origen indoeuropeo, que se estableció en buena parte de lo que hoy en día conocemos como Cinco Villas. Posteriormente, la dominación romana de la zona fue completa, siendo probable que el origen del núcleo habitado de Uncastillo date de esta época, ya que la presencia de restos arqueológicos destacados es muy notable en las proximidades, destacando entre ellos el conocido como "Los Bañales", importante localidad con foro y termas. Las primeras referencias documentales claras deben fecharse ya en la Edad Media, con las denominaciones toponímicas de *Unum Castrum*, *Unicastro* o *Uno Castello* presentes en variados documentos de la época. El sector comprendido entre Sos y Luesia había quedado en manos del rey pamplonés Sancho Garcés I desde comienzos de su reinado (905-925), posición que consolidó al incorporar a sus dominios el condado de Aragón. En este marco debemos situar la atribución de una primera construcción del núcleo fortificado a dicho monarca, aunque otros historiadores consideran que la reconquista definitiva pudo haber tenido lugar en tiempos de Sancho Garcés II, hacia el 940.

Uncastillo desempeñó un papel muy destacado durante la Alta Edad Media, especialmente en la gestación y el desarrollo de los orígenes del reino de Aragón y sobre todo mientras las fronteras no se desplazaron hacia el Sur, a la Extremadura bajoaragonesa y turolense. Fue también una época de gran importancia para las artes y las letras, fundamentalmente por la creación de un *Studium* de Gramática en el siglo XII. Respecto a la administración local, ésta se organizó como en otros muchos lugares, a base de *tenencias*, figura jurídica consolidada especialmente a partir del reinado de Sancho III el Mayor (1004-1035).

Conocemos el nombre de casi todos los tenentes de la villa en época románica, siendo el primero Fortún Sánchez en el año 1024, si bien hubo otros de mayor renombre ya en fechas posteriores, como Gastón IV vizconde de Bearn, quien recibiría la tenencia de la ciudad de Zaragoza como premio por su intervención en la reconquista de la ciudad en el año 1118 junto a las tropas de Alfonso I el Batallador (1104-1134). Este sistema administrativo perduró hasta comienzos del siglo XIII, siendo sustituido entonces por otras divisiones administrativas más amplias. Sin embargo, al tratarse de una villa de realengo, Uncastillo mantuvo gran parte de sus privilegios tales como la participación de forma activa en las Cortes Aragonesas. En el año 1136 el rey Ramiro II otorgó a la villa privilegio de franquicia real. En 1169 Alfonso II concedió los fueros de Jaca a cuantos poblasen las heredades de Santa María de Uncastillo. El apogeo de la villa vino motivado por su situación estratégica en la reconquista del valle del Ebro, por la feracidad de su término y por su vinculación con las vías de comunicación, en especial la ruta jacobea con todas sus repercusiones en los ámbitos religioso, socioeconómico, artístico y cultural. Desde el punto de vista eclesiástico, Uncastillo perteneció en estos siglos a la diócesis de Pamplona, de modo que buena parte de la documentación relativa a sus iglesias se conserva en el archivo catedralicio de la capital navarra. En 1785 pasó a formar parte de la diócesis de Jaca.

En el año 1259 Jaime I concedió franquicia con exención de tributos a los pobladores judíos que llegaron a Uncastillo. El declive de la zona en general y de Uncastillo en particular cabe datarlo, tal y como se ha señalado, a partir del siglo XIII, siendo además el siglo XIV especialmente catastrófico por otros condicionantes más allá de los económicos, tales como la peste del año 1348, que diezmo notablemente a la población de la villa. A pesar de ello, Uncastillo todavía fue el lugar en el que se celebraron acontecimientos destacados como el Tratado de Alianza, firmado el 25 de agosto de 1363 por parte del rey aragonés Pedro IV el Ceremonioso y el monarca navarro Carlos II el Malo. Apenas hay más noticias de interés sobre la villa hasta la Edad Moderna cuando, ya en el siglo XVI, pasó por una época de notable florecimiento de las artes y las letras, especialmente en lo relativo a la arquitectura civil y religiosa, fundándose además, en el año 1543 un Estudio de Artes, como continuador del de Gramática que ya se ha mencionado. Ya en el siglo XIX, Pascual Madoz señalaba que el núcleo de población tenía



Panorámica del pueblo

500 casas conformando la villa, la cual además conservaba restos de los antiguos muros, con cuatro pórticos de acceso, tres plazas, casa consistorial, escuelas y varias iglesias parroquiales

Texto y fotos: JAS

Bibliografía

ABBAD RÍOS, F., 1954, pp. 708-721; ALMERÍA, J. A. *et alii*, 1998, pp. 379-406; ALQUÉZAR YÁÑEZ, E. M., 1999, pp. 117-150; CANELLAS LÓPEZ, A. y SAN VICENTE, A., 1971, pp. 347-362; GARCÍA LLORET, J. L., 2003, pp. 83-96; GARCÍA LLORET, J. L., 2005; GIMÉNEZ AÍSA, M. P., 2007a, pp. 51-73; LACARRA, J. M., 1972, I, pp. 107-122; MADDOZ IBÁÑEZ, P., 1845-1850 (1985), p. 231; MARTÍN DUQUE, Á. J., 1962; RODRÍGUEZ BARRAL, P., 2003, pp. 54-65; SANCHO, M. P., CODESAL, J. A. y SOBRADIEL, P., 1984; ZAPATER BASELGA, M. A. y GIL ORRIOS, A., 1996-1997, pp. 228-245; ZAPATER BASELGA, M. A. *et alii* 2001, pp. 89-116.

Iglesia de Santa María

EL PRIMER DOCUMENTO RELATIVO a una iglesia dedicada a Santa María en Uncastillo está fechado en 1099, cuando el rey Pedro I realizó una donación a una iglesia del mismo nombre. Sin embargo, la carta probablemente no se refiere al edificio actual, sino a un templo anterior. Por otra parte, el primer diploma relacionado con la construcción hoy existente de Santa María data de febrero de 1135; en él, el rey de Aragón, Ramiro II el Monje, subvenciona la construcción de la iglesia

mediante una donación *ad illa opera beate Marie*. La iglesia fue consagrada por Lope, obispo de Pamplona, el 2 de noviembre de 1155, cuando tanto la nobleza de la zona como Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona y *princeps* del reino de Aragón, concedieron donaciones sustanciales. Un documento posterior, que certifica otra consagración en 1246, ha creado cierta confusión, si bien seguramente se refiere a trabajos realizados en la misma iglesia en una etapa más tardía. Aunque las fechas de la consagración

están lejos de ser concluyentes, si se comparan con otras iglesias cuyas escultura y arquitectura son estilísticamente cercanas a Santa María de Uncastillo –como las de San Martín de Unx y la escultura de Pamplona y Sangüesa–, es de sospechar que la fecha de la donación de 1135 es la que mejor aproxima un *terminus post quem* para estas obras, y que la consagración de 1155 representa un punto álgido en el que estaba construida la mayor parte del edificio. Esta cronología fue desarrollada de forma convincente por Jacques Lacoste y Ángel San Vicente en los años setenta del pasado siglo.

La iglesia de Santa María mide 33 por 9,70 m, es de nave única y consta de siete tramos. El tramo oriental es el más corto y actúa como parte del presbiterio, separado de la nave por gradas. Contando desde el Oeste, los tramos uno, dos, cuatro y cinco son del mismo tamaño, mientras el tercero, donde abren las puertas meridional (a la plaza)

y septentrional (al claustro), es más largo, y el sexto tramo resulta algo más corto. La nave se cubre con bóveda de cañón, ligeramente apuntada, sobre arcos fajones doblados que apean en pilastras con columnas adosadas. El edificio culmina en un ábside semicircular con bóveda de horno. Cinco ventanas de arco semicircular perforan el ábside, conectadas entre sí mediante arquillos peraltados ciegos, de modo que se crea una arcada continua a lo largo de todo el presbiterio. Otra ventana se abre en el lado sur de la nave. Hay una torre gótica situada en la esquina suroeste del edificio. Otros añadidos más tardíos son una tribuna al oeste de la nave; una portada y un porche al Oeste; un claustro al Norte; y una sacristía al Noreste, con entrada desde el presbiterio de la iglesia. Al lado de la portada sur se ubica un *arcosolium* vacío.

Santa María está lujosamente decorada con un conjunto escultórico que comprende ventanas con capiteles

Vista general

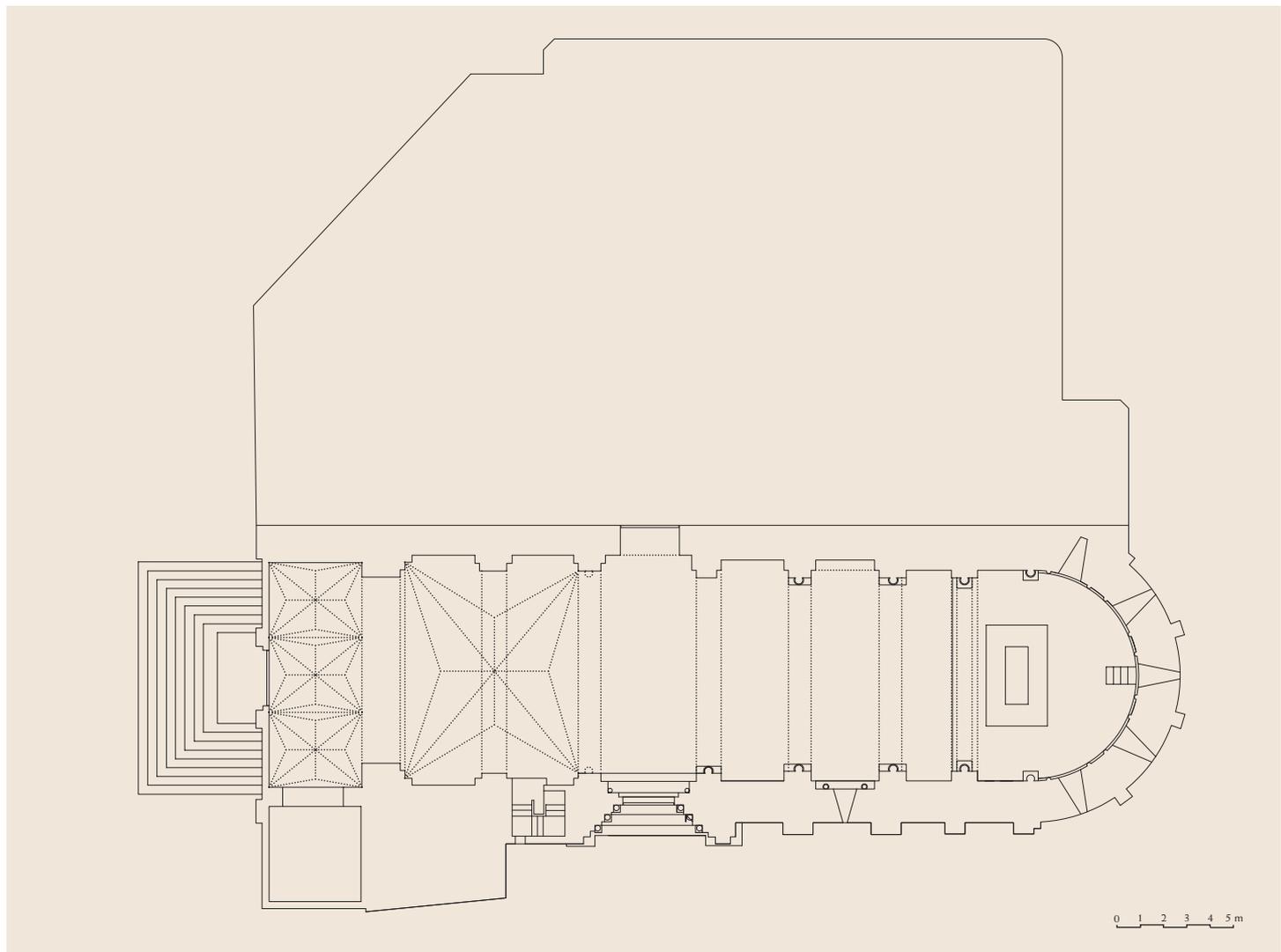


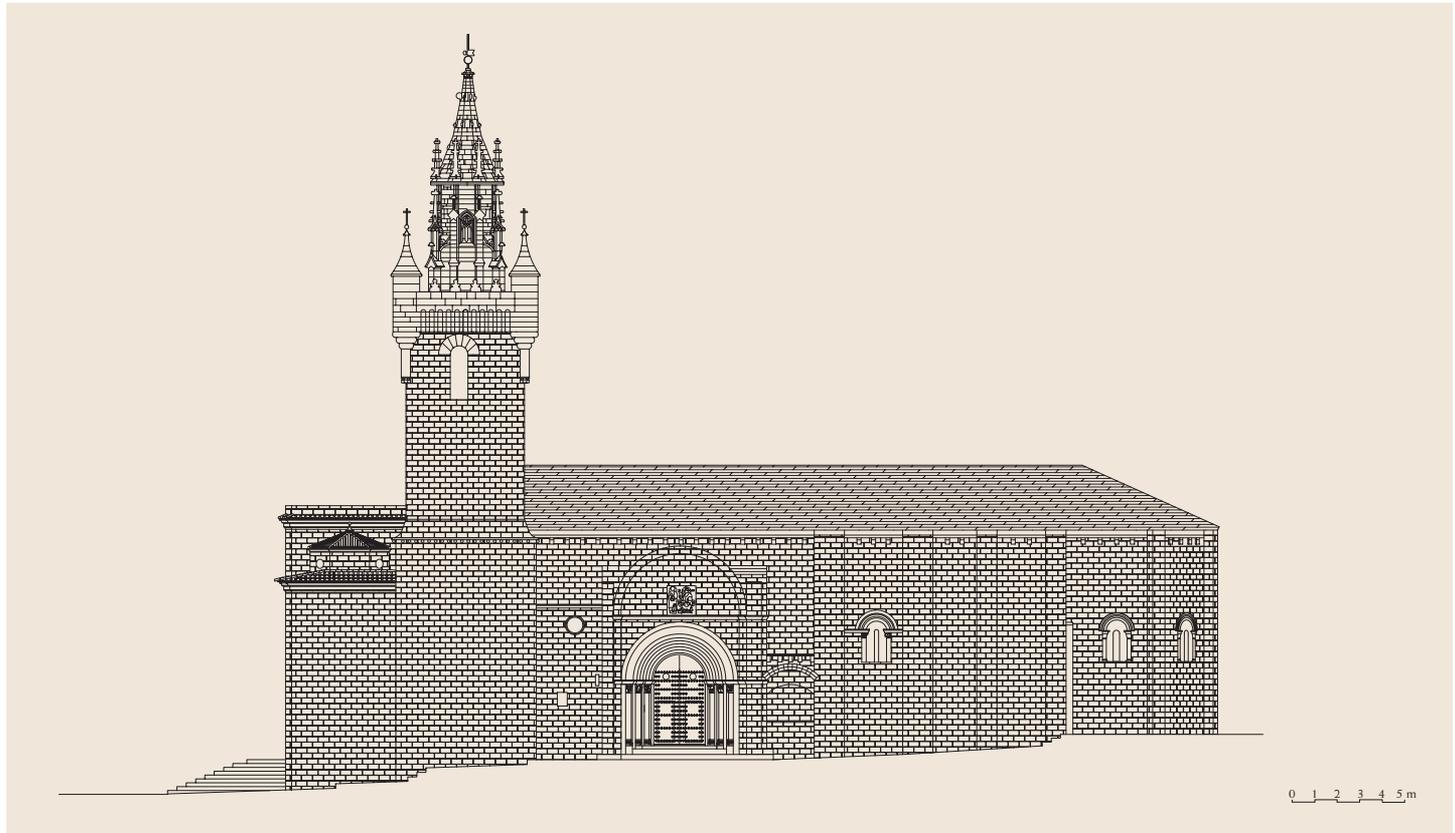
tallados por ambos lados, es decir, por el interior y el exterior de la iglesia, relieves encima de las portadas sur y oeste, una portada meridional magníficamente decorada, así como modillones tallados alrededor del ábside. A pesar de que hay evidencia de más de un taller trabajando el conjunto escultórico, la iglesia fue construida y decorada en un único programa de edificación. El análisis estilístico de Laura Torralbo Salmón distingue por una parte los capiteles de las pilastras del presbiterio y por otra los capiteles de las ventanas, tanto interiores como exteriores, la escultura de la portada sur y los modillones exteriores. Ambos estilos han sido relacionados de forma convincente con algunas iglesias francesas en Aquitania y el Béarn, especialmente la de Saint-Pierre en Moissac y la catedral de Sainte-Marie de Oloron, y con otras iglesias relacionadas con Oloron, como Sainte-Foy en Morlaas y Saint-Pierre en Sévignac-Thèze. Además de similitudes estilísticas, mu-

chos de los motivos iconográficos de Uncastillo también aparecen en Francia.

El relieve situado encima de la portada oeste, con una representación de la Epifanía, es una pieza reutilizada cuando se reconstruyó la portada en estilo neoclásico. La escena representada es la Adoración de los Reyes Magos; en el centro de la composición, la Virgen María y el Niño Jesús están debajo de un arco envuelto con telas y flanqueado por dos torrecillas. A la izquierda está situado San José y a la derecha los tres Reyes Magos que portan sus bastones de peregrino y presentan sus ofrendas. Una estrella está representada encima de los Magos. El relieve tiene forma de media luna y en su ubicación original hubiera servido como tímpano. Aunque algunos académicos han sugerido que la pieza viene de la portada sur, suntuosamente decorada pero carente de tímpano, una posibilidad más factible es que su ubicación original fuera la por-

Planta





Alzado sur

Sección longitudinal





Relieve del muro occidental. Epifanía

Relieves del muro sur. Cristo y apóstol





Interior

tada oeste, ya desaparecida. Los motivos representados, incluyendo el arco, los detalles de los trajes, los bastones y las ofrendas de los Reyes Magos, tanto como la postura del Niño Jesús, son asombradamente similares a un marfil del siglo XIII custodiado en la colección del Museo Victoria and Albert de Londres. Durante muchos años se atribuyó a este marfil un origen inglés, pero investigaciones más recientes le dan un origen español con una fecha entre 1120 y 1140.

Encima de la portada sur hay dos placas, una representa a Cristo sentado sobre una silla de tijera. La figura del Salvador tiene su mano derecha elevada en señal de bendición y con la otra mano sujeta un libro. Su nimbo incluye una cruz tallada y flanqueada por las letras alfa y omega. Una placa adyacente representa una figura de pie con un libro, probablemente un apóstol. Estas placas, que parecen haber sido insertadas en la pared, reflejan un programa más amplio de Cristo en Majestad como centro de un apostolado. Es posible que estas placas y los relieves de la portada sur de la Epifanía sean del mismo programa escultórico, ya que comparten características estilísticas.

Las decoraciones del interior de la iglesia incluyen, en la parte sur del presbiterio, un capitel con un grifo y un león enfrentados; ambos flanquean un árbol y están rodeados por un entrelazo. Otro capitel en la misma pared contiene la representación de una figura, sin duda Sansón, que desquijara un león, y un personaje montado a caballo. Es de interés especular si el jinete podría ser Balaam, quien comparte el espacio con Sansón en un capitel de la portada sur de Jaca.

Un capitel del lado norte del presbiterio representa pecadores sufriendo en el infierno. En un lado, debajo de una arcada y atacado por un diablo, aparece el avaro que sujeta una bolsa gruesa colgada de su cuello. En la cara central de este capitel está una imagen del infierno, con varios diablos, uno de los cuales lleva una horca y otro un fuelle, atacando los condenados, uno con un pez grande sobre su hombro, probablemente una imagen de la lujuria. En la tercera cara hay un lecho con un muerto cuya alma sale de su boca, mientras su mujer le mira y un diablo guía el alma hacia la boca del infierno. El otro capitel septentrional presenta escenas de lucha y concordia. Una pareja se abraza en una cara de la pieza, mientras en otra dos hombres luchan al tiempo que cuatro personas, uno de ellos un niño, les miran. En la tercera cara, dos hombres se enfrentan como boxeadores.

Los capiteles de la arcada del presbiterio, catorce en total, incluyen motivos vegetales, entrelazos, leones, aves, figuras montadas encima de leones y abriendo sus fauces, y serpientes atacando grifos. Ocho de los capiteles de la

nave incorporan también motivos vegetales. Un par de águilas decoran otro capitel, mientras el restante tiene una escena juglaresca: un acróbata con su cuerpo al revés y la cabeza entre sus piernas está situado en una esquina del capitel. El acróbata mantiene su postura con la ayuda de una mujer. En el otro ángulo una figura sujeta un arco y un rebec o fídula, y abre su boca como si cantara. Los capiteles del interior de la ventana sur de la nave muestran, uno de ellos, hojas sencillas con palmetas, y el otro la cara de un animal, de cuya boca emerge vegetación. Los capiteles interiores de la puerta sur están tallados de forma neta con grandes ábacos de palmetas invertidas. En uno se ve una figura sentada, rodeada por racimos de uva, mientras en el otro una persona con su espada en alto agarra a un diablo, listo para degollarle. Las manos del primer demonio, que están a sus espaldas, están agarradas por otro demonio. El sentido general del bien contra el mal, de virtudes y vicios confrontados, que domina mucha de la escultura interior de la iglesia, prosigue en los significados de los motivos del exterior del edificio, en particular los del ábside y de la portada sur.

Aunque la mayoría de los capiteles del exterior del ábside están particularmente deteriorados o son producto de restauraciones, uno puede ser descifrado de forma suficiente para reconocer dos hombres enfrentados, que parecen meter sus dedos en la boca del contrario o se tiran de la lengua. Los únicos modillones decorados, aparte de algunos que parecen haber sido reutilizados encima del *arcosolium* y de la portada sur, son los que soportan la cornisa ajedrezada del ábside. Están representados un acróbata desnudo con un cuerpo ondulante; un acróbata con sus piernas por encima de su cabeza; un hombre abriendo su boca con sus manos; una cabeza grande boquiabierta; un busto leonino, también con la boca abierta; una mujer sentada en el regazo de un monje a quien parece acariciar la cara, con la cabeza de una serpiente que ataca a la mujer mientras otra serpiente está entre las piernas del monje; una pareja luchando uno contra el otro; un hombre sentado tirando de una mujer, mientras ella sujeta una serpiente; dos hombres que parecen luchar; un hombre que toca una fídula o un rebec; dos mujeres a espaldas una de la otra, con sus manos en la cintura, que parecen bailar; y un arpista. Los canecillos restantes, algunos muy desgastados, son decorativos o representan bóvidos. En general hay dos grupos de canecillos aparentemente, uno con figuras enfrentadas y otro con músicos o bailarines. De hecho los dos temas, que se puede interpretar como ejemplos de comportamiento no deseado, pueden ser vistos como relacionados entre sí y con la escultura del interior de la iglesia. Con respecto al estilo, Jacques Lacoste compara los



Capitel del presbiterio.
Sansón y jinete



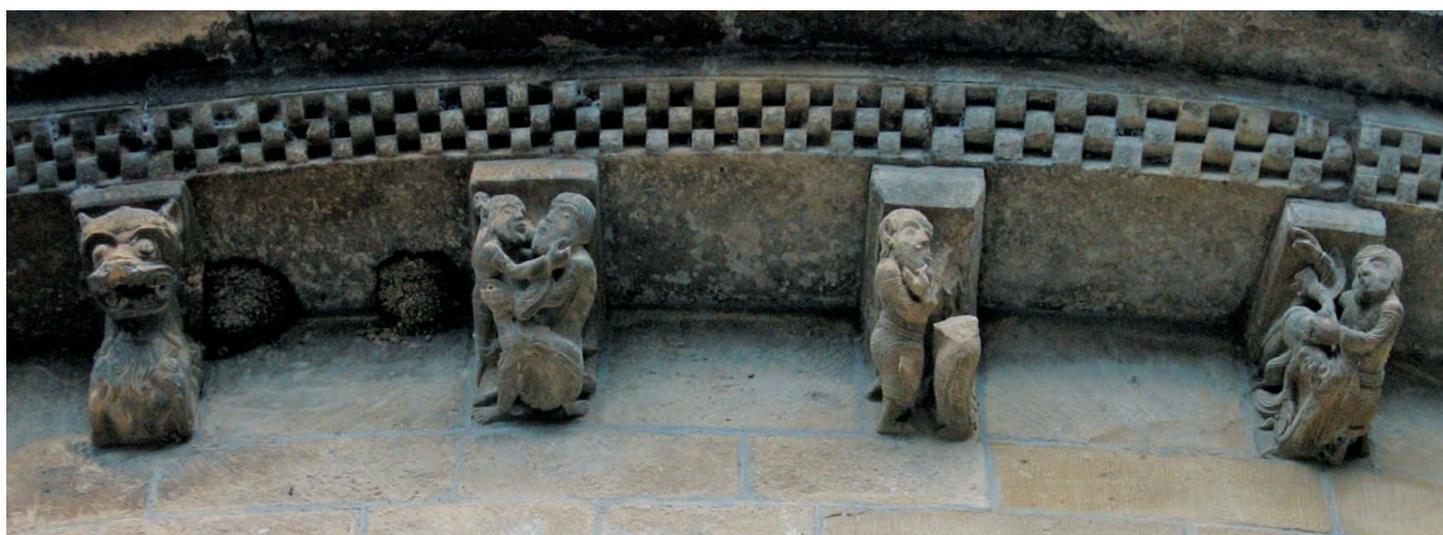
Capitel del presbiterio.
Infierno



Capitel de la nave.
Escena juglaresca



Capitel del interior



Canchillos del ábside

modillones de Uncatillo con la escultura de Lacommande y Sante-Engrâce, en el Béarn y Soule respectivamente, ambos dentro de la órbita de los trabajos relacionados con Sainte-Marie de Oloron.

La portada sur, que contiene la decoración más elaborada del templo, está situada entre dos contrafuertes y debajo de un gran arco. Parece haber estado colocada bajo un porche, como indican los restos de una estructura abovedada en su parte superior. Seis columnas flanquean el acceso, tres a cada lado. Los fustes de las columnas interiores y exteriores de ambos lados son torsas, mientras el fuste central a la izquierda se adorna con un diseño de palmetas, y el central, a la derecha, se ornamenta con entrelazos. En una renovación reciente suprimieron el banco que cubrió la parte baja de las columnas y restauraron sus basas. El conjunto de columnas en escalón crea una elegante transición, a la vez que acentúa la perspectiva profunda de la portada. El sentido de relativa profundidad espacial parece mayor de lo que en realidad es, y se refuerza con los numerosos ángulos que nos flanquean cuando entramos en la iglesia, creando al menos seis niveles de progresión.

En el lado izquierdo de la portada hay un capitel que, por una cara, muestra una escena funeraria con el difunto en su lecho, mientras en la otra cara dos ángeles levantan el alma del fallecido. En el siguiente capitel se aprecia un jinete alzando una espada en combate con dos figuras, una armada con una espada o piedra, la otra que avanza desde la parte de atrás lleva una lanza y un escudo. En el capitel interior de la izquierda, dos jinetes montados encima de bestias leoninas se enfrentan, uno de ellos porta un gorro frigio. En el lado derecho, representada en el capitel exterior, hay una escena del infierno envuelto en llamas, donde vemos varios diablos y un condenado. La huida a Egipto está figurada en el capitel del centro, y la tentación y la expulsión de paraíso en el interior.

Se consigue un sentido de unidad horizontal mediante las impostas que forman una continua banda decorativa. La portada carece de tímpano y aunque algunos expertos mantienen que originalmente lo tuvo, la evidencia arqueológica apunta a que no era el caso, y que la portada se conserva relativamente en su estado original. La portada está enmarcada por una serie de arquivoltas, con tres principales compuestas por más de cincuenta dovelas decoradas con vegetación, animales y figuras. El marco exterior está formado por entrelazos que atraviesan las orejas y las bocas de máscaras animales. El extremo interior de la entrada, casi en chaflán, es una sucesión de cuatro hojas lobuladas cercadas dentro de un marco de bandas, una disposición que nos recuerda a unas palmetas. Éstas y otras bandas decorativas funcionan como continuos marcos

para las arquivoltas y unifican lo que de otro modo bien podría ser tan sólo una colección de bloques individuales; pero, a la vez, el dibujo continuo de decoraciones florales subraya la individualidad de las dovelas que enmarcan.

La arquivolta interior está compuesta por un baquetón o toro macizo y continuo, en el que se despliegan figuras humanas y animales, colocadas de forma tangente a la curvatura. En la parte inferior de esta arquivolta, de izquierda a derecha hay: una mujer; un ave (¿águila?) con una serpiente; un hombre con un monedero o bolso; un ave picando un recipiente; una figura que agarra unas cuerdas que atan sus piernas; un oso; una figura con una lanza; dos aves picoteándose mutuamente; una sirena con una flor; una arpía; un acróbata; un animal (¿oso?); dos figuras peleando; un hombre con un palo o bastón; dos animales, uno más grande que el otro; un animal (¿león?); y un búho. En el conjunto escultórico situado encima del toro hay: una figura de pie con sus manos cruzados en su pecho; un animal (¿león?); un hombre montado sobre un animal (¿león?) y abriendo sus fauces; una bestia leonina; un grifo que ataca a un hombre; un animal (¿bóvido?); una cabra amamantando a su cría; un animal; un animal (¿lobo?) con una presa en sus fauces; una figura con un bastón; un sapo; un hombre con una bolsa colgada de su cuello; un hombre con maza o hacha; un animal (¿jabalí?); un hombre con un olifante y cuchillo; un animal fantástico; y un animal (¿felino?).

La arquivolta central también tiene un toro continuo, pero en este caso parece sujetar o atrapar las figuras y los animales representados en las dovelas. Por encima del tubo, las figuras se ven desde los hombros hacia arriba, y, por debajo del toro, de rodillas hacia abajo. Percibimos la disposición como una fila de figuras de pie atrapadas por una banda restrictiva, como un cerco, y apreciamos que sin este soporte las figuras se caerían de su posición elevada. Las representaciones, de izquierda a derecha, son: un hombre con dos vasijas junto a su boca; un hombre presentando dos jarras, un hombre y una mujer que se tiran del pelo; dos figuras, una con tenazas y una bolsa mientras la otra abre su boca con una mano y con la otra acaricia su barba; un hombre con un cordero en su hombro; una persona descansando sobre el toro; una figura abriendo su boca; un hombre que toca su pelo y acaricia su barba; un burro o asno con las patas atadas; una decoración en forma de voluta; una mujer que se tira del pelo; una figura con las manos elevadas; dos figuras debajo de un toldo; un hombre con tenazas; un hombre acariciando su barba y descansando sobre el toro; un animal simiesco; y una figura descansando sobre el toro.

El orden formal de la arquivolta externa, de alguna forma, se presenta al inverso de la arquivolta central. No



Portada sur



Portada sur. Arquivoltas

parece que las figuras vayan a caerse de la portada, sino que, por el contrario, se colocan dentro de un fondo hundido. Aquí es el espacio oscuro y continuo el que unifica la composición. El conjunto escultórico está formado por: un hombre que se apoya contra una vasija grande; tres figuras sentadas, señalando uno al otro; un animal (¿cabra o carnero?); un hombre abriendo la boca de un animal (¿león?); un hombre que esquila un animal; la cabeza de una bestia, con su boca abierta por las manos de un hombre; una figura barbuda con una capa, que sujeta algo, probablemente un zapato, en las manos; un flautista; dos bailarinas de espaldas una a la otra; una figura coronada, tocando un rebec o una fídula; un contorsionista; un arpista; una contorsionista sujeta por un hombre; un flautista; dos figuras que se apuntan y llevan un plato o bol; una figura con una vasija o un tambor, con la mano en alto; un hombre que abraza a una mujer quien se arrodilla enfrente de él; dos pájaros con

cuellos entrelazados que muerden sus patas; un hombre con pies de pato que tiene un pez sobre el hombro; dos animales (¿cabras o carneros?); y un animal (¿león?).

La interpretación tradicional de la bibliografía histórico-artística opina que estas arquivoltas representarían una visión grotesca de las locuras del hombre, y que la intención de los escultores era divertir y entretener, enfatizada mediante el uso de escenas cotidianas y fantásticas. Estas descripciones de un sentimiento lúdico, una alegría por la vida, aplicado a la arquivolta ignora claramente algunos de los personajes mordaces, ejemplificados en la pareja que se pelea o en la proliferación de monstruos. Según la mayoría de los eruditos, como San Vicente y Lacoste, lo que define la escultura de las arquivoltas es su carácter anecdótico, muy lejos de cualquier interpretación religiosa. Sin embargo, los estudios más recientes empiezan a reconocer que las decoraciones individuales de las dovelas aportan



Portada sur. Escena infernal y Huida a Egipto

Portada sur. Capiteles del lado izquierdo



significados menos frívolos de lo que tradicionalmente se había atribuido.

La forma de la portada de Uncastillo, con sus niveles de arquivoltas laboriosamente decoradas, quizá derive de una tradición de programas escultóricos posiblemente originada en Poitou o Saintonge, en el centro-oeste de Francia; al menos allí se ven las manifestaciones más completas. Se ha demostrado que en ese ámbito muchos de los temas hacían referencia a diversas tradiciones bíblicas y exegéticas. En la iglesia de Santa María se aprecia una iconografía similar. De hecho, en las dovelas talladas se encuentran una serie de vicios. Un ejemplo es la dovela que representa a un hombre intentando, por todos los medios, soportar el peso de una bolsa que le hunde, clara señal de la avaricia, que también aparece al interior de la iglesia, en un capitel, donde está ilustrada la condena impuesta por una vida de vicio. Otro vicio representado en el mismo capitel es el de una figura simbolizando la lujuria, que sujeta un pez sobre su hombro; precisamente este mismo tema aparece en una dovela de la portada, motivo que figura también en Francia. Otras representaciones comunes de los vicios en las arquivoltas incluyen: hombres bebiendo como referencia a la embriaguez; osos como referencia común de lujuria y gula; monos que simbolizan tanto vanidad como lujuria; y un asno como representación tradicional de lascivia.

Otras imágenes de las arquivoltas de Uncastillo también aportan significados simbólicos o alegóricos. Se sabe que el buen pastor y el orante tienen funciones venerables en el arte cristiano. En cuanto al águila y la serpiente, no es difícil comprender la referencia alegórica del triunfo del bien contra el mal, sobre todo si uno recuerda la escena en el manuscrito del Beato de Gerona, del año 975, donde se encuentran comentarios que clarifican la identificación del pájaro con Cristo y de la serpiente con Satán. No podemos asegurar que una figura montando sobre un león sea una referencia específica a Sansón o a David, pero el sentido general de la conquista virtuosa sí se puede apreciar si comparamos la figura de la dovela con la representación de este mismo tema en el sarcófago de Doña Sancha, donde se ha mostrado, por lo menos en términos generales, como una referencia del triunfo de la virtud.

El músico sentado en Santa María, que se distingue del resto de sus compañeros artistas por llevar una corona, debe de ser una representación del rey David. En Jaca, David, con una fídula en su mano, se representa en un capitel del claustro donde le acompañan músicos y bailarinas, precisamente el mismo grupo representado en la portada de Uncastillo. Y, en cuanto a Jaca, Sonia Simon ha demostrado que el capitel debería interpretarse teniendo



Portada sur. Expulsión del Paraíso

en cuenta el contexto de la representación de las virtudes y los vicios.

Algunas de las representaciones podrían perfectamente provenir de los calendarios cíclicos medievales. Un hombre tocando un olifante representa el mes de marzo o el viento, como en el bordado de Gerona. El zapatero bien podría representar el invierno o febrero, como en ciclos de calendarios. Las personas sentadas a la mesa podrían simbolizar el invierno, diciembre o enero, mientras las figuras bebiendo de un puchero representarían el mes de agosto o el verano.

Las escenas de los vicios así como las de los calendarios y labores de los meses deben relacionarse iconográficamente con temas escatológicos más amplios, como Marjorie Hall Panadero, Véronique Frandon y Simona Cohen han demostrado para el caso de iglesias francesas. Pero, ¿qué se debe entender de la presentación anecdótica de la portada, donde existe una concentración de elementos aparentemente cotidianos? El zapatero, las figuras que parecen vender mercancías y el hombre despellejando un animal, sí parecen tomarse de escenas reales de la vida. E incluso las escenas que pueden interpretarse como representaciones de los vicios, las labores de los meses o las estaciones, se figuran como si fueran sucesos cotidianos.

De hecho, no hay razón para sugerir que las escenas anecdóticas no puedan, dada su naturaleza, ser religiosas. El punto de vista tradicional, que defiende una falta de concordancia entre las arquivoltas y los capiteles de la portada de Santa María —en palabras de San Vicente, “pertenecen a mundos diferentes”—, en realidad ignora los fuertes paralelos entre unas y otros.

La continuidad estilística entre capiteles y dovelas sugiere que hay razones para pensar que las dos zonas de la portada están interrelacionadas y hay evidencias para establecer que el estilo y el mensaje no se disocian entre sí. La dinámica presente en la colocación de las piezas, la variedad de motivos, indican un paralelo expresivo entre los capiteles y las arquivoltas. Por ejemplo, Jacques Lacoste ha demostrado que los objetos propios de la liturgia funeraria representados en un capitel, es decir, el hisopo, el incensario y el libro, crean una escena pocas veces tan detallada de la ceremonia de la absolución que se celebraba antes de un entierro. En cuanto al capitel de la expulsión del paraíso, se dedica tanta atención a los trajes de Adán y Eva que uno es consciente de su presencia material y táctil.

Sobre el capitel situado en el centro de la parte derecha de la portada se contempla la tierna relación de María y el niño Jesús en la escena de la huida a Egipto —en el centro de la composición la manita del niño contrasta con las manos protectoras de su madre—, el sentimiento de la escena está acentuado por la tierna expresión en la cara del niño y la expresión melancólica de José. De hecho, la escena sería demasiado sentimental si no fuera porque la historia está sujeta a las formas arquitectónicas del capitel. La historia continúa al otro lado del capitel, donde José, que lleva el asno, se ve a su vez llevado por un ángel. El escultor de nuevo llena la escena con una plenitud de detalle específica, por ejemplo, la botella que cuelga del bastón, encima del hombro de San José, está representada con tanto realismo que parece un accesorio teatral.

El reconocer un equilibrio entre formas individuales y sentido de continuidad nos hace volver a la característica más inusual de la portada: la moldura en forma de toro que parece sujetar las figuras de la arquivolta media y que, debido a esto, se convierte en el aparato narrativo. Es necesario “leer” su disposición para comprenderlo; si no fuéramos capaces de hacerlo, la representación no tendría sentido, ya que las figuras y los animales de la arquivolta parecerían ser meramente una serie de fragmentos incorpóreos y flotantes. Dada la naturaleza formal de la disposición idiosincrática de estas arquivoltas, la decoración se puede entender como un vehículo para subrayar la naturaleza anecdótica de sus representaciones.

Podríamos preguntar de dónde puede venir la forma distintiva de la arquivolta. Hemos mencionado anteriormente de manera general la profusión de arquivoltas esculpidas en el centro-oeste de Francia y en esa región podemos encontrar ejemplos donde la moldura juega un papel importante a la hora de definir la composición temática de la portada, aunque no hay un ejemplo concreto donde la integridad temática y composicional sea tan coherente como lo es en Uncastillo. Por ejemplo, en Perignac y en Saint-Fort, ambos en la Saintonge, una manada de cabezas animales muerden con la boca un bocel, un mecanismo que, de acuerdo con Françoise Henri, representa un avance en comparación con las arquivoltas de simples cabezas e incrementa su interés por la novedad que aportan los escultores. Hay un paralelo más cercano a la disposición de Uncastillo en la Abbaye-aux-Dames en Saintes, en el tercer arco a la derecha de la portada tripartita. Aquí se representa la última cena, el borde de la mesa crea una banda continua en las esquinas de las dovelas. Hay verdaderamente un paralelo visual entre lo que ocurre en Uncastillo y lo que ocurre en Saintes, en el sentido de que las figuras aparecen por arriba y por debajo de la banda continua. Pero hay una diferencia fundamental entre los dos trabajos: en Saintes el mecanismo visual que sujeta las figuras se puede considerar intrínseco a la narración, es decir, la historia de la Última Cena requiere que Cristo y los apóstoles se sienten en una mesa. Parece que no había ninguna restricción narrativa, como la de una mesa, para los artistas de Uncastillo. Así pues la banda en Uncastillo es puramente composicional.

En términos geográficos y estilísticos, ciertas portadas francesas más cercanas a Uncastillo también tienen un toro continuo, así como una composición unificadora y un mecanismo temático activo. A nosotros nos resulta de particular interés la fila de ancianos que se sientan sobre una moldura con forma de rodillo que parece un largo y continuo banco en la portada de Sainte-Marie de Oloron. Las conexiones estilísticas entre Oloron y Uncastillo fueron muy bien desarrolladas por Jacques Lacoste y se han aceptado generalmente en la bibliografía. Vale la pena comentar que Oloron estaba dentro del territorio controlado por Gaston IV de Bearn, señor de Uncastillo. De hecho, la cronología de Oloron, aunque es algo más temprana, se corresponde en términos generales con la de Uncastillo. De todas formas, algunos especialistas han sugerido que la fuente de los ancianos de Oloron es el tímpano de Moissac, donde la semejanza con algunas esculturas de Uncastillo resulta asombrosa.

Algunas representaciones en las arquivoltas de Oloron incluyen una preponderancia de escenas con sucesos



Portada sur. Arquivolta interior



Portada sur. Detalle de las arquivoltas

aparentemente cotidianos, y aquí el parecido con Uncastillo es obvio. En Sévignac-Thèze cuya escultura se encuentra estilísticamente cercana a la de Uncastillo y Oloron, las figuras usan el toro redondo como asiento. La calidad anecdótica en Sévignac tiende a la lascivia, entre varias dovelas sexualmente explícitas hay una figura masturbándose. Así, tanto en Oloron y en Sévignac, como en Uncastillo, vemos los mismos mecanismos formales en que el toro activa la historia narrativa y vemos la expresión de intereses similares en la descripción de los temas anecdóticos.

Existen portadas españolas formalmente relacionadas con Uncastillo que expresan intereses similares. En Echarno (Navarra) las figuras sujetas por el toro incluyen: un flautista con una pierna de madera, un hombre con un olifante y contorsionistas, mientras en Atienza (Guadalajara)

un grupo de acróbatas se adhieren a la moldura de un toro en una especie de retortijón invertido, como si estuvieran girando sobre una barra. Así, estos ejemplos del siglo XII apoyan la tesis de que en su época se entendía el mecanismo formal de la banda en forma de rodillo que sujeta a las figuras, como apropiado para el tipo de temas ilustrados en Uncastillo. Además, existen composiciones de portadas análogas más lejos en la Península Ibérica, como la de San Xulián de Moraime, en Galicia, y otras en Portugal.

Como se ha demostrado, muchas de las imágenes que decoran las arquivoltas de Uncastillo pueden verse como parte de un típico conjunto escultórico románico. Lo inusual es que antes de la mitad del siglo XII, muchos de estos temas aparentemente se creían apropiados sólo para decorar áreas marginales de las iglesias, por ejemplo en los modillones colocados al nivel de la cornisa

del edificio. Nurith-Kedar describe una serie de modillones que representan varios oficios y artesanos como constituyendo tendencias laicas que se desvían del arte oficial de la iglesia. En Uncastillo estos temas no sólo han emigrado más cerca del nivel del espectador, sino que han enmarcado la portada, ese importante y liminal espacio que Javier Martínez de Aguirre, a partir de Yves Christe, ha descrito como un "púlpito" donde enseñan la fe y tradicionalmente como un lugar donde la verdadera teología podría entenderse. Si lo que Christe y Martínez de Aguirre describen es verdad en el caso de las grandes portadas a finales del siglo XI y primera mitad del siglo XII, como Jaca, Moissac y Autun, entonces la portada de Santa María sugiere que la situación habría cambiado radicalmente a mitad del siglo.

De alguna forma es posible entender la portada de Santa María como reflejo de una transición en la estructura de la sociedad medieval. Durante el período románico aparecieron nuevas estructuras sociales, que fueron una respuesta a la transición económica desde la posesión de la tierra a una economía basada en el comercio. Se sabe que la península no era una excepción a estas fuerzas sociales que estaban modelando toda Europa occidental. En realidad, Aragón nos ofrece un buen ejemplo para entender semejantes condiciones de cambio. Por ejemplo, los fueros de Jaca, autorizados en 1077, no sólo aportaban un sistema de leyes sino que alentaban la aparición de asentamientos extranjeros en la ciudad. Muchos de estos extranjeros, la mayoría franceses, se dedicaban al comercio. En una época tan temprana como la de Sancho Ramírez, algunos productos extranjeros, incluyendo material textil de Brujas y Constantinopla, empezaron a llegar en Aragón.

Ramiro II ofreció franquicia a todos los hombres de Uncastillo en 1136, tan sólo un año después de haber hecho donaciones para la construcción de la iglesia de Santa María, y los fueros que el rey Alfonso II ofreció a Uncastillo en mayo de 1169 incluían exenciones de impuestos para algunos de los ciudadanos. Es probable que de esta forma Ramiro y Alfonso quisieran ganarse el favor de Uncastillo y fomentar su crecimiento. La ciudad era importante como zona limítrofe, tanto en la frontera entre el territorio cristiano y musulmán, como en la frontera entre Aragón y Navarra. Fue precisamente en esta época cuando los monarcas navarros y sus compatriotas castellanos amenazaron la autonomía aragonesa. Juan Utrilla ha considerado de particular importancia para el desarrollo económico de Aragón, el crecimiento de la población en las áreas necesitadas de defensa, citando el caso particular de Uncastillo. Antonio Ubieta Arteta ha demostrado que la población de

Uncastillo creció rápidamente y que alrededor de 1137 era la tercera ciudad con castillo más grande de Aragón, con una población de quizá más de cuatrocientos habitantes y que en la localidad vivían muchos colonos extranjeros relacionados con el comercio. Uno no debería olvidar que los franceses habrían encontrado pocas dificultades para asentarse en Uncastillo, que estaba en manos de condes bearneses a mediados del siglo XII.

Los cambios en la población condujeron a un crecimiento económico urbano y resultaron en un aumento de intereses mercantiles. Por lo tanto, no resulta sorprendente encontrar motivos relacionados con el comercio, dada su creciente importancia en el momento. De hecho, es la premisa de la tesis doctoral de Beatriz Mariño sobre *La iconografía del trabajo urbano en el arte medieval hispánico*. Declara que es en esta época cuando en el norte de España la maldición contra un artesano y un mercader pasó de ser un tema marginal a convertirse en uno de primordial importancia.

Se ha estudiado ampliamente cómo durante el siglo XII, y como resultado de los cambios económicos y sociales citados con anterioridad, el vicio de la avaricia asumió una importancia dominante en las representaciones medievales y en su literatura. Y hemos hecho referencia a hombres con bolsas colgadas de sus cuellos como representaciones de ese vicio. Además, en este contexto es de notar las figuras del hombre con la boca abierta y un acompañante con unas tenazas, un tema que aparece tres veces en las portadas de Uncastillo, dos en San Miguel y uno en Santa María. Aunque se han entendido estas imágenes como representaciones de un dentista sacando una muela o un diente, en realidad pueden representar el vicio de la avaricia y su castigo tradicional, que consistía en tirar de la lengua del pecador. Temas similares aparecen en la Puerta del Juicio de la Colegiata de Tudela, de principios del siglo XIII, como han descrito Marisa Melero y Beatriz Mariño. La moneda que las figuras llevan consigo sería, por lo tanto, un símbolo de su vicio, en vez de una recompensa por los servicios del dentista, como algunos han estimado. Y la bolsa que una figura sujeta no sirve, como se ha sugerido, para contener hielo con el que calmar el dolor del paciente, sino como monedero.

Además —y esto no resulta inesperado— el rápido cambio de las estructuras sociales a mediados del siglo XII produjo tensión entre los distintos tipos de poblaciones, tanto en el ámbito rural como en el urbano, especialmente entre terratenientes, campesinos, mercaderes y autoridades religiosas. Sabemos, por ejemplo, que en 1136 Uncastillo fue lugar y motivo de una rebelión contra Ramiro II, organizada por el bearnés Arnaldo de Lascun. La mezcla de culturas, religiones y grupos étnicos en una ciudad como Un-



Portada sur. Detalle de las arquivoltas

castillo también produjo tensiones comprensibles. Uno de estos grupos claramente representado en la localidad era la población judía, cuya llegada fue probablemente coetánea a la de los franceses. Al igual que los franceses, vinieron atraídos por las ventajas legales y económicas ofrecidas a los extranjeros. Las figuras de Santa María identificadas como mercaderes vendiendo sus bienes debajo de un toldo o un doselete, podrían representar otras ocupaciones urbanas. El hecho de que las figuras lleven gorros frigos bien puede indicar que son judíos y uno podría preguntarse si la preponderancia de temas concernientes a la avaricia podría ser el resultado de un sentimiento antisemita o de un asunto relacionado con el rol financiero de los judíos. Precisamente es lo que Marisa Melero y Beatriz Mariño han hecho al analizar la iconografía de la Puerta del Juicio de Tudela referente a la condición social de los banqueros judíos de la ciudad.

La portada de Santa María de Uncastillo puede responder a los significativos cambios sociales al transponer los asuntos concernientes a la tradición cristiana de la salvación y la damnación desde el reino metafísico a la realidad física. Así, la relación entre forma y significado se hace explícita. Los diseñadores o escultores de las portadas de Uncastillo encontraron una forma con la que podrían atraer al espectador y convencerle para que aprecie las escenas que se describen en las portadas, quizá un paralelismo o un resultado de la creciente importancia de las clases urbanas y la necesidad de crear un arte que entretenga a la vez que instruye.

Así pues, lo que resulta distintivo en Santa María de Uncastillo no es el desplazamiento de los motivos de los márgenes al centro, porque esto ocurre también en otros lugares, sino que el escultor o los escultores de Uncastillo han encontrado un método formal para dar vida a estos

elementos iconográficos y representarlos de una manera apropiada para su nueva ubicación. Trabajando en la frontera política, en los límites geográficos de Aragón, los artistas de la portada desarrollaron sus más profundos e innovadores medios de expresión en las partes limítrofes del marco artístico, la frontera entre el espacio exterior e interior de la iglesia. La composición formal de la escultura depende del lugar de su colocación para proveer un mecanismo formal para comunicar el significado de las figuras; la forma del toro se utiliza para sostener las figuras y enfatizar la sensación de que ellas están atrapadas dentro de un sistema rígido, tanto social como religioso y judicial. Al mismo tiempo, refleja las limitaciones que tenían los artistas en sus esfuerzos para extender su repertorio y para incluir la narrativa en sus composiciones.

Texto: DLS - Fotos: DSA/JMA/JNG/PLHH - Planos: MVF

Bibliografía

ABBAD RÍOS, F., 1954, pp. 28-29; 44; 47; 49; 63-64; 74-75; 80-81; 83 y 90; ABBAD RÍOS, F., 1955; ABBAD RÍOS, F., 1957, pp. 708-713; ABBAD RÍOS, F., 1959, pp. 174-176; BANGO TORVISO, I. G., 1992, pp. 168-169; BARTAL, R., 1992; BAUER, D., 2009; BAYARTE ARBUNIÉS, E., 1942; BECKWITH, J., 1966, pp. 4-5; CALAHORRA, P., 1987; CALAHORRA, P., LACASTA, J., y ZALDÍVAR, A., 1993, pp. 63-79; CANELLAS LÓPEZ, A. y SAN VICENTE, A., 1971, pp. 347-360; DOMÍNGUEZ JIMÉNEZ, A., 1990; DURLIAT, M., 1993, pp. 182-183; GARCÍA GUATAS, M., 1997, pp. 95-102; GIMÉNEZ AÍSA, M. P., 1997, pp. 27-36; GUIDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J. A., 1948, p. 154; HUNT, J., 1954; LACOSTE, J., 1971; LACOSTE, J., 1973; LACOSTE, J., 1993; LACOSTE, J., 2005; MARIÑO LÓPEZ, B., 1990; MARTÍN DUQUE, A., 1964; MORENO CHICHARRO, F., 1977, pp. 19-31; OCÓN ALONSO, D. M. y RODRÍGUEZ-ESCLUDERO SÁNCHEZ, P., 1989; PÉREZ MONZÓN, O., 2001, pp. 91-98; RODRÍGUEZ, BARRAL, P., 2003; PORTER, A. K., 1928, p. 72; SIMÓN, D. L., 1980; SIMÓN, D. L., 2007; SIMÓN, S. C., 1980; SURCHAMP, A., 1970; TORRALBO SALMÓN, L., 2003; YARZA, J., 1985, pp. 217, 291 y 293.

Iglesia de San Miguel

LA IGLESIA ROMÁNICA DE SAN MIGUEL de Uncastillo ha sufrido multitud de vicisitudes y numerosas transformaciones. Que haya sobrevivido ya es de por sí una historia remarcable. La iglesia fue desacralizada en 1915 y, en menos de un año, fue vendida y dividida en dos espacios: en la parte oeste ubicaron una fragua de herrería y la utilizaron como cochera, mientras que la otra parte fue convertida en vivienda privada, con el añadido de una planta superior dentro del cuerpo de la nave. La parte oeste fue rehabilitada en el año 2001 por la Fundación Uncastillo para albergar un salón de congresos. La mayor parte de la escultura románica de la iglesia de San Miguel se quitó cuando se vendió. Sin embargo, incluso antes de la época moderna, se efectuaron cambios significativos al edificio; lo más destacable fue la adición de una bóveda gótica a un edificio que seguramente, en su estado original, tenía bóveda de cañón. A pesar de las severas alteraciones al edificio, todavía es posible descifrar la forma original y gran parte de su programa decorativo.

La evidencia documental de San Miguel destaca por su escasez, ya que el archivo parroquial no ha perdurado. El documento más temprano del archivo de la catedral de Pamplona que hace referencia al templo data del 10 de enero de 1249 y describe una iglesia que ha sido terminada recientemente; el único documento de fecha similar presente en el archivo parroquial de Uncastillo parece ser una copia del documento de Pamplona. En cualquier caso, el documento de 1249 no debe considerarse significativo

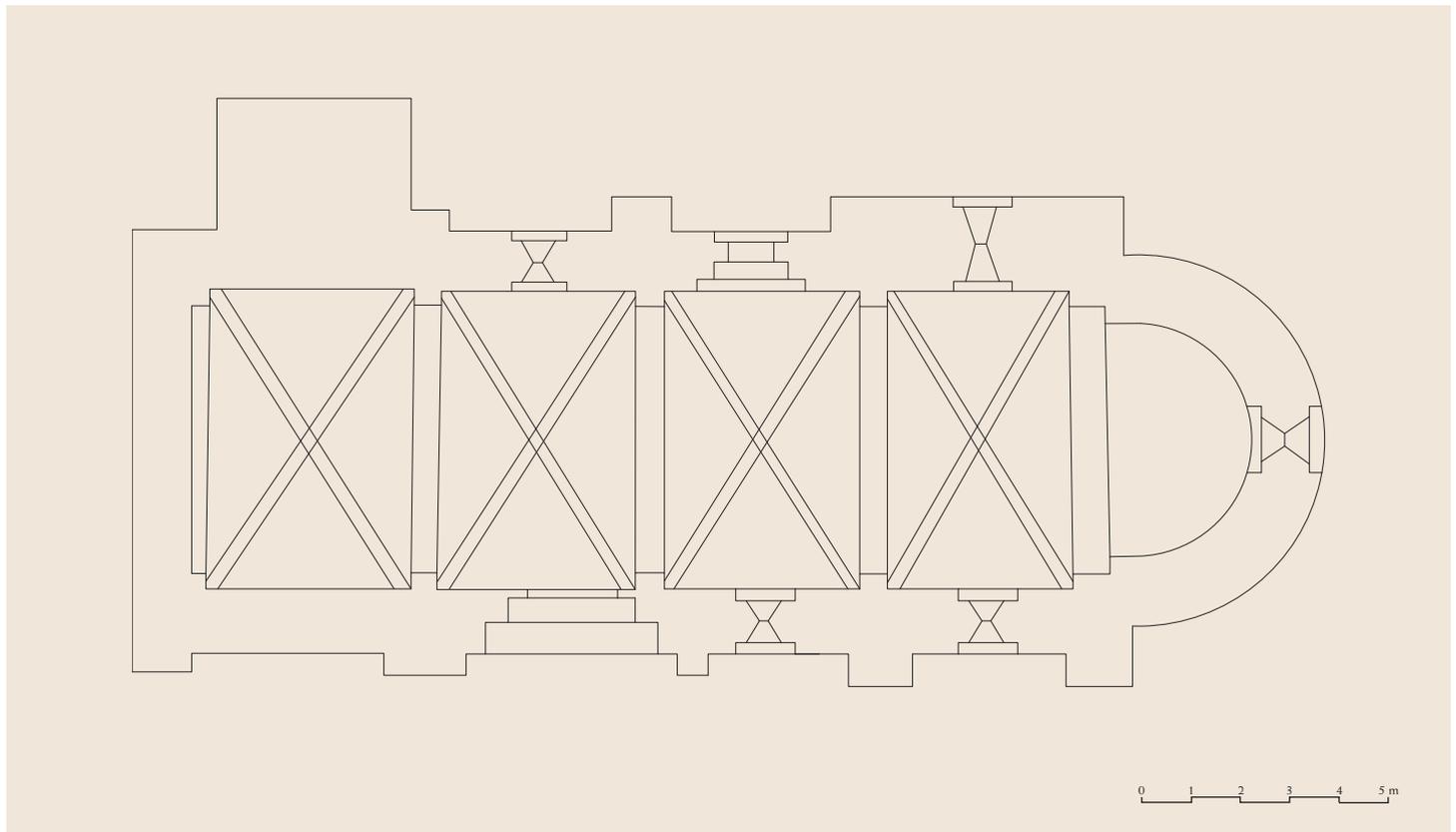
para fechar el programa de construcción original ni la decoración escultórica más importante del edificio. Más bien el documento hace referencia a un programa de reconstrucción, que se plasmó en una nueva bóveda y en la creación de escultura arquitectónica para soportarla. Las similitudes estilísticas entre los grupos escultóricos de la iglesia de San Miguel y la iglesia de Santa María, también en Uncastillo, son suficientes como para proponer que los mismos escultores o taller debieron de ser responsables de ambas obras; así, parecería lógico asignar a ambas iglesias una fecha de construcción similar. Como el burgo de San Miguel fue construido entre 1110 y 1169, una fecha de la segunda mitad del siglo XII tiene su lógica.

La iglesia de San Miguel, de nave única con cuatro tramos y ábside semicircular, mide 30 m de longitud por 13 m de anchura. Las bóvedas góticas están separadas por arcos fajones apuntados; estas bóvedas, de crucería con nervios diagonales, están respaldadas por el exterior con contrafuertes. Ménsulas de grandes dimensiones, algunas que incorporan cabezas humanas y otras con decoraciones vegetales, soportan los arcos fajones. Una torre cuadrangular con escalera de caracol, hoy en día truncada a la altura del tejado, sale de la esquina noroeste del edificio. Las paredes laterales de la nave de la iglesia tenían dos ventanas, una a cada lado, y una ventana más se abría en el centro del ábside. La forma general de la sencilla puerta septentrional es actualmente visible, aunque sufrió daños cuando el edificio fue convertido al uso secular. Jambas sin decoración



Fachada norte

Planta





Muro que ocupaba la antigua portada

sostienen una arquivolta lisa, enmarcada por una moldura que muere sobre impostas, una de las cuales está ajedrezada.

Sólo un canecillo románico queda *in situ*, soportando un fragmento de la cornisa ajedrezada de la nave. Algunas marcas de cantería se pueden apreciar tanto en el interior como en el exterior de la iglesia, incluyendo una en forma de espiral con una barra al lado, una llave, y el nombre *Garsía* o *García*.

La portada que abrió hacia el Sur se encuentra actualmente expuesta en el Museo de Bellas Artes de Boston, que la adquirió en 1927, casi una docena de años después de que el obispo de Jaca, D. Manuel de Castro Alonso, que más tarde fue nombrado obispo de Segovia y Arzobispo de Burgos, vendiera la escultura de la iglesia por 800 pesetas a un galerista en Barcelona, S. Babra, quien tuvo su galería

en Carrer de la Canuda, 45. Babra había ofrecido previamente las esculturas a otros museos norteamericanos, por lo menos al Museo Fogg de la Universidad de Harvard. La adquisición, que lleva el número de ingreso de 28.32, fue financiada con dinero del Francis Bartlett Fund. Según el inventario del Museo de Boston, el envío total consistía, además de la portada, en unos capiteles y columnas de las ventanas, dos basas, y treinta y ocho canecillos. El envío a Boston, procedente de Francia, contenía 250 cajas que pesaron veinticuatro toneladas. El Museo consultó con Arthur Kingsley Porter sobre su opinión acerca de la adquisición de las esculturas, pero al parecer tuvieron muy poco en cuenta sus opiniones, escritas en una carta remitida el 3 de octubre de 1927 a Charles H. Hawes, Vicedirector del Museo. Porter describió la obra como "tardía y decadente" lo que podría explicar por qué el Museo Fogg, donde Porter daba clases, no quiso comprarla. La opinión de Porter estuvo basada en las bóvedas tardías de la iglesia. En 1993 consideraron que la escultura de la portada estaba excesivamente sucia y descolorida, con zonas de deterioro y polvificación, debido a la presencia de sales cloruros, de modo que Pamela Hatchfield, responsable de conservación del laboratorio de investigación del Museo de Boston, dirigió un proyecto financiado por el National Endowment for the Arts, para limpiar, tratar y consolidar las superficies de las esculturas.

La portada es similar en su forma y su organización a la de Santa María, aunque es más pequeña. Cuatro columnas decoradas con ábacos ornamentados mediante palmetas flanquean el acceso, dos a cada lado, marcando un ritmo que establece la profundidad de la entrada a la iglesia. El fuste de la columna situada a la izquierda del observador está decorado con un patrón espiral; la decoración del fuste interior a la izquierda está compuesta de palmetas invertidas entre un marco de cintas talladas. El fuste ubicado más a la derecha también tiene diseños de espiral, pero de forma más compleja. El fuste interior a la derecha tiene una cinta trenzada, o entrelazada. La portada está enmarcada por tres arquivoltas principales, compuestas de múltiples dovelas decoradas. Una moldura ajedrezada sirve como marco exterior para las arquivoltas y una banda de palmetas como marco interior. Esta banda de palmetas rodea un tímpano, que está apoyado en cada lado sobre una ménsula, en mal estado, que probablemente representa un monstruo devorando una figura humana.

La arquivolta interior está compuesta por doce dovelas representando figuras humanas y animales tangentes a un toro, o moldura tubular, y representan, de izquierda a derecha, un león devorando a una figura; un guerrero con una lanza; un guerrero con una maza; un guerrero con un



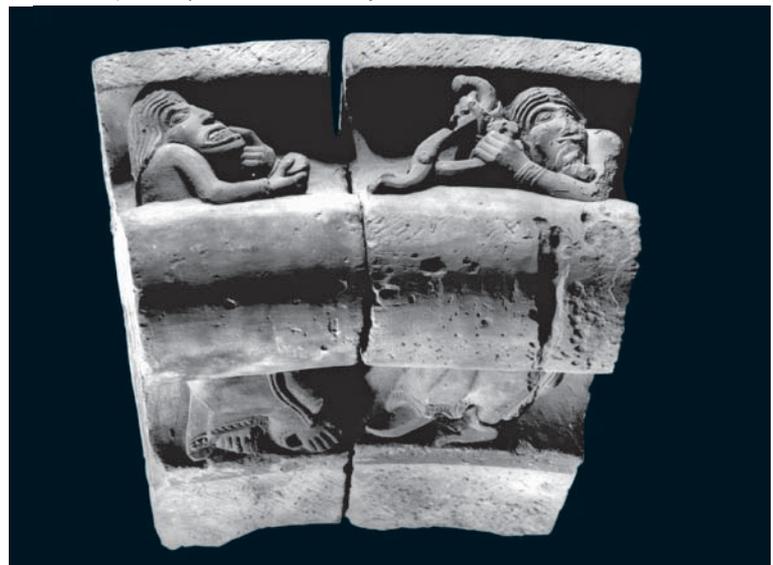
Portada de San Miguel (Museo de Bellas Artes de Boston)

Dovela de la portada (©IAAH. Arxiu Mas)



Dovela de la portada (©IAAH. Arxiu Mas)

Dovela de la portada (©IAAH. Arxiu Mas)



puñal; un guerrero con una espada y un escudo en el cual está representada una cruz; un hombre tocando un olifante; un toro; un arpista; un león sacando la lengua; dos pájaros adosados; un león descansando; y un hombre con una lanza y pisando una bestia.

Las veinte dovelas de la arquivolta central representan figuras. Esta arquivolta también tiene un toro continuo, pero en este caso parece sujetar o atrapar a las figuras representadas en la arquivolta; se trata de una organización idéntica a la arquivolta central de la portada de Santa María. Las figuras de esta arquivolta consisten en una figura con un arco y una flecha; un hombre con un tarro cubierto; un hombre que descansa su cabeza en su mano como si

contemplara algo; un hombre con un pájaro en la mano; un hombre con una moneda y con un dedo junto a su boca; un hombre con tenazas; un hombre bebiendo de un recipiente; un hombre con las manos sobre la cabeza –un atlante–; un hombre con un recipiente en alto; un hombre tocando un olifante; un hombre con sus manos apoyadas en el toro, como si descansara; un hombre con un arpa; un hombre con una maza; un hombre con un objeto circular; un hombre con un rollo; un hombre tocando dos olifantes; un hombre descansando la cabeza sobre su mano; un hombre agarrando un objeto (parcialmente destrozado); un hombre con un olifante; y un hombre con la mano junto la boca.



Tímpano (Museo de Bellas Artes de Boston)

La arquivolta externa está compuesta por veintidós dovelas de figuras, animales, monstruos y motivos florales. Las decoraciones esculpidas aparecen por encima y por debajo del toro, siendo independientes lo uno de lo otro. Solamente en el caso de una dovela, la que se encuentra más a la izquierda, se siguió el mismo criterio que en la arquivolta del medio, donde la misma figura muestra la parte superior del cuerpo por encima del toro y la parte inferior por debajo, es decir, una representación continua que pasa por detrás de la arquivolta. Por encima del toro las dovelas representan: una figura masculina coronada con un objeto en la mano; otro hombre que parece que se cae de cabeza; un pájaro; dos dovelas vegetales; un acróbata con su cabeza entre sus piernas; decoración vegetal; otro acróbata con su cabeza entre sus piernas; una escena en dos dovelas de un monstruo con el cuerpo de una serpiente y la cabeza de otro animal; seis dovelas vegetales; un arpista; un pájaro; un acróbata con sus piernas por encima de la cabeza y sujetando sus tobillos con las manos; un león; una figura tumbada con sus manos juntas, como si rezara; y una figura encapuchada con su cabeza en las manos. Por debajo del toro, en esta arquivolta exterior, está la parte baja del hombre con su parte superior por encima del toro; un águila; una máscara diabólica con una pierna que sale de la boca; decoración vegetal; una máscara con hojas saliendo de la boca; dos dovelas vegetales; dos dovelas de pájaros; siete dovelas vegetales; un pájaro; una máscara con hojas saliendo de la boca; una máscara con dos piernas saliendo de la boca; un águila; un pájaro; y un hombre con un objeto junto a su boca.

En la instalación del Museo de Boston hay ocho canecillos encima de la portada. Aunque la reconstrucción de la portada en el Museo estaba basada en fotos de su situación original, las fotos no muestran la ubicación de los canecillos. Así pues, la disposición actual es hipotética. Los canecillos

representan de izquierda a derecha: un náutico; una bestia con la cabeza de un hombre en su boca; un gamo; una tortuga; una bestia con la cabeza de un monje en su boca; un simio; un hombre con un saco al hombro; y un monstruo.

Otras esculturas de San Miguel que no han sido utilizadas para la reconstrucción de la portada están guardadas en el almacén del Museo. Como el acceso a estas piezas es casi imposible, no es posible verificar cuántas piezas hay, lo que representan, ni su estado de conservación. Hay por lo menos veintidós canecillos almacenados e incluyen: una cabra; un león con parras en la boca; un arpista; la cabeza de un monstruo con melena; un buey lamiendo su nariz; un hombre con un zapato puesto y el otro pie descalzo con una arpa; una figura encapuchada; un hombre con pelo largo montado sobre un león; y un acróbata con los pies por encima de la cabeza agarrando sus tobillos. De los capiteles almacenados solo ocho son accesibles. Los temas representados son: parras con capullos al final; un diseño entrelazado; tres cabezas; hojas de acanto con tres cabezas; hojas de acanto; leones con sus lenguas fuera de las fauces; monstruos con cuerpos de león y cabezas humanas; y dos capiteles con figuras simiescas. Además, hay por lo menos dos ábacos ajedrezados.

Sin duda los ejemplos más destacables del programa decorativo de San Miguel son las esculturas de la portada. Las representaciones de las arquivoltas, aparentemente de una naturaleza cotidiana, esconden un significado más profundo donde se puede apreciar que muchos de los temas están relacionados con representaciones tradicionales de los calendarios de la época medieval y escenas de las virtudes y los vicios. Por ejemplo, la figura con un cinturón de fuerza, agarrando una lanza y montado sobre un león, un atributo de la fortaleza, frecuentemente está relacionado con Sansón. Sansón aparece en un capitel de Jaca con escenas de la Psicomaquia, como publicó Sonia Simon. También, la escena putativa de la extracción de un diente, que aparece en ambas portadas de San Miguel y Santa María, bien podría ser una representación del vicio de avaricia.

La mayoría de los críticos han opinado que el tímpano contiene una representación de San Miguel, aunque también se ha notado que la falta de atributos tradicionales en San Miguel, por la ausencia de una balanza o de un dragón, hace esta atribución cuestionable. Estudios recientes de Rodríguez Barral y Simon afirman que el tema del tímpano es en realidad San Miguel luchando contra un diablo que quiere apoderarse de un alma, representada como una figura desnuda, ya que el desnudo se equiparaba en la Edad Media con la inocencia. En la gran basílica de Sainte-Madeleine en Vézelay, San Miguel aparece pesando almas en un extremo del capitel y luchando contra un dragón en el



Restos de imposta conservados "in situ"

otro extremo. En el mismo capitel hay una representación de San Miguel que avanza arrancando a una pequeña figura desnuda de un diablo alado, precisamente la escena que se representa en el tímpano de Uncastillo, donde los restos de las alas del diablo también pueden verse. La disposición del tímpano acentúa el acto de confrontación entre el diablo desnudo y el arcángel vestido, y el balance entre las fuerzas contrarias crea una especie de tensión susceptible de ser identificada instintivamente por una población que vivía en la frontera, en una villa fortificada, en tiempos de guerra. La pequeña figura parece literalmente mantener el equilibrio entre dos combatientes, suspendida sobre un crismón, el monograma de Cristo, un emblema tradicional entendido en Aragón como señal de la victoria cristiana.

En consecuencia, uno se pregunta si las numerosas escenas que parecen relacionarse para establecer discordia entre unos y otros son el resultado de los tipos de tensión social que la población de Uncastillo podría haber experimentado. Aunque tres de los capiteles de la portada están en un estado tan deteriorado que se hace imposible descifrarlos, uno de los capiteles representa una escena de discordia, donde dos hombres barbudos, uno con una espada, atacan a una mujer que se encuentra arrodillada ante él. Tirar de la barba o del pelo, lo que aparece en este capitel, es algo típico en esta época a la hora de representar una pelea, y se ve por ejemplo en un capitel de Saint-Hilaire en Poitiers y en una ilustración del Beato de Saint Sever, que se ha interpretado como una promulgación contra la violencia social y religiosa. El capitel de San Miguel de Uncastillo, al igual que en otras escenas de discordia, podría funcionar como amonestación a los fieles. Dentro de este contexto debemos recordar que el castillo de Uncastillo formaba parte de una cadena de defensa contra el peligro de asalto musulmán en el reino



Interior (Foto: Fundación Uncastillo)

de Aragón. Lope López, señor de Uncastillo y ayuda importante del rey Pedro I de Aragón, participó en la batalla contra los musulmanes en la capital de Huesca en 1096, así como en otras confrontaciones con el enemigo pagano. Y cuando el vizconde de Béarn, Gastón IV, *le Croisé*, el Cruzado, vino a la península para ayudar a Alfonso I el Batallador, se le concedió como recompensa el título de señor de Uncastillo por la ayuda prestada expulsando a los sarracenos de Zaragoza. Algunos de los guerreros de las portadas de Uncastillo parecen ser caballeros de las cruzadas, a juzgar por sus trajes y la cruz representada en su escudo. También resulta interesante el relativamente elevado número de olifantes, que servían para comunicarse durante las guerras medievales, representado en la portada de San Miguel. El propio olifante de Gastón del siglo XI, que supuestamente usó en la primera cruzada en Tierra Santa, fue entregado a la iglesia de Santa María la Mayor en Zaragoza, donde Gastón fue enterrado. Además, hay teorías que suponen que las representaciones medievales de acróbatas, como los de San Miguel, simbolizan un mensaje anti-islámico.

Texto: DLS - Fotos: BHC/DSA

Bibliografía

ABBAD RÍOS, F., 1954, pp. 30, 46, 50, 64, 71, 74-76, 80, 83 y 90; ABBAD RÍOS, F., 1955; ABBAD RÍOS, F., 1957, pp. 722-723; ABBAD RÍOS, F., 1959, p. 182; ALMERÍA, J. A. *et alii*, 1998, pp. 395-396; ALQUÉZAR YÁÑEZ, E. M., 1999; BAYARTE ARBUNIÉS, E., 1942; BORRÁS GUALIS, G. M., 1988; CAHN, W., 1970; CAHN, W. y SEIDEL, L., 1979; CANELLAS-LÓPEZ, A. y SAN VICENTE, A., 1971, p. 361; GAYA NUÑO, J. A., 1961; GIMÉNEZ AÍSA, M. P., 1997, pp. 48-49; HIPKISS, E. J., 1930; MORENO CHICHARRO, F., 1977, pp. 41-45; PORTER, A. K., 1928, vol. I, p. 72; RODRÍGUEZ BARRAL, P., 2008; SIMON, D. L., 2007; ZAPATER BASELGA, M. A. y GIL ORRIOS, A., 1996-1997.

Iglesia San Juan Evangelista

SON MUCHAS LAS IGLESIAS ROMÁNICAS de Uncastillo con referencia histórica, de las que algunas se conservan. La primera es la parroquia dedicada a Santa María la Mayor (citada en 1099, consagrada el 2 de noviembre de 1155, reedificada y consagrada de nuevo en 1246), y la segunda a San Martín (consagrada en 1179); le siguen la iglesia de San Felices (citada en 1159), la de San Juan Evangelista (hacia 1169), la de San Lorenzo (1125) y la de San Miguel Arcángel, estas dos últimas, vendidas a comienzos del siglo XX (1914-1915), lo que fue causa de su ruina.

En el Cartulario de Santa María de Uncastillo, un documento de los años 1119-1130 hace referencia al cementerio de San Juan. En la publicación de dicho cartulario se cita otro documento, datado entre 1167 y 1169, por el que el rey Alfonso II de Aragón cedía terrenos para edificar una iglesia dedicada a San Juan. Un acta conservada en el archivo parroquial dice que los jurados de la villa, en el año 1249, acuerdan dar en *dot* y *arras* extensos términos

que en el mismo manuscrito se especifican para una iglesia dedicada a San Juan.

La necrópolis medieval que rodea la iglesia, excavada entre 1972 y 1976, conserva algunas tumbas antropomorfas talladas en la roca.

La iglesia de San Juan Evangelista, situada extramuros sobre un montículo rocoso, en la margen derecha del río Cadena, destaca del resto de las iglesias románicas de la villa por la originalidad de su planta y por las pinturas murales que se conservan en la capilla del lado meridional.

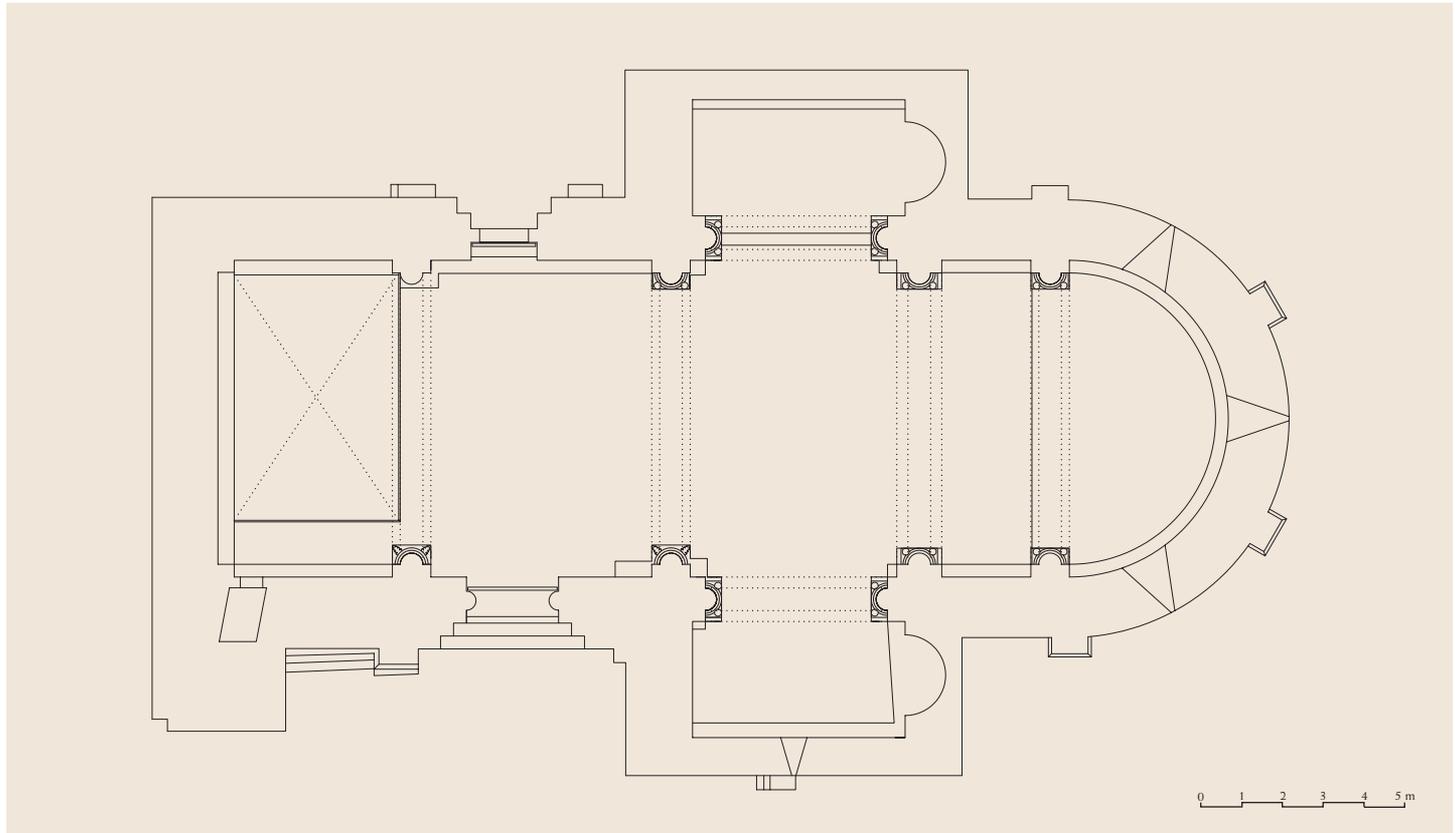
Tiene planta de cruz latina, con cabecera semicircular cubierta con bóveda de cuarto de esfera, precedida de tramo, y nave única de tres tramos desiguales cubierta con bóveda de cañón apuntada sobre arcos fajones. A la altura del primer tramo de la nave (el más cercano al presbiterio) se abren sendas capillas rectangulares, a modo de los brazos de un falso transepto, más bajas que la nave, cubiertas con bóveda de cañón perpendicular al eje de la nave, que presentan pequeños absidiolos en su lado orien-

Vista general



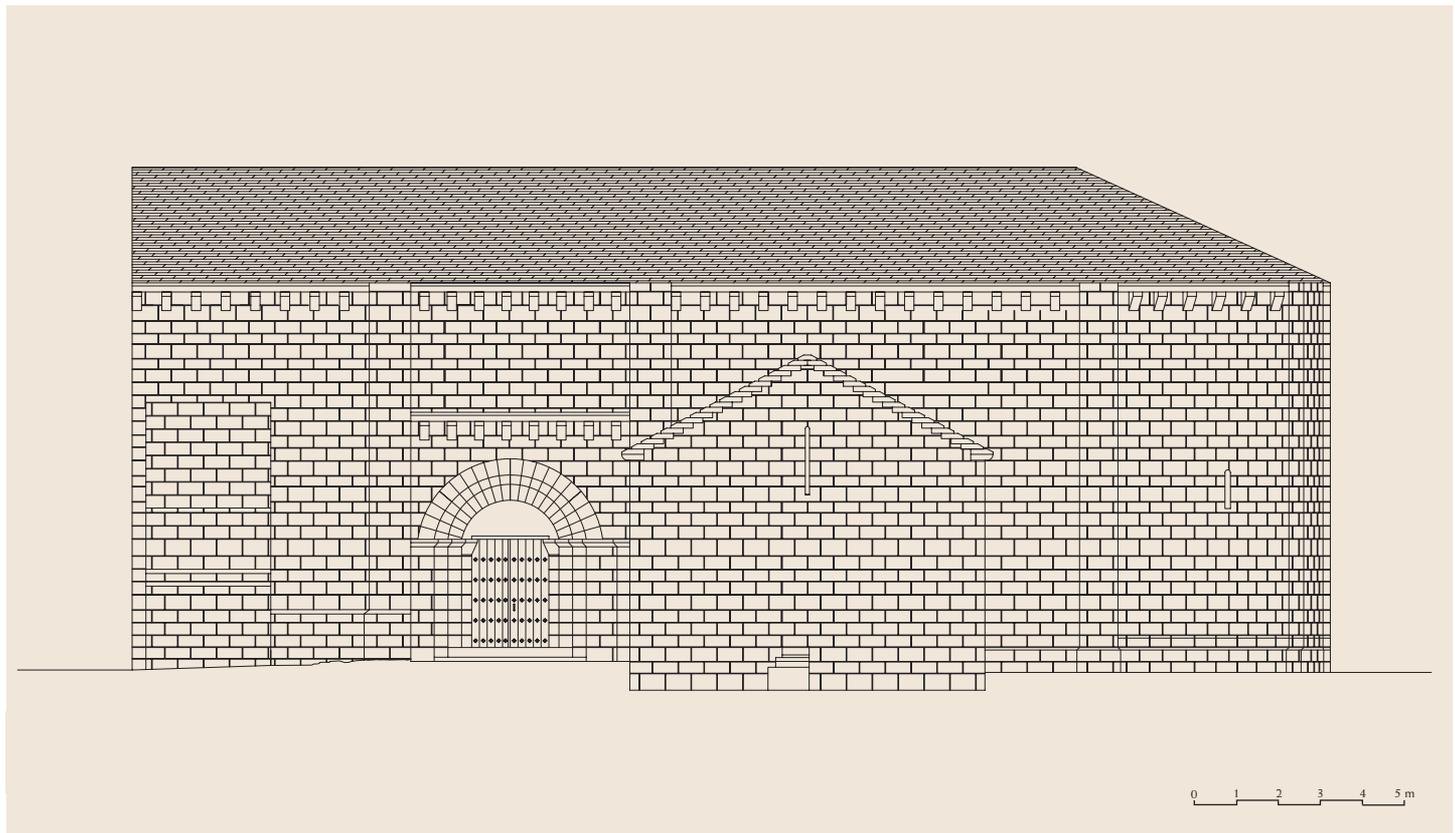


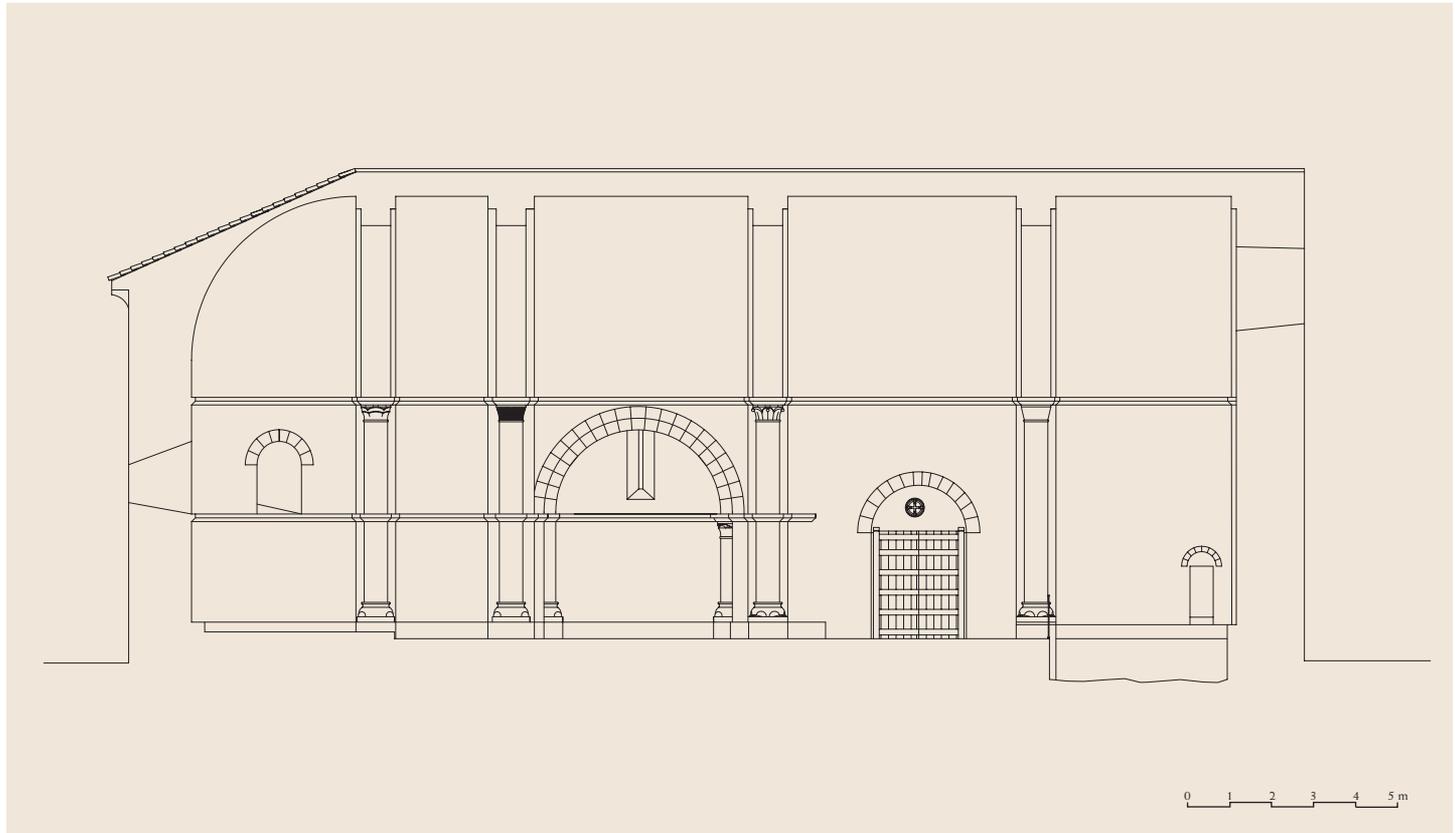
Detalle de la necrópolis rupestre



Planta

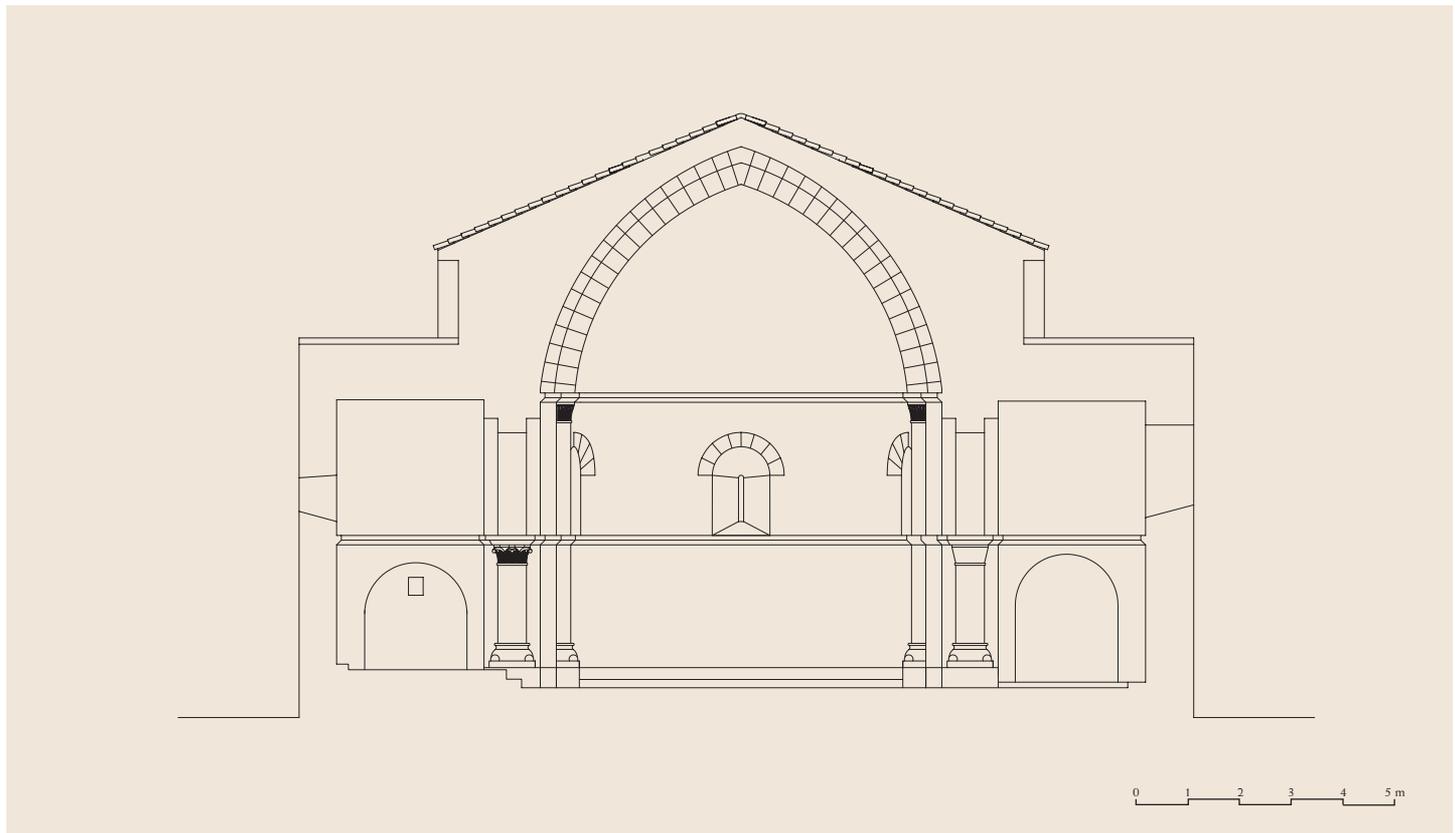
Alzado sur





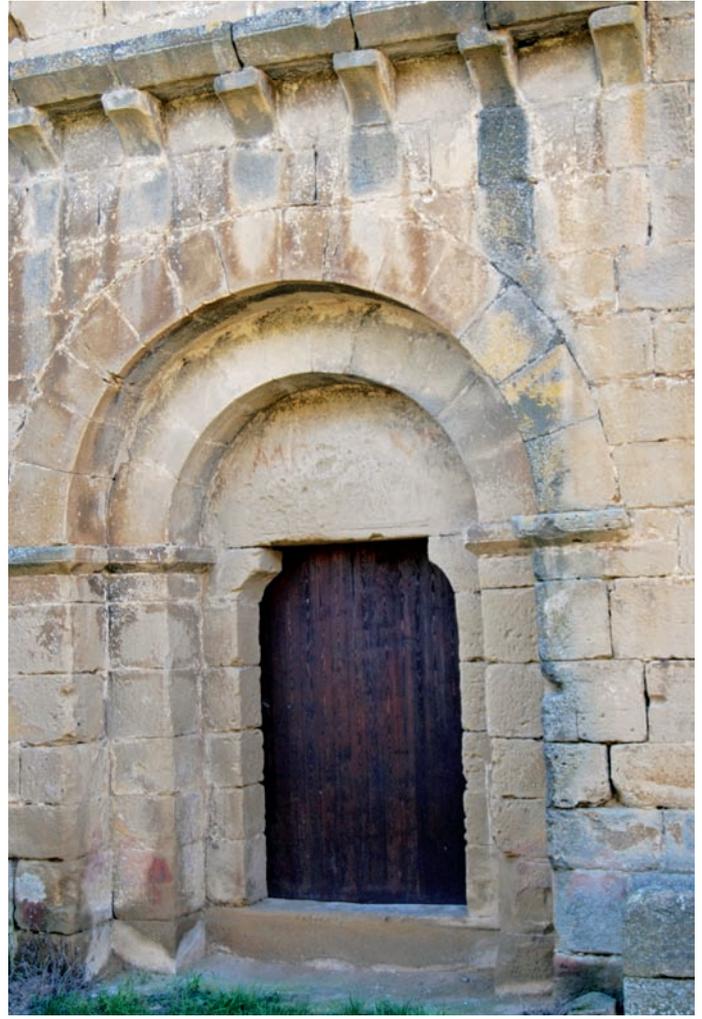
Sección longitudinal

Sección transversal





Portada sur



Portada norte

Capitel del interior



Capitel del interior



tal, cubiertos con bóveda de cuarto de esfera, no acusados al exterior.

Los accesos se localizan uno frente a otro, en los lados norte y sur, en el segundo tramo de la nave, en arco de medio punto, con dos tímpanos y capiteles lisos.

En el absidiolo de la capilla adosada al lado meridional o de la epístola se encontraba una decoración pintada que tenía su continuidad en el muro de enlace con la nave. El abandono a que fue sometido el templo durante largo tiempo, al carecer de culto, provocó su ruina progresiva, y una restauración poco afortunada, llevada a cabo a finales del siglo XX, trajo como consecuencia la adulteración de las pinturas murales que quedaron gravemente afectadas en su dibujo y policromía.

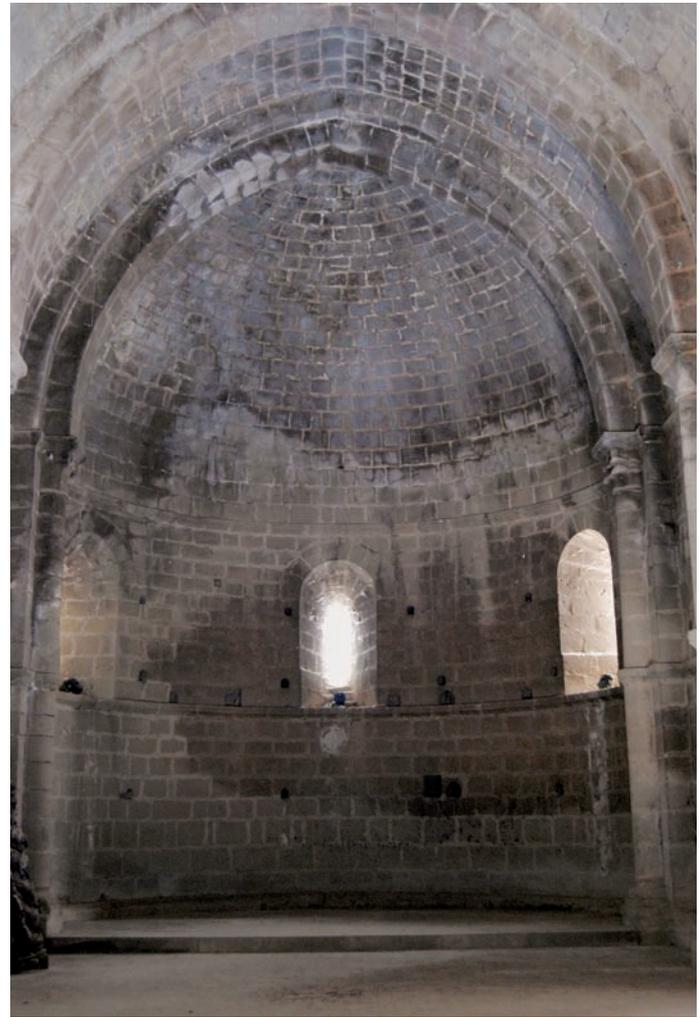
La decoración mural no sigue la distribución arquitectónica habitual entre bóveda absidal y semicilindro. La falta de ventana central de iluminación facilitó la continuidad compositiva, en la que bóveda y muro forman un solo espacio narrativo, en el que la figura titular ocupa la zona central de los dos registros superiores. El registro inferior hasta llegar al suelo ha desaparecido.

Desde un principio resultaba difícil la identificación de sus escenas, poco habituales en la iconografía románica, de ahí las distintas interpretaciones que se han dado por parte de los investigadores.

La grandiosa imagen sedente que preside la composición de los dos primeros registros, a modo de *Maiestas Domini*, ha sido identificada como Santiago el Mayor, patrono de los peregrinos y de los caballeros, de acuerdo con las escenas laterales que lo flanquean, que siguen pasajes de su leyenda. La ausencia de mandorla, que le sirva de marco, y de las representaciones tradicionales de los cuatro evangelistas, Mateo, Marcos, Lucas y Juan, en sus figuras alegóricas, apoyan esta identificación.

Santiago el Mayor, hijo del pescador galileo Zebedeo, y hermano primogénito de San Juan Evangelista, se muestra sentado sobre un trono con almohadón y en actitud de bendecir con la mano derecha mientras sostiene un libro abierto en la mano izquierda. Es decir, tal como se le representa en los monumentos más antiguos, como apóstol, cubierto con una toga y descalzo, y mostrando un volumen del Nuevo Testamento. Sin embargo, a causa de la influencia de la peregrinación a Santiago de Compostela, a partir del siglo XIII, casi siempre Santiago fue representado con ropas de peregrino, calzado, tocado con un sombrero de ala ancha guarnecido de conchas, apoyado en un bordón, con un zurrón y la cantimplora.

En la parte inferior de la imagen dos personajes ataviados como peregrinos besan los pies al apóstol. Los cuatro espacios narrativos que la flanquean adquieren unidad



Capilla mayor

iconográfica, según los registros. La presencia primitivamente de inscripciones, hoy en gran parte desaparecidas, ayudaría notablemente a facilitar su comprensión.

En la parte superior de la bóveda absidal, a derecha e izquierda del santo titular, hay tres personajes a cada lado ataviados con la indumentaria propia de los peregrinos jacobeos, en actitud de caminar.

Los dos compartimentos del registro inferior representan episodios de la vida de Santiago el Mayor, tomada de la Leyenda Dorada. En el del lado izquierdo se representa el bautismo por inmersión del mago Hermógenes después de su conversión al cristianismo por el apóstol Santiago. Se reconoce a Hermógenes introducido en una pila, que recibe el agua bautismal de manos del apóstol. Asisten dos sirvientes que guardan las vestiduras del bautizado, y un tercer testigo, detrás del oficiante, que puede ser el discípulo del mago, llamado Fileto. Una inscripción, situada sobre las cabezas de los personajes, dice : POPUL(us): CREDENS: IH(e)S(um).



Pinturas murales de la capilla sur

En el registro inferior del lado derecho se muestra el prendimiento y juicio de Santiago en Jerusalén por Herodes Agripa, quien le condenaría a muerte por decapitación en el año 44. El apóstol es llevado en presencia de Herodes, que se muestra entronizado, con corona real y con las piernas cruzadas como símbolo de autoridad. Tres soldados armados vigilan al santo para evitar su fuga; éste gesticula expresivamente para defender sus argumentos frente a su enemigo. Encima de los soldados se adivina el inicio de una inscripción: MI(lites); dividida por el nimbo del apóstol se lee la inscripción IACOBUS(s).

En la parte exterior del absidiolo hasta la imposta la decoración se distribuye en tres zonas: la central, coincidente con la clave del arco, y las dos enjutas laterales. En la zona central se representa una curiosa imagen de busto de Cristo imberbe que recibe la veneración de cuatro apóstoles, dos en cada enjuta, con las manos juntas en actitud

de orar. Los del lado izquierdo del observador se identificaban por sus textos, perdidos en la restauración: IO(han)N(e)S, IACOBUS, es decir, Juan evangelista y Santiago. Los del lado contrario, más desdibujados, han sido identificados como Simón-Pedro y Andrés, su hermano. Podría interpretarse como la llamada de Cristo a los primeros discípulos (Mateo 4, 18-22).

En el muro que enlaza el absidiolo con la nave del templo, configurado por una columna adosada en el centro de una superficie plana, las pinturas se distribuyen en el fuste de la columna y a los lados. El doctor Sureda compara esta decoración con la de un frontal o retablo, con un espacio central único para la imagen titular y dos calles laterales de dos pisos cada una donde se desarrolla su biografía legendaria. La figura central representa a una santa coronada que ha sido identificada como Santa Margarita de Antioquía, santa muy popular en la Edad Media europea por las virtudes que



Detalle de las pinturas murales

se le atribúan de comadrona. Y en los lados se muestran cuatro pasajes de su leyenda, desde su prendimiento, martirio y decapitación hasta su entierro, sin que falte el dragón simbólico sobre el cual triunfaba mediante la plegaria. La desafortunada restauración de la pintura en esta zona del muro dificulta la correcta identificación de su iconografía.

En el estado actual de las pinturas que aquí se analizan, la valoración de su policromía, aparentemente pobre, resulta problemática. Los fondos son blancos y los colores utilizados en la gama de los tostados, a base de ocre, marrones y almagres, con trazos negros para delimitar las figuras.

Estilísticamente los murales de la iglesia de San Juan de Uncastillo pertenecen a la tendencia bizantinizante de la segunda mitad del siglo XIII, al igual que sucede con otros situados en lugares próximos como los que decoraron la cabecera de la iglesia de Santa María del Rosario en Asín (Zaragoza), del mismo estilo y cronología.

Serían obra de un taller local, activo en la comarca de las Cinco Villas aragonesas, en las últimas décadas del siglo XIII, en el que las tradiciones italianas implantadas por los artistas que trabajan en el monasterio real de Santa María de Sigüenza (Huesca), que afectan en mayor o menor medida a los pintores de los reinos de Aragón y Navarra (Olite, Artajona, Artaiz), se unen a las corrientes naturalistas importadas por los miniaturistas franceses de la misma época.

Las pinturas murales de la iglesia de San Juan de Uncastillo han sido valoradas mayoritariamente por su iconografía, que se ha relacionado con la devoción a Santiago dentro del ámbito de las peregrinaciones jacobeanas. Y se ha señalado la situación geográfica de la villa en una de las vías secundarias que se dirigían a Sos del Rey Católico para enlazar en Sangüesa con el camino francés a Compostela.

Bibliografía

ABBAD RÍOS, F., 1954, p. 94; ABBAD RÍOS, F., 1957, pp. 718-719; ALMERÍA, J. A. *et alii*, 1998, pp. 393-395; ARCO Y GARAY, R. del, 1924, pp. 221-237; BORRÁS GUALIS, G. M. y GARCÍA GUATAS, M., 1978, pp. 287-307; BUCHER, F., 1970; COOK, W.W.S. y GUDIOL RICART, J., 1980, p. 84; GIMÉNEZ

AÍSA, M. P., 2007, pp. 65-66; GUDIOL RICART, J., 1971, p. 12; LACARRA DUCAY, M. C., 1974; LACARRA DUCAY, M. C., 1981, pp. 4-7; MARTÍN DUQUE, A. J., 1962, pp. 647-740; POST, C. R., 1930, I, pp. 171-175; SANZ FERRERUELA, F., 2005, pp. 191-195; SUREDA, J., 1985, pp. 371-374; SUREDA I PONS, J., 1994, pp. 121-126; UBIETO ARTETA, A., 1986.

Iglesia de San Felices

CRUZANDO EL RÍO CADENAS por un puente peatonal, se llega a uno de los barrios extramuros del primitivo núcleo urbano, lugar en el que se emplaza la iglesia que nos ocupa. San Felices, conocida también como iglesia del Remedio, tiene sus primeras referencias documentales a finales del siglo XI, cuando fue donada por el rey Sancho Ramírez a los habitantes de Uncastillo, en concreto a los residentes en el llamado Barrio de la Metina. Con posterioridad hubo disputas acerca de su titularidad, ya que había pasado a ser parte del patrimonio del obispado de Pamplona y de la parroquia de Santa María, pero en octubre del año 1159, Ramón Berenguer IV devolvió la potestad a sus vecinos. En el siglo XV se clausuró el vano principal, emplazado en el eje del ábside, para dar paso a un sencillo retablo gótico de madera dorada y policromada bajo la advocación del santo titular, sustituido por otro barroco en 1650. La iglesia guarda otros bienes muebles, pero ninguno de ellos data de la fase primigenia románica del edificio. Una segunda renovación se produjo en el siglo XVI, con el añadido de una pequeña sacristía a la edificación originaria. En el año 2006 se acometió la restauración de la techumbre.

La iglesia sigue una tipología habitual en el románico, ya que se trata de una construcción de nave única, rectangular, rematada por medio de un ábside semicircular, pero la acusada diferencia de cotas entre el grueso de la nave y la cabecera hizo posible la construcción de una cripta bajo aquélla, con una entrada independiente y sin conexión con el espacio interno del templo. No ocurre lo mismo con los materiales, siendo la piedra sillar de buena factura, cuadrada y de tamaño medio el elemento predominante en el conjunto. Las medidas son similares a otras construcciones coetáneas, con un total de 19,4 m de longitud por 6,65 m de anchura en la nave, con hiladas de sillares que oscilan entre los 29 y 33 cm en los de factura más trabajada, y 19 y 22 cm en los más toscos. Presenta al interior cubierta con bóveda de cañón levemente apuntado dividida en tramos por la presencia de cuatro arcos fajones que tienen su correspondencia en contrafuertes exteriores y descansan en columnas con capiteles lisos o someramente decorados

mediante hojas lisas de notable volumetría en su parte alta y basas ornamentadas con bolas en las esquinas. El último de los arcos entesta en el hastial, en cuyo eje se abre una ventana con estrecha saetera al exterior y abocinamiento interno.

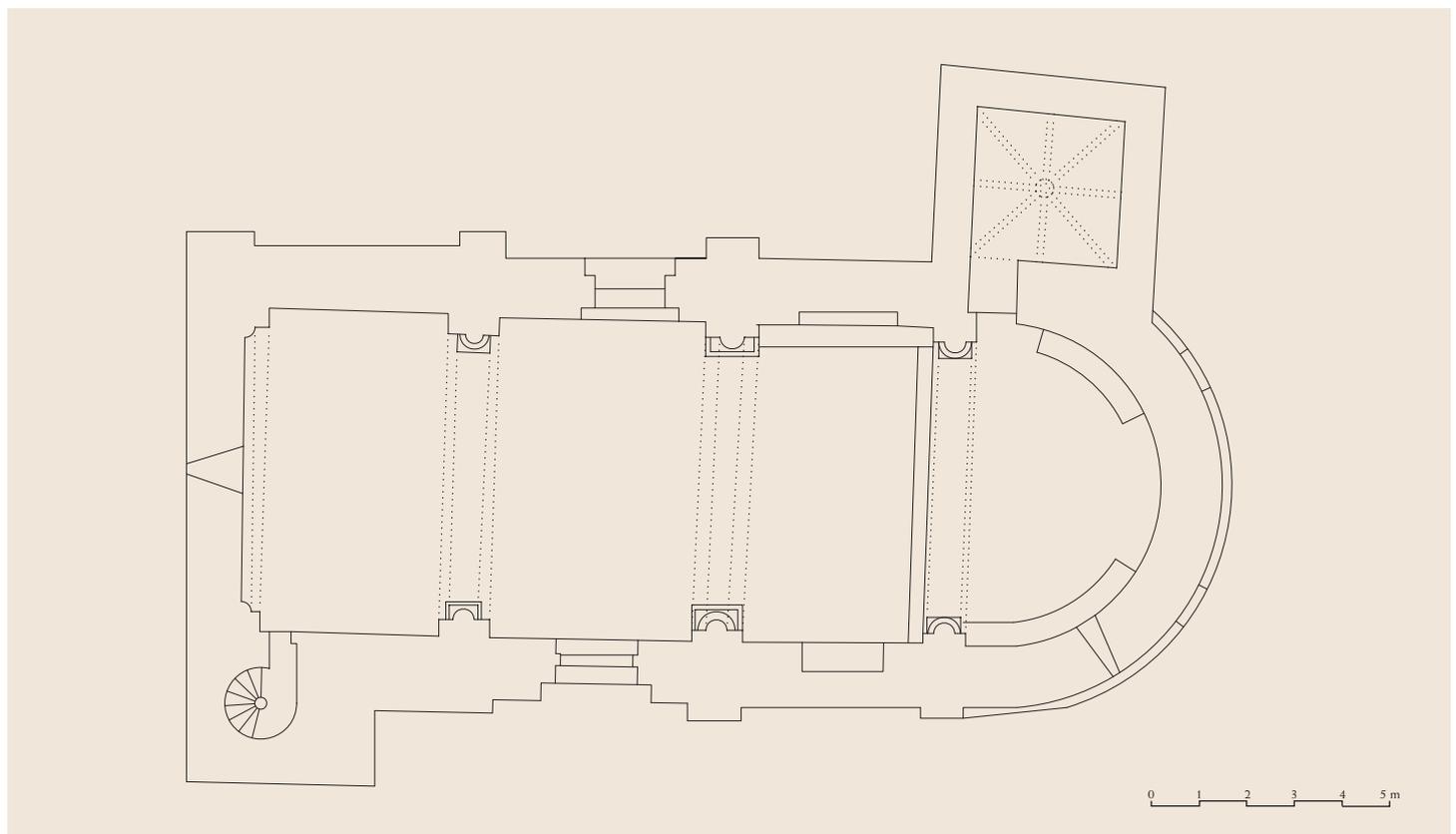
Llaman la atención dos peculiaridades del diseño: en primer lugar, la apertura de la puerta de la cripta en pleno contrafuerte y su enmarque con recuadro rehundido, impropio de época románica; y en segundo, el quiebro del muro en la zona absidal meridional que no sigue una suave curvatura sino que forma un nítido ángulo, tendiendo a dibujar una cabecera mixta entre el polígono y el semicírculo. La coincidencia de ambas singularidades con ciertas modificaciones en el despiece exterior del zócalo absidal (que en la parte norte cuenta con tres rebajes biselados mientras en la meridional sólo aparece uno y que muestra un evidente corte de fábrica inmediato a la ubicación de la ventana) y con la presencia de la ventana abierta para iluminación del retablo, permite concluir que esta zona de la cabecera fue reconstruida en época moderna. También merece la pena señalar la existencia de dos hornacinas de escasa profundidad en el tramo oriental de la nave, inmediato a la cabecera. Se organizan mediante un arco de medio punto con moldura en la imposta y chambrana biselada que en el lado septentrional aloja un retablo sobre un altar, lo que podría ser acorde con su uso inicial.

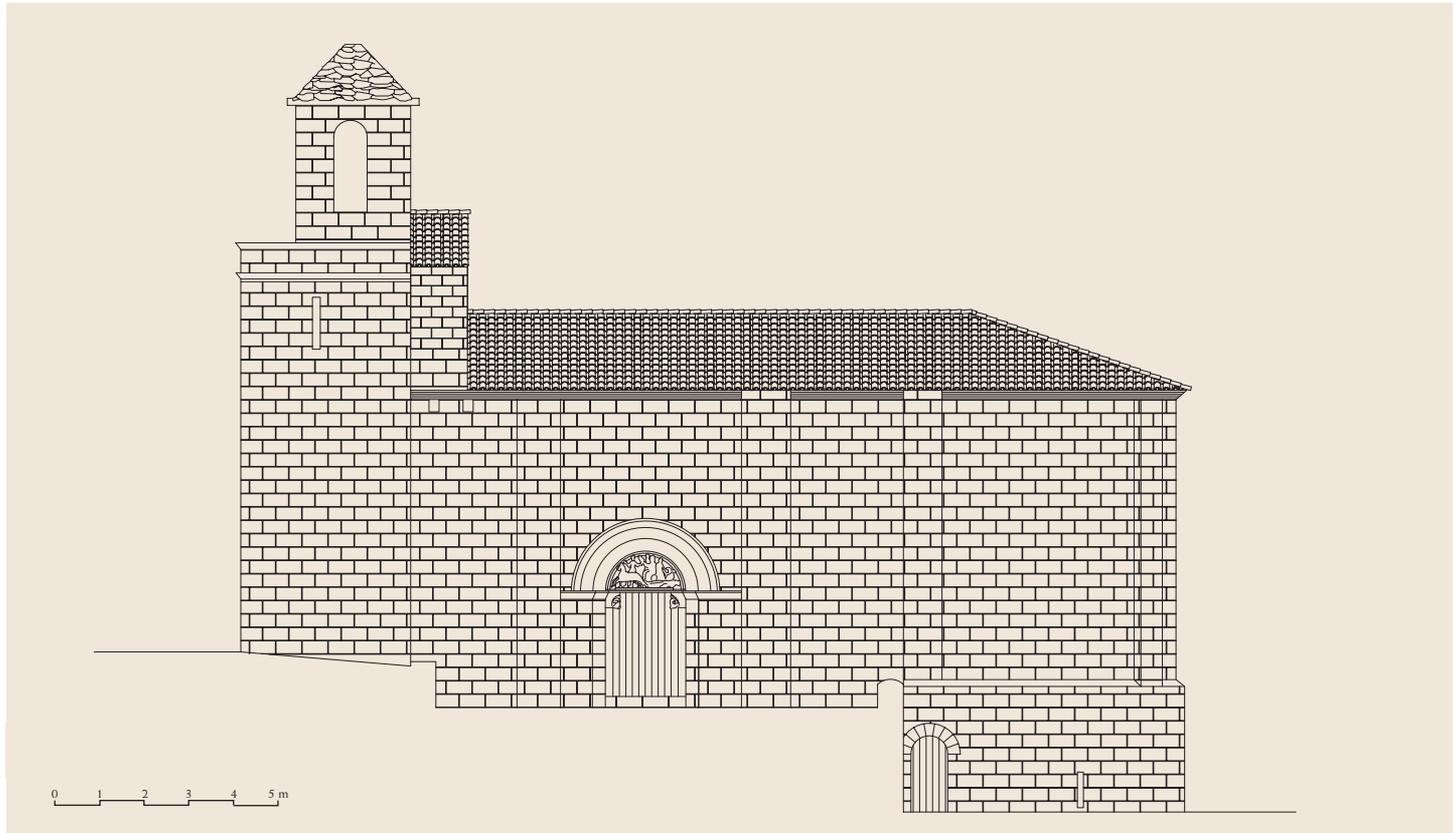
La cripta está formada por un breve tramo de nave y la cabecera semicircular. Debido a su escasa altura, el abovedamiento arranca directamente desde el suelo. Destaca la solución de bóveda del semicilindro, ya que está formada por dos gruesos nervios de sección cuadrangular que convergen en el arco de embocadura. Las ventanas abocinadas abren entre los nervios y exteriormente se manifiestan en vanos de escasas dimensiones. Como rasgo particular es preciso señalar que en esta bóveda no se sigue el mismo sistema visto en Ejea, Puilampa o El Bayo, en que los nervios simplemente funcionan como refuerzo de la bóveda de horno, sino que las superficies entre ellos están constituidas por verdaderos plementos a la manera gótica, solución poco frecuente en el románico aragonés, donde



Vista general

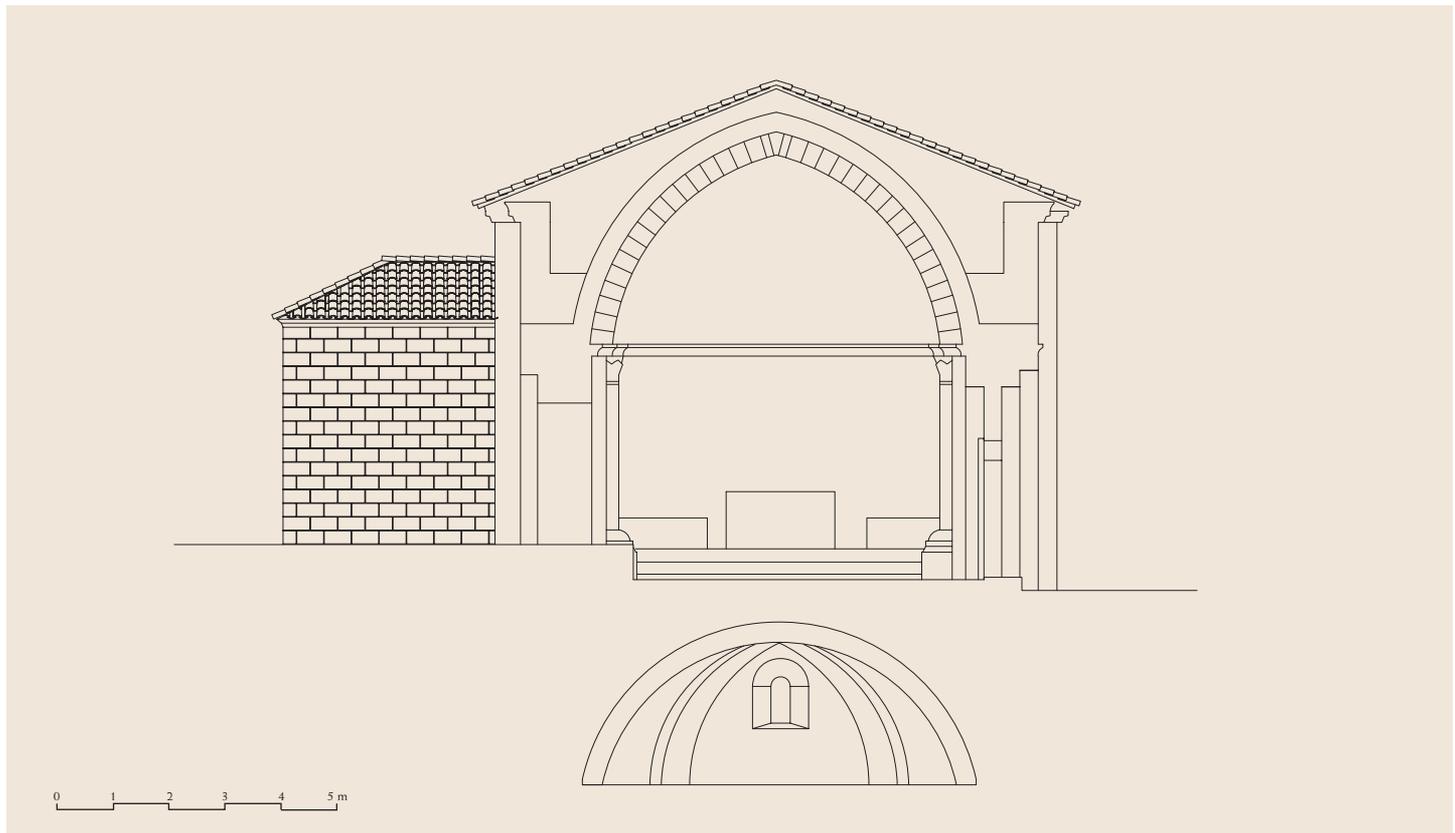
Planta





Alzado sur

Sección transversal

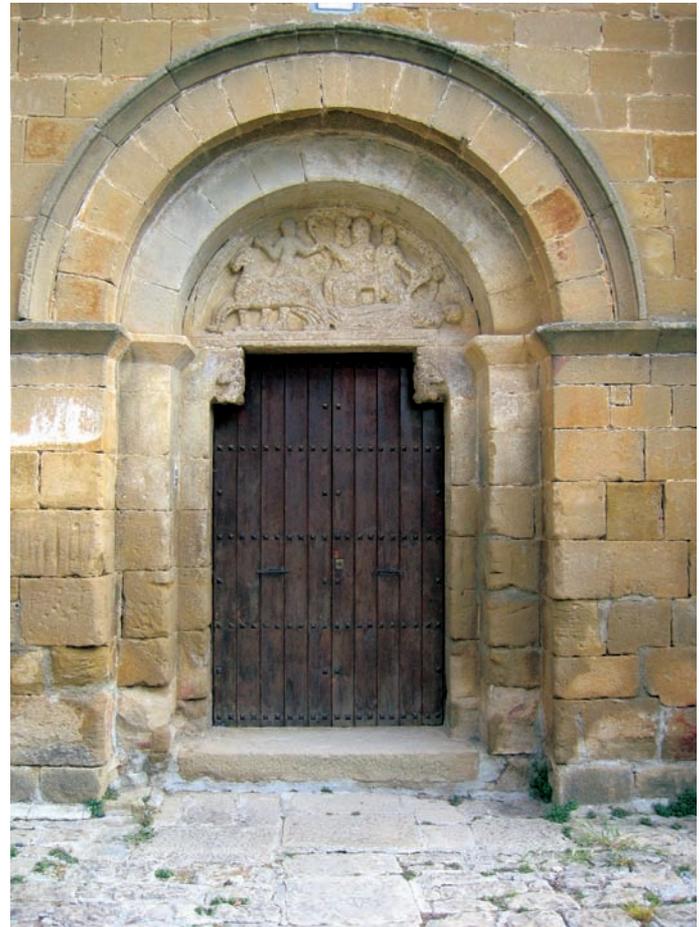


encontramos otro caso en Santa Lucía de Sos del Rey Católico. El tramo delante del ábside se cubre con medio cañón toscamente ejecutado.

Vista desde el exterior destaca la torre a los pies, en su parte meridional, de planta cuadrada y los contrafuertes de escaso resalte que se elevan hasta la cornisa con escaso resalte con respecto del muro. No hay molduras horizontales que marquen la articulación de cuerpos. En una reciente intervención se ha sustituido la moldura que había a la altura de la cornisa por series de canecillos lisos que han permitido dar mayor vuelo a cornisa y tejado. Se abren dos puertas en el tramo central de la nave, una en el muro del evangelio y otra en el de la epístola.

La portada principal, resuelta a base de un sencillo vano de medio punto y emplazada en el tramo central del muro meridional, posee doble arquivolta lisa de perfil en ángulo y chambrana escasamente moldurada. Las jambas son igualmente lisas, sin otro complemento que una moldura biselada a la altura de la imposta. En su tímpano se representa el martirio de San Félix, escogiendo la escena en la cual éste era arrastrado por una pareja de caballos. La composición de la escena se adapta al marco arquitectónico, de modo que los caballos y quien los azuza aparecen a la izquierda del observador, mientras el centro lo ocupa la autoridad sedente que ordena el martirio y la figura diabólica que le sugiere el castigo a la oreja. El cuerpo del santo se extiende por el suelo, en la mitad oriental del tímpano. Junta las manos en oración y recibe el consuelo de un ángel que desciende en ángulo para recibir su alma, mientras un personaje alza la mano derecha y lo señala con la izquierda. Se han advertido las relaciones temáticas y compositivas con el tímpano de San Lorenzo de la misma localidad de Uncastillo en la medida en que en ambos casos el tímpano fue destinado a la representación de la escena culminante del martirio del santo titular, lo que no era muy frecuente en las portadas románicas; además, detalles como la postura de las manos del santo denotarían igualmente la relación en la que el templo de San Lorenzo sería el modelo y el de San Felices la derivación.

Completan el conjunto las ménsulas que sostienen el tímpano, decoradas con enormes cabezas de fieras a cuyo lado vemos sendos personajes masculinos; el de la ménsula oriental clava un puñal sobre el ojo derecho del monstruo que le devora una pierna, mientras el de la occidental intenta zafarse del mordisco del animal mientras soporta con la mano izquierda el pie de una figura humana incompleta, motivo interpretado por García Lloret como la recuperación del pie perdido entre las fauces de la bestia y en su opinión "simboliza la protección sobrenatural con que cuenta el guerrero (...) tema frecuente en las leyendas



Portada

de la lucha con el dragón". El trabajo escultórico se relaciona con el trabajo del llamado Maestro de Agüero y de San Juan de la Peña. Cabe destacar como rasgos formales definitorios de estilo los personajes de canon rechoncho con los ojos excesivamente saltones y la volumetría de las vestiduras, con los pliegues marcadamente ondulados y acompañados de muescas paralelas. Resultan evidentes las similitudes temáticas, compositivas y formales con la escena de la lucha contra el dragón de la portada meridional de Santiago de Agüero.

En el lienzo septentrional aparece una segunda portada, de menor entidad y hoy cegada, que presenta, bajo otra arquería doble de medio punto lisa, un crismón trinitario flanqueado por una pareja de ángeles que enmarcan el conjunto con sus alas desplegadas. El esquema recuerda al de San Salvador de Ejea de los Caballeros. El crismón, de seis brazos ensanchados y travesaño central, apoya en una bola. La molduración de los cimacios en que apoya denota una cronología tardía.

A la hora de fechar esta iglesia se ha invocado su relación con otras iglesias de la comarca y se ha dado



Tímpano con el martirio de San Félix

Ménsula del tímpano



Ménsula del tímpano

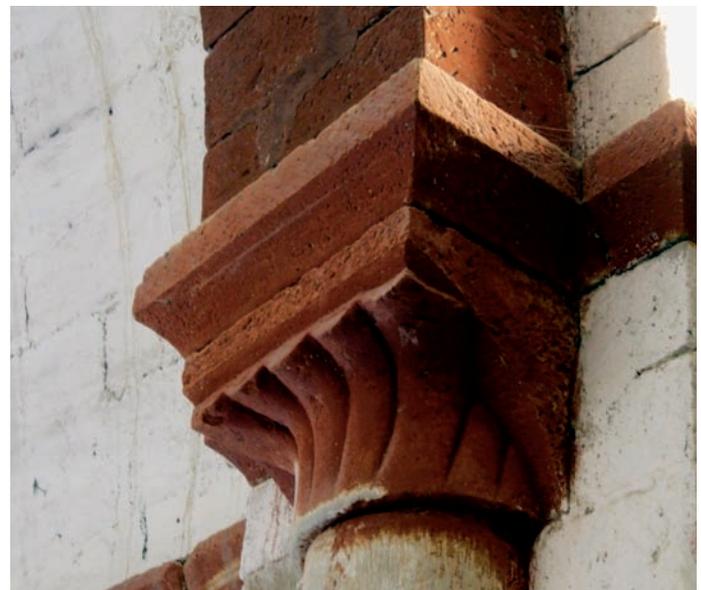




Interior

por segura su ejecución en el último tercio del siglo XII. Investigaciones de García Lloret en los últimos años han intentado precisar más esta datación. Ha supuesto que el maestro de San Juan de la Peña habría trabajado al servicio del obispo de Zaragoza Pedro Tarroja (1153-1184) en un primer período, desde 1165 hasta 1185, y justamente San Felices de Uncastillo habría sido su primera actuación, en un contexto histórico en que los clérigos atagoneses habrían recuperado el control sobre el templo que nos ocupa, con lo que tendríamos un *terminus ante quem* en 1169 (año en que "las demandas interpuestas por el nuevo obispo de Pamplona por la posesión de las iglesias de Uncastillo se resuelven a favor del prelado navarro"). Para dar por definitivo tal supuesto sería preciso explicar la aparición del particular sistema de abovedamiento de la cripta en fechas tan tempranas, ya que no se aprecia en la fábrica ningún indicio que permita suponer que la cripta pudo

Capitel del interior



haberse ejecutado con posterioridad a la portada. En caso de guiarnos por la cronología de los abovedamientos nervados en las iglesias tardorrománicas de Cinco Villas, en el estado actual de nuestros conocimientos no podríamos situar la ejecución de la bóveda de nervios convergentes antes de fin de siglo, puesto que la presencia de plementos la hace posterior a Santa María de Ejea (1174) o incluso a Puilampa (hacia 1191).

Texto: JAS - Fotos: JAS/PLHH - Planos: MVF

Iglesia de San Lorenzo

PRÓXIMA A LA IGLESIA DE SAN FELICES, la de San Lorenzo se halla todavía más alejada del núcleo urbano remontando el curso del río Cadenas. El único documento que hace referencia al templo data de 1125 pero da cuenta de un error, ya que aparece tachado el nombre de San Lorenzo en la confirmación por Alfonso I de los bienes situados en Uncastillo que Sancho Ramírez había otorgado al monasterio gascón de la Selva Mayor. En la actualidad únicamente subsisten restos de su fachada principal, la portada y el arranque de algunos muros a diversas alturas, si bien el daño principal en el templo no parece ser reciente, puesto que ya en el siglo XVII, según la descripción de Labaña, hay noticias de que la construcción estaba "medio arruinada". En la actualidad se ha llevado a cabo una consolidación de importancia patrocinada por la Fundación Uncastillo en la que se han recreado un metro aproximadamente los muros perimetrales con hormigón para completar la reconstrucción hipotética y las formas originales, una vez alcanzado un acuerdo con sus propietarios. Se aprecia un cuidado por los detalles, como el recubrimiento con chapa de zinc del tejadillo a una sola agua que surge sobre la portada de acceso en el muro meridional.

Originalmente constaba de planta rectangular de nave única dividida en cuatro tramos diferenciados por arcos fajones, rematada con un ábside semicircular en la cabecera y una torre en la zona de los pies, de la que subsisten todavía restos de la escalera de caracol. Se trata de una construcción realizada en piedra sillar de mediano tamaño con unas alturas de hiladas que oscilan entre los 25 y los 35 cm según los tramos. Las evidencias de los restos conservados parecen indicar que el sistema de cubierta sería probablemente una bóveda de cañón, quizás apuntado, reforzada por los citados cuatro arcos fajones que descansarían en columnillas adosadas al muro. Según

Bibliografía

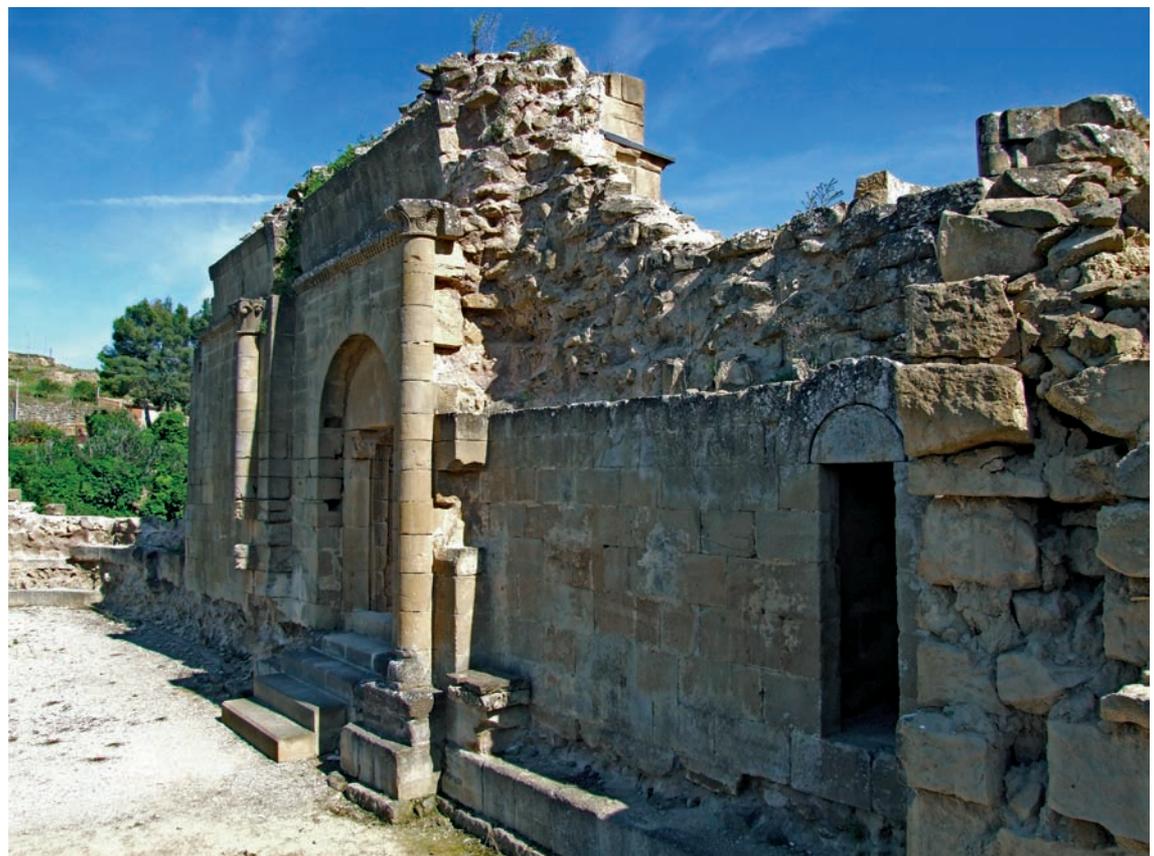
ABBAD RÍOS, F., 1957, pp. 720-721; ALMERÍA, J. A. *et alii*, 1998, pp. 397-400; CANELLAS LÓPEZ, A. y SAN VICENTE, A., 1971, pp. 360-361; GARCÍA LLORET, J. L., 2003, pp. 83-96; GARCÍA LLORET, J. L., 2005, pp. 55-70, 313-315 y 342-344; GARCÍA LLORET, J. L., 2008, pp. 22-28 y 69-75; GIMÉNEZ AÍSA, M. P., 2007a, pp. 54-55; GIMÉNEZ AÍSA, M. P., 2007b, pp. 4 y 7-9; MADDOZ IBÁÑEZ, P., 1845-1850 (1985), p. 231; PÉREZ MONZÓN, O., 2001, p. 101; SANCHO, M. P., CODESAL, J. A. y SOBRADIEL, P., 1984, pp. 107-117.

algunos autores, esta forma característica relacionaría la iglesia con los templos de San Felices y San Miguel, contemporáneas también en el tiempo. De hecho, el trabajo escultórico de la zona de la portada principal es también similar a las mencionadas iglesias, especialmente al templo de San Felices en lo relativo al trabajo de la piedra y a la minuciosidad de los detalles. Del conjunto original del inmueble tan sólo se conserva el lienzo sur, prácticamente completo, algunas zonas de la curvatura del ábside y restos de la necrópolis anexa, si bien dos de sus capiteles primitivos, de bella factura y un trabajo minucioso en cuanto a la labra se encuentran reubicados en la actualidad en una de las ventanas de la llamada Casa López de la localidad. Las medidas totales de la planta original eran de 23,4 m de longitud por 5,85 m de anchura según las medidas tomadas a partir de la reconstrucción de la misma.

La decoración conservada se encarga de enriquecer la portada principal, enmarcada por la presencia de dos contrafuertes de sección rectangular y protegida por un tejadillo de breve vuelo que se apoya sobre una serie de seis sencillos canecillos, cada uno de ellos individualizado y tratado de manera diferente al resto, que estuvieron ornamentados con cabezas de animales hoy muy deterioradas. La portada cuenta con un abocinamiento notable, apareciendo dos arquivoltas propiamente dichas y una serie de molduras de enmarque que protegen el tímpano semicircular. El tímpano está orlado por una moldura con decoración de botones de ocho gallones; viene a continuación la arquivolta interior en grueso toro flanqueado por dos medias cañas con botones del mismo tipo un poco mayores; la arquivolta exterior, igualmente en forma de toro, carece de ornato en las medias cañas adyacentes. Aparecieron las arquivoltas las correspondientes columnas, de fustes cilíndricos monolíticos; hubo cuatro y se conserva sólo una, la exterior oriental, con capitel decorado con un



Fachada sur



Interior del muro sur



Capitel del interior

fiero león de cuerpo entero que voltea una figura humana cuya cintura sujeta entre sus fauces. Entre las columnas principales las esquinas fueron redondeadas en los propios sillares, a manera de falsas columnas, siguiendo una solución habitual en el románico tardío. Los cimacios continuos se adornan con una secuencia de palmetas inscritas de buena mano.

Destaca el relieve del tímpano, hoy notablemente dañado por el paso del tiempo y las inclemencias meteorológicas, en el que se representa el martirio del santo titular. Vemos a San Lorenzo tumbado sobre una parrilla en forma de lecho y juntando las manos en oración. Lleva los pies descalzos, mientras un vestido talar le cubre el resto del cuerpo y porta estola ribeteada en los extremos. Parece dirigir su mirada al crismón que ocupa la parte central superior del tímpano, con seis brazos ensanchados y travesaño central, muy deteriorado. El crismón cumple aquí la función de la *Dextera Domini*, como en otras representaciones románicas de martirio. En la cabecera de la parrilla, por detrás de la cabeza del mártir, un verdugo parece avivar el fuego, mientras otro personaje junto al crismón lleva algo en la mano que, según García Lloret, será la horca con la que sujeta al ajusticiado, aunque está muy perdido dado el intenso grado de meteorización que ha sufrido la piedra. Otros tres personajes ocupan la zona de los pies del santo, uno de ellos sentado (el prefecto que ordenó el castigo o el propio emperador Valeriano) y los otros de pie.

El tímpano se ve sostenido por dos ménsulas con cabezas de monstruos devoradoras que parecen inspirarse en las de la antigua puerta de la catedral de Pamplona (hoy en el Museo de Navarra) por el modo como sujetan con sus dientes de sierra los cuerpos de las víctimas (especialmente la oriental). Las figuras humanas intentan escapar de sus fauces, creando unas representaciones de notable expresionismo y dinamismo. El estilo de estos relieves ha sido puesto en relación con el taller bearnés que había trabajado en Uncastillo en las magníficas ornamentaciones de Santa María y San Miguel en el tercio central del siglo XII. Destaca el tratamiento de los volúmenes de las cejas o de los mechones de crines y barbas.

En la zona interior la iglesia presenta también restos de decoración que se emplazan especialmente en las zonas anejas a la portada de acceso. Así, son visibles un capitel con estilizadas formas vegetales, a la manera de grandes hojas de nervios y lóbulos alternos vueltas en picos con bolas, otro con palmetas inscritas de cuidada plasticidad en el centro de cada cara (que debió de servir de modelo a obras posteriores cercanas como San Miguel de Cheulas en El Frago) y una franja de ajedrezado de tres hileras de billetes que recorre los muros a la altura de la imposta de la bóveda y de los cimacios de dichos capiteles. En la zona de los pies aparece la escalera de acceso a la torre, la cual se ve interrumpida a mitad, pero sin embargo conserva el acceso en arco de medio punto con cuatro dovelas despiezadas de manera radial y el tímpano ciego sin decoración. A lo largo de los muros interiores también son visibles algunas cruces que ciertos autores han querido relacionar con un posible pasado templario de la fundación arquitectónica.

Como ha quedado dicho, algunos capiteles del templo han sido trasladados a una edificación del interior de la localidad, cercana al ayuntamiento. Destaca aquel cuya fotografía fue publicada por Abbad Ríos dedicado al pecado de los primeros padres. Culminaba la columna que sostenía el arco de embocadura del presbiterio, de modo que su iconografía y localización podía parangonarse con temas semejantes en iglesias románicas hispanas y europeas, como Frómista o Loarre. El centro de la cara principal está ocupado por el árbol de la ciencia en el que se enrosca la serpiente que ofrece el fruto a Eva, quien lo toma con su mano izquierda, mientras Adán, que quedaba de cara al altar, se lleva la mano a la garganta. En la otra cara los dos personajes se llevan las manos al vientre como para taparse al descubrir su desnudez. Es un capitel de calidad limitada, con figuras desproporcionadas de rostros regordetes y cabellos y barbas de tratamiento grueso. En otro capitel, dos jóvenes varones sentados en las es-



Tímpano con el martirio de San Lorenzo

Ménsula de la portada



Ménsula de la portada





*Capiteles de San Lorenzo
reutilizados en Casa López*

quinas, vestidos con atuendos talares de cuidadas orlas en cuello, mangas y bajos, portan en la mano izquierda un libro mientras se llevan la derecha al pecho; los enmarcan formas vegetales y entrelazos; su calidad es algo mayor, en la línea de las fórmulas bearnesas que predominan en la portada de Santa María.

En consecuencia, la cronología de esta iglesia puede situarse cómodamente en su relación con otras creaciones de tradición languedociana de la localidad, ejecutadas en el tercer cuarto del siglo XII.

Texto: JAS - Fotos: JAS/JMA/PLHH

Bibliografía

ABBAD RÍOS, F., 1979, p. 72; ALMERÍA, J. A. *et alii*, 1998, pp. 396-397; GARCÍA LLORET, J. L., 2008, pp. 20-22; GIMÉNEZ AÍSA, M. P., 2007a, p. 42; MADOZ IBÁÑEZ, P., 1845-1850 (1985), p. 231; SANCHO, M. P., CODESAL, J. A. y SOBRADIEL, P., 1984, p. 127; ZAPATER BASELGA, M. A. *et alii*, 2001, pp. 89-116.



Capitel procedente de San Lorenzo reutilizado en Casa López

Iglesia de San Martín de Tours

LA IGLESIA DE SAN MARTÍN DE TOURS, que fue parroquial durante un periodo considerable, llegó a ser la segunda iglesia en dignidad de su arciprestazgo y sus clérigos estaban en continua pugna con los de Santa María por la primacía en la vida litúrgica de Uncastillo. Se alza en el lado norte de la peña Ayllón. Como resultado de su propia historia constructiva y del desarrollo histórico de la villa, la iglesia de San Martín es producto de la confluencia de los dos momentos artísticamente más brillantes de Uncastillo: el siglo XII y el XVI. El impulso que experimentó el Camino de Santiago, la cercanía de Uncastillo a la ruta francesa de la vía y su importante papel defensivo desde sus mismos orígenes favorecieron el apogeo de la villa en el siglo XII, que vio erigirse hasta seis iglesias, una de ellas próxima al castillo que sobre la *Peña de Aylón* se levantaba y que originó el topónimo del lugar.

La advocación contaba con tradición en la zona, pues los reyes de Pamplona habrían edificado en Sibrana o Sibirana, monte cercano a Uncastillo, una iglesia dedicada a San Martín obispo. Según Lacoste, la fundación intramuros de un templo con esta advocación se remontaría al reinado de Ramiro I (1035-1064); durante la repoblación de Uncastillo llevada a cabo por Sancho Ramírez en el 1080, el monarca del reino de Aragón patrocinó la parroquia de San Martín, lo que apunta a la existencia de un primer

templo que comenzaría a ser edificado en el románico pleno, lo que contextualiza la existencia de esculturas de influencia jaquesa. El obispo de Pamplona Pedro de París ofició la consagración de la cabecera actual en 1179, tal y como prueban una inscripción pintada bajo el ventanal central de la cabecera, que reza ERA MCCXVII, y un documento desaparecido y transcrito en los años cuarenta del siglo XX. Pedro I (1094-1104), hijo de Sancho Ramírez, cedió las iglesias de San Felices y San Martín de Uncastillo, junto con todos sus diezmos y primicias, a la diócesis de Pamplona, obispado del que dependería a lo largo de la segunda mitad del XII. Fue capilla real hasta 1250, en tiempos de Pedro III.

En origen, la primitiva iglesia de San Martín tuvo planta rectangular de una sola nave cubierta con bóveda de cañón apuntado. Disponía de un ábside semicircular y una torre a los pies. El templo perdió su estructura románica con la reforma del siglo XVI, una ampliación motivada por el hecho de que los feligreses de San Miguel y San Lorenzo fueron adjudicados a San Martín, lo que requirió un mayor espacio para el culto. Las obras se llevaron a cabo entre 1544 y 1559, supuestamente bajo la dirección del maestro cantero Juan de Landerrri, autor del claustro de Santa María en Uncastillo, y con la intervención de los canteros Juan de Amboranda, Juan de la Seuba y Sebas-

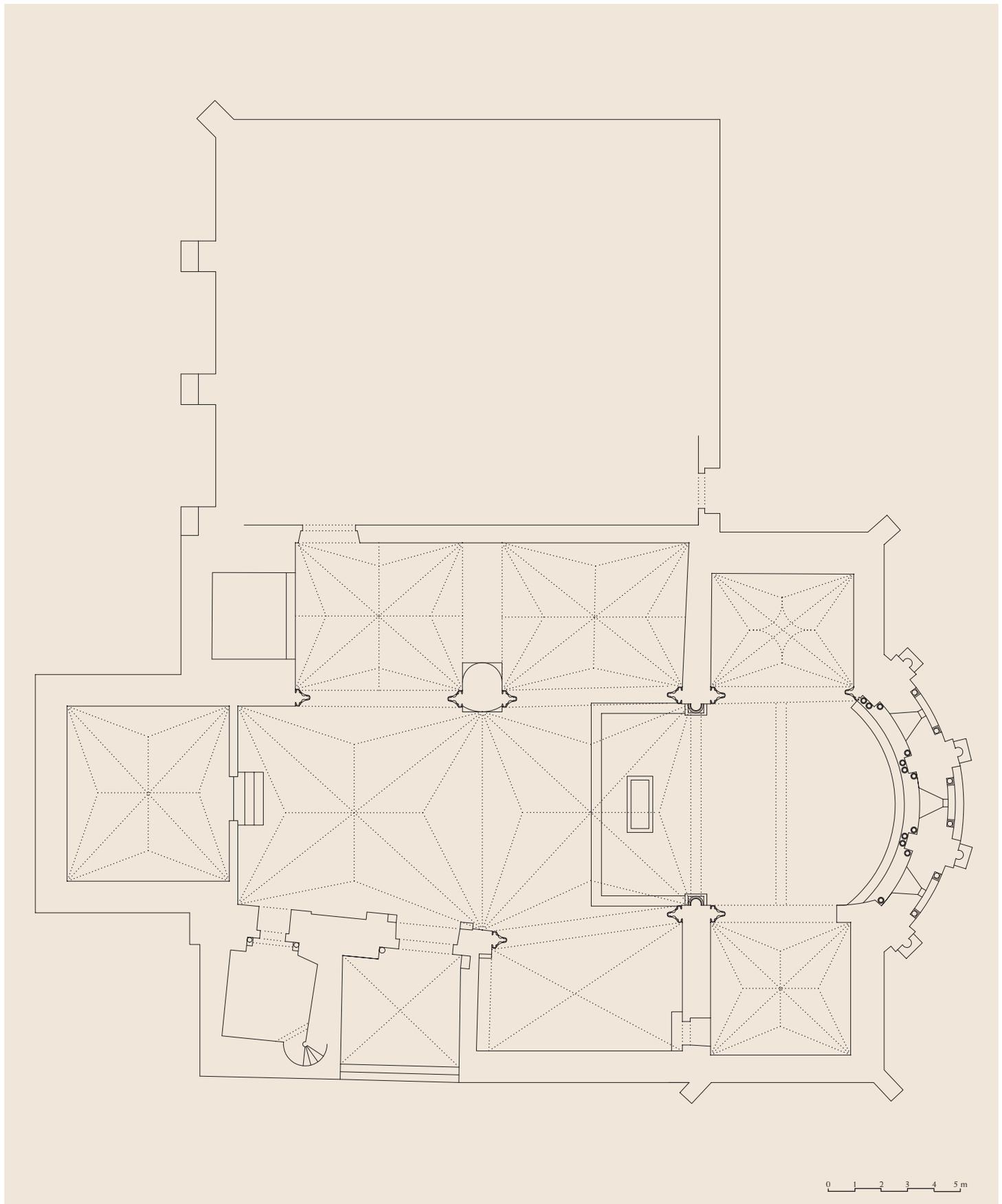
tián Montes. La transformación configuró definitivamente su aspecto renacentista, que es el que ha llegado hasta nuestros días, ocultando parcialmente los restos de época románica. Así, fueron edificadas capillas a ambos lados del ábside y el coro, todas ellas cubiertas con magníficas bóvedas de crucería estrellada. Los muros laterales fueron demolidos para añadir nuevos tramos que dieron lugar a tres naves, más alta y ancha la central, cuyo espacio quedó cubierto con bóvedas de crucería estrellada. La nave mayor consta de un ábside orientado litúrgicamente, anteábside y tres tramos, el último de los cuales está ocupado por la sillería. En el lado de la epístola se añadieron tres tramos más el pórtico. Se levantaron dos capillas nuevas, así como un coro a los pies y se añadió un claustro en el muro norte, de planta irregular y cubierto por bóveda de arista. En la sacristía se abrió una nueva portada, con arco rebajado, decoración de *candelieri* en el frontal y el emblema de la villa, dos grifos. De este modo, el espacio que puede contemplar el visitante es el de un templo de tres naves, la central mayor y de más altura que las laterales,

con un claustro de planta irregular. La esbelta torre presenta algún problema de datación ya que si bien en esta reforma fue erigida a imagen y semejanza de la de Santa María, algunos autores creen que el primitivo templo románico ya contaba con una torre, y otros, como Simon, apuntan la teoría de que su construcción se emprendería en algún momento en torno a los siglos XIII y XIV. Posee planta cuadrada y exteriormente se articula en cinco cuerpos que por el interior se ascienden mediante una escalera de caracol. En el superior se abren cuatro ventanas, que cobijan otras tantas correspondientes campanas, fechadas entre el siglo XVI y el XVIII.

El templo actual está desacralizado, en perfecto estado de conservación y señalización, cumpliendo una importante función de difusión del patrimonio histórico-artístico de la localidad. En 1969 se inició un proceso de restauración dirigido por el arquitecto Francisco Pons Sorolla, proyecto que se prolongaría durante los 70, con diversas intervenciones en su arte mueble hasta fechas recientes. Gran parte del mismo se exhibe de forma per-

Vista de la cabecera



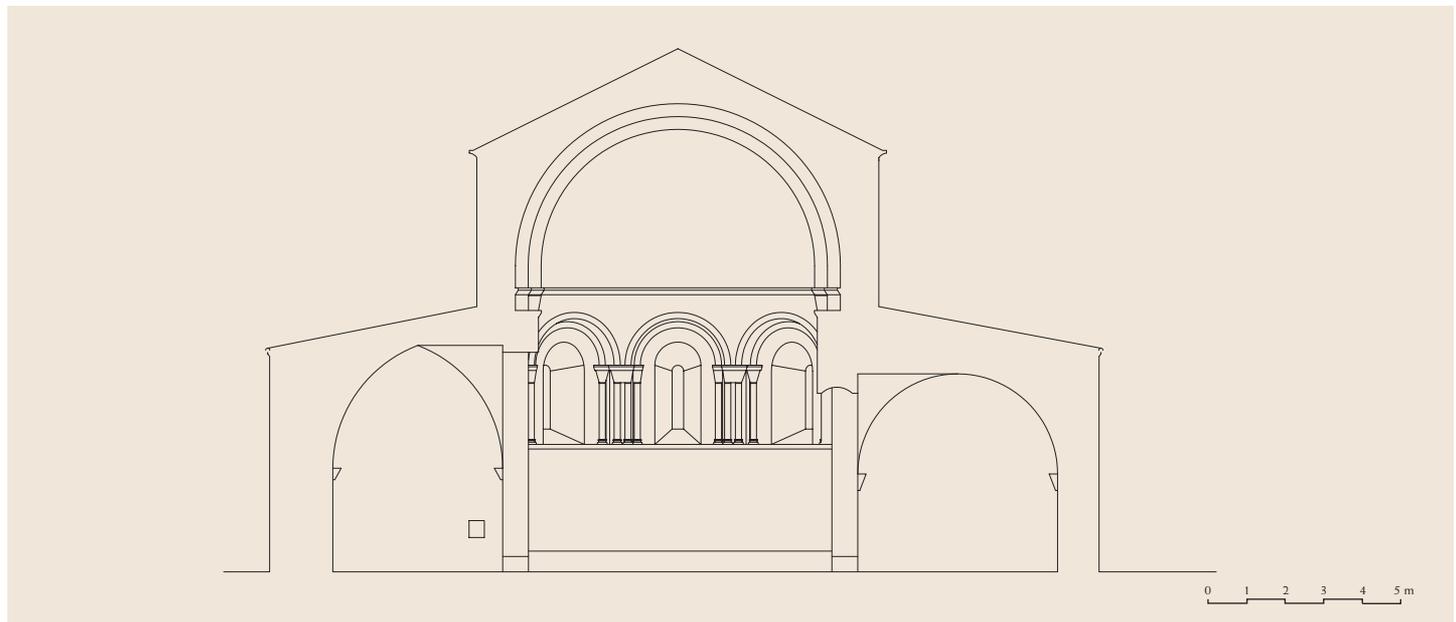


Planta



Alzado sur

Sección transversal





Canecillos del ábside

Lado sur del ábside



manente junto a su tesoro litúrgico en la zona absidal y los primeros tramos de las naves del templo. Asimismo, en el claustro se muestran piezas exentas (capiteles, etc.). Y hay una zona de bienvenida al visitante de San Martín en la que se facilita información sobre el patrimonio artístico de la localidad y del denominado Territorio Museo.

Centraremos nuestro análisis en la parte de su historia que discurre desde finales del siglo XI y a lo largo del XII. En las décadas centrales del siglo XX fueron saliendo a la luz elementos de su escultura monumental que permitieron no sólo poner de relieve la importancia artística de San Martín con respecto al resto del románico uncastillés, sino también descubrir la huella de diversos talleres escultóricos que fueron interviniendo en su programa iconográfico y que respondían a distintos momentos políticos y de desarrollo de la escultura aragonesa del siglo XII. Así, se constata la presencia de tallas de derivación jaquesa, lejanos ecos del taller de su catedral; asimismo se evidencia su dependencia de la diócesis pamplonesa a través de su vinculación con Santa María de Sangüesa, con la que comparte la presencia de talleres franceses de origen bearnés y borgoñón. Por todo ello, el templo se convierte en un buen ejemplo de la evolución estilística e iconográfica del románico del norte de la península a lo largo del siglo XII. Pueden distinguirse tres componentes fundamentales: en el de filiación más antigua es patente la influencia jaquesa, el segundo conecta con fórmulas desarrolladas en la propia localidad de Uncastillo a partir de tradiciones languedocianas en su versión bearnesa, mientras que en una tercera instancia son visibles modelos más septentrionales (se ha hablado tanto de derivados borgoñones como de soluciones vinculadas al entorno parisino) recibidos a través de Navarra. Más concretamente, se observa la actividad de un primer taller incardinado en tradiciones formales que habían sido generadas a finales del siglo XI y que mantuvieron su vigencia durante la primera mitad del siglo XII, al que corresponderían, entre otras piezas, un tímpano decorado con el crismón y los capiteles de la entrada actual bajo el pórtico. La obra del segundo taller se corresponde con ciertos capiteles de la nave que, como vio De Egry, son ya independientes del arte de Jaca; coincide en sus soluciones compositivas y especialmente en el tratamiento de las figuras con una manera de trabajar fuertemente asentada en la localidad de Uncastillo a mediados del siglo XII. Finalmente, puede distinguirse claramente una tercera modalidad de escultura correspondiente a la segunda mitad del siglo XII y más concretamente a la década de 1170, período en que la villa reanudó su dependencia del obispado de Pamplona, en la que se ejecutarían las esculturas atribuidas al taller de Leodegario que articulan la nueva cabecera consagrada en 1179.

Desde finales del siglo XI hasta los años en torno a la década de 1140, Jaca y su ámbito de influencia constituyeron el foco principal y casi único de la escultura del reino de Aragón. El Maestro de Jaca y su taller marcaron la escultura de las primeras décadas del siglo XII, de tal suerte que su huella resulta visible en un cierto número de edificios de Aragón y Navarra. Con un repertorio animalístico (águilas, serpientes, osos, leones, *maquias* entre estos seres y el hombre), sus programas iconográficos vinculados con el pecado, la muerte y la redención fueron a menudo imitados con mayor o menor fortuna artística. Es el caso del tímpano que habría estado originariamente en la portada occidental de San Martín de Uncastillo, ahora reemplazado en una pequeña portada meridional que queda encajonada en la entrada a la torre-campanario. Sus reducidas dimensiones, pues apenas mide 104 cm de luz, nos dan una pista de las dimensiones del primitivo templo. Está constituida por tímpano enmarcado por una única arquivolta consistente en grueso bocel que se ve flanqueado por una media caña decorada con bolas, motivo asimismo jaqués. Entre la arquivolta propiamente dicha y el tímpano corre un friso semicircular de entrelazos. El exterior de la puerta se ve orlado por una chambrana de ajedrezado. Al igual que en Jaca, dos leones flanquean el crismón trinitario que ocupa el centro del tímpano. Invirtiendo la colocación de Jaca, el león de la derecha del observador protege a una figura humana de una serpiente, mientras que el izquierdo desgarrará a una gran serpiente, que en Jaca era un basilisco. Ambos aleccionan a los fieles sobre la figura de un Cristo "que acoge al pecador arrepentido, a veces aplasta las potencias del mal" (Durliat). Al igual que en otro tímpano que mimetiza el lábaro jaqués, en Santa Cruz de la Serós, aquí el autor demuestra una menor destreza técnica que la del modelo original. Su cronología sería claramente posterior al crismón del tímpano de Jaca, cuyo significado ha sido estudiado por Esteban Lorente, quien nos recuerda la citada caracterización de los leones como símbolo de la dualidad de Cristo triunfante y misericordioso, pero también como defensores de la puerta de la iglesia en cuanto *Porta Coeli* y ámbito litúrgico privilegiado para la penitencia o el bautismo de los fieles desde el siglo XI. Entre los tímpanos que plasman una fuerte dependencia del esquema jaqués (y contamos aquí, además de Santa Cruz de la Serós, el de Binacua), el de Uncastillo es el más alejado del modelo, de lo que se ha deducido que es también el más tardío.

En cuanto a los capiteles que lo acompañan, están labrados con figuras de escaso relieve, cuyas escenas podrían completar de alguna forma el programa de admonición severa contra los vicios y el tema de la lucha contra los pecados, la psicomaquia. En el capitel izquierdo, aparecen unas



Tímpano del interior

bestias descabezadas que a simple vista semejan perros atados y sujetos por sendos personajes. Simon relaciona este capitel con el de los leones domados que también está en Santa Cruz de la Serós, de modo que estas fieras sujetas representarían la contención de los apetitos y debilidades. En el capitel derecho figura en su esquina un avaro con una bolsa colgada del cuello, representando la avaricia. En la cara lateral se ven dos figuras sin identificar y en el frente dos sirenas con cola de pez erguidas, motivo que, como recuerda Simon, acompañaba al tímpano occidental de Jaca, en el que se habría inspirado de una forma más coherente de lo que por su ejecución se supone. La sirena, representación de la mujer fatal, y elemento estilizado y ductil del repertorio ornamental románico, sirve aquí como metáfora de la lujuria, recordatorio de la necesidad de ponerse en guardia contra los atractivos de la carne. Tema de origen pagano presente en el mito de Ulises, pervivió como criatura fantástica del bestiario medieval y con visos de realidad en el imaginario de la época, con diferentes variantes. En los siglos XI y XII se consolidó la iconogra-

Capitel de la portada





Capitel del ábside. San Martín partiendo la capa

fía de la sirena con cola de pez, frente a otro modelo de igual éxito en la antigüedad tardía, el de la sirena pájaro. También aparece en una de las arquivoltas de la portada mayor de Santa María de Uncastillo y en San Miguel de Biota, en ésta última con forma de sirena pájaro junto a una serpenteante bailarina. Simon mencionaba en 1980 una serie de siete capiteles descubiertos durante los trabajos de restauración de los años 70 e insertos en el empedrado de la nave, y que por su estilo estarían inequívocamente relacionados con los capiteles de esta portada. Los cimacios se decoran con rosetas y ajedrezado.

También pertenecerían a este taller de filiación más antigua, aunque de mejor factura técnica, los capiteles de la portada que, igualmente abierta en el muro sur, a cuatro metros de la anterior, fue cobijada por un pórtico en la reforma del siglo XVI. Se abre en arco de medio punto sobre jambas rectas, que se cierra con una arquivolta de doble bocel; una segunda arquivolta, de borde liso, apea en jambas rectas decoradas con la misma moldura que continúa en los ábacos, aunque el derecho haya desapa-

recido, ya que los capiteles románicos se empotraron en los muros construidos posteriormente, si bien son parcialmente visibles. Presentan formas y temas propios del arte jaqués, quizás talleres de segunda generación seguidores del denominado Maestro de Jaca, como el "pitón jaqués" en un ángulo, las palmetas que decoran la cesta de los capiteles, los ábacos y las dovelas del arco, así como la voluta decorada con incisiones paralelas. En el capitel izquierdo, un misterioso personaje aparece envuelto en entrelazos vegetales, que ha sido interpretado con escasa concreción como una escena de condenación. En el de la derecha se aprecian restos de un animal.

Un segundo taller, incardinado de manera amplia en fórmulas habituales durante el segundo tercio del siglo XII que han sido caracterizadas como propias del Maestro de Uncastillo, activo en esta villa así como en la cabecera de Santa María de Sangüesa y San Martín de Unx, habría sido el encargado de tallar al menos tres capiteles en la nave de la iglesia. En el más interesante de ellos, situado bajo el arco de embocadura de la cabecera en su lado septentrio-

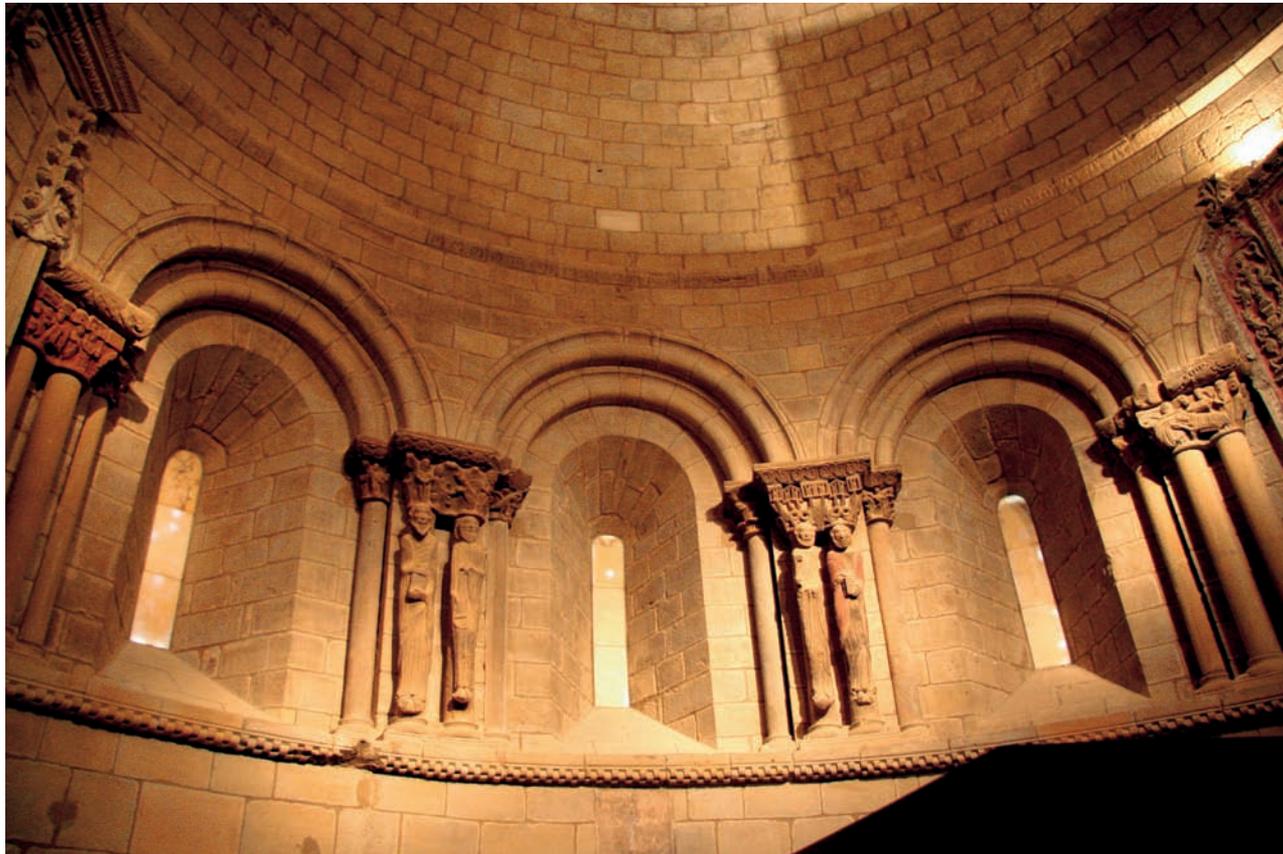
nal, aparece San Martín a caballo partiendo su capa para compartirla con un menesteroso. Los rasgos peculiares del artista son visibles en el modo como trata los rostros, de rasgos prominentes y superficies onduladas, así como en las anatomías y en el vuelo de los plegados. Sin embargo, no manifiesta el mismo cuidado y gracia que advertimos en las principales obras del maestro, por lo que cabría asignarle una cronología tardía en el desarrollo de sus fórmulas creativas. En otro figuran parejas de aves que se agreden mutuamente picoteando sus patas y entrelazando sus cuellos; se trata de un tema conocidísimo relacionado tradicionalmente con el taller del Maestro Esteban y que alcanzó enorme difusión por estas comarcas aragonesas y navarras (Sos del Rey Católico, Leire, etc.). Aunque no es el ejemplo más brillante de este motivo en Aragón, es de señalar el carácter volumétrico de las figuras. Un tercer capitel cuenta con decoración de follaje.

A la tercera etapa citada, correspondiente a los años 70 del siglo XII, pertenecería la factura de los bellos capiteles y el apostolado que decoran el interior del ábside y que se han atribuido tradicionalmente al talle del borgoñón Leodegarius, activo en estas décadas en diversos enclaves de Navarra, La Rioja y Aragón. La existencia de esculturas ocultas tras el retablo mayor de San Martín de Uncastillo era un dato poco conocido, circunstancia que supuso un perjuicio para la valoración artística del programa iconográfico de la iglesia, especialmente si lo comparamos con los magníficos repertorios de los cercanos templos de Santa María y San Miguel de Uncastillo, los cuales sí habían contado con la justa atención historiográfica. En efecto, el apostolado parcialmente conservado y los capiteles que ornaban el interior del ábside de San Martín no fueron mencionados hasta 1957 (Abbad) y permanecieron inéditos hasta el exhaustivo estudio que llevó a cabo Anne de Egry en 1963. Su análisis en relación con el trabajo de otros talleres escultóricos activos en Uncastillo y en el propio edificio nos permite dibujar un panorama más preciso de las influencias entre el románico de las regiones a uno y otro lado de los Pirineos durante el siglo XII, relaciones que se ampliarían hasta Île de France y Borgoña hacia 1160-1175, una renovación simbolizada por la estatua-columna a partir de 1160. El maestro Leodegarius o Leger, que se relaciona con Borgoña y concretamente por su nombre con la ciudad de Autun (de la que fue obispo San Leodegario), asumió la dirección y realización del programa decorativo del ábside de Uncastillo. Este taller se ha vinculado a las puertas de la fachada occidental de Chartres y se caracteriza por un duro modelado, el diseño del plegado a partir de finas líneas paralelas y curvas concéntricas, y el empleo de estatuas-columna, rasgos de los cuales ha que-

do testimonio en dos iglesias aragonesas: nuestro ábside de San Martín de Uncastillo y San Esteban de Sos, obra de algún seguidor. Leodegario y sus colaboradores habían continuado la decoración de la portada de Santa María de Sangüesa, localidad situada a 30 km de Uncastillo en cuyo programa del Juicio Final imprimieron una evidente renovación plástica e iconográfica con respecto al anterior artífice de relieves de la cabecera del templo, el Maestro de Unx/Uncastillo. La personalidad de Leodegario nos es conocida gracias a la inscripción realizada bajo la estatua-columna de María situada en el centro de la jamba occidental con el texto MARIA MATER XPI: LEODEGARIUS ME FECIT. El maestro y sus colaboradores realizaron las estatuas-columna, pero también varios capiteles del interior. En la parte superior de uno de ellos aparecen unas arquitecturas que enmarcan el tema principal y que son idénticas a las que figuran en algunos capiteles del ábside de San Martín de Uncastillo atribuidos al mismo taller.

No es sencillo establecer una secuencia lógica que aúne los elementos constructivos y escultóricos. Prevalece en la historiografía el convencimiento de que este ábside fue reedificado durante una remodelación de la fábrica del templo que, según Lacoste, habría sido construido inicialmente a comienzos del siglo XII. El problema radica en que las modificaciones que ha sufrido el edificio, especialmente las del siglo XVI, han hecho desaparecer testimonios que aclararían cómo encajaron las diferentes partes. En dicha remodelación tardorrománica se incluyeron como soporte de las dobles arquivoltas que ornamentan las ventanas unas estatuas-columna tan interesantes como las de Sangüesa, utilizadas por parejas como jalones en el semicírculo interior del ábside con el fin de articular la sucesión de los distintos ventanales. Del magnífico conjunto que debió de poder contemplarse antes de las reformas del siglo XVI, tan sólo perduran las estatuas-columna correspondientes a la ventana central, enmarcada por dos arcos abocelados sostenidos por grupos de cuatro columnas a cada lado, todas de fuste cilíndrico, excepto uno del lado del evangelio. Siguiendo una tradición asentada en las comarcas limítrofes, los capiteles que culminan las columnas centrales pareadas son dobles y tienen una altura de 37 cm, mientras que sobre las columnas laterales apean capiteles sencillos que miden 24,5 cm. Todos se rematan por un cimacio común decorado con hojas.

La identificación de las figuras del apostolado, que llegan a adquirir carácter de cariátide simulando que soportan el peso de los capiteles, es posible gracias a los atributos que portan sus manos y a la inscripción de sus nombres, excepto en un caso. En el lado del evangelio vemos a San Pablo y Santo Tomás, mientras que en el lado de la epís-



Interior del ábside



Detalle del ábside

tola fueron representados San Pedro, que porta una llave, y otro apóstol no identificado. La figura deteriorada que se encuentra encastrada en el paramento exterior del muro meridional podría representar bien a otro apóstol o bien a San Martín como obispo y se considera que pudo formar parte de esta serie de estatuas-columna que en sus cuatro ejemplares conservados ha llegado a nuestro tiempo de forma excelente, de suerte que aún es visible parte de la policromía en el apóstol anónimo. Las cuatro presentan un canon alargado, pero de dimensiones no uniformes ya que las cabezas se sitúan a la misma altura, pero no así los pies, que bien descansan o bien cuelgan sobre pedestales con una hoja grande. De Egry sostiene que el canon es más arcaizante en el caso de Uncastillo que en Sangüesa. Los miembros del cuerpo apenas están insinuados bajo el fino y paralelo plegado de los paños, mostrando sólo la mano que porta el atributo que los distingue. Aunque no aspiran a una total individualización de rasgos, su cabello está diferenciado en cada caso. Todos portan barba y bigote y poseen ojos de pupila hundida, pómulos acentuados y nariz y boca finas, con la singular colocación de las orejas en la parte superior del cráneo. En el claustro están expuestos otros dos fragmentos de apóstoles de la misma serie.

La iconografía que se despliega en los capiteles historiados muestra diversos episodios de la Infancia de Cristo, en lo que parece un ciclo que tiene paralelos en dos capiteles descontextualizados que se exhiben en el claustro. En los capiteles sobre las columnas se representan los temas de la Anunciación, la Visitación, la Natividad y la Epifanía, en cuya iconografía hay elementos a destacar, tales como el asiento de la Virgen sobre una cabeza monstruosa (Epifanía) o la presencia de un personaje barbado distinto de San José en la Natividad, quizá con el simple fin de equilibrar la simetría de la escena. Junto a los capiteles historiados vemos grupos animalísticos de consolidada tradición, como las aves que beben de un cáliz dispuesto como eje de simetría. Los cimacios, muy volumétricos con palmetas inscritas y otras soluciones ornamentales, culminan un conjunto realmente interesante. Finalmente, los dos capiteles removidos que pueden contemplarse en el claustro fueron reconstruidos a partir de diversos fragmentos. Muestran, en un caso, la escena de la Natividad con San José en el frente principal y, en las caras laterales, la Visitación y la Virgen orante. El otro, peor conservado, parece mostrar a las Tres Marías que se dirigen al Santo Sepulcro.

En cuanto a la composición de las escenas, en la cara frontal el artista siguió un esquema horizontal, reservando las laterales para detalles o personajes presentados en formato vertical. Algunas escenas se rematan en la parte



Estatuas-columna del ábside

superior con arquitecturas, que figuran en otros casos combinadas con diversos temas florales y de follaje, con acantos de tradición tolosana, por una parte, y tallos con hojas que caen desde esquemas arquitectónicos, por otra, recurso compositivo también presente en Sangüesa, como ya adelantamos. Como vemos, la ornamentación se fundamentaba por completo en estas columnas pareadas, lo que ha sido puesto en comparación con la fórmula de la Cámara Santa de Oviedo a finales del siglo XII. En cuanto a cuál pudo ser la cronología de la labor del maestro Leodegario en Uncastillo, hay bastante unanimidad. Fernández-Ladreda considera que el Juicio Final y las labras asociadas de Sangüesa, iniciados en la década de 1160, se prolongaría hasta la de los 70, momento en que Leodegario comenzaría a trabajar en Uncastillo, por lo que la obra de San Martín sería inmediateamente posterior a la de Sangüesa. La única opinión que contempla la portada navarra como una evolución posterior de un incipiente experimento llevado



Capitel del ábside.
Epifanía



Capitel del ábside.
Nacimiento

a cabo en San Martín corresponde a Anne de Egry y no sin reservas. Sobre la calidad demostrada en ambos conjuntos se ha llegado a afirmar (Müller) que, si bien las figuras de Uncastillo guardaban menor armonía en las proporciones de los personajes con respecto al tamaño de los capiteles, los pliegues de sus vestiduras estaban concebidos de una forma más plástica y compleja.

En el exterior de San Martín, el ábside semicircular se destaca con respecto a las capillas añadidas. Se ha dicho que su lenguaje ornamental evidencia nuevamente la huella jaquesa, con una rítmica utilización de elementos como el uso de arquillos ciegos de tradición lombarda en la parte superior, que apoyan sobre lesenas mediante las cuales se articula el muro en nueve lienzos verticales, cinco de ellos en el tambor del ábside, y dos a cada lado del primer tramo de la nave. A estas lesenas o bandas se adosan semicolumnas, cuyo capitel recibe el saledizo de la cornisa, que cuenta con media docena de canecillos con decoración figurada en cada lienzo. Los arquillos apean sobre ménsulas también trabajadas. Las ventanas se enmarcan por columnas y arcos cuyas arquivoltas se componen de una moldura cóncava y otra de bocel con chambrana.

Capitel de una ventana absidal



Aunque de menor interés que el programa iconográfico del interior del edificio, no se descuidó este aspecto y, de este modo, algunos los capiteles de los vanos presentan escenas de pugilato con personajes en lucha que manifiestan una lejana filiación con relieves clásicos y que simbolizarían el pecado de la ira. No obstante todo ello, es preciso recordar que existe una segunda tradición ajena a la influencia más o menos directa de las soluciones lombardas a la hora de justificar la presencia de arquillos. Se trata del gusto por este elemento bajo los aleros, visible en obras tardorrománicas de localidades aragonesas y navarras, por citar las áreas más cercanas (por ejemplo, en Daroca, Irache, Estella, etc.).

En cuanto a los ornamentos litúrgicos y el arte mueble de San Martín, en su mayor parte está compuesto de valiosas obras renacentistas y barrocas, correspondientes a ese segundo período de esplendor de la localidad. Al margen de la hermosa sillería renacentista, ejecutada entre 1554-1556, sobresale el fascistol de la época, así como el órgano. Este rico patrimonio está magníficamente conservado en su práctica totalidad y, como ya hemos indicado, está expuesto en el interior de la iglesia, concediendo un

Cruz esmaltada



gran protagonismo a los retablos, como el retablo mayor bajo la advocación de San Martín, fechado en el primer tercio del siglo XVI, o la orfebrería que se exhibe en vitrinas. En cuanto a las piezas de orfebrería, suele destacarse el busto relicario de San Martín (1701), de Jerónimo Pérez de Villarreal, o la cruz procesional que realizó Jerónimo de la Mata en 1567.

Entre este tesoro destaca una cruz procesional de bronce decorada con esmaltes y que por sus características podemos datar en el último tercio del siglo XII y comienzos del XIII, probable obra de un taller que seguiría modelos lemosinos y no presenta marca de punzón alguna. Adopta la forma de cruz latina en bronce dorado sobre alma de madera. El anverso incluye una pequeña figura de bulto que representa a Cristo crucificado, mientras que su parte posterior está decorada con piezas esmaltadas que incluyen un Cristo en Majestad y los símbolos del Tetramorfos. Este programa iconográfico, con alusiones a la Pasión y Muerte de Jesús en el anverso y la representación de los evangelistas en el reverso, era el habitual en las cruces parroquiales en época románica y se perpetuará en los modelos góticos. Aquí Jesucristo aparece representado con corona y el rostro barbado. Sus brazos se disponen horizontalmente y con las palmas abiertas. La faz serena, que al igual que el torso y el vientre se ha destacado mediante cinceladura, aparece sin grandes muestras de sufrimiento, a la manera del Cristo en Majestad propio de la época. Entre tanto, los pies están todavía separados pero las piernas sí se flexionan, imprimiendo cierta asimetría al cuerpo y a los pliegues del paño de pureza. Estos rasgos están prefigurando el modelo de crucificado gótico. Aparece dispuesto sobre el cuadrón de la cruz, y rodeado por alveolos vacíos, huecos que también aparecen al final de los vástagos y donde se engastaron en su día piedras semipreciosas o complementos de pasta vítrea, hoy perdidos. Los brazos se rematan con una sencilla forma recta. También se conserva parcialmente el esmalte *champlevé* original en el *perizonium* del Crucificado y en las

placas toscamente adosadas al anverso. Esta decoración esmaltada muy probablemente se deba a la fecunda actividad en Navarra y Aragón de cuadrillas de esmaltadores itinerantes que, siguiendo el trazado del Camino de Santiago, realizaban la ruta de Limoges a la península, donde Silos se constituyó en foco de notable interés. Esta circunstancia explica la abundancia en Aragón y Navarra de piezas esmaltadas fechables en torno al 1200 y también favoreció la creación de talleres activos en el entorno de la diócesis de Pamplona, del que dependían las iglesias de Uncastillo a finales del siglo XII. Este obispado patrocinó proyectos arquitectónicos y escultóricos para varias parroquias situadas esta zona fronteriza entre Navarra y Aragón, pero también las dotó de ajuar litúrgico de calidad diversa. Al mismo género pertenecen cruces leonesas parecidas a la que nos ocupa, que han sido fechadas en las décadas en torno a 1200. La cruz parroquial de San Martín de Tours de Uncastillo es uno de los escasos ejemplos de orfebrería de esta época en las Cinco Villas, junto con el *Lignum Crucis* que se conserva en la Iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros.

Texto: DSA - Fotos: DSA/JMA - Planos: MVF

Bibliografía

ABBAD RÍOS, F., 1954, pp. 29, 71 y 76; ABBAD RÍOS, F., 1957, pp. 713-718; ALMERÍA, J. A. *et alii*, 1998, pp. 386-392; BAYARTE ARBUNÍÉS, E., 1942, pp. 64-72; CANELLAS LÓPEZ, A. y SAN VICENTE, A., 1971, pp. 350-351 y 360; CROZET, R., 1968, p. 43; EGRY, A. de, 1963, pp. 181-187; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., 2003, pp. 328-329 y 331; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., 2008, pp. 1258-1280; GIMÉNEZ AÍSA, M. P., 1997a, pp. 9-12; GIMÉNEZ AÍSA, M. P., 1997b, pp. 43-47; GIMÉNEZ AÍSA, M. P., 2007a, pp. 54-58; GIMÉNEZ AÍSA, M. P., 2007b, p. 166; LACOSTE, J., 1993, pp. 113, 115 y 117; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., 2008, pp. 17-50; MELERO MONEO, M., 2007, pp. 7-29; MORENO CHICHARRO, F., 1977, pp. 32-38; MÜLLER, B., 1996, pp. 250-260 y 273; SANCHO, M. P., CODESAL, J. A. y SOBRADIEL, P. I., 1984, pp. 77-92; SIMON, D. L., 1980, pp. 249-268; YARZA LUACES, J., 2001, pp. 164-168.

Virgen de San Cristóbal (copia)

LA IMAGEN DE LA VIRGEN DE SAN CRISTÓBAL se encontraba originalmente en la ermita de dicha advocación emplazada en las afueras de la población, totalmente reconstruida a mediados del siglo XX. Visible desde la villa de Uncastillo, se alza en un cercano montículo al Norte. De origen medieval, se conocen datos referentes a sus primeros años: en 1190 el papa Clemente III le otorgó

diversas gracias, y en 1212 el obispo de Pamplona concedió indulgencias para quienes diesen limosnas para el santuario. La ermita albergaba la imagen original, patrona de Uncastillo, que fue sustraída en el año 1972. La talla se relacionaba con una imagen francesa, aduciendo la leyenda popular que la Virgen apareció en Uncastillo al mismo tiempo que desaparecía de la localidad de Sarrance en el



Virgen (copia)

Pirineo francés, convirtiendo la ermita como consecuencia de tan singular suceso en un lugar de peregrinación para los fieles galos. La talla actual es una copia, fechada en torno al año 1980, de la imagen robada. Mide 64 cm de altura por 25 cm de anchura y 23 cm de profundidad. Realizada en madera dorada y policromada, representa a la virgen María en posición sedente y coronada, siendo ésta a su vez el trono del niño Jesús en una iconografía propia de la escultura románica. Éste aparece representado también con una corona, sosteniendo un libro abierto en la mano izquierda y con el brazo derecho extendido y la mano abierta en acto de bendición. Ambas figuras muestran canon levemente desproporcionado respecto del clásico, con el rostro sereno y sin expresividad, dando como resultado una composición de marcado hieratismo, paliado, sin embargo, por el marcado colorismo del conjunto, en el cual predominan los tonos vivos, especialmente en las vestimentas, y unas carnaciones muy naturalistas en los rostros de los personajes. La figura, de bulto redondo, estaba trabajada en todo el perímetro, con lo cual parece plausible que su disposición original no se limitase a estar adosada a un muro, ya que permitía la contemplación en su totalidad. Sobre la cronología de la original no podemos pronunciarnos; algunos autores la atribuyeron al siglo XII y otros a comienzos del siglo XIII.

Texto y foto: JAS

Bibliografía

ALMERÍA, J. A. *et alii*, 1998, p. 402; GIMÉNEZ AÍSA, M. P., 2007, p. 62; SANCHO, M. P., CODESAL, J. A. y SOBRADIEL, P., 1984, p. 253.

