

ICONOGRAFIA DE LOS CAPITALES DE LA SALA DE DOÑA PETRONILA DEL PALACIO REAL DE HUESCA

Por J. CARLOS ESCO SAMPERIZ

EL motivo inicial que me ha llevado a intentar realizar un estudio sobre la iconografía de los capiteles de la «Sala de doña Petronila» ha sido, quizás, lo paradójico que existe entre la importancia artística de esta obra y el tratamiento y atención que a ella se ha dado y que es prácticamente nula ¹.

Así, toda la información y bibliografía sobre esta obra se puede simplificar en unos pocos párrafos o pequeñas alusiones en obras generales y que además, muchas de ellas, pueden ser consideradas claramente erróneas y faltas de un mínimo interés y atención. Baste citar como ejemplo más claro la descripción que Ricardo del Arco dio en una de sus obras a la citada sala y sus capiteles: «...En cuanto a escultura ornamental en edificios de destino civil podemos presentar la estancia del palacio real de Huesca, denominada de Doña Petronila. Sus capiteles ostentan efigies de monges y santos con libros, emblemas y atributos, en la arquería adosada al paramento mural» ².

Por ello, el fin de esta trabajo, entiendo y sobre esta base lo he realizado, sirva para animar, difundir o por lo menos crear una

1. Mi agradecimiento a las valiosas opiniones y ayuda de don Antonio Durán Guadiol e igualmente a la ayuda de Vicente Domingo López, cuyo trabajo de base me ha sido sumamente valioso.

2. RICARDO DEL ARCO, *Aragón: Geografía, Historia, Arte*, Ed. V. Campo (Huesca, 1931), p. 573.

cierta controversia que a su vez mueva a la publicación de nuevas teorías o interpretaciones y de este modo poder dar una mayor luz y conocimiento sobre esta obra de escultura románica, una de las muchas que bajo el anonimato casi total queda en nuestra región aragonesa.

EL EDIFICIO

El edificio en el cual se encuentra localizada la «Sala de doña Petronila», hoy Museo Arqueológico Provincial, está enclavado en el límite norte de la ciudad de Huesca.

Su solar debió ser zona habitada en época romana, a juzgar por los cercanos mosaicos encontrados al ser derribado el antiguo Hospital de Nuestra Señora de la Esperanza, que estaba enfrente, para construir el actual colegio menor y los cuales se conservan en el Museo Provincial.

Posteriormente, parece que se instaló aquí, debido a su lugar estratégico, el alcázar de los walis de la ciudad al ser ésta dominada por los árabes, pero de esta contrucción no queda vestigio alguno.

Hasta ahora se había dicho que la zuda debió comprender esencialmente el actual edificio del Museo Provincial, aparte de la plaza adyacente y el vecino edificio del actual Seminario; así como que el palacio real de los reyes de Aragón se construiría, pues, sobre la zuda musulmana ³.

No obstante, Antonio y Joaquín Naval ⁴, en su *Estudio urbanístico de Huesca*, han lanzado la hipótesis de que la zuda fue construida en el solar que actualmente ocupa el Seminario, más exactamente, en donde está situada la iglesia de Santa Cruz, anexa al edificio citado.

Después de ser conquistada la ciudad de Huesca por Pedro I en el año 1096, sería construido, como dice Guitard—aunque no hay fecha documental alguna—, el palacio real, que tendría como fun-

3. JUAN TORMO CERVINO, *Huesca Cartilla Turística* (Huesca, 1935). Publicaciones "Turismo del Alto Aragón", p. 133. CRISTÓBAL GUITARD APARICIO, *El prototipo en la arquitectura civil y militar aragonesa*, "Primer coloquio de arte aragonés". Excmo. Diputación Provincial de Teruel (marzo, 1978), págs. 152-161.

4. ANTONIO y JOAQUÍN NAVAL, *Huesca en el siglo xviii*. Publ. de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja (Zaragoza, 1978).

ción el ser residencia de los reyes de Aragón cuando éstos estuvieran en Huesca y tendría un aspecto, tal como señala Zurita, realmente majestuoso.

Por su parte, los hermanos Naval creen que este palacio no se edificaría sobre la zuda musulmana, sino en las proximidades de ésta, en lo que quizás fueran sus jardines, hacia fines del siglo XII —reinado de Alfonso II— o principios del siglo XIII, lo cual en la construcción, no en las salas ni en los capiteles del torreón, parece una cronología un tanto tardía. Lo que sí pudo ocurrir es que en época de Alfonso II se procediera a renovar en parte este palacio-fortaleza.

Actualmente, de esta construcción quedan dos partes unidas entre sí. Una de ellas es el muro occidental y la otra es la torre, que según Guitart ⁵ es una de las mejores versiones del donjón europeo.

La planta de esta torre es de exágono alargado organizada en dos plantas, pero que debido a su actual poca esbeltez es de suponer constaría de una tercera. La inferior es la denominada «Sala de le Campana de Huesca» —donde se localiza la leyenda de este nombre—, cubierta con bóveda de crucería, lo que la hace suponer inexistente en época de Ramiro II el Monje (1134-1137); a lo sumo habría que admitir la ya citada reforma en época de Alfonso II (1162-1196).

La sala superior que se encuentra dentro del torreón es la llamada «Sala de doña Petronila» y es donde se encuentran los capiteles historiados que posteriormente voy a estudiar.

Según don Antonio Ubieta ⁶, esta parte del edificio y en particular estas dos salas, pudieron ser construidas «por la expansión que hubo en la segunda mitad del siglo XII en Aragón, la cual estuvo motivada por dos fenómenos coincidentes: la exportación de la sal y la puesta en cultivo de abundantes viñedos». Ello originó una época de esplendor económico en el reino de Aragón. Entonces es el momento de la construcción de grandes obras, tal como la ya citada, así como los monasterios de Veruela, Roda y Escatrón; las

5. CRISTÓBAL GUITARD APARICIO, op. cit., p. 158.

6. ANTONIO UBIELO ARTETA, *Ciclos económicos en la Edad Media española* (Valencia, 1969), p. 80.

iglesias de Sos, Uncastillo y Agüero; los claustros de San Juan de la Peña y San Pedro el Viejo, siendo el último producto de este auge, el monasterio cisterciense de Casbas.

Por su parte y ya durante la baja Edad Media, en el siglo xiv, Pedro IV da permiso para que sea creado en Huesca un Studio General, según decreto dado por este rey en las Cortes de Alcañiz en 1354, premiando con ello la fidelidad de los hombres y de la ciudad de Huesca por no sumarse a la «Unión».

Pero Pedro IV no da más que esto, el permiso. Así, y cuando a finales del siglo xv, este Studio General pasa a ser subvencionado en gran parte por la Catedral, y además la afluencia de estudiantes es muy numerosa, se hace necesario el buscar un local fijo y estable para la sede de las aulas. Esto se realizó en el año 1507 en que se pensó para solucionar este problema el disponer de algunos locales del palacio real. «El propietario de su mayor parte, don Hugo Urriéns, señor de la baronía de Ayerbe, otorgó poder ante el notario de esta villa, Bernardo de la Fuente, en favor del mosén Juan de Esco, clérigo rector de Sarasa, para firmar la capitulación sobre el palacio y casa del rey, con los senniores justicia y jurados de la ciudad de Huesca»⁷.

Vemos, pues, como el anteriormente palacio real había pasado a la familia Urriéns, ya que Pedro IV, arruinado por falta de moneda con que solucionar los cuantiosos gastos de la guerra que sostenía contra Pedro I de Castilla, realizó varias ventas de esta misma índole.

El cronista de la orden franciscana, fray José Antonio de Hebrera, afirma que Jordán Pérez de Urriéns, consejero y mayordomo de Pedro IV y su servidor contra los de la Unión y contra el rey de Castilla, fue nombrado «alcaide perpetuo del Palacio Real de Huesca, dejando este honor en la casa para todos sus descendientes por línea recta masculina, como consta por un privilegio»⁸.

De esta forma, durante los siglos xv y xvi, los estudiosos de la Universidad de Huesca se instalaron en parte del antiguo palacio real. El resto siguió como palacio y así continuó hasta el reinado de

7. RICARDO DEL ARCO, *Estatutos primitivos de la Universidad de Huesca*, IV vol. E. E. M. C. A., págs. 320-408 (Zaragoza, 1951), p. 345.

8. RICARDO DEL ARCO, op. cit. p. 336.

Felipe III, el cual hizo la donación del resto del edificio, a excepción tan sólo de una muy pequeña parte, que años más tarde fue también incorporada a la Universidad. Al finalizar el siglo XVIII, se derribó gran parte de la antigua fábrica para ensanchar las escuelas. Además, se reformó casi completamente el edificio, tomando éste el aspecto actual, pero quedando en pie el recio muro del regio palacio en la parte del «Salón del Trono» y salas adyacentes, tales como son la «Campana de Huesca» y la de «Doña Petronila».

El proyecto de reforma fue ideado, bajo el reinado de Carlos II, en el año 1690, por el arquitecto y catedrático de esta Universidad, don Francisco de Artiga, pero la fachada por él proyectada no llegó a realizarse.

Según el grabado existente hoy en el Museo Arqueológico Provincial, «esta irrealizada fachada hubiera tenido dos cuerpos superpuestos de ocho columnas cada uno; en los intercolumnios se colocarían estatuas de sabios y como acróteras rematando el frontón la estatua equestre de Sertorio»⁹.

No obstante, este proyecto, como ya he indicado, no fue realizado y en su lugar se construyó una fachada que más o menos es la que actualmente hoy se conserva, la cual se compone de dos cuerpos, el inferior de cantera arenisca y el superior a estos sencillos muros de piedra, de ladrillo. En las esquinas de la planta octogonal resaltan pilastras, lo mismo que en el proyecto primitivo¹⁰.

La curiosa planta octogonal de este edificio también es obra de Artiga y en su tiempo iba a ser una verdadera innovación en el país. Esta tiene un patio central, también octogonal, en el que existe un pórtico de arcos carpaneles sobre columnas toscanas, teniendo adosado los restos ya citados del palacio real.

Volviendo nuevamente a la historia del edificio en sí, se ve cómo en 1845 cierra sus puertas la Universidad, que había sido creada en el siglo XIV y poco después se dedica este edificio a Instituto de Enseñanza Media.

Posteriormente y hasta nuestros días, el Ministerio de Educación y Ciencia lo ha destinado a ser la sede del actual Museo Arqueológico Provincial.

9. ROSA DONOSO, *Guía del Museo Provincial de Huesca*. Dirección General de Bellas Artes (Madrid, 1968), p. 13.

10. ROSA DONOSO, op. cit., p. 14.

LA SALA DE DOÑA PETRONILA: SU HISTORIA Y SU ESTRUCTURA

Su historia.—La sala superior de la torre del palacio real es conocida por el nombre de «Sala de doña Petronila», aunque Soier la denominó gabinete de la reina Inés, madre de aquélla y esposa de Ramiro II—y algunos localizan en ella los célebres esponsales de la hija de ambos, Petronila, con el conde Ramón Berenguer IV de Barcelona, siendo todavía ésta una niña de dos años, con lo que se produjo la unión de Aragón y Cataluña ¹¹.

No obstante, todos sus restos artísticos parecen datarla y localizarla temporalmente como una obra del último tercio del siglo XII ¹², y su función, a juzgar por su aspecto y la iconografía de sus capiteles, fue meramente eclesiástica, pudiendo ser el oratorio o capilla real.

Así pues, tal como ya indicó Ricardo del Arco y la gran parte de estudios posteriores, creo que esta sala puede ser perfectamente la capilla de San Nicolás, dada en 1195 por Alfonso II al monasterio de Montearagón, *capellammem Sancti Nicholau sitam in palatio meo Osce* ¹³, con ciertas obligaciones, como el tener aquí un presbítero, dos clérigos, vestidos, comida, ornamentos, libros, etc., así como que estuviese iluminada noche y día y que se celebrasen los divinos oficios, etc. ¹⁴.

Es pues, por el encuadramiento de la posible cronología en la factura de los capiteles de esta sala y la fecha de esta donación ahora citada, lo que me inclina a pensar que esta sea la nueva capilla del palacio real, cuya construcción respondería a la ya citada reforma que Alfonso II pudo realizar en dicho palacio a fines del siglo XII.

Su estructura.—En planta inferior, la citada sala tiene una estructura rectangular con un ábside semicircular orientado a levante. Los muros, de sillería, isodomos de grosor considerable, están

11. CRISTÓBAL GUITARD APARICIO, *Castillos de Aragón I*. Colección Aragón. Librería General (Zaragoza, 1976), p. 153.

12. J. GUDIOL y J. A. GAYA, *Hispaniae*, tomo V, p. 159 (Madrid, 1950).

13. P. HUESCA, *Teatro Histórico*, tomo VII, págs. 316-317.

14. JUAN F. UTRILLA, *La zuda de Huesca y el monasterio de Montearagón*. "Homenaje a D. José María Lacarra", tomo I, págs. 285-306 (Zaragoza, 1978).

divididos en dos por una línea de impostas que recorre toda la sala. En el cuerpo superior es donde están distribuidos los cinco vanos que proporcionan luz a la sala, siendo su distribución la siguiente: dos a los pies, los cuales son abocinados con un derrame entre jambas hacia el exterior, de las cuales la intermedia presenta una columnilla a cada lado con sendos capiteles troncocónicos, sin decoración alguna.

El vano del lado izquierdo de la sala tiene la misma estructura que los citados, pero con la variante de poseer tres columnas con semejantes capiteles troncocónicos.

Por su parte, los vanos de la cabecera son abocinados y no poseen diferenciación de jambas; no obstante, sus proporciones son, al igual que los anteriores, de un gran tamaño.

En el cuerpo inferior y cerca de los pies de la sala, está situada la puerta adintelada de la entrada y que por su factura se ve claramente que es de moderna hechura, obra de una de las diversas restauraciones y cambios que ha sufrido la sala.

En la parte misma de los pies se abre otra puerta adintelada que da entrada a una torreta adosada mediante una escalerilla de caracol.

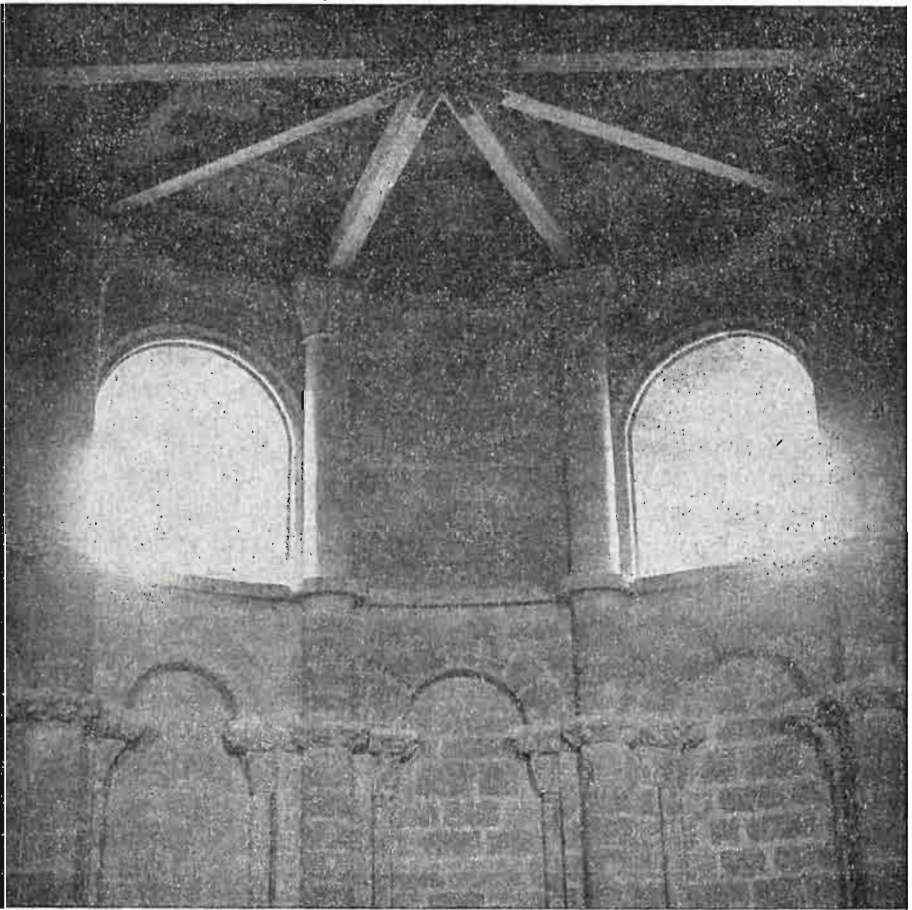
Por lo demás, en este cuerpo inferior hay diecinueve arcadas ciegas con arco de medio punto y que nacen de un banco corrido de unos setenta y cinco centímetros de altura con respecto al suelo, el cual está decorado con dos molduras en su parte final y que al igual que las citadas arcadas recorre todo el perímetro de la sala.

No obstante, en el ábside la estructura es más compleja. Los elementos de sustentación principales son unas columnas adosadas a la pared, que nacen en el banco de piedra citado y llegan hasta la cubierta. Estas están rematadas cada una por un capitel sin decoración y que son los que deberían sostener a su vez el nacimiento de la cubierta.

En el intercolumnio y en la parte absidial se encuentran siete arcadas de las anteriormente citadas, pero que son las únicas que actualmente todavía poseen capiteles esquinados y decorados con una rica iconografía románica a la que posteriormente haré alusión. Ello no quiere decir que en su tiempo el resto de las arcadas de la

sala no poseyesen este tipo de decoración, cosa casi segura, pero actualmente sólo poseen unos capiteles lisos recientemente colocados o rehechos.

Comparando la estructura de esta sala con otras construcciones de la región aragonesa, hay que señalar que ésta posee gran número de analogías y similitud con la de la iglesia de San Gil de Luna.



Fotografía 1.—Vista general del ábside y cubierta.

La cubierta original se supone sería del tipo de la que todavía hoy se conserva en el recinto inferior—Sala de la Campana—, es decir, de crucería. No obstante y como hasta hace unos años la sala permanecía descubierta, con gran peligro de deterioro en toda ella, se propuso construir un bóveda de piedra. Desechado este proyecto por su alto coste, se construyó una estructura de madera a doble vertiente que es la que hoy actualmente la cubre ¹⁵.



Fotografía 2.—Detalle de columnas y capiteles.

15. Véanse las figuras 1 y 2, para poder apreciar algunos detalles señalados en este apartado.

FUENTES ICONOGRÁFICAS ¹⁶

- La Anunciación.* — Libro sobre la Navidad de María. IX, 1-4.
 Evang. de Bartolomé. II, 15-21.
 Protoevangelio de Santiago. XI, 1-3.
 Evangelio del pseudo Mateo. IX, 1-2.
 Evangelio armenio de la infancia. V, 8-11.
 La leyenda dorada de Santiago de Vorágine.
 Evang. de san Lucas. 1, 26-38.
- La Visitación.* — Proto evang. de Santiago. XII, 2-3.
 Evang. de S. Lucas. 1, 39-56.
 Aparición del ángel a S. José. — Evang. del pseudo Mateo. XI, 1.
- El Nacimiento.* — Evang. del pseudo Mateo. XIII, 2.
 Libro sobre la infancia del Salvador. 72-74.
 Evang. de S. Lucas, 2-7.
- La Anunciación a los pastores.* — Evang. de S. Lucas. II, 8-12.
- Adoración de los Magos.* — Protoevangelio de Santiago. XXI.
 Evang. del pseudo Mateo. XVI.
 Evang. árabe de la infancia. VII.
 Evang. de S. Mateo. II, 1-2.
- Matanza de los santos inocentes.* — Protoevangelio de Santiago. XXII, 1-2.
 Pseudo evangelio de Mateo. XVII, 1.
 Evang. de Mateo. II, 16-18.
- Circuncisión.* — Evang. árabe de la infancia. V, 1.
 Evang. de S. Lucas. II, 21.
- La huida a Egipto.* — Fragm. papiraceos (fragm. de El Cairo). Papiro 10.735.
 Evang. del pseudo Mateo. XVII, 2-XXII, 2.
 Evang. de S. Mateo. II, 13-15.

16. Confer. con: *Evangelios Apócrifos*. Ed. Católica, S. A. (Bibl. de Autores Cristianos) (Madrid, 1975). *Biblia de Jerusalém*. Ed. Española Desclée de Brouwer, S. A. (Bilbao, 1971). LOUIS REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, tomo II. *Iconographie de la Bible* (II). *Nouveau testament*. Ed. Presses Universitaires de France (Paris, 1957).

Las tentaciones en el desierto. — Evang. de S. Mateo. IV. 1-11.

Evang. de S. Marcos. I, 12-13.

Evang. de S. Lucas. IV, 1-13.

La Transfiguración. — Evang. de S. Mateo. XVII, 1-8.

Evang. de S. Marcos. IX, 1-12.

Evang. de S. Lucas. IX, 28-36.

ICONOGRAFÍA DE LOS CAPITELAS

De entre los capiteles decorados hay que señalar que tres de ellos han sido rehechos, uno de ellos fuera de la parte absidial y cuyas escenas, con respecto a su colocación, no cuadran en el contexto cronológico que guardan las demás, lo cual podría muy bien ser debido a una mala interpretación por parte de sus restauradores.

Los otros doce capiteles tienen una escena cada uno, respectivamente, salvo el primero, en el cual aparecen encuadrados dos.

La Anunciación. — Fotografía 3.

Este primer capitel está dividido en dos escenas distintas, una de ellas es la aquí descrita de la Anunciación y la otra será la detallada posteriormente de la Visitación.

Los personajes de esta Anunciación están claramente especificados. A la izquierda se encuentra el ángel, con las alas visibles, pero no extendidas y las manos cruzadas sobre su pecho señalando con el índice de la derecha el rostro de la Virgen, significándola como persona elegida en el designio divino. Sus ojos están dirigidos a llamar la atención del espectador, ya que en vez de estar mirándola su mirada está dirigida al frente de la sala, causando una impresión de total ausencia de la escena a no ser por la actitud indicativa señalada.

A la derecha se encuentra la Virgen que en un leve escorzo mira, pero no totalmente, al ángel con una cierta actitud de asombro. A su vez coloca las palmas de sus manos de frente, con los pulgares unidos, en una típica postura religioso-cristiana de acatación y sumisión, en este caso a la función a ella designada. Su beneplácito se ve reafirmado por la simplemente esbozada sonrisa que plasma en sus labios.

Comparando esta escena con otras anunciaciones se ve claramente que mientras en la mayoría de ellas, en especial las pintadas, aparece un conflicto de espacios, de fuerzas y características (Divino-Humano) entre los dos personajes centrales, en ésta, estos dos personajes aparecen como casi simétricos. El aspecto aéreo del ángel, algunos de sus atributos, el libro de la Virgen e incluso la presencia del Espíritu Santo en forma de paloma, han desaparecido de la escena, quizás por imperativos del espacio-marco, quizás por esa sobriedad que caracteriza al autor ¹⁷.

La Visitación. — Fotografía 3.

Como ya he indicado, esta escena está también incluida en el primer capitel.

De nuevo los personajes están claramente especificados. Las dos mujeres se abrazan y además Isabel palpa el pecho de la Virgen, significando con ello el estado de buena esperanza de su prima. Si seguimos la clasificación de las variantes del encuentro que hace Louis Reau en su *Iconographie de l'Art Chretiene* (t. II), esta representación entraría, pues, en el apartado B, ya que las dos mujeres se abrazan ¹⁸.

En realidad, este es el único detalle que hace posible la identificación de María e Isabel, ya que si no fuera por la ya citada actitud de esta última, lo idéntico de la figura de las dos mujeres la haría confusa.

Por lo demás, lo único destacable en su conjunto es la total falta de detalles expresivos en ambos rostros. Sus miradas se cruzan, debido a la posición que adoptan, en un punto que está muy lejos de donde se desarrolla la escena, tomando con ello ésta, para el espectador, un sentido puramente decorativo, en vez de comunicativo o explicativo. Quizás ello sea óbice para señalar lo particular y restringido de la función de estos capiteles, pues al estar en esta capilla o sala, dentro del palacio real, su toma de contacto con la gente del pueblo es puramente nula y por ello su valor «educativo» no tiene en sí el mismo que pudiera tener a la puerta de una iglesia de culto.

17. LOUIS REAU, op. cit., págs. 174-187.

18. LOUIS REAU, op. cit. págs. 195-206.



Fotografía 3.—La Anunciación y La Visitación



Fotografía 4.—La aparición del ángel a san José

La aparición del ángel a san José.—Fotografía 4.

Este es un tema iconográfico poco representado en comparación con otros y además su tipología no está muy clara. El personaje solitario se sale de lo habitual en este tipo de representaciones. Aparece la Virgen que permanece en un plano diferente al de los dos personajes centrales, como recordándonos que la aparición del ángel es por su causa. Su mirada vuelve a estar perdida, pero el libro que tiene entre las manos y su postura parecen darle ese aire de inocencia que el tema requiere.

Los otros dos personajes, el ángel y san José, aparecen en un plano más exterior a la vista del espectador y también en este caso más importante, temáticamente hablando. El ángel apoya su mano derecha en el hombro de san José y en la otra sostiene un pergamino que contendría el mensaje divino. San José sostiene en su mano derecha un largo bastón, que acopla el artista a la curva del capitel, y además posee una barba característica.

En esta escena, pese a la inexpresividad de los rostros, la mano del ángel apoyada en el hombro de san José, confiere al conjunto un rasgo más humano y un cierto dinamismo, dándole ese enlace comunicativo que, como en las anteriores escenas, tiene que suplir la divergencia de los rostros y lo perdido de sus miradas en el infinito.

El nacimiento de Jesús.—Fotografía 5.

Esta escena del nacimiento es muy peculiar por diversas razones. En primer lugar y estructuralmente, por el extraño escorzo que hace el lecho del niño, adaptándose a la esquina del capitel.

En segundo lugar, por la iconografía que representa esta escena, pues comparándola con una típica se hecha de falta la ausencia de san José y, como en algún caso, de los ángeles adoradores tan característicos de otros nacimientos.

En tercer lugar, por la extraña composición arquitectónica que simula el autor. De este modo el plano derecho del capitel aparece ocupado por tres columnillas que sostienen una especie de cofre de tres cuerpos, encima del cual asoman dos cabezas de animales, que hay que suponer sean el burro y el buey, pero que no están de manera alguna claramente representados.

La parte intermedia está aquí, al igual que en los capiteles anteriores, ocupada por una arista a modo de columna, a su vez con capitel y que en este caso está recubierto en su parte alta por una cortina, elemento éste no corriente en la iconografía de esta época ni en la iconografía de otros nacimientos.

El niño está sujetado por la Virgen, que a su vez no lo mira, sino que como en anteriores ocasiones su mirada va perdida, no concretándose en absoluto en la acción que está realizando.



Fotografía 5.—El nacimiento de Jesús.

El niño, como ya he dicho, aparece en un lecho muy lujoso, en contraste con los típicos pesebres, y su importancia está resaltada por el autor en lo excesivamente grande de su figura, la cual aparece tapada hasta su cuello, con un rostro totalmente adulto. Su cuerpo está delimitado y deja notarse a través del bulto y arrugas que el escultor ha realizado en el manto que lo cubre, alejándose del típico desnudo o semi-desnudo, quizás por una decidida incapacidad del autor a realizarlo.



Fotografía 6.—La anunciación a los pastores.





Fotografía 7.—La adoración de los magos.

Como en las anteriores ocasiones, la rigidez de la escena está marcada por la preponderancia de líneas verticales y, en algunos casos, horizontales, pero casi nunca oblicuas.

La anunciación a los pastores. — Fotografía 6.

Lo primero que se observa al contemplar este capitel es la ya indicada desconexión de sus personajes, pero aquí llevada al máximo, ya que tanto el ángel como los dos pastores están totalmente separados y no pueden ser unidos más que por la mente del observador que conoce los hechos.

Más que de una escena hay que hablar, pues, de una representación de personajes, unidos por determinados símbolos por el espectador.

En la parte izquierda se encuentra un ángel, que debido al citado distanciamiento comunicativo, mantiene en su mano izquierda un pergamino, semejante al de la escena 3. 2. donde portaría el mensaje para los pastores, siendo éste, junto con las tres ovejas del lado contrario, fuera del capitel, los elementos que le dan cohesión y significación al grupo.

Además, su función no está marcada más que por esta característica, pues ni su postura ni su atuendo nos la muestran.

Los dos pastores, totalmente rígidos, uno en el centro y otro en el lado derecho, miran al frente y anulan con sus posturas todo tipo de funcionadidad. Como ya he dicho, de no ser por el cayado que lleva sobre su hombro, el que se encuentra en el extremo y por las tres ovejas, que una sobre otra fuera del marco del capitel les acompañan y que a su vez están frente a un tosco matojo de hierbas, no podríamos saber el papel ni el significado del dispar grupo.

La Virgen y san José con el niño. — Capitel rehecho.

La última cena. — Escena en la que Judas, con la bolsa, claramente visible, agarra a Cristo por el hombro. Este, a su vez, lleva en su mano derecha el cáliz de la última cena y con la izquierda levantada se dirige a una figura que está de espaldas.

Capitel rehecho.

La adoración de los magos. — Fotografía 7.

Volvemos a encontraros en este capitel la misma disposición espacial de los personajes y la misma situación frontal que en 3.2. Sin embargo, en éste, al no ser representado el papel del receptor, la escena pierde un poco el carácter artificial y la desconexión que caracterizaba al anteriormente citado.

Pese a ello, los tres reyes siguen poseyendo un carácter rígido y estático que anula por tanto todo tipo de diferencias entre ellos.

De esta manera y al contrario que en la mayoría de las adoraciones, el tipo iconográfico de los magos no representa — en un esquema tripartito muy característico — tres edades de la vida, los tres continentes conocidos. El rey de la izquierda permanece sentado manteniendo una especie de cofre en sus rodillas mientras que los otros dos reyes, que están de pie, presentan sus ofrendas — muy deterioradas — a un imaginable Jesús recién nacido.

La matanza de los santos inocentes. — Fotografía 8.

Este capitel consta de dos planos diferentes, en el de la izquierda aparece un castillo, como símbolo fiel de la figura y poder de Herodes, que aparece así representado indirectamente, y por cuya puerta salen cinco cuerpos descabezados, que son, a su vez, los actos o consecuencias de la maldad de este personaje.

Los elementos de construcción aparecen claramente marcados por unas incisiones, en clara representación de las diversas piedras que la forman. Al igual ocurre en la enorme puerta, donde su arco de medio punto está extraordinariamente remarcado.

En su parte superior, dos torres con almenas culminan la obra, teniendo cada una de ellas una ventana, la primera de doble ventanal y la segunda con un arco simple de medio punto. La parte intermedia entre las dos torres lleva simplemente tres almenas.

En la parte derecha *un soldat empoinne un enfant par le pied, le suspend la tête en bas et s'apprête á le couper en deux avec son épée come dans le simulacre du jugement de Salomon*¹⁹

Como vemos, esta escena es conocida y está suficientemente representada. La rigidez del niño, del que hay que destacar la curiosa

19. LOUIS REAU, op. cit., p. 269.

representación de su caballo, con unas rayas verticales a modo de cepillo, es contrastada por el leve balanceo del soldado hacia la derecha, con su pierna flexionada y sus brazos salientes.



Fotografía 8.—La matanza de los santos inocentes (A)

La matanza de los santos inocentes.—Fotografía 9.

Nuevamente se repite el sistema escénico del autor, separando la representación en dos planos diferentes. En este caso, mientras la carga escénica recae sobre el plano izquierdo, la carga de lo expresivo recae sobre el derecho.

En el primer plano aparecen un soldado y una mujer que mantiene asido con su brazo izquierdo a su hijo mientras que con el derecho intenta separar al soldado. Este, a su vez, porta una gran espada en su mano derecha manteniendo su vista al frente y al

igual que en escenas anteriores ésta se mantiene ausente de la acción de sus brazos, y con su mano izquierda mantiene agarrado al niño de la cabeza. Este, por su parte, colocado en una posición de línea oblicua, como ya he indicado, poco corriente en este autor, tiene la cabeza tirada hacia atrás, respondiendo esta posición al esfuerzo que el soldado está haciendo con su mano hacia sí.



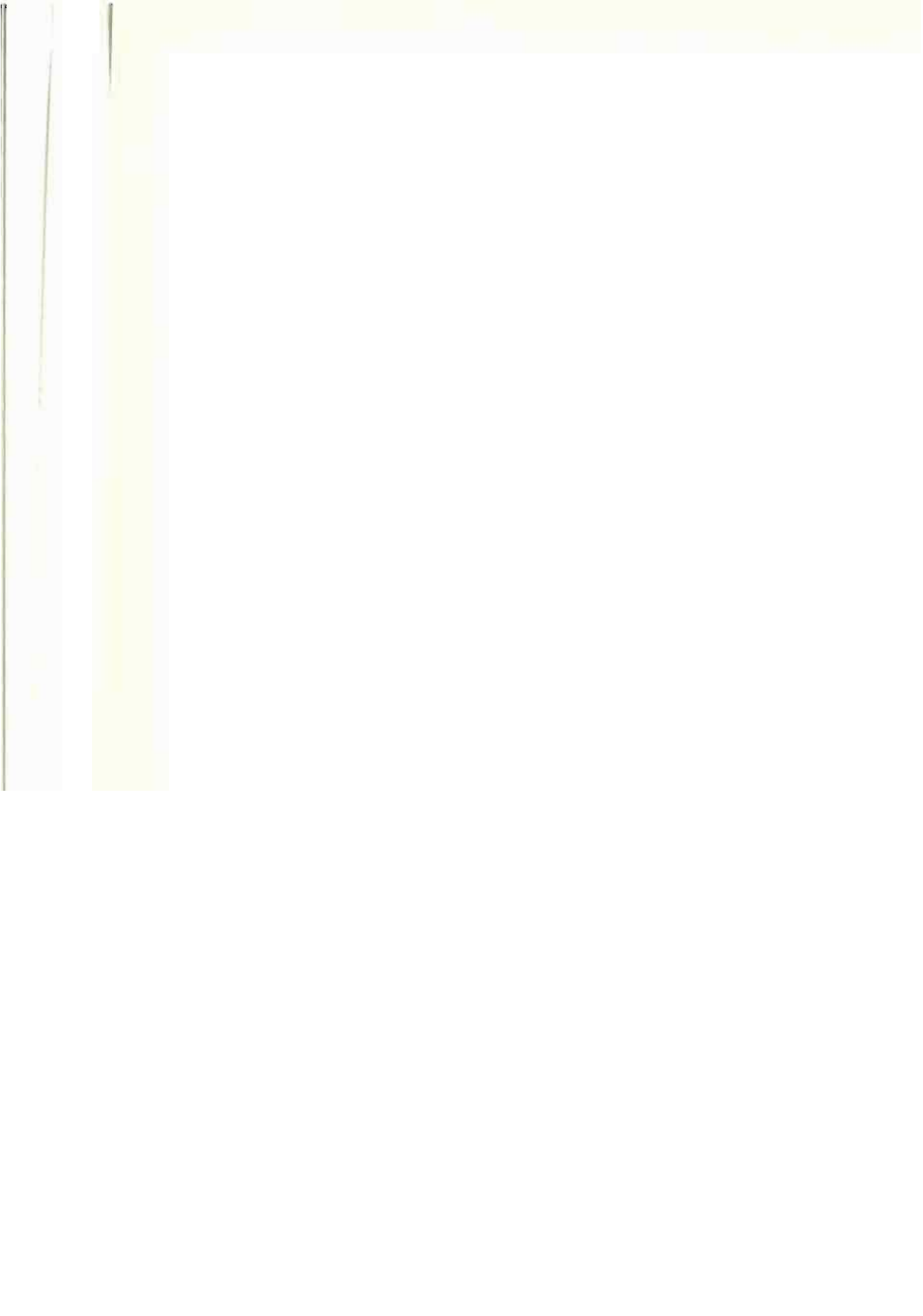
Fotografía 9.—La matanza de los santos inocentes (B)

En el otro plano, escénico más que espacial y contrapesando la artificialidad más o menos abundante de hasta lo ahora visto, aparece una mujer en actitud de llanto y de desesperación, como símbolo de la tragedia y daño que sobre ella ya ha sido causado.

Su conjunto de expresiones, con las manos en las mejillas y su rostro en sí, a mi modo de ver la figura con más vida y sensibilidad escultórica de todas las aquí representadas, muestran y expresan su estado de ánimo.



Fotografía 10.—La circuncisión





Fotografía 11.—La huida a Egipto.

Estas actitudes y la línea oscilante de su cuerpo, apoyándose en la pared, suponen la más clara ruptura de la rigidez expresiva que el autor muestra en todos estos capiteles. Es, pues, en su conjunto, el recuerdo del acto trágico pasado, reflejando posteriores efectos emotivos — muy sola —, y el mismo acto en el momento presente de su realización — mujer, niño y soldado —, lo que marca en el capitel dos escenas relacionadas — causadas por un mismo acto —, pero en temporalidades distintas — presente y pasado —.

La Circuncisión. — Fotografía 10.

Este tema no es representado en la iconografía con frecuencia, quizás porque el número de sus posibles personajes sea elevado. Pueden aparecer el niño, el sacerdote, san José, la Virgen y un ayudante que puede ser un ángel. Sin embargo, históricamente, está claro y comprobado que la Virgen no podía presenciar la circuncisión, por estarle vedado este acto según la ley judía.

Nuestro autor parece ceñirse a lo real, pues evita la figura de la Virgen. Aparece sin embargo San José, que parece llevar las ofrendas; el sacerdote que sostiene al niño y tiene el puñalito que servirá para la circuncisión; el niño, y un cuarto personaje, el cual, por sus alas posteriores es el citado ángel que actúa como ayudante, y que como dato curioso, hay que señalar su desnudez, aunque ésta sea lateral.

La cama aquí representada es la misma que la descrita en la escena del nacimiento de Jesús, pero no obstante, la cabeza de éste es difícilmente visible, ya que está tapada por el brazo del sacerdote.

La huida a Egipto. — Fotografía 11.

La iconografía de este tema es ya clásica y apenas varía en sus diversas representaciones. Los personajes son siempre los mismos; la Sagrada Familia y el asno.

En este caso, san José, con la típica barbilla ya antes descrita y vista, ocupa la parte derecha y camina, por lo menos su postura la deada así lo delata, delante llevando al asno de un ronzal, mientras con su otra mano y sobre su espalda, lleva un ato para las provisiones.

El asno, que lleva a la Virgen y al niño, camina detrás, ocupando su figura ambas partes del capitel, pues su cabeza, haciendo escorzo, y con unas larguísimas orejas, está detrás mismo de san José.

La Virgen, sentada lateralmente, en la forma típica, con un largo manto que le cuelga y con la mirada al frente, sin prestar la menor atención al niño, manteniéndolo, y de cuyo cuerpo sólo su gran cabeza es visible, la cual es, al igual que la de la escena de su nacimiento, de un gran tamaño y con unos rasgos de clara adultez.

Animal fuerte atacando a animal débil.—Fotografía 12.

En este capitel aparecen dos animales en «plena comunicación» dentro de él.

A la izquierda aparece un rocín con la cabeza inclinada en el suelo—en actitud de comer—y a su costado hay un árbol que bien pudiera ser la representación del árbol de la vida, tan frecuente en esta época y cuyas ramas son semejantes a algunas de las decoraciones de encima de los capiteles.

Al otro lado, en el lado derecho del espectador y con la cabeza y zarpa en el centro, aparece un animal, más bien de tipo mitológico y sin caracteres concretos, salvo el aspecto superior en fuerza y potencia al asno y cuya cola, al contrario que la de éste, surge por debajo de su vientre, subiendo por su costado al igual que su cabeza, erguida en posición de supremacía. Su rostro posee una amplia sonrisa y a través de su boca abierta deja ver la potencia de sus dientes, mientras su mano o más bien su zarpa, de gran proporción y tosquísima factura, está posada sobre el cuello del rocín.

Las fuentes de esta escena no son, al contrario que las demás, bíblicas, sino más bien culturales, mítico-artísticas de pueblos antiguos. Es decir, en la Biblia o en los Apócrifos esta escena no aparece, ni aparecen estas dos figuras en composiciones parecidas. Para encontrar su procedencia hay que remontarse a representaciones de pueblos de la antigüedad, especialmente en el Medio Oriente, que metafORIZaban un hecho guerrero o de otro tipo, mediante esta comparación con la victoria del animal fuerte sobre otro débil, va fuese adoptando la posición del vencido—y por tanto ensañándose con el fuerte—o bien la del vencedor, que era así resaltado.

Ahora bien, hay que encontrar un significado a esta escena dentro del contexto general de todos los capiteles. Como no queda explicitado en ningún lugar ni por la escena misma ni por otras, habrá que suponer que viene a establecer un paralelismo con el ca-



Fotografía 12.—Animal fuerte atacando a animal débil.

pitel anterior, representando, pues, el avasallamiento que supone por parte de Herodes—la bestia fuerte y feroz—sobre la Sagrada Familia—el animal débil—.

Las tentaciones en el desierto.—Fotografía 13.

La iconografía de estos dos capiteles restantes da un salto con respecto a los anteriores, de cuando Jesús era todavía un niño, hasta esta escena, que lo representa ya en su vida adulta.

Jesucristo, con una corona ya en la cabeza, está sentado en un sillón o trono, a modo del ya visto en la escena de la adoración de los magos. En el otro plano aparece una figura antropomorfa, con alas y garras, con marcadas uñas en los pies y con una gran cabeza,

que parece representar a satanás. En su mano derecha lleva un objeto bastante deteriorado que no puede ser clasificado. No obstante y si hemos de inclinarnos por una de las tres tentaciones, acomodándonos a criterios negativos de eliminación, lo haremos por la primera: la conversión de las piedras en panes y, por tanto, el objeto que es difícil de catalogar sería una piedra presentada a Cristo por satanás para que obrara el milagro.

En el plano de conjunto, volvemos a observar la ruptura de la escena, esta vez muy marcada por el pílón central y por la desconexión tan acentuada de los personajes, sobre todo de Cristo, que se muestra en actitud superior y displicente, mientras su figura pareja hace intención de ofrecerle lo que lleva en la mano.



Fotografía 13.—Las tentaciones en el desierto.

La Transfiguración.—Fotografía 14.

El último capitel de esta serie o ciclo iconográfico, a pesar de que su factura ni detalles definidores sean del todo claros, parece representar la transfiguración de Cristo: «Unos ocho días después de estos discursos, tomó Jesús a Pedro, Juan y Santiago y subió a un monte a hacer oración. Y, mientras estaba orando, su rostro se transfiguró y sus vestidos se volvieron brillantes y resplandecientes, como la luz. Y de pronto aparecieron dos hombres conversando con él; eran Moisés y Elías... Cuando estaban ya éstos para separarse de él, Pedro, por decir algo, se dirigió a Jesús y le dijo: Maestro, ¡qué bien se está aquí! Hagamos tres cabañas, una para ti, otra para Moisés y otra para Elías»²⁰.

La anterior afirmación puede ser comprobada por la plasmación en la escena de este capitel de tres personajes juntos, más uno solitario cuya identificación es clara y no tiene lugar a dudas, pues la cruz en corona que lleva sobre su cabeza, idéntica a la figura del capitel anterior, lo demuestra claramente como la representación de Cristo.

Por su parte, el resto de los personajes de esta cita bíblica, a excepción de Moisés y Elías, es decir, los tres apóstoles, están uno tras otro, cogiendo con su mano izquierda la manga de la túnica de su brazo contrario y en cuya mano ya portan un pequeño bulto que bien pudiera tratarse del símbolo material para la construcción de las tres tiendas—según san Mateo—o cabañas—según san Lucas—, que los apóstoles pretenden construir para Jesús, Moisés y Elías.

Por lo demás, poco más se puede decir de esta representación, cuyos datos identificatorios son prácticamente nulos, pero cuya localización y conocimiento quizás hubiera sido posible de haberse conservado el resto de los capiteles que lo continuaban y que desgraciadamente han desaparecido, pues aunque a continuación de éste exista, ya fuera del ábside, un capitel recientemente rehecho, su iconografía no se puede, o por lo menos yo no llego a poder adivinarla.

20. Evangelios, S. Lucas, IX, 28-36.

EL COLOR

Aunque en las fotografías incluidas en el apéndice no puedan apreciarse, los capiteles están parcialmente coloreados.

A esta parcialidad se añade otra peculiaridad de la coloración: es su carácter apagado y tenue. Los colores no son violentos ni brillantes en ningún capitel, ello debido sin duda alguna a que hasta hace pocos años la sala permaneció durante bastante tiempo sin techumbre, dañando los elementos atmosféricos el colorido de estas figuras.

Debido a estas circunstancias, las generalidades que se pueden apreciar acerca del color no pueden ser más que aproximativas. Lo primero que se observa es que en los rostros, la posible expresión y la delimitación de los órganos faciales no es escultórica, sino pictórica. Se consigue, con una remarcación de las líneas y contornos con trazos oscuros y ello es fácilmente observable en las figuras de las fotografías 3, 4, 9, 10 y 11, pero en general casi todas lo poseen.

Otros contornos y líneas remarcadas en oscuro y apreciables en las fotografías, son las de las alas de los ángeles—fotografías 3, 4 y 6—, y las barbas de algunos personajes—fotografías 4, 7 y 11—.

Una segunda característica es la preponderancia del color verde claro, muy defuminado, en la coloración de las túnicas. Así aparecen: la Virgen en la fotografía 5; santa Isabel en la fotografía 3, y la Virgen en la fotografía 4; la túnica interior del pastor del cayado en la fotografía 6; la de la madre que llora en la fotografía 9, y la del último apóstol en la fotografía 14. De este mismo color aparece pintado el árbol de la fotografía 12.

El verde pierde su importancia en las ropas exteriores (capas, etcétera), donde predominan los colores parduzcos y amarillos como en los paños que protegen a Jesús en la fotografía 11 y las capas con capucha en las fotografías 4 y 6.

Por último, el color rojo sólo aparece en la fotografía 13, para colorear la piel de satanás, asimilación ésta por otra parte ya clásica. Además, hay tonos oscuros en algún ropaje, pero casi imperceptibles. Sólo en las botas de algunos personajes se distingue claramente el color negro, como se observa en las fotografías 9 y 11.



Fotografía 14.—La Transfiguración.

LOS ROPAJES

La vestimenta que el autor de esta obra ha colocado a los personajes es, como se va a ver, la de su propia época, tanto en los vestidos que eran más generales o corrientes, como en algunos más particulares.

«El vestido femenino del período románico se compone de dos vestidos, de una capa y de una cofia» ²¹. Tenemos un claro ejemplo en las figuras de la fotografía 3. Las dos mujeres de la derecha del espectador aparecen sin capa, mientras que la Virgen que está junto al ángel, aparece con ella. La cofia también aparece muy clara, formando una especie de toca que oculta sus cabellos.

«El vestido masculino de esta época se compone también de un vestido y de una capa» ²², como se observa por ejemplo en la figura de Jesucristo de la fotografía 13.

Se deduce que los hombres y las mujeres sólo se diferenciaban en el aspecto exterior por la cofia y no en todos los casos.

Entre los vestidos más particulares existe en la vestimenta románica uno que merece una atención especial: «es la capa con capuchón» ²³.

«Durante este período, esta gran capa cerrada, a la que va añadida un capuchón, no es solamente la vestimenta de la iglesia; es también la capa del pastor o la del peregrino» ²⁴, y ello también se comprueba en estas figuras en las fotografías 4 y 6.

21. HENRY HARALD HANSEN, *Histoire du costume*. Ed. Flammarion (Paris, 1965), p. 119.

22. HENRY HARALD HANSEN, op. cit. p. 119.

23. HENRY HARALD HANSEN, op. cit., p. 120.

24. HENRY HARALD HANSEN, op. cit., p. 120.

CARACTERÍSTICAS DEL MAESTRO ESCULTOR DE ESTA OBRA

Analizando detalladamente los distintos aspectos de las figuras que componen los capiteles, ya en su iconografía descritos, nos podemos dar cuenta de que tanto escultórica como expresivamente, nos encontramos ante un artista, que si bien no está a la altura de un maestro de la iglesia de Santiago de Agüero, ni del maestro de los capiteles del claustro de San Juan de la Peña, etc., su obra no deja de tener gran importancia artísticamente en el conjunto escultórico del románico aragonés, pues cronológicamente puede ser datada, sin duda alguna, dentro del último tercio del siglo XII.

Pero volviendo al plano puramente artístico y más concretamente a su factura escultórica, hay que hacer notar la gran similitud o semejanza con los capiteles de la iglesia de Santiago de Agüero, eso sí, con unas diferencias cualitativas y temáticas.

Quizás el escultor de estas escenas de la sala de doña Petronila fuese discípulo o imitador de la obra del maestro escultor antes citado. Así, frente a los ojos enormemente almendrados y saltones de las figuras de Agüero, en las aquí estudiadas el autor debe recurrir a la pintura o al color para infundirle, al igual que en las cejas, ese soplo de vida que de otra manera carecerían. Esta misma aclaración es válida en las barbas y pelo de algunos de los personajes, ya que frente al delicado y detallista esculpido escultórico de las figuras de Agüero, en estas de la sala de doña Petronila debe volver a ser la pintura la que supla esta —quizás— menor capacidad escultórica de su autor por medio de unos trazos negros.

Pero lo más notablemente simplificado entre unas y otras figuras son los pliegues de los trajes, pues si bien los primeros son de una gran complicación, con gran número de ondulaciones que sirven para marcar en muchos casos la anatomía de su cuerpo, en éstos aquí estudiados, los pliegues son de una mayor simplicidad y generalmente se producen cerca del suelo, con lo que las figuras tienen un gran sentido de rectitud lineal y austeridad en los motivos externos que podrían embellecer y vivificar las figuras, pues en muchos casos ni siquiera aparecen estos simplificados pliegues y la vestimenta cae a plomada (fotografías 8 y 9), dando todo ello

a esta obra, en comparación con la de Agüero, una mayor austeridad escultórica que en este caso no se debe a que la marque una gran diferencia temporal entre la realización de ambas, ya que ésta no puede ser de más de un tercio de siglo, sino a la quizás ya anotada menor valía artística del escultor de las figuras aquí tratadas.

Quizás también esta mayor falta expresiva en la obra de esta sala esté marcada por el austero lugar a donde van destinadas estas figuras, ya que si bien la frialdad e hieratización de éstas es algo elocuente, también la rigidez de los personajes se extiende y se agranda al impulsar el antinaturalismo escénico en que se encuadra el capitel.

Igualmente, esta hieratización de los personajes y la artificialidad de las ecenas pueden, en un ámbito, no ser más que la constatación de una época en que *les personages qu'ils soient peints ou sculptés, uneme contenance rigide* ²⁵.

Pero lo cierto es que, a veces, este maestro escultor se vale de su norma y realiza figuras de gran vivacidad que expresan grandes y fuertes sentimientos a través de su factura. El caso más elocuente de ello es el de la mujer solitaria de la fotografía 9, la cual en temporalidad pasada con respecto de la escena y significado del capitel, muestra a través de su especial posición con una leve curva de su cadera y una expresión facial el sentimiento de dolor de que en ese momento es poseída.

Por otra parte y en cuanto a la temática se refiere, hay que anotar que el autor no se adapta estrictamente a una única fuente como puede ser la Biblia, sino que tiene esta fuente como un sustrato del que no saca más que la idea general, nunca detalles concretos.

Hay que pensar, pues, que para la organización de estas escenas estudiadas han entrado en cuenta no sólo las fuentes literarias, sino también las obras de otros autores—fuesen escultores o pintores—y, en general, ese sustrato ideológico nada concreto que caracteriza a todos los momentos históricos y que es capaz de brindar a cada autor una simbología de partida para su obra artística.

25. HENRY HARALD HANSEN, op. cit. p. 118.