

CONSIDERACIONES ACERCA DEL ROMÁNICO ARAGONÉS: UNA VISIÓN PERSONAL Y DIVULGATIVA DESDE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

Antonio GARCÍA OMEDES*

RESUMEN.— En este artículo se ofrece un resumen del discurso de ingreso del autor en la ceremonia de recepción como numerario de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, leído el 27 de noviembre de 2013 en la Diputación Provincial de Huesca. En él se ofrece una visión global del arte románico con sus antecedentes edificatorios y las diferencias entre los estilos lombardo, románico y cisterciense. También se señala la decisiva importancia del uso de las nuevas tecnologías (Internet) como causa del éxito de su difusión universal.

PALABRAS CLAVE.— Arte románico. Estilo lombardo. Estilo cisterciense. Internet.

ABSTRACT.— In this article there is a summary of the presentation speech of the author in the welcoming ceremony as a member of the Royal Academy of Fine Arts of San Luis in Zaragoza, read on the 27th of November 2013 in the Huesca County Council. It offers an overview of Romanesque art with its background and differences between Lombard, Romanesque and Cistercian styles. It also refers to the decisive importance of the use of new technologies (Internet) as an element to the success of its global dissemination.

* Académico de número de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. romanicoaragones@ono.com

Excelentísimo señor presidente de la Real Academia, excelentísimos e ilustrísimos señores y señoras académicos. Señoras, señores, amigos:

Antes de comenzar a mostrarles la forma de ver el arte románico aragonés a través del objetivo de mi cámara fotográfica, estimo necesaria una presentación de quien les transmite estas ideas, así como de la forma en que llevo a cabo la divulgación de nuestro extenso patrimonio románico *Huesca et orbi* gracias a la poderosa herramienta de divulgación del conocimiento que es Internet, sin cuya existencia mi trabajo quizá sería interesante para una limitada nómina de amigos de mi entorno inmediato, pero en absoluto habría podido alcanzar la difusión, la función y el interés que hoy tiene. Por ello quiero rendir homenaje de reconocimiento en este preámbulo a sir Timothy John Berners-Lee, quien ideó y puso en marcha en 1991 el primer servidor web, gracias al cual pudo compartir hipertexto y localizar objetos en la Red. Homenaje que quiero extender a algunos de mis ilustres predecesores en este atractivo mundo del arte, como es el caso de los académicos Juan Alfaro, Joaquín Ferrer o mi erudito colega el doctor José Cardús Llanas, que de haber vivido en la época de Internet sin duda habría desarrollado antes que quien les habla la idea del sitio web *romanicoaragones.com*. También a mi recientemente desaparecido amigo y compañero de *correrías pirineas* José Luis Aramendía, creador de una gran obra sobre el románico aragonés.

Pero, como además me siento plenamente aragonés y agradecido de acceder a una plaza de numerario en calidad de profesional en la sección de Artes de la Imagen, me parece primordial recordar también a nuestro sabio universal Santiago Ramón y Cajal, de quien pienso que no habría alcanzado el Premio Nobel de no haber mediado su pasión por la fotografía. De no ser así, es altamente improbable que se le hubiese ocurrido la genial idea de *revelar* con sales de plata las preparaciones histológicas de tejido nervioso, poniendo en evidencia las prolongaciones axonales y dendríticas de las neuronas y sus interconexiones.

Quiero realzar una reflexión que hace en la obra publicada en Madrid en 1912 *La fotografía de los colores*:

la fotografía no es deporte vulgar, sino ejercicio científico y artístico de primer orden y una dichosa ampliación de nuestro sentido visual. Por ella vivimos más, porque miramos más y mejor. Gracias a ella, el registro fugitivo de nuestros recuerdos conviértese en copiosa biblioteca de imágenes donde cada hoja representa una página de nuestra existencia y un placer estético redivivo.

Y es algo más. Constituye también medicina efficacísima para las decadencias del cuerpo y las desilusiones del espíritu; seguro refugio contra los golpes de la adversidad y el egoísmo de los hombres. De mí sé decir que olvidé muchas mortificaciones gracias a un buen cliché y que no pocas pesadumbres crónicas fueron conllevadas y casi agradecidas al dar cima a feliz excursión fotográfica.

Mi oficio es el de médico-cirujano, lo que equivale a confesar públicamente que en este sutil mundo del arte no soy sino un *advenedizo*. El hecho de ejercer mi profesión en Huesca ha sido sin lugar a dudas fundamental como justificante de mi manía por recorrer los bellos lugares que abundan en nuestra región.

Por otra parte, desde mi época formativa quirúrgica en el hospital de Valdecilla de Santander vengo utilizado la fotografía como herramienta para documentar casos clínicos. La feliz reunión del llamado *ojo clínico*, el adecuado uso de la imagen y la aplicación del método científico a la recogida de datos ha sido fundamental para poder desarrollar mi trabajo en la Red. Creo que en 2002 llegué justo a tiempo al momento en que Internet comenzó a salir de ámbitos académicos reducidos para devenir en una utilidad de uso diario a todos los niveles.

La democratización de la Red me ha brindado la oportunidad de poder ofrecer mi trabajo como herramienta de consulta, tanto para personas consagradas al estudio del románico como para aquellos que se asoman por primera vez a este apasionante mundo medieval. Sé que mi trabajo se utiliza en centros de enseñanza donde los adolescentes se inician en el arte a través de fotografías de las viejas piedras, lo cual me llena de satisfacción porque entiendo que las siguientes generaciones son el gran objetivo hacia el que dirigir nuestros esfuerzos para que el arte no caiga en el olvido. En el otro extremo, numerosos profesores universitarios utilizan imágenes mías en charlas, actividades docentes y publicaciones cultas. No me resisto a mencionar con agradecimiento a algunos de ellos, con los que además he establecido una relación de amistad: Gerardo Boto, Manuel Castiñeiras, Clara Fernández-Ladreda, Patricia Fra, Ana Isabel Lapeña, Javier Martínez de Aguirre, Dulce Ocón, Francisco Prado Vilar, Marta Serrano, David Simon.

Mención especial merece, y quiero realzarla como corresponde, nuestro excelentísimo señor presidente, Domingo Jesús Buesa Conde. Sus ingentes aportaciones al campo de la historia del Reino de Aragón han sido definitivas a la hora de comprender muchos aspectos de él. Gracias a su amistad, a sus palabras y a su obra escrita, en algunas ocasiones he acertado a apuntar mis lentes fotográficas en la dirección adecuada.

Y en medio de ambos extremos hay un gran número de personas con inquietudes culturales que hacen uso diario de mi trabajo en la Red. Entre todos han logrado que los contadores de mi sitio web alcancen la increíble cifra de casi veinte millones de consultas, lo que, teniendo en cuenta que se trata de un trabajo puramente cultural, es sin duda una realidad sorprendente, que me satisface tanto como me obliga. En fin, como ven, el trabajo constante de más de una docena de años dedicados a recorrer, fotografiar y divulgar el arte románico a través de Internet me ha situado hoy ante ustedes.

Quiero señalar que el románico es ante todo un *arte sagrado*, lo cual lo sitúa *de facto* en un plano diferente y diferenciado con respecto al resto de las bellas artes. Pintura, escultura, arquitectura y música son sin duda puntales básicos para el edificio románico y su funcionalidad. Pero existe un matiz diferenciador, fundamentado en que todas estas disciplinas están orientadas a formalizar una obra cuyo fin último es el de alabar al Creador mientras esperamos la segunda venida de Cristo a la tierra.

No hace mucho tiempo que el profesor Domingo Buesa lanzó desde este mismo estrado una reflexión que me ha hecho reconsiderar todo lo que creía saber. O quizá ver el tema desde otro punto de vista. Es lo que tiene escuchar a las personas ade-



El románico, un arte sagrado hecho para alabar al Creador a través de la liturgia.

cuadas. Pues bien, él dijo que “el triunfo del arte románico no es sino la consecuencia del fallido Apocalipsis del año mil”. Rebasada la supuesta fecha de la destrucción total sin que ello ocurriese, la Iglesia hubo de recomponer la figura y cambiar el curso, pues, como dijo el monje, “gracias a nuestras oraciones y sacrificios, el Apocalipsis ha sido aplazado; pero habrá que seguir perseverando para que no sea desencadenada la serpiente antigua, que es el diablo, y nos alcance el fin de los días”. Serán los monjes benedictinos quienes gestionen la espera hasta que llegue el Juicio Final. Y se va a confiar en ellos para asegurar un sitio en el más allá. La magnífica gestión de la muerte fue su gran valor. Gracias a ello, el éxito estaba asegurado.

Para los puristas, entre los que me incluyo, el románico ha de ser diferenciado del resto de las manifestaciones artísticas en las que aparece ese término. El arte lombardo es magnífico y de gran belleza plástica, pero no es románico. Tampoco lo es el arte cisterciense, que ya supera en esencia, formas y tiempo al románico. El problema actual viene dado por el hecho de que el término *románico* suma un valor añadido a los monumentos con él designados, y ello es trascendente en muchos aspectos del día a día. Entonces, ¿cuándo puede ser considerado románico un edificio?

Según mi punto de vista, coincidente con las ideas del ilustrísimo señor Jaime Cobreros, miembro de la Real Academia de Farmacia de Galicia y primer presidente de la asociación Amigos del Románico, pueden definirse así una serie de templos edificados entre los siglos XI y XII en cuya fábrica se emplea piedra sillar bien escuadrada y ajustada, en los que se usa el arco de medio punto como solución técnica en bóvedas y vanos, en los que se cubren naves y cabeceras con bóvedas de piedra y en los que la escultura aparece integrada en la fábrica del templo. Pero, sobre todo y por encima de todo, aquellos templos que poseen la esencia de ser obras impulsadas por el movimiento que desde Cluny (gracias a los benedictinos) se extendió por todo el mundo cristiano medieval compartiendo patrones comunes tanto en lo litúrgico y lo ideológico como en su expresión formal edificatoria. Es el tiempo en que aparece una idea unitaria precursora de nuestro actual concepto de *Europa*.

Roma impondrá su liturgia oficial en detrimento de la vieja liturgia hispanovisigoda tenida por *casi herética*. Los reinos cristianos, empezando por el joven Reino de Aragón, aceptarán este hecho, gracias a lo cual van a recibir el amparo del papa, con la idea de la Cruzada subyacente, quizá ensayada por primera vez en la toma de Barbastro de 1064 y desarrollada posteriormente por Sancho Ramírez.



Capilla real de San Pedro de Loarre. Perfecta voz de piedra alzada sobre roca.

Todos ganan con estas alianzas en un momento en que el califato cordobés empieza a languidecer y desde los reinos hispanos se mira más allá de la *frontera del Duero*.

Desde un punto de vista práctico, cuando en alguna ocasión se ha debatido este tema en foros especializados he sostenido que, para ser considerado románico, un templo debe compartir época, motivación, materiales, decoración y formas con el *gold standar* de esa categoría; es decir, con la capilla real de San Pedro de Loarre.

EL FENÓMENO RELIGIOSO

La religiosidad del hombre es un fenómeno que se adentra en lo más profundo de los tiempos. El sentimiento de angustia ante la incertidumbre de la existencia de vida más allá de la muerte ha propiciado en todas las sociedades la aparición de *pontífices* en la acepción más pura del término, es decir, personas excepcionales que cons-

truyen puentes o enlaces entre lo terrenal y el más allá. El báculo es la expresión de su poder, el cual, partiendo simbólicamente de la tierra, se proyecta hacia el cielo.

Me hicieron reflexionar sobre ello unas ideas del sacerdote y antropólogo Ricardo Mur, quien en su libro *Pirineos: montañas profundas* establece un paralelismo entre dos tipos de construcciones: un dolmen y una iglesia. Dice el mencionado antropólogo que tras un cataclismo ambas estructuras edificatorias se igualan y se convierten en sendos montones de piedras y huesos ante los que a primera vista se podría concluir que su única función fue la de lugar de enterramiento. Pero hay y hubo más. Un dolmen no era solo un sitio donde depositar a los muertos, sino que debió de ser un lugar sagrado levantado en puntos muy concretos en los que fluye la energía telúrica y a donde se acudiría, según Ricardo Mur, en busca de esa energía y de consuelo. Similar función ejercerían algunas cuevas naturales en las que han llegado hasta nosotros restos humanos y, en ocasiones, motivos pictóricos. Cuevas como lugar de refugio ante circunstancias adversas de todo tipo: climatología, fieras o el infiel personificando al demonio liberado al cumplirse el milenio. Desde esta perspectiva no es difícil establecer el paralelismo entre las cuevas prehistóricas y los lugares sagrados de nuestra región, como son el monasterio de San Juan de la Peña o la ermita de la Virgen de la Peña de Aniés, entre muchos otros. Lugares de abrigo y refugio desde los que esperar de nuevo al sol, que al ocultarse nos sume en la inseguridad de la noche, para volver a surgir por el Oriente disipando muchos de nuestros miedos.

De alguna forma, cuando el hombre medieval construye un templo está recreando esa cueva-santuario en la que poder protegerse e invocar a la divinidad mientras espera a que el sol vuelva a alzarse desde las tinieblas del inframundo. Lo hará en lugares especiales por tradición o por fuerza telúrica, dando gran importancia a su orientación, a los materiales con que alzarlo y a las proporciones que deberá tener.

Incluso la cripta, presente en algunos de nuestros templos, está recreando la cueva o el dolmen primitivo como lugar sagrado donde depositar los huesos de personas consideradas santas por la Iglesia.

ANTECEDENTES FORMALES

El románico es heredero directo del mundo clásico en lo que respecta a fórmulas y soluciones edificatorias. De allí deriva su denominación, *románico*, término empleado desde el siglo XIX para definir las obras hechas “al estilo del arte romano”.

De esta cultura asimila soluciones básicas como son el muro compuesto, el arco de medio punto y el uso de cementos para solidificar el núcleo del muro y las bóvedas. El arco de medio punto es una solución magnífica para conducir los empujes del muro hacia las jambas, liberando de carga al dintel, que de este modo deja de trabajar, e incluso puede prescindirse de su porción central manteniendo las laterales como mochetas aptas para recibir decoración escultórica o prestar apoyo a una pieza decorativa que ocupe el tímpano. La proyección lineal del arco de medio punto generará la bóveda de medio cañón y, mediante su giro angular, dará lugar a las bóvedas de media o de cuarto de esfera. El uso de morteros de cal que aglutinan el estrato medio del muro le añadió solidez y duración, incluso cuando, por expolio, es desprovisto de sus dos capas vistas de sillares.

Desaparecido el poder de Roma, se establecieron en la península los visigodos. Su arte, desaparecido hace mil años, debería titularse con propiedad *arte hispánico*, porque, mientras en el resto de Europa se mantenían los ecos del modo romano de edificar, ellos crearon un tipo nuevo de iglesia que cubrieron con bóvedas de piedra mucho antes de que el románico pleno se atreviese a hacerlo. Sus edificios se construyen con grandes sillares, tan bien escuadrados y alisados que pueden colocarse *a hueso*, es decir, sin argamasa y sin necesidad de realizar muros compuestos. Retoman el arco de herradura ya



Catedral de Jaca. Capitel del canon. Formas clásicas traídas del mundo romano.

utilizado por Roma y lo usan con profusión en sus edificios. Mantienen en su origen la planta basilical del templo, con ábsides semicirculares o de herradura y baptisterio a los pies del edificio. Más adelante el ábside se edificará con planta cuadrada y cabecera plana, modelo que veremos en los pequeños templos prerrománicos de Aragón.

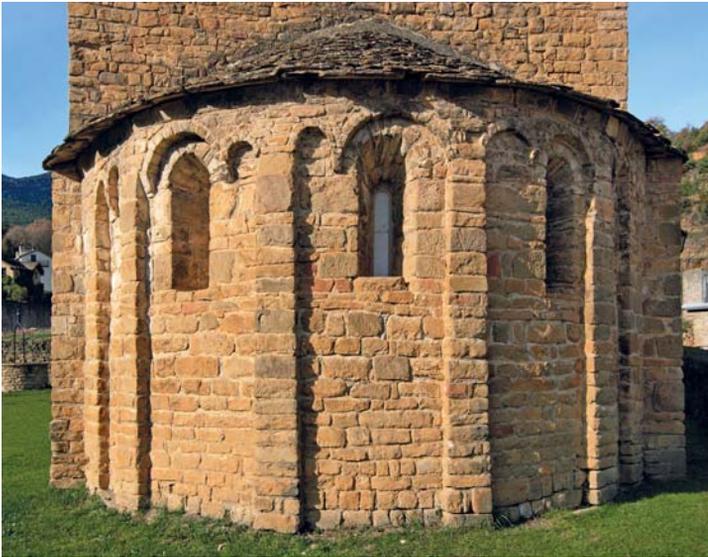
Los templos de influencia hispanovisigoda son los de mayor antigüedad entre los de nuestra región. Poseen en común el ábside de planta cuadrada, la cabecera plana y la nave casi aislada de ella, delimitando bien los espacios sagrado y profano. El arquetipo es el monasterio prerrománico conocido como *Corral de Calvo*, al norte de Luesia, datado en el inicio del siglo XI y fundado por Sancho III el Mayor de Navarra. Del mismo estilo, con semejante cronología y asociados en ocasiones a necrópolis excavadas en la roca, son la iglesia de San Julián de Espuëndolas, en Asprilla; las de Santa María y San Juan de Espierre; la de San Bartolomé de Gavín; el pequeño monasterio de Arrasul, en Acumuer; la ermita de Can de Used, al norte de la peña de Guara; o la iglesia de los Santos Julián y Basilisa en el monasterio de San Juan de la Peña. Diversas excavaciones arqueológicas han dado a conocer templos de este estilo: en el monasterio de Siresa, apareció la antigua iglesia bajo la propia nave del actual edificio; en Jaca, poco a poniente de la catedral de San Pedro, se descubrió la planta de la iglesia de San Pedro el Viejo, anterior en el tiempo a la catedral, y en Santa Cruz de la Serós salió a la luz un muro plano correspondiente a la cabecera.

EL ARTE LOMBARDO

El arte lombardo constituye una forma muy específica de edificar procedente del norte de Italia. En líneas generales se caracteriza por el uso del sillarejo sencillamente trabajado a maza, por la ausencia de escultura y por el uso de bandas lombardas y arquillos ciegos para lograr bellos juegos de luces y sombras como único elemento decorativo. En los edificios más destacados se abovedan en piedra las naves utilizando con profusión y maestría la bóveda de arista. Desde su lugar de origen, en el entorno del lago Como, esta forma de construir se extendió hacia el sur de Francia y también a la zona oriental de la península ibérica. Es el arte de mayor expansión en los condados catalanes, y alcanza notable penetración en las zonas orientales del Reino de Aragón. El abad Oliba, que lo fuera desde 1020 del monasterio de Ripoll, fue un gran valedor e impulsor de este arte, que en ese territorio alcanzaría ejemplares de notable calidad y magnitud.

La expansión del arte lombardo más allá de la zona oriental del Reino de Aragón se vio truncada por el decidido avance del arte cluniacense. El románico, con su imparable progresión, penetrará en la península a través de Aragón, deteniendo la progresiva influencia del modo de hacer lombardo. Es significativo que algunos de los edificios que se comenzaron a construir en clave lombarda se acabasen ya al modo del románico pleno. Tengo el convencimiento de que, de no haber existido Cluny y su enorme expansión ideológica y constructiva, la catedral de Santiago de Compostela bien podría haberse construido en clave lombarda.

La zona oriental de Aragón es pródiga en este tipo de iglesias. El material es muy fácil de conseguir y de trabajar. El afloramiento de los estratos pétreos facilita mucho la extracción de lajas de piedra, que con pocos golpes de maza se convierten en sillarejos aptos para edificar. El arquetipo en nuestra región es una pequeña iglesia de nave única rematada a oriente por cabecera dotada de ábside semicilíndrico precedido de estrecho presbiterio y decorada al exterior con bandas lombardas. Posee en altura una sucesión de arquillos ciegos apeados en ménsulas y en las mencionadas bandas, lo que aporta el toque decorativo que animará la monotonía de sus paramentos. Como ejemplo más precioso de este modo de hacer hay que volver la vista hacia la pequeña iglesia dedicada a san Caprasio en Santa Cruz de la Serós.



Arte lombardo. San Caprasio, en Santa Cruz de la Serós. Arquillos, luces y sombras.

Por el hecho de coincidir en Aragón el momento del nacimiento del Reino y su expansión hacia la tierra llana con el auge del arte lombardo primero y del románico después, es frecuente encontrar en esta región un tipo de edificaciones muy específicas de la Reconquista. Me refiero a los *conjuntos religioso-militares*, en los que se asocian, integrados en la estructura castrense, edificios defensivos con otros de función religiosa. En algunos de ellos es patente la influencia del modo de hacer lombardo. El delicioso castillo de Loarre es un buen ejemplo en lo tocante a su primera fase edificatoria. La delicadeza de la galería de tres vanos de su *torre de la reina* es paradigmática. Su torre albarrana, con casi 22 metros de altura, fue una de las más formidables estructuras defensivas de su momento.

Hay en nuestra región una *hibridación* muy interesante entre el arte lombardo y su antecesor en el tiempo, el hispanovisigodo. La componen tan solo dos pequeños edificios, uno de los cuales fue incluido en la lista roja de patrimonio en peligro de



Loarre. Paradigma del conjunto religioso-militar y arquetipo del templo románico.

Hispania Nostra a instancias de quien les habla, sin que de momento ello haya servido de mucho. Me refiero a las iglesias de San Martín y Santa María de Belsué, que Antonio Durán Gudiol data hacia 1060 y señala como el último vestigio del arte hispanovisigodo, al cual se añaden ya elementos específicos del lombardo. Mantienen el ábside de planta cuadrada, pero en altura se les añade la típica decoración de arquillos lombardos apeados en ménsulas. Para don Antonio, estos dos templos se han de situar en el momento de la repoblación del valle de Belsué a instancias de Ramiro I.

EL ROMÁNICO DEL GÁLLEGO

Dentro de la estratificación cronológica de nuestro arte medieval, creo que sería adecuado añadir una nueva entrada específica, diferenciada de lo precedente y de lo subsiguiente. Hasta ahora la secuencia del *índice* es esta: arte hispanovisigodo, arte lombardo, arte románico, arte cisterciense.

Pero en Aragón contamos, afortunadamente, con una peculiaridad edificatoria: el *románico del Gállego*. Se trata de un endemismo constructivo compuesto por un tipo de iglesias próximas al curso medio del río Gállego y ubicadas alrededor de su arquetipo: San Pedro de Lárrede. Estos templos (apenas 17) fueron *redescubiertos* en 1922 por Rafael Sánchez Ventura y el fotógrafo Joaquín Gil Marraco, a los que un cazador de la zona les habló de su olvidada existencia. En 1933 Rafael Sánchez publicó el hallazgo junto a Francisco Íñiguez en *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Y desde su redescubrimiento surgió el germen de la polémica, dado que de ellos dijeron quienes los sacaron del olvido: “Parecen traducir estas iglesias un mozárabe mal interpretado”.

En su aspecto formal, la tipología es bastante uniforme. Son iglesias de nave única acabada a oriente por medio de ábside semicilíndrico con presbiterio atrofiado. Se cubren con cuarto de esfera en la cabecera, medio cañón en el presbiterio y madera a dos aguas en la nave. Para su hechura se emplea sillarejo apenas desbastado a maza. No poseen escultura y su decoración se logra a base de bandas adosadas que en la cabecera sustentan arquillos ciegos. En la parte alta del ábside hay un elemento distintivo. Es el conocido como *friso de baquetones*, que aporta el toque de personalidad y exclusividad. Los ventanales suelen aparecer rehundidos en alfiz y en los casos típicos son geminados y con forma de herradura en sus medios puntos. Las puertas de acceso —también rehundidas en alfiz— suelen abrirse en el muro sur de la nave y simular forma de herradura merced al efecto logrado por la exageración del bisel en



Lárrede. Modelo del endemismo edificatorio aragonés en el entorno del río Gállego.

las impostas. La decoración pictórica debió de ser la norma. Lamentablemente tan solo nos ha llegado parcialmente la de Santa Eulalia de Susín (trasladada al Museo Diocesano de Jaca), así como la de San Juan Bautista de Rasal, descubierta por mí ya hace once años, consistente en un pantocrátor que asoma bajo la capa de encalado, en espera de una adecuada restauración.

Antonio Durán Gudiol postuló la hipótesis del *mozarabismo de Serrablo* y llevó la edificación de estos templos a fechas previas al límite mágico del año 1000, lo cual parece bastante improbable, puesto que las construcciones anteriores a esta fecha fueron sistemáticamente destruidas por razias islámicas y no han llegado hasta nosotros sino escasos restos aislados de ellas. El contrapunto a esta cuestión lo ponen los investigadores de la Universidad de Zaragoza Juan Francisco Esteban, Fernando Galtier y Manuel García Guatas, quienes apuntan hacia una filiación lombarda —eso sí, con matices propios— de estos edificios, para los que señalan como fechas edificatorias el intervalo 1050-1070.

Mi punto de vista sobre esta delicada cuestión, por lo que implica de sensibilidades locales, es que los templos serraleses, siendo diferentes y constituyendo un endemismo aragonés, están mucho más cerca del modo de hacer lombardo que del arte mozárabe conservado en el resto de la península. En el Alto Aragón, el románico del Gállego lo entiendo más como una hibridación entre el arte de repoblación hispanovisigodo, bien documentado en la zona, y el arte lombardo que nos llega desde la Ribagorza.

EL ARTE ROMÁNICO

Pero vayamos ya al románico pleno. Ya he comentado al inicio de mi discurso que el románico es ante todo un *arte sagrado*, y ese modo de plantearlo condicionará todas sus manifestaciones. También debo señalar que es denominado así desde finales del XIX en razón al hecho de haber tomado del arte romano muchos de sus elementos. De Roma tomará el muro compuesto, el uso del cemento para consolidarlo y para rigidizar las bóvedas. También tomará el uso del arco de medio punto como solución para los vanos, así como sus formas derivadas, como la bóveda de medio cañón, para cubrir naves, o las de cuarto y media esfera para hacerlo en ábsides o cimborrios. Está claro que el románico es un arte heredero de Roma, tanto en lo estructural como en lo artístico.

La genialidad de Serafín Moralejo arrojó luz sobre este asunto en 1973 mostrándonos que el mensaje recibido a través de capiteles de Frómista y Jaca está formalizado por medio de expresiones, gestos y vestimentas clásicos tomados con gran fidelidad de la escultura del sarcófago romano de la Orestíada aparecido en Husillos (Palencia) y conservado hoy en el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid. Su discípulo Francisco Prado Vilar avanza en esta idea y señala la posible existencia del Maestro de Orestes-Caín, que trabajaría en Frómista a partir de las imágenes del sarcófago, y luego trabajaría y en Jaca enseñaría al genial escultor conocido como el *Maestro de Jaca*.

Volviendo a valoraciones generales, es innecesario recordar que el arquetipo del templo románico se gestó en la abadía de Cluny alrededor del año 1000 y desde allí se extendió por toda la cristiandad. Sus formulas fueron difundidas por la orden benedictina a través de vías de enorme difusión, como es el caso del Camino de Santiago. Este arte, sagrado y universal, será la manifestación formal de la unidad lograda en la Europa medieval. Como apuntes concretos sobre él recordamos el uso del arco de



Ábside sur de la catedral de Jaca. Un modelo para extender por el Camino de Santiago.

medio punto como elemento curvo asociado al cuadrado o al rectángulo, la utilización en todo el edificio de la piedra sillar bien escuadrada y acabada y la escultura integrada en él como vehículo de transmisión de ideas y símbolos. Estas son las bases fundamentales para definir formalmente el edificio románico. El círculo —símbolo de la divinidad— se asocia al cuadrado o al rectángulo —que lo es de lo terrenal— y componen la forma tanto de la planta como del alzado del templo románico. Esta coincidencia formal en los tres planos del espacio hace del templo un elemento singular dotado de una enorme carga simbólica. De este modo, el templo acabado constituye un verdadero microcosmos en el que se halla representado el orden universal. Hay en él armonía en formas y proporciones que logra que su energía sea transmitida al fiel que penetra en su interior.

Quizá sea por ello por lo que mil años después este arte sigue provocando una enorme e inexplicable atracción al hombre moderno, que persigue una espiritualidad a la que tal vez pretenda renunciar sin conseguirlo. En acertadas palabras de Jaime Cobreros, “es un arte que sitúa al solo ante el Solo”.

No debemos dejar de lado la funcionalidad del edificio. Los rituales de procesión al interior del templo o el intencionado tránsito desde la oscuridad hacia la luz cuando accedemos a él por su portada occidental guardan una gran carga simbólica.

El templo románico está orientado; es decir, cuando se plantea, el eje mayor se sitúa sobre una línea este – oeste. Caso de trazarse con la ayuda de la estrella polar, la alineación será perfecta y siempre igual. En ese caso, ¿por qué no todos los templos se orientan de modo perfecto? ¿Acaso podría deberse a que su eje se trazase teniendo en cuenta el punto de aparición del sol en el horizonte, lo cual le otorgaría una amplia variabilidad entre los solsticios de verano y de invierno?

Es interesante la posibilidad asociada a este hecho de que el eje del templo se señalara en el día en que se celebra el santo al cual va a ser consagrado. Vincular la orientación del templo a acontecimientos astrales puede parecer *a priori* una idea cargada de esoterismo, pero no nos olvidemos de que estamos considerando la forma de actuar de una sociedad —la Iglesia— que a la hora de fijar la trascendental fecha de Pascua, alrededor de la cual se sitúan todas las fiestas móviles del calendario litúrgico, tiene en cuenta el día en que aparece la primera luna llena tras el equinoccio de primavera para determinar que el siguiente domingo será Pascua de Resurrección.

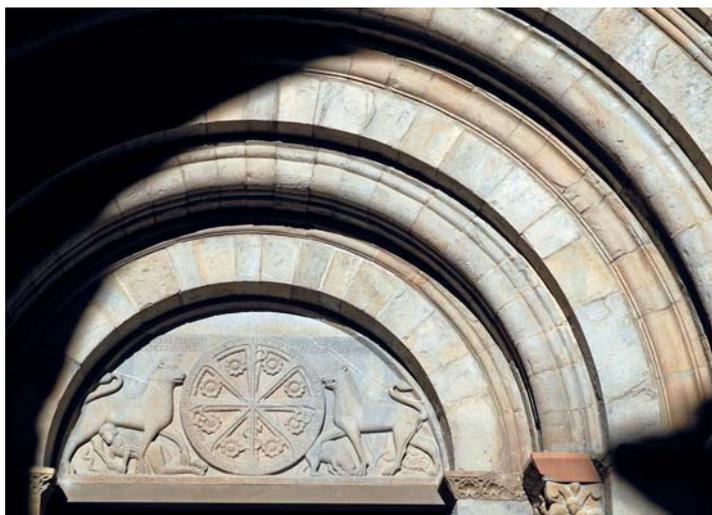
La escultura se halla integrada en el templo románico y aprovecha múltiples elementos estructurales para recibirla. Capiteles, tímpanos, canecillos o impostas son las zonas en que más frecuentemente aparece. Se cumple en ellos la *ley de adaptación al marco*, es decir, que lo esculpido se adapta a la superficie útil de cada elemento, aunque para ello haya que forzar posturas o tamaños. Así, veremos las figurillas externas de los tímpanos encorvadas y de menor tamaño que las centrales, adaptándose al espacio físico. Hay que señalar que buena parte de la escultura románica posee un simbolismo que en ocasiones comprendemos y en otras se nos escapa. Ello es debido a que la transmisión de una idea posee varias fases, en las cuales la cadena puede truncarse. El escultor recibe del teólogo director del programa el encargo de traducir al lenguaje plástico una idea religiosa, moral o teológica. De algún modo se está codificando esa información. Muchos siglos después el mensaje puede aparecer claro ante nuestros ojos, o bien, si no disponemos de las fuentes que propiciaron su hechura, no conseguiremos decodificarlo ni entenderlo. La escultura basada en episodios narrados en las Sagradas Escrituras es fácil de comprender porque conocemos la Biblia, fuente de su inspiración.

Dentro del simbolismo general del templo románico, la puerta destaca como elemento fundamental. Las esculturas mejores y más específicas del templo se sitúan en la portada, tanto en sus capiteles como en sus tímpanos. Desde allí lanzan mensajes de llamada y de aviso del hecho trascendente que supone atravesar esta verdadera

interfase. Pasar al interior del templo a través de ella implica un tránsito entre dos mundos: el exterior, profano, y el interior, sagrado. En algunos templos encontramos inscripciones que advierten de esta especial circunstancia. En la iglesia de Santa María de Santa Cruz de la Serós, por ejemplo, el mensaje circular alrededor del crismón comienza con esta bella frase: “Ianva sum” (es decir, ‘Yo soy la puerta’).

Hablar de románico aragonés es sin duda hablar de Jaca. No en vano Jaca es paradigma en muchos aspectos. Desde su crismón trinitario pregona y crea un icono representativo del misterio de la Santísima Trinidad. También nos da recomendaciones antes de cruzar su umbral: “Si quieres vivir, tú que estás sometido a la ley de la muerte, ven aquí suplicante, renunciando a los alimentos envenenados. Purifica de vicios tu corazón para que no perezcas de una segunda muerte”.

El arte románico más puro lo encontramos en nuestro país en los templos edificados en un primer momento de su expansión, hacia el último tercio del siglo XI y principios del XII. Es el momento, en acertada expresión del profesor García Guinea, del *románico dinástico*, en alusión a edificaciones construidas por el gran monarca pamplonés Sancho III el Mayor y por sus descendientes. En Aragón son monumentos emblemáticos de este *románico dinástico* la catedral de San Pedro de Jaca, la iglesia de San Pedro del castillo de Loarre o la iglesia superior del monasterio de San Juan de la Peña.

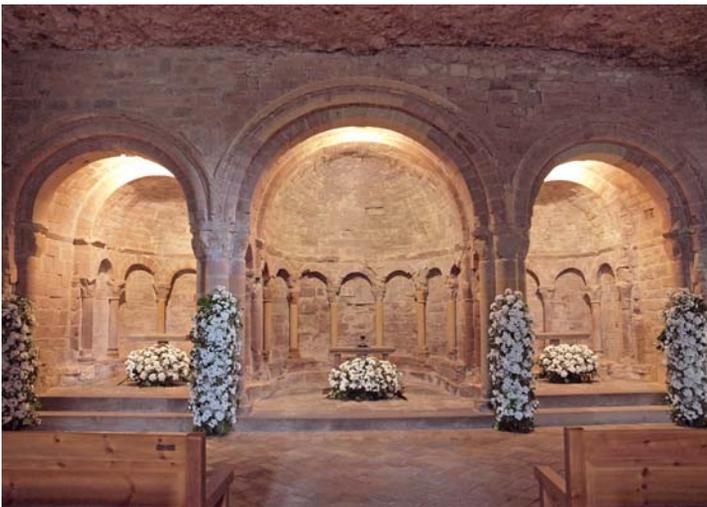


Crismón de Jaca. Mensaje trinitario explícito y emblema de la monarquía aragonesa.

Espero que sepan disculpar la osadía de atreverme a proponer fecha *post quem* para la aparición del románico en Aragón. Señalo hacia el trascendental momento en que en el monasterio de San Juan de la Peña se escenifica el abandono del viejo rito hispanovisigodo y se da entrada al rito oficial romano. Según las crónicas pinatenses, era martes 22 de marzo del año 1071. La hora sexta fue la primera oficiada con el nuevo rito en presencia del rey Sancho Ramírez y de su corte.

En ese momento inicial del románico en Aragón, las corrientes artísticas que influyen de modo notable en su desarrollo provienen del sur de Francia. La apertura del Reino de Aragón a las nuevas corrientes artísticas y religiosas, propiciada por Sancho Ramírez, será decisiva a la hora de recibir tanto el arte tolosano como la liturgia oficial romana. La escultura de centros como Toulouse o Moissac, en la que abundan elementos aplacados, pero también la *escultura de bulto*, irrumpe con fuerza en los edificios señeros del Reino, como es el caso de la catedral de Jaca o de la iglesia de San Pedro del castillo de Loarre. Allí es donde rastreamos obra tan semejante a la existente en los mencionados centros que no queda sino reconocer su estrecha relación.

Es este un momento en que el artista es, la mayoría de las veces, anónimo. Ello es en buena parte fruto de la observación de la regla de san Benito, que recomienda la humildad ante la obra realizada. Esta norma se relajará con el paso del tiempo, y los artistas encontrarán en ocasiones un rincón escondido donde dejar constancia de la



Iglesia alta de San Juan de la Peña. Trascendental escenario para un cambio de rito.

autoría de su obra, y otras veces la firmarán directamente sin subterfugios, como hizo Bernardus Guilduinus con la mesa de altar de Toulouse consagrada por el papa Urbano II en 1096.

Hacia el último tercio del siglo XII las corrientes artísticas que están influyendo en nuestra región se distancian en parte de sus orígenes y aparecen maestros o talleres, a veces itinerantes, que dejan obra por amplias zonas de influencia. Es el tiempo de nombres como Juan de Piasca en la zona norte de Palencia, Cantabria y Burgos, el Maestro de Cabestany a ambos lados de la zona oriental de los Pirineos, Benedetto Antelami en el norte de Italia o el propio Maestro Mateo en Santiago de Compostela, contratado —según el profesor Bango Torviso— para edificar el gran cuerpo occidental de la catedral con el fin de frenar el empuje de las naves originado por la pendiente del terreno, que generaba un evidente peligro de derrumbe.

Aragón se ve influenciado por una corriente clásica originada en Aquitania por el gran taller de Bearne. Oloron, Sévignac, Morlaas, Lacommande o Sainte-Engrâce serán lugares en los que podremos encontrar su obra. Va a ser un taller de notable repercusión tanto en nuestra región como en la vecina Navarra. También se advierte la influencia de otra corriente, que a partir de 1170 nos llegará desde Castilla en forma de renovación protogótica, a la que se conoce como *escuela sorianosilense*. Santo Domingo de Silos, Soria, Fuentidueña, El Burgo de Osma, Estella, Tudela y Zaragoza son algunos hitos fundamentales en su trayectoria.

La convergencia en Aragón de ambas corrientes dará como fruto la aparición de la figura de un maestro que, recogiendo ambos estilos, logra fusionarlos en uno propio, muy original y de gran fuerza expresiva, al que se denomina *Maestro de San Juan de la Peña* por ser este el lugar de mayor renombre en el que trabaja, aunque también lo conocemos como *Maestro de Agüero*.

Siguiendo al doctor García Lloret, este maestro debió de formarse en Uncastillo, influenciado por las convergentes corrientes bearnesa y sorianosilense. A partir de allí desarrolla un estilo propio que plasma en primer lugar en San Felices de Uncastillo y luego en San Gil de Luna, donde actúa como *segundo maestro* de un taller francés que, de modo novedoso en Aragón, esculpe en la arquería de la cabecera y los muros del templo un verdadero *claustro interior* con escenas de la vida de Cristo. Es posible que allí cuajase en él la idea de la creación de un claustro, que materializará en San Pedro el Viejo de Huesca.



Claustro de San Juan de la Peña. Singular obra escultórica del Maestro de Agüero.

La cronología de su amplia obra sería para García Lloret la siguiente: un primer período, que iría desde 1165 hasta 1185, incluiría obra en San Felices de Uncastillo, San Gil de Luna, San Salvador de Ejea de los Caballeros, San Antón de Tauste, San Pedro el Viejo de Huesca y San Juan de la Peña; el segundo período, entre 1185 y 1200, estaría representado por San Salvador de Luesia, Santa María la Real de Sangüesa, Santiago de Agüero, San Nicolás de El Frago, San Miguel de Biota y San Miguel de Almodévar.

Otros autores, como María Luisa Melero, discrepan de esta secuencia propuesta para su obra y otorgan mayor importancia a San Miguel de Biota, en cuya portada meridional, o de la psicostasis, convergen sin duda el estilo del de Agüero y la influencia sorianosilense de Fuentidueña.

Hay un hecho tangencial al arte escultórico, pero importante, cual es la relevancia de la figura del maestro del taller. No solo era el escultor o arquitecto más cualificado, sino que además ejercía una influencia real como cabeza visible de una fraternidad de albañiles, o quizá logia masónica, en cuya obra aparecen de modo

repetitivo los conocimientos místéricos del *magister*. Así, la figura de *la lucha con el dragón* va a ser un verdadero *leitmotiv*, en clara alusión a la necesidad alquímica de perfección. Desde ese punto de vista, hay una circunstancia de tremendo interés en la obra de este maestro, señalada por García Lloret, y es la existencia de un ciclo muerte – resurrección reflejado a través de las mochetas de las portadas de sus diversos templos. Se transmite la idea de la existencia de una muerte real, representada por el personaje devorado por un monstruo, a la par que la aparición en otra dimensión de ese personaje, simbolizado como alma pura en forma de figura desnuda que emerge de las fauces de un segundo monstruo. En esencia es la representación del paso al inframundo, a la fase mística de nigredo, previa al resurgir como ser renovado.

En la cronología de sus templos el maestro desarrolla secuencialmente ese hecho. En su primer templo, San Felices de Uncastillo, solo hay personas devoradas. Es la fase de nigredo plena. La inflexión se produce en Santiago de Agüero, donde coexisten una persona devorada con otra que renace. Por fin, al final de su obra, en la portada oeste de San Miguel de Biota, aquella que recibirá la última luz del día, solo nos va a mostrar seres que renacen. Renacer es el logro de la perfección, al cual se llega a través de la propia desaparición física, como nos insinúa en las mochetas de la portada sur de Biota. En una de ellas se muestra a sí mismo como un anciano con tallante al hombro, mesándose la barba mientras contempla, en la mocheta situada frente a él, su propia desaparición devorado por el monstruo. Y todo ello bajo la clara alusión a la psicostasis esculpida en el tímpano, psicostasis o pesaje de las almas a cargo de san Miguel, que se halla en acertada consonancia con el momento referido.

Fruto del conocimiento de esta secuencia propuesta por García Lloret fue mi intuición de que en ese templo de Biota podía existir un *punto final*, una firma de fin de obra del maestro. Con ese propósito volví de propio para mirar por los rincones y encontré una inscripción inédita sobre la mocheta norte de la portada de poniente que firmaba la representación de la resurrección de un espíritu puro. Parece leerse “GIRALDO”, que quizá fuera el nombre de uno de los maestros del taller. En fin, que quedan muchas puertas abiertas para interpretar la obra de este maestro tardorrománico tan nuestro.

Aragón es una de las regiones más ricas en manifestaciones del arte románico, y en especial su zona norte, en la que nos hallamos, razón por la cual se han realizado sobre sus monumentos importantes estudios, muchos de los cuales los han protagonizado notables miembros de esta Real Academia que me honra acogiéndome en su

seno. Un buen ejemplo para demostrarlo es la noticia de que en la actualidad se están confeccionando, bajo la dirección del profesor doctor Domingo Buesa, los volúmenes correspondientes a la provincia de Huesca de la *Enciclopedia del románico* auspiciada por la Fundación Santa María la Real de Aguilar de Campoo, y en la nómina de lugares que se han de catalogar aparecen nada menos que 650 entradas.

EL ARTE CISTERCIENSE

El doctor Ignacio Martínez Buenaga en su estudio sobre *La arquitectura cisterciense en Aragón* se refiere a la expansión cluniacense como “la invasión cultural y artística cluniacense”, para más adelante, hablando ya del Císter, nombrarlo como “la segunda invasión” llevada a cabo por los monjes blancos, así denominados por el color de su hábito, en contraposición al negro de los benedictinos cluniacenses. El Císter aparece como una “reforma de la reforma”. La reforma gregoriana plasmada en la obra de Cluny cayó con el paso del tiempo en los vicios que pretendía combatir. La gestión de la muerte les fue tan bien que “murieron de éxito”. El Císter surgirá como una idea de espiritualidad, de recogimiento, de renuncia al mundo, de trabajo manual, de autosuficiencia. En sus templos nada debe distraer al monje, que ha de permanecer ajeno a lo exterior para recibir el mensaje divino sin que nada lo interfiera.

El movimiento se origina en 1098 en la abadía de Cîteaux, en Borgoña, promovido por Roberto de Molesmes. Su gran impulsor será Bernardo de Claraval (1090-1153), verdadero maestro espiritual de la orden. Son fechas coincidentes con las del románico. Y es que no hay una cronología específica, puesto que las artes no son secuenciales, sino que pueden convivir en el tiempo. Las ideas están por encima del arte, y así veremos templos románicos en los que la orden cisterciense desarrolla su religiosidad. Dicho lo cual, hay que señalar los aspectos específicos de su forma de edificar. El monasterio está diseñado para estar aislado del mundo, ser autosuficiente. El claustro centra su estructura y a su alrededor se disponen las diferentes edificaciones: *armarium*, sala capitular, locutorio, sala de monjes, refectorio, cocina y, por supuesto, la iglesia monástica. Aquí la portada occidental, solemne y portadora de advertencias, no tiene razón de ser. En palabras de Bango Torviso, “los monjes cistercienses no esperaban a nadie”. No tienen sentido las grandes portadas. La sobriedad llega también a los capiteles, que dejarán de ser el marco desde donde difundir ideas.

Se va a mantener el uso de los pilares compuestos con semicolumnas adosadas y aparecen los arcos apuntados y las bóvedas de crucería componiendo tramos que se repetirán con una monótona y rítmica cadencia. Mas, si esto es lo estandarizado, en Aragón es frecuente la variabilidad, aprovechando ideas o elementos anteriores. En Rueda encontramos cabecera plana triabsidal. Hay iglesias con girola, como en Veruela; otras con ábside poligonal, como en Piedra; o directamente iglesias románicas con ábsides semicirculares, como ocurre en Casbas o en Cambrón. Martínez Buenaga habla al respecto de *Císter románico*, *Císter gótico-mudéjar* o *Císter gótico del XIII*, cuyos arquetipos son Veruela, Rueda y Piedra respectivamente.

Pero, como he señalado en el inicio de mi discurso, este arte ya no cumple con las condiciones básicas del románico, aun cuando coincida en el tiempo y aproveche elementos importantes de él. El impulso cluniacense ya no está tras este movimiento reformista que huye del mundo y se recoge de los estímulos externos para estar solo atento a la recepción del mensaje divino. El momento de esplendor del románico ya ha pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAMENDÍA ALFRANCA, José Luis (2004), *El románico en el Alto Aragón*, Zaragoza, Leyere.
- BANGO TORVISO, Isidro (1909), *Alta Edad Media: de la tradición hispanogoda al románico*, Madrid, Sílex.
- BUESA CONDE, Domingo J. (1996), *Sancho Ramírez, rey de aragoneses y pamploneses*, Zaragoza, Ibercaja.
- CARDÚS LLANAS, José (1980), *Turismo altoaragonés*, Zaragoza, Heraldo de Aragón.
- COBREROS AGUIRRE, Jaime (2005), *Guía del románico en España: de la A a la Z*, Madrid, Anaya.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1989), *El monasterio de San Pedro de Siresa*, Zaragoza, DGA.
- GARCÍA LLORET, José Luis (2005), *La escultura románica del maestro de San Juan de la Peña*, Zaragoza, IFC.
- y Antonio GARCÍA OMEDES (2008), *La escultura románica en Aragón: representaciones de santos, artistas y mecenas*, Lérida, Milenio.
- LACOSTE, Jacques (2007), *Les grandes œuvres de la sculpture romane en Béarn*, Burdeos, Sud Ouest.
- MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio (1990), *La arquitectura cisterciense en Aragón: 1150-1350*, Zaragoza, IFC.
- MUR SAURA, Ricardo (2002), *Pirineos: montañas profundas*, Huesca, Pirineo.
- PRADO-VILAR, Francisco (2008), “Saevum facinus. Estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español”, *Goya*, 324, pp. 173-199.