

ΡΟΛΛΑΠΙΣ

ΕΠΙ ΑΡΑΓΟΠ

Α

C

S

E

V

H



ΗΥ



ESCA

HOYA DE HUESCA - SOMOPTAPO
LOS MOPEGROS



Enciclopedia del Románico en Aragón

HUESCA

VOLUMEN IV

Dirección

José María Pérez González

Coordinación científica

Domingo Buesa Conde



FUNDACIÓN

**Santa María la Real
del Patrimonio Histórico**

2017

Iglesia de Santiago

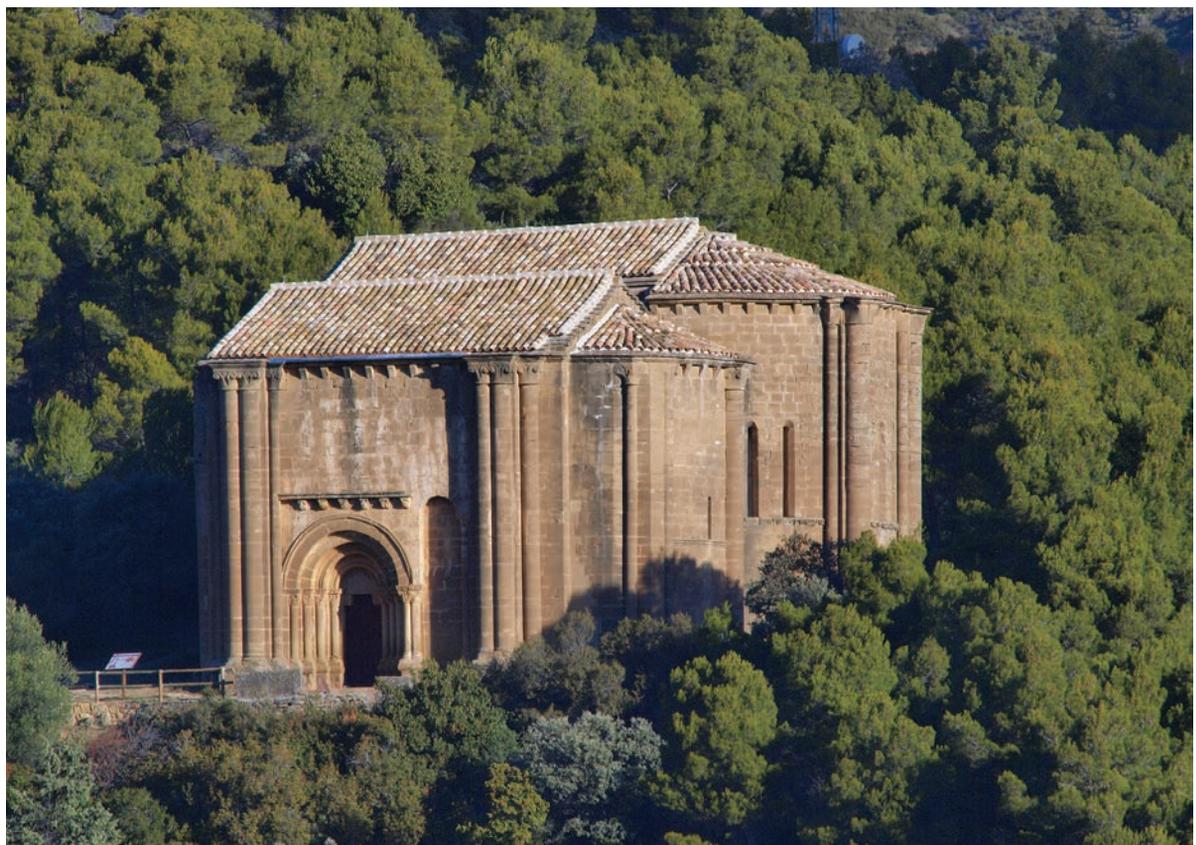
ANTES DE LLEGAR AL PUEBLO, y tras disfrutar del sublime paisaje que enmarca las impresionantes moles conglomeradas de sus mallos, hay que tomar un camino rural a la derecha que, tras 1 km escaso, acaba en la puerta del templo, el cual se encuentra emplazado sobre una altiplanicie desde la que se contempla el cielo del lejano horizonte en quebrado recorte tras las sierras circundantes donde destaca el castillo de Marcuello y las moles erguidas de los Mallos de Riglos, al Noreste, y los Mallos de Agüero, al Noroeste.

El edificio ocupa un área explanada al efecto, en una colina con suave pendiente de orientación sureste. El terreno cubierto de abundante vegetación de arbustos y arbolado, oculta la naturaleza pétreo del subsuelo. Observando esta ladera hacia su cima, se detectan varios afloramientos rocosos estratificados, de potencia considerable que, sin duda, fueron aprovechados como cantera de extracción para la construcción de la iglesia.

La primera impresión al contemplar este templo es de perplejidad por sus extraordinarias dimensiones en relación al entorno en el que se encuentra, que lo alejan de lo que podría ser una sencilla capilla rural, y por la sensación de encontrarnos ante una ambiciosa obra que quedó inconclusa. Por desgracia, las fuentes históricas nos niegan cualquier

información que pudiera ayudarnos a explicar la razón de ser de esta peculiar iglesia, su naturaleza y las vicisitudes de su construcción. En consecuencia, el propio edificio constituye, por el momento, la única fuente de información fidedigna disponible.

La inscripción que se encuentra en la columna adosada al primer pilar de la nave y que reza ECIA DE ARESA ME F[ECIT] podría ofrecer alguna pista, pero hasta la fecha nadie ha aportado ninguna idea concluyente al respecto más allá de una hipotética referencia a un apellido u origen del personaje citado vinculado con Resa o Arresa, localidad cercana a Lodosa (Navarra). Asimismo sigue siendo una incógnita la interpretación de las reiteradas inscripciones de los muros con la palabra ANOLL, la cual, figura también en seis ocasiones –cinco de ellas de forma especular, característica que también se da en alguna de las marcas de Agüero– en la cabecera del la iglesia del monasterio de Santa María de Poblet (GARCÍA OMEDES, 2014b), lo que no deja de ser un indicio sobre una posible relación entre ambos edificios. Ha habido quien ha propuesto una hipotética procedencia del presunto personaje firmante de la zona del *monte Anulo* y el hospital de Anol, localizada en plena ruta jacobea, en el recorrido de Jaca a Berdún.

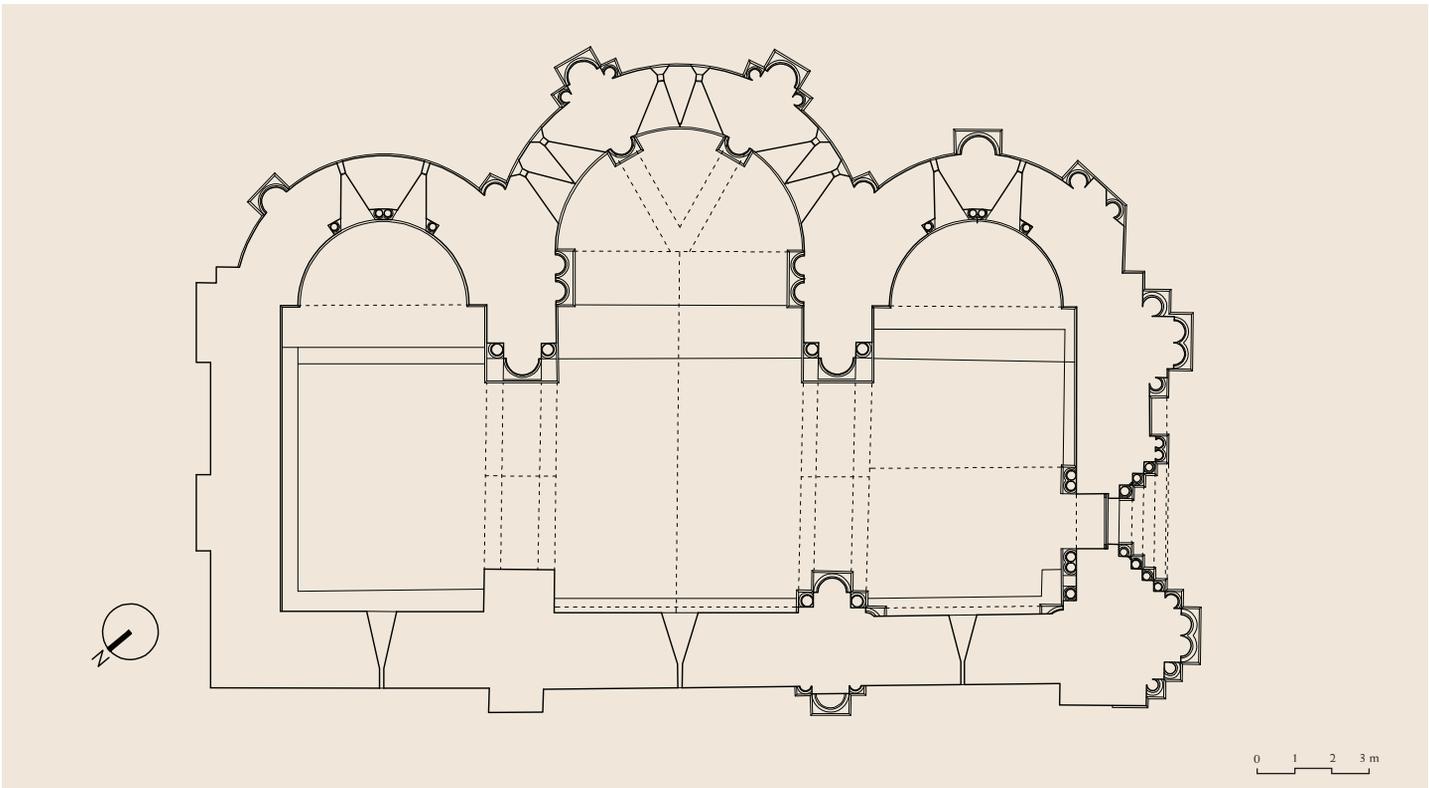


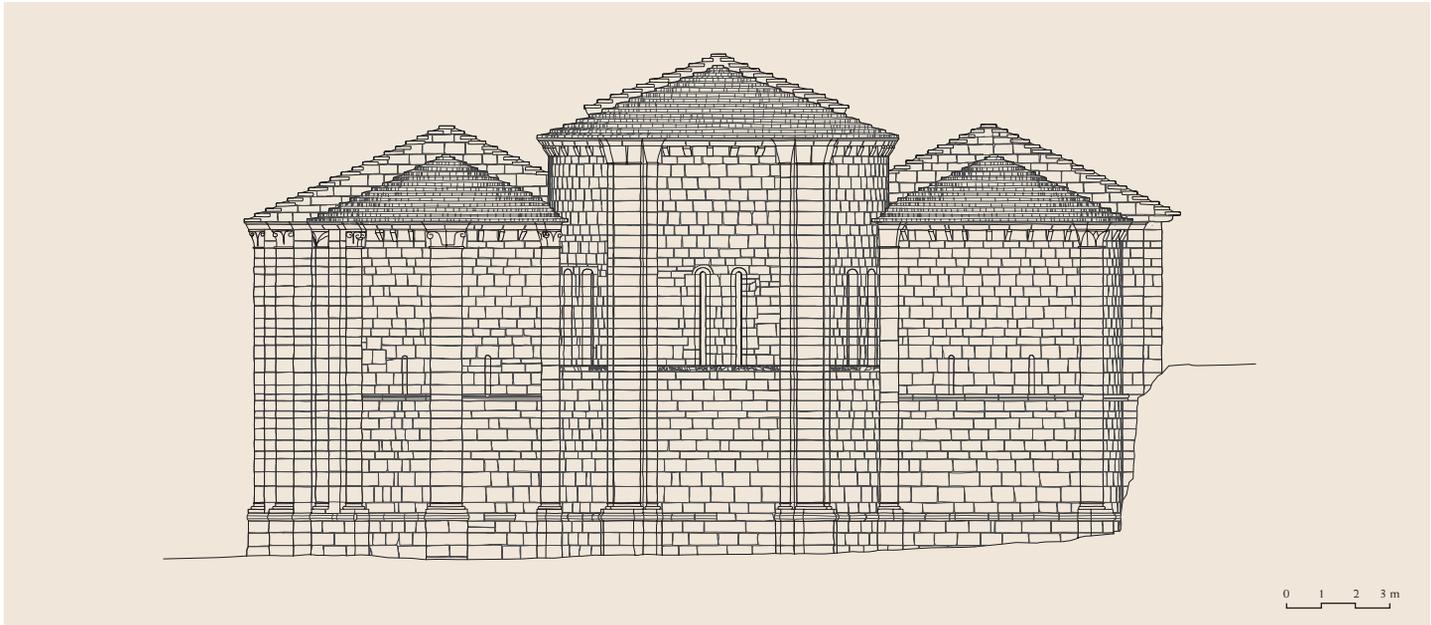
Vista general



Ábsides

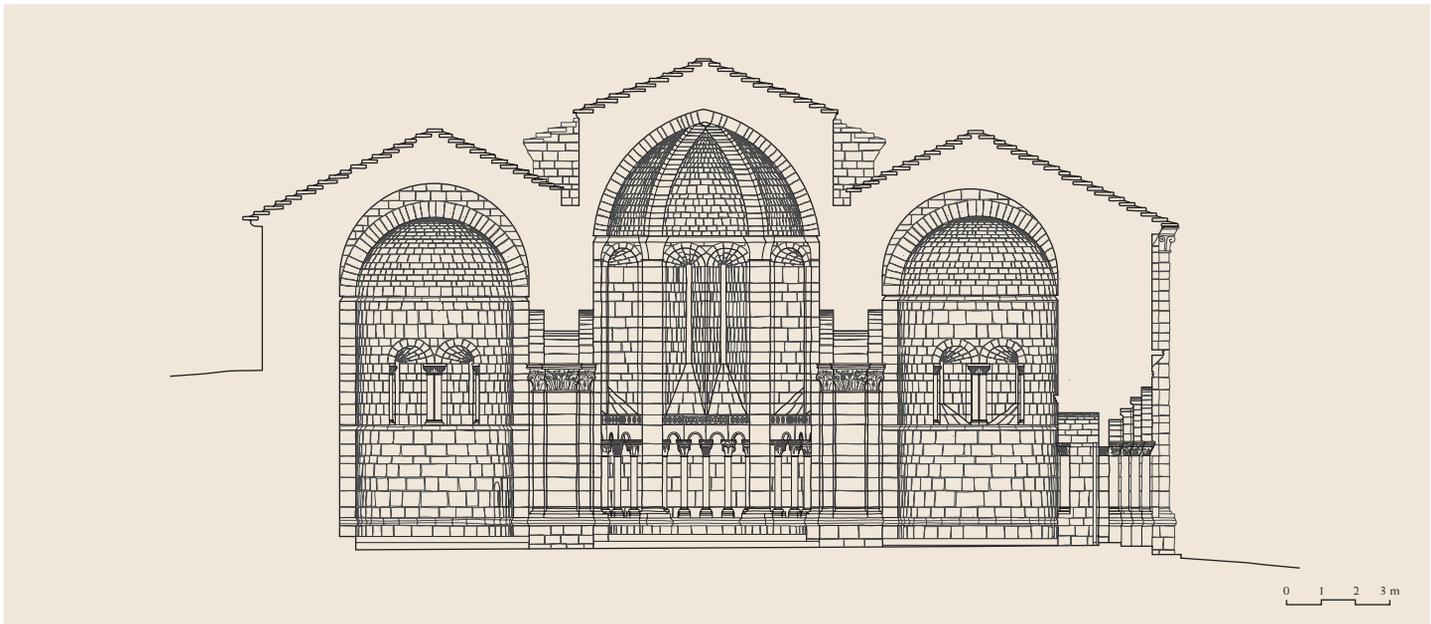
Planta





Alzado Sureste

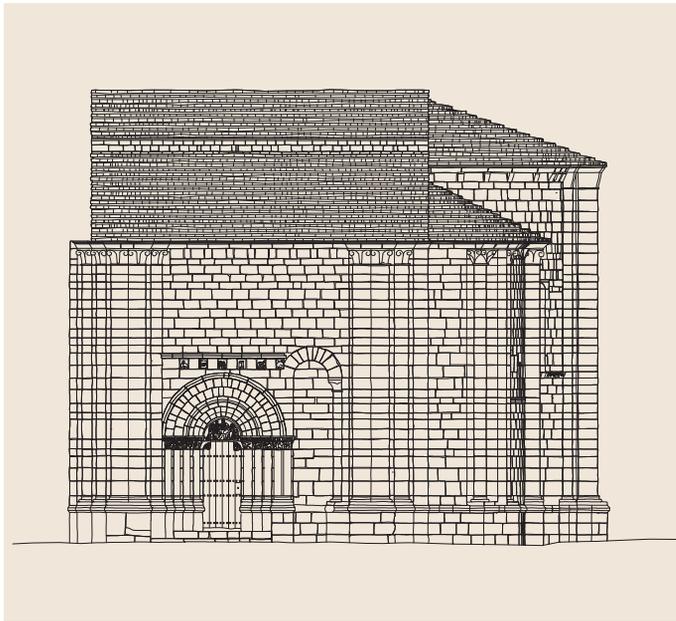
Sección transversal



ARQUITECTURA

Su desproporcionada e inusual planta evidencia un anómalo proceso edificatorio. La cabecera, que sigue el prototipo de modelos adscritos al románico pleno, está formada por tres ábsides de planta semicircular en posición escalonada, de los que el central es de mayor diámetro y altura. Antecede a este un presbiterio bien desarrollado y articulado, del que carecen los ábsides laterales, en los que tan solo los extremos lindantes con el central parecen delimitar un cierto espacio

presbiteral, dado que los otros paramentos coinciden con el muro de cierre de las fachadas norte y sur, sin retranqueos en el plano del lienzo interior. Una imposta de zócalo, de diseño diferente al exterior –doble bisel– que en el interior –moldura en bocel superior–, recorre el perímetro de la cabecera, y sirve de apoyo y nivel regulador para el arranque de los respectivos lienzos. Resulta apreciable a simple vista la fragmentación vertical del interior del conjunto de la cabecera, la cual se estructura en tres zonas diferenciadas acotadas por sus respectivas líneas de impostas: lienzo de zócalo, lienzo



Alzado suroeste

bajo o de arquerías y lienzo alto contenedor de vanos. Esta misma fragmentación se observa en los ábsides laterales, con la salvedad de que el lienzo bajo no presenta arquería y la tipología de los vanos es diferente. Al exterior, también se hace efectiva esta división, delimitada por sus respectivas impostas o frisos horizontales. Cada una de estas franjas horizontales posee su propio diseño de remate.

Los ábsides, que se cubren con la habitual bóveda de cuarto de esfera, presentan una variedad de soportes simples y compuestos con cierta disparidad en su disposición. En el ábside septentrional la columna adosada aparece desplazada 45° respecto al eje, mientras que en el meridional un fuste semicilíndrico está centrado en relación al eje, y otro contrafuerte compuesto por dos fustes cilíndricos exentos se posiciona también a 45° al Sur y genera el encuentro o entrega a la fachada meridional. En el ábside central dos columnas de fuste semicilíndrico, adosadas al interior, se corresponden con sendos soportes compuestos al exterior, formados estos por un machón de sección rectangular al que se integra en su cara central una columna, también semicilíndrica, de diámetro considerablemente mayor, completándose el soporte con dos columnas laterales de fuste cilíndrico y naturaleza exenta al lienzo. Todo el conjunto conforma un bloque homogéneo, a modo de contrafuerte, que incrementa el espesor del muro.

Efecto novedoso es la incorporación de dos arcos, ligeramente rampantes y de sección prácticamente cuadrada, como apoyo del abovedado en la cabecera central, que arrancando de las columnas integradas en la arquería interior, confluyen y comparten el sillar de clave del arco presbiterial. Con esta solución se justifica la dupla de soportes al exterior, que hacen las veces de contrafuertes que compensan el posible empuje transmitido por esos arcos. En realidad, su efecti-

vidad real es muy reducida, ya que la bóveda constituye por sí misma el elemento estructural de soporte de la cubierta. Su contribución resulta más estética y compositiva que estructural. Por último, está el arco triunfal o presbiterial, en una sola rosca de espesor, que enmarca el acceso al ábside entre las pareadas columnas de fuste semicilíndrico y las homónimas enfrentadas. Este arco tiene una desproporcionada sección rectangular uniforme, una traza ligeramente apuntada e incorpora como clave una pieza en forma de Y que enlaza con los dos arcos en nervadura rampante dispuestos bajo el abovedado absidal.

Continúa un tramo de nave en cada una de las cabeceras, delimitadas entre los arcos formeros, de traza ligeramente apuntada, los soportes presbiteriales y el muro de cierre a poniente por el eje central, y los lienzos interiores de las fachadas norte y sur, por los límites laterales. Con esta situación parece como si las naves fueran una continuidad de los ábsides. Sobre si hubo intención de articular un crucero, con o sin remate en cimborrio, lo edificado no despeja las dudas. Dada la entidad de la planta y alzado de la cabecera, la solución de nave crucero resulta la más apropiada, para proseguir con la ampliación en longitud mediante, al menos, dos tramos de nave más. La desproporción en las dimensiones de los paramentos enfrentados, Norte-Sur y Este-Oeste, a favor de los primeros, indica la contradicción de formato estereotipado con cualquier otro ejemplo de modelo similar construido. La ortodoxia del modelo en el desarrollo de la cabecera queda truncada con el cierre precipitado como fachada oeste o muro de fondo. El resto de la distribución en planta resulta un ejercicio de improvisación constructiva, en el que se aplican soluciones edificatorias vinculadas a la resolución de la problemática generada por el cambio tan sustancial del proyecto inicialmente propuesto. El cierre al fondo es, evidentemente, fruto de urgencia e improvisación por acabar. En este paramento se observa una serie de columnas que integran un soporte compuesto, literalmente empotrado puesto que el elemento fue levantado como pilar aislado, para adosarle, con posterioridad el grueso del muro a cada lado de su eje Norte-Sur. Prueba de esta interrupción del plan inicialmente trazado para acometer una finalización precipitada son las numerosas piezas talladas desperdigadas o apiladas en el interior del templo y las que se encuentran actualmente en algún espacio público del pueblo. Son sillares "sobrantes", esto es, elaborados para su cometido específico dentro del programa edilicio, que por diversas circunstancias, no encontraron acomodo en su estado proyectado. Así, se contabilizan varias piezas de fuste de formato semicilíndrico, que por su dimensión se asimilan a las integrantes del pilar empotrado en el muro occidental. Tres capiteles sirven de apoyo a las losas de altar, uno de formato y tamaño semejante al del pilar empotrado, ubicado en la cabecera central. En el ábside sur, los otros dos capiteles colocados sobrepuestos, sostienen la piedra del ara.

Como ocurre con la planta, en el abovedamiento también se evidencia ese proceder intuitivo, mezcla de métodos



*Interior
del ábside central*

reglados y enmiendas espontáneas para remedios improvisados. Los tramos de bóveda levantados quedan lejos de la posible solución proyectada inicialmente. Aunque, en origen, debió plantearse una nave transepto como transición entre los ábsides y el primer tramo de sus naves correspondientes, en la práctica ha quedado reducido ese tránsito a una ruptura según el modelo adecuado al soporte de cada zona.

Básicamente, el conjunto cabecera-nave se cubre con sendas bóvedas de formato asimilado a cada tramo de esa dualidad. Las cabeceras mediante bóveda en casquete esférico o cuarto de esfera, dejando para las naves la bóveda de medio cañón apuntado. En cambio, el desarrollo de la bóveda en las naves laterales ha sido alterado con respecto al lógico proceder metodológico. Al no quedar definido y delimitado el es-

*Ábside sur*

pacio integrado por sus respectivos presbiterios, la fábrica abovedada del tramo propio de la nave se prolonga más allá del inexistente arco triunfal o presbiterial, llegando hasta el plano vertical que forma la embocadura del ábside. Para posibilitar el completo desarrollo de los arcos formeros, –la altura de clave de estos condiciona las líneas de arranque de estos tramos de bóveda– fue necesario recrecer, con un muro mam-

puesto, sobre las dovelas que rematan los arcos abovedados de ingreso al espacio absidal. Cada uno de estos tramos tiene características peculiares en cuanto al diseño y construcción de sus respectivas bóvedas. La nave sur se cubre con bóvedas, en plural, porque son dos tramos diferentes los que presenta, con 46 cm de diferencia de luz, debido al retranqueo del cuerpo que formaliza la portada interior. Ambos tramos de



Ábside norte

bóveda fueron ejecutados en dos fases y doble cimbrado, con longitud similar. Por su parte, la nave septentrional se cubre con una sola bóveda. La presencia de seis sillares en vuelo, a modo de ménsulas, dispuestos tres a tres en las impostas de arranque laterales, es testimonio del empleo de una única estructura de cimbrado. Finalmente, en la nave central las tres zonas articuladas y reconocidas en planta (ábside, presbiterio

y nave) comparten una sola bóveda continua y ligeramente apuntada.

Los dos arcos formeros, de doble rosca ligeramente apuntada, se apoyan sobre cuatro soportes. Los dos que rematan el presbiterio están compuestos por potentes columnas semicilíndricas integradas en la fábrica del machón rectangular, y flanqueadas por sendas parejas de columnas

de fuste en tambor y diámetro notablemente inferior, emplazadas exentas de la fábrica. Las primeras soportan la rosca del arco formero propiamente dicho, mientras que las segundas soportan el arco doblado que lo enmarca. Enfrentados a estos, e integrando en el muro de cierre a poniente, se sitúan otros dos soportes de formato muy diferenciado; mientras que el suroeste es de similar sección vista que los anteriormente descritos, el noroeste es prismático y su factura evidencia la continuidad del paramento interior por la disposición de sus hiladas aparejadas en sus diferentes paños de lienzo. Esta tipología de soportes compuestos comparte afinidades con los levantados en Sangüesa, Puilampa o Daroca, por citar algunos ejemplos de otros múltiples templos contemporáneos.

La fachada occidental es el exponente de las sucesivas modificaciones realizadas para paliar los avatares transformadores y sus circunstancias, originando, en consecuencia, una serie de intervenciones ajenas al programa inicialmente ideado. Sobresale el contorno del citado soporte compuesto, que ocupa el lienzo bajo y se halla empotrado en el plano de la fábrica que formaliza el muro de fachada. También se aprecian dos líneas de imposta que fragmentan ese plano vertical y determinan las fases de continuidad en el proceso de ejecución. Por su parte, la fachada septentrional pasa por ser una solución circunstancial propiciada por las modificaciones surgidas. El plano del lienzo que la constituye, que escasamente sobresale del terreno, es tan solo compartimentado por dos machones a modo de refuerzos sin finalidad aparente. La parte vista de este cierre, la fachada, apenas alcanza la mitad de la altura del muro interior.

Básicamente se utilizan en el edificio dos tipos de vanos, según la fase de obra en la que se ejecutaron. Los ubicados en la cabecera siguen modelos definidos en el proyecto inicial, aun cuando se levantaron en fases discontinuas, mientras que los emplazados en la fachada oeste pertenecen a la fase de cierre y finalización forzada. Son característica común en todos ellos la ponderada estrechez del hueco en el plano horizontal, lo que confiere una ostensible esbeltez al vano, así como el derrame abocinado al interior, pronunciadísimo, en los paramentos de su contorno. En el ábside central se abren tres parejas de ventanas, las cuales siguen un diseño similar al que también se puede ver en la cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Aunque la doble ventana planteada para los absidiolos guarda ciertas semejanzas con las del central, sus dimensiones son notablemente más reducidas y el diseño del encuentro de sus vanos se resuelve de forma diferente, mediante un frente suficientemente achaflanado que permite adosar dos columnillas pareadas de fuste circular monolítico, las cuales comparten basa y capitel de doble ceta. Los tres vanos de la fachada oeste, como toda ella, denotan simplicidad e improvisación, tanto por su formato como por su aleatoria y dispar ubicación.

El sistema estructural adoptado provoca unas soluciones de cubierta nada habituales para esta tipología de edificios:

una inusual doble vertiente de cubierta por tramo de nave diferente. Esquemáticamente se puede describir como un conjunto de seis volúmenes bien diferenciados, acordes con los espacios que los generan y cubren. Para cada una de las naves se individualiza una cubierta a dos vertientes, separada la central de las laterales por un rebaje en salto de obra, a modo de canal, donde vierten cuatro de los seis tramos de pendientes; solo las fachadas sur y norte reciben las escorrentías de sus respectivas vertientes. Estos canales evacuan mediante dos embocaduras puntuales de fachada oeste, a modo de gárgolas voladas.

Consecuencia de la composición en planta descrita al inicio, es la localización de la única portada de acceso en el tramo sur de la nave meridional, anomalía justificada al conjugar, por un lado, la paradójica distribución espacial, y por otro, la naturaleza y orografía del entorno delimitado. Describiremos la estructura de la portada al hablar de la escultura.

La sillería está magníficamente tallada en sus caras vistas, con trabajados remates en sus caras ocultas, dispuestas para integrarse en hiladas de espesor uniforme, sin aparente mortero de agarre. La fábrica se compone de dos lienzos prácticamente homogéneos en la disposición de hiladas, con las caras exteriores trabajadas con aparejos de diferente atributo que recuerdan al *emplectum* romano. El relleno se compone de ripios pétreos mezclados con mortero aglutinante de mediocre calidad. Los paramentos presentan, en general, un aparejo de gran regularidad y perfección en su disposición por hiladas, tanto por la uniformidad de nivel en el plano horizontal, como en la gama de espesores distribuidos en equilibrada relación. El espesor o sección total de estos paramentos, entre 1,40 m y 1,80 m, pone de manifiesto la tradición constructiva del románico pleno: potentes muros portantes por todo el perímetro exterior, con incipientes contrafuertes, dispuestos con rítmica frecuencia en ambas caras de los lienzos para desempeñar una mera función estética. No obstante, esta regularidad no se manifiesta en toda la superficie de los lienzos. Pueden apreciarse con nitidez ciertas alteraciones en la ordenación de las hiladas aparejadas en algunas zonas puntuales y delimitadas. Asimismo, también es destacable la diferencia de acabado superficial y escuadría de aristas, entre áreas concretas localizadas, por lo general, en los lienzos altos exteriores de los ábsides y, sobre todo, en el muro de cierre a poniente.

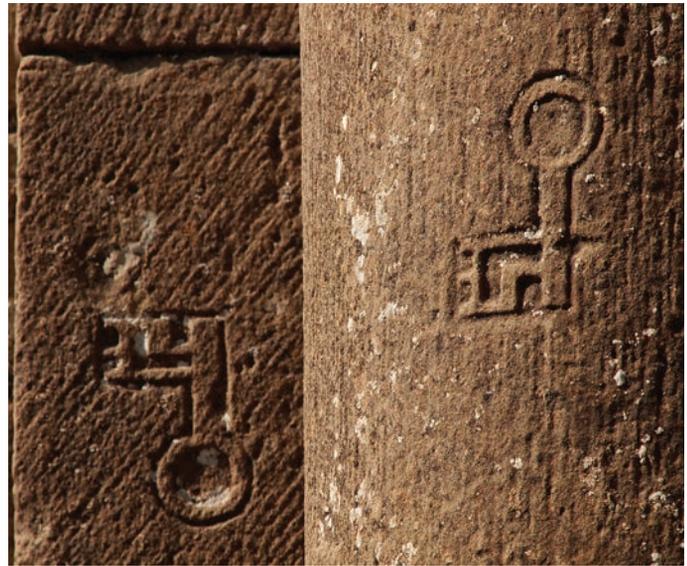
Las variadas vicisitudes del proceso constructivo pueden reconstruirse gracias a ciertos indicios presentes en la fábrica actual, tales como la presencia o ausencia de determinadas marcas de cantero, las soluciones arquitectónicas aparentemente improvisadas, ajenas al proyecto inicial y la evidente diferencia de calidad en la ejecución o acabado. Los trabajos se acometieron en dos etapas diferenciadas, las cuales pueden descomponerse, a su vez, en diferentes fases. En la primera etapa, tras el replanteo íntegro de la cabecera, se dispondrían las hiladas de cimientos y zócalos de Norte a Sur. Al aflorar las primeras indecisiones respecto al modelo a seguir se pu-

do producir una paralización o ralentización de la obra. La segunda etapa, en la que se incorporarían nuevas soluciones adecuando lo existente, se iniciaría con la elevación del pilar suroeste para que sirviera de referencia tridimensional. A continuación se realizaron algunas adaptaciones puntuales de urgencia y se abrió la nueva portada en el muro sur. En una tercera fase de esta segunda etapa se procedió al levantamiento paulatino de lienzos absidales de Sur a Norte, utilizando para ello material que ya había quedado elaborado en la primera etapa, más los nuevos operarios incorporados en esta etapa. Una vez estuvo cubierta la nave lateral sur, se acometió la septentrional y, posteriormente el ábside y la nave central adquirieron su plenitud. Con el remate y entrega entre las vertientes de cubierta y la coronación de los lienzos altos, además de perfilar la formalización como encuentros del alero, se dio por concluida la obra.

Una de las cosas que llama la atención en este templo es la abundancia de signos lapidarios que pueblan sus paramentos. Un profundo estudio realizado recientemente ha mostrado la presencia de mil quinientas treinta y dos marcas, que siguen cincuenta y dos modelos diferentes. Como extraordinarias, y genuinas de este edificio, cabe destacar la ya citada marca ANOLL, que posiblemente alude al responsable de, por lo menos, el replanteo inicial. También aparece la figura de una llave, cuya precisión y maestría de talla resultan contradictorias con el carácter de simplicidad asociado a este tipo de trabajo mera identificación de labor y autoría. La marca representada por una cruz potenziada es la más numerosa con trescientas noventa localizaciones, preferentemente en la fachada meridional.

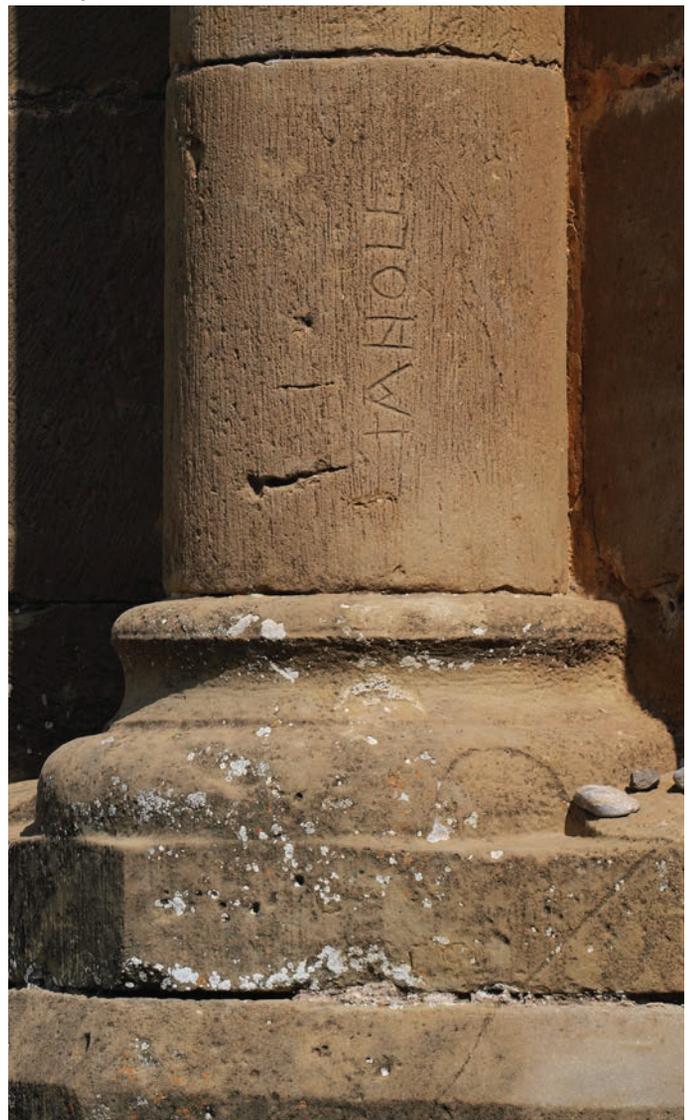
En resumida descripción arquitectónica, se trata de un edificio iniciado bajo las directrices asociables con un modelo genuino del románico pleno, en cuanto a la disposición y traza de planta para su cabecera y, en una prolongada consonancia, asumidas por las proporciones compositivas de los lienzos alzados. Prueba evidente del conocimiento y dominio en métrica y geometría, preciso para generar metodología y práctica, tanto del diseño previo, como en su puesta en obra. En un momento de su proceso de ejecución, y sin casuística aparente justificable, se vio alterado el desarrollo de los trabajos, propiciando su finalización precipitada tras adoptar soluciones y métodos constructivos ajenos, incluso contradictorios, al modelo inicialmente proyectado.

Aprovechando los preceptos de Vitruvio (Alberti, 1582), sin lugar a dudas, el resultado construido como cabecera de esta iglesia, representa un ejemplo inmejorable para demostrar el concepto denominado euritmia. Básicamente puede interpretarse como la propiedad de someter todo el espacio arquitectónico a un ritmo determinado en aplicación del control proporcional, *symetria*, donde las soluciones parciales, tanto en planta como en alzado, admitan una analogía cierta, incluso posibiliten la superposición. Esto es, la identidad armónica del resultado, según lo define el profesor Esteban Lorente en 2001.



Marca de cantero

Marca o firma: ANOLL



ESCU LTURA

En la decoración escultórica de la iglesia de Santiago se pueden distinguir varios modos o estilos diferenciados. El primero de ellos se observa en las tres impostas que se disponen a la altura de la base de las ventanas del muro exterior del ábside central y de los paramentos interiores del meridional y septentrional. El deficiente estado en el que se encuentra buena parte de la imposta ubicada en el paño sur del ábside central no ha impedido que se haya identificado la decoración del friso con la historia de Job, episodio poco habitual en la figuración románica, y que se haya relacionado con la representación del mismo de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Entre los escasos restos de la escena más occidental parece adivinarse a un personaje arrodillado delante de un objeto cuadrado que podría ser un altar, y que se ha identificado como la ofrenda de holocaustos que realiza Job a Dios por sus hijos. En el siguiente sillar se ha querido ver otra ofrenda de las muchas realizadas por Job, sin embargo, parece distinguirse entre las escasas trazas de la talla que se han conservado, de izquierda a derecha del espectador, un cuerpo pequeño con dos patas, un personaje de pie con larga túnica, otro personaje que da la espalda al anterior y que parece sentado en una especie de trono y, delante de este último, uno o dos personajes de pie, ataviados también con túnica. Si consideramos que el primer objeto de dos patas podría identificarse con una imagen diabólica, las dos figuras iniciales podrían plasmar el dialogo entre Dios y Satanás que es el origen de las desgracias de Job (*Job* 1, 6-12). El personaje sedente podría representar a Job recibiendo las noticias de sus desgracias por medio de diferentes mensajeros. En la siguiente escena, también muy mutilada y de difícil interpretación, aparecen un personaje tumbado y una imagen angélica de grandes alas de pie. A continuación una grotesca figura de gran cabeza y pezuñas que tiene frente a ella a un personaje vestido con túnica talar que parece interpellarle elevando su brazo derecho y manteniendo el dedo índice estirado, se ha considerado como la segunda conversación entre Jehová y Satanás, la cual tiene como consecuencia los problemas de salud de Job (*Job* 2, 1-6). Todavía peor es el estado del siguiente sillar, en el cual, a pesar de haber perdido prácticamente toda su talla, se han querido vislumbrar los cuerpos de dos aves afrontadas. Al no encontrarse en ellas relación alguna con la historia de Job, se ha propuesto que podrían desempeñar una función ornamental. No obstante, considerando que no está tan claro que la imagen de la izquierda del espectador se trate de un ave y que Job, cuando narra su desgracia dice, "He venido a ser hermano de chacales, y compañero de avestruces" (*Job* 30, 29), pensamos que no se debe descartar la vinculación de esta imagen con el episodio bíblico. En la parte mejor conservada de este tramo de la imposta, una mujer con túnica y toca y que sostiene con su mano izquierda un huso, se alza frente a un ángel que lleva sombrero, porta un bastón y avanza hacia la mujer. A con-

tinuación aparece Job acostado, con el cuerpo cubierto por una sábana o manta, y mostrando su pierna izquierda a otro ángel, también con sombrero y bastón, que tiende su mano izquierda hacia el desdichado personaje bíblico. Esta escena ha sido interpretada como el momento de la conversación de Job con su mujer en el muladar (*Job*, 2, 8-10). La presencia de los seres angélicos, que no forman parte del texto bíblico, se ha explicado como el anuncio a Job y su mujer del fin de sus desgracias. Sin embargo, la colocación de los personajes, así como los atributos de los ángeles, más propios de un caminante o peregrino, lleva a dudar de estas dos últimas lecturas. Ante estas incongruencias entre la narración bíblica y la figuración de las escenas de Santo Domingo de la Calzada y Agüero, Esther Lozano ha propuesto una lectura que se basa en un texto denominado *Auto de la paciencia de Job*, recopilado en un *Códice de Autos Viejos* datado en el siglo XVI, y en el que Job habla con un pobre mendigo, que en realidad es Satanás, al que ofrece los gusanos que se alimentan con su carne. Además, en el Auto, su mujer se pone a mendigar para mantenerle, hasta que el diablo la engaña para que induzca a su marido a maldecir a Dios. Esta sugerente propuesta permite explicar el atuendo de los ángeles, su presencia en la escena, su interacción con Job y su mujer por separado. Cierra la decoración de esta parte del friso la imagen de un grifo que gira su cabeza por encima de su lomo para observar toda la escena. A este último también se le ha atribuido una función ornamental.

En el tramo de la imposta del paño central del ábside no se desarrolla una narración continua como en el caso anterior. Desde el lado sur se inicia la decoración con un centauro sagitario que apunta su arco hacia un animal en forma de ave, que podría parecer un búho, de no ser por su cola de reptil. Prosigue la decoración con dos dragones afrontados de largos cuellos, que sitúan sus cabezas a ras de suelo y muestran sus fauces, en una composición muy similar a la que se puede ver en la cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Después de dos aves que picotean los frutos de una planta, un ángel que asoma entre unas nubes sostiene con las manos veladas un cáliz que es bendecido por la *Dextera Domini*, que también surge de unas onduladas nubes. Detrás de los dedos extendidos de la mano de Dios se aprecian los brazos de la cruz. Esta pieza está situada estratégica e intencionadamente debajo del machón central que divide las dos ventanas del paño del ábside. A continuación un individuo arrodillado y con un hacha de largo mango observa como dos fieras, quizás lobos o leones, muerden el cuello y vientre de una caballería ensillada que yace en el suelo boca arriba. Con dos esfinges afrontadas que parece que lucen un gorro finaliza este tramo central del friso.

Finalmente, en el paño norte del mismo ábside dos arpias coronadas y afrontadas, con cola y pecho escamados y pezuñas de carnero o de bóvido abren su boca para mostrar sus dentaduras. También muestran sus fauces las dos fieras afrontadas y agachadas que tienen al lado. Las trazas de la



Imposta exterior del ábside central. Historia de Job



Imposta exterior del ábside central. Ángel con un cáliz y Dexter Domini

melena de una de ellas y la característica forma de representar su cola pasando por entre las patas traseras para elevarse por delante del tronco permiten afirmar que se trata de sendos leones. A partir de aquí los restos de la imposta que no se han perdido están muy dañados, por lo que resulta muy difícil discernir que animales están reproducidos en las cuatro figuras restantes.

En los relieves de la imposta que recorre el interior del ábside meridional se narran pasajes de la infancia de Jesús. Se inicia la decoración, por su lado norte, con un personaje nimbado entre abundante vegetación. El deficiente estado de conservación de esta parte del friso dificulta su identificación. Con la Anunciación, también muy dañada y situada sobre un fondo vegetal formado por grandes hojas, se inicia propiamente el ciclo de la infancia de Cristo. Los restos del trazo inciso de dos nimbos unidos son el único vestigio de una Visitación que prácticamente ha desaparecido. Le sigue una Natividad formada por la imagen de María yacente en

el lecho, sobre el que se aprecia una muy deteriorada cuna del Niño, y por un san José, en mejor estado, que apoya la cabeza en su mano derecha para adoptar su habitual postura pensante o durmiente. Acto seguido, y avanzando hacia el Sur, los tres Magos a caballo se disponen en fila entre grandes y hermosas hojas que encierran granados frutos. Los tres lucen coronas decoradas con trazo inciso en forma de retícula. Siguen la estrella de seis puntas que se sitúa en lo alto, entre el que encabeza el séquito y el del medio, el cual señala hacia ella con su mano derecha mientras gira su cabeza para indicar el camino al que cierra la cabalgata. García Omedes ha puesto de manifiesto la existencia de unos *tituli* levemente incisos que los identifican: MELHVMO sobre el más septentrional, en clara alusión a Melchor; VALT sobre el siguiente, que es así identificado como Baltasar, y, finalmente ASPAR, sobre que lidera el grupo y que, obviamente, es Gaspar. La secuencia de inclinada y sinuosa decoración foliar y frutos se prolonga a lo largo de la siguiente pieza. Entre la vegetación se hallan



Imposta interior del ábside sur. Los Reyes Magos a caballo



Imposta interior del ábside sur. Sueño de los Magos

tres personajes en los que se ha querido ver la figura de los pajes. Sin embargo, el gesto de uno de ellos levantando el dedo índice también nos puede hacer pensar en el anuncio a los pastores.

La narración prosigue con la Epifanía, en la que los tres Magos, ya a pie y portando los obsequios, avanzan entre el mismo tipo de fondo vegetal hacia la Virgen sedente, que tiene al Niño entre sus rodillas y sostiene un cetro rematado con un motivo vegetal. En esta escena la gestualidad adquiere un especial protagonismo: el primer Mago se postra y se quita la corona, el del centro señala hacia delante, el Niño bendice y, tras la Virgen, san José, cubierto con una gorra, apoya de nuevo la cabeza en su mano y, como no puede ser de otra forma, se desentiende de la escena sumido en sus pensamientos. Entrañable y maravillosa es la escena del sueño de los Magos, la cual sigue un modelo iconográfico

muy habitual en la época. Estos comparten lecho y asoman sus cabezas por encima de las sábanas, mientras que un hermoso ángel de cabellos acaracolados surge de unas nubes onduladas y les avisa con el dedo de que no han de volver a visitar a Herodes. Los tres apoyan sus coronadas cabezas en una almohada cuidadosamente trabajada con decoración incisa en cuadrícula. La narración del ciclo de los Magos es interrumpida por la escena de la Presentación en el templo. Esta aparente anomalía en la secuencia de la narración de los hechos de acuerdo con los textos canónicos es coherente con el apócrifo *Evangelio Armenio de la Infancia*, en el cual, además, se informa del número de los Magos y de sus nombres.

En la escena de la Presentación se muestra a Simeón y a una mujer con toca sujetando al Niño, quien subido sobre el altar, y con nimbo crucífero, levanta su mano derecha en actitud de bendecir. A continuación, san José sujeta con las manos veladas unas palomas y, detrás de él, una segunda dama con la cabeza cubierta con un velo y, como el resto de personajes, con nimbo, eleva un cirio. Se han propuesto varias identificaciones para estas dos figuras femeninas: la profetisa Ana y la Virgen, María y la "candelaria" o portadora de velas. La presencia de una figura con un cirio es un motivo iconográfico cuyo origen no se encuentra en el relato bíblico sino en la liturgia y que resulta muy raro en la iconografía románica —uno de los escasos ejemplos que se puede citar es una vidriera de la fachada occidental de la catedral de Chartres—. Dado que es muy habitual que sea la Virgen la que recibe el Niño de manos de Simeón, muy posiblemente se deba identificar como la profetisa Ana, personaje que normalmente aparece en un segundo plano, a la portadora de la vela. Esta figura con el cirio podría ser un primer reflejo de la procesión de las Candelas que se celebraba en numerosas iglesias el 2 de febrero, fiesta de la Purificación, conocida desde el siglo IX como día de la Candelaria. En la siguiente escena se recupera



Imposta interior del ábside sur. Presentación en el templo



Imposta interior del ábside sur. Herodes con sus soldados, los sabios astrónomos y los escribas

el ciclo de los Magos, con la imagen sedente de Herodes, que lleva cetro, flanqueado por tres soldados a su derecha, y un personaje, aparentemente femenino, con un libro abierto y dos hombres barbados que leen un documento, a su izquierda. Estos tres últimos personajes, que están sedentes, son los sabios, astrónomos y escribas a los que llamó el rey con motivo de la visita de los Magos para consultarles sobre la venida del Mesías (Mateo, 2, 2-6). Finaliza la narración con el sueño de san José, que tiene una composición muy similar a la del sueño de los Magos, y con la huida a Egipto, relieve muy deteriorado situado en la esquina sur del friso, en el que aparece san José caminando con un hatillo al hombro y llevando las riendas de una cabalgadura sobre la que van la Virgen y el Niño.

Íñiguez (en 1968) fue el primero que puso de manifiesto la relación estilística existente entre el friso de Agüero y la

escultura del interior de la cabecera de Santo Domingo de la Calzada. Desde entonces otros autores han hablado bien de dependencia, bien de identidad de los talleres ejecutores de ambas obras. Los paralelismos entre ambas obras son tanto iconográficos como estilísticos. En lo que respecta a los primeros, ya hemos citado los casos de la historia de Job y los dragones afrontados, a los que habría que añadir, aunque con una vinculación más débil, las arpías afrontadas que muestran la dentadura. En lo que se refiere a las afinidades estilísticas, varios autores han señalado la similitud de la decoración vegetal de la imposta del ábside sur con algunos motivos vegetales de la catedral calceatense, la de ciertos rasgos fisonómicos de los personajes, como el tratamiento de los mechones de las barbas, o la forma de reproducir objetos como las coronas. Es especialmente cercana la forma de tallar el rostro y cabello acaracolado del ángel del sueño de los Magos con

las imágenes angélicas calceatenses, en las cuales también se aprecian estilemas comunes como las incisiones de trépano en los extremos de los ojos, el tratamiento esférico del globo ocular, los párpados trazados con líneas curvas paralelas y las cejas finas y prolongadas.

Al hablar de la decoración escultórica de los frisos de la iglesia de Santiago de Agüero, entendemos que es preciso hacer referencia al tímpano que actualmente decora la portada norte de la iglesia parroquial de San Salvador de dicha localidad, el cual, como hemos propuesto hace ya un tiempo (2010), muy posiblemente fue realizado para la iglesia de Santiago. Con posterioridad a su ejecución, y al quedar descontextualizado y sin ser ubicado en el lugar para el que fue concebido –muy posiblemente una portada oeste que nunca se llegó a realizar–, fue reutilizado en la portada, ya existente, del otro templo de la localidad, la cual, inicialmente no contaba con este elemento. La filiación con la escultura de las impostas de Santiago es evidente y se explica en la ficha dedicada a dicho edificio en esta misma obra. Esta propuesta tiene su relevancia en lo que a la vinculación con Santo Domingo de la Calzada se refiere, puesto que aporta nuevos elementos de comparación entre ambos edificios. Así, se detectan varios aspectos en común entre la *Maiestas Domini* de Agüero y la Trinidad *paternitas* riojana, o entre el águila de san Juan del tímpano y el mismo símbolo evangélico que aparece junto a la citada figuración trinitaria.

Puede incluirse en este primer modo de trabajar el friso que, por debajo de una secuencia de círculos tangentes, recorre el paramento interior del ábside septentrional, a la altura de la base de sus ventanas, el cual, está ornado con un motivo repetido formado por un fruto que surge entre sendas hojas simétricas en forma de s.

Aunque en los dos de los capiteles vegetales de las ventanas del ábside sur se observa un tratamiento similar al de este primer modo en el trabajo de las sinuosas y dinámicas líneas curvas, en el vaciado cóncavo de la superficie de las hojas, en sus perfiles y en la forma de doblar la parte superior de estas, una minuciosa comparación de los detalles y estilemas nos indica que estamos ya ante un segundo modo de trabajar, al cual se puede asignar buena parte de la labor esculpida de la nave sur. El tercer capitel de las ventanas del ábside meridional está formado por tres grandes hojas lisas y carnosas de cuya cúspide cuelgan, a modo de frutos, piñas. Resulta muy característica la forma de u que se dibuja en el centro de las caras, en el punto en el que arrancan las hojas grandes. La composición y configuración de este capitel recuerda, de nuevo, a las cestas vegetales del interior de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, en las cuales este modelo se diversifica notablemente. Esta cesta, al igual que los dos capiteles descontextualizados que soportan actualmente la mesa de altar del ábside sur, el más occidental del cuerpo interior de la portada y los tres del pilar situado como prolongación del muro presbiteral que divide los ábsides central y meridional pueden asociarse a

este segundo modo o estilo, sobre cuya filiación hablaremos más adelante.

El tercer modo o estilo que se detecta en Santiago de Agüero es el que labró la ornamentación del interior del ábside central. En los tres tramos de la arquería del nivel inferior del tambor absidal los capiteles y cimacios presentan decoración esculpida. En las cestas de los diecisiete capiteles predominan los temas vegetales, buena parte de ellos con una composición similar a la que hemos descrito para un capitel de la ventana del ábside sur, aunque trabajados con un relieve más plano en el que las hojas no resultan tan carnosas ni se crean contrastes tan pronunciados entre las diferentes superficies. Estas diferencias de factura, nos llevan a pensar que, aunque siguen un modelo similar, son obra de otro grupo de artífices. Tres de estos capiteles de la arquería presentan decoración de lacería, en dos de ellos combinada con motivos vegetales y en un tercer caso imitando una cesta. Sin embargo, es un capitel cuya superficie está ocupada por el potente rostro de un rey el que más destaca del conjunto. Su composición y estilo nos recuerda, de nuevo, a una pieza de la catedral calceatense, en concreto a un capitel decorado con un rostro femenino situado en una ventana del exterior de la cabecera. El hecho de que el único capitel figurado en el privilegiado espacio del hemicycle absidal sea un monarca, puede llevar a pensar en la existencia de algún tipo de vinculación de este templo con la familia real aragonesa. La hipotética relevancia de esta imagen se podría ver confirmada si finalmente se comprueba que no es meramente casual que dicha cesta se ilumine durante nueve minutos en el momento del cenit solar del solsticio de invierno, como se ha descubierto recientemente (2014). Los cimacios situados sobre los capiteles, que presentan ornamentación vegetal y geométrica variada, concentran su decoración figurativa en las esquinas, donde se representan cabezas monstruosas y de animales variados (bóvidos, felinos, etc.), rostros humanos, aves en diferentes posiciones (con las alas abiertas, subidas a soportes de cetrería o libando de un cáliz), cuadrúpedos y un músico tocando el arpa. Una de las piezas destaca porque la representación figurada ocupa la totalidad de su superficie. Se trata de dos personajes que son devorados por sendos dragones alados. En la talla de los rostros de los cimacios se observan ciertos estilemas que no coinciden con los de la cabeza del rey, por lo que posiblemente este último es obra de otra mano.

El cuarto modo de trabajar lo encontramos en la parte del edificio que más ha llamado la atención: la portada meridional, la cual ha sido incluida por diversos autores en la nómina del denominado maestro de San Juan de la Peña. La misma está formada por cuatro arquivoltas –las dos inferiores con sendas molduras aboceladas en sus esquinas, y las otras dos lisas, de sección rectangular– enmarcadas exteriormente por una chambrana de perfil en doble bocel. Estas arquivoltas rodean un tímpano deficientemente acoplado en el hueco de la primera arquivolta mediante acuñado pétreo y mortero, y cuyo tamaño es desproporcionadamente pequeño en relación



Arquería del ábside central



Capiteles de la arquería del ábside central

a las dimensiones de la portada. Este elemento está decorado con el episodio de la Adoración de los Magos, cuyo centro está presidido por la destacada imagen sedente de la Virgen –su cuerpo es de mayor tamaño que el del resto de los personajes–, que alberga en su regazo la alargada figura del

Niño. Aquella porta corona, viste toca, larga túnica y manto orlado con una bella cenefa y sujeta con ambas manos a su Hijo, que es el único personaje representado con nimbo, y que eleva su mano derecha para bendecir, mientras que con la otra sujeta el obsequio, un cofre esférico ricamente tallado,



Portada

que le ha entregado el primero de los Magos. Este se postra y besa sus desnudos pies adoptando la posición de veneración denominada *prokynesis*, de origen persa pero practicada en los monasterios visigodos. Probablemente, la representación de Agüero se base en textos como la compilación carolingia de relatos apócrifos del *Liber de Infantia Salvatoris*, en la que se narra como los Magos, tras saludar al Niño, se postraron en tierra sobre sus rostros y le fueron besando las plantas de los pies. En un capitel de la iglesia segoviana de Grado del Pico figura también la Adoración de los Magos con el rey de mayor edad adoptando dicha postura, lo que ha permitido a algunos autores hablar de un posible intercambio de modelos iconográficos y estilísticos entre el círculo del maestro de San Juan de la Peña y los artistas de la escuela silense.

En pie, detrás del primer rey, los otros dos Magos conversan. El primero gira su cabeza y señala hacia la estrella, situada sobre el hombro izquierdo de María, mientras que el segundo gesticula mostrando la palma de la mano derecha en actitud de asombro. Ambos personajes portan sendos recipientes similares al ya descrito. Se observa que hay una

intención de utilizar la barba para marcar la diferente edad de los Magos: más larga la del rey postrado, algo más corta la del siguiente, y rostro imberbe en el tercero. San José ocupa el lado oriental del tímpano y tal y como ya hemos visto en el friso interior, se le representa absorto en sus pensamientos, sentado, con la cabeza apoyada en su mano derecha, mientras que con la izquierda sujeta un bastón en forma de tau. Otras dos obras atribuidas al maestro de San Juan de la Peña, la portada occidental de San Miguel de Biota y la sur de San Nicolás de El Frago, ambas en la comarca de las Cinco Villas (Zaragoza), poseen sendos tímpanos con el mismo tema y composición y factura semejantes, aunque con ciertas diferencias iconográficas y estilísticas.

Soportan el tímpano dos ménsulas con sendas cabezas monstruosas cubiertas de mechones acaracolados y en las que destacan sus grandes ojos saltones. La del lado oeste muerde el pie de un individuo que se defiende con una maza y clavándole un puñal en la frente. La del lado opuesto muerde los dos pies de una figura femenina desnuda que eleva su mano izquierda, de tal forma que resulta particularmente próxima



Portada. Tímpano y mochetas

con la ménsula norte de la portada occidental de Biota. Es esta decoración de las ménsulas una seña de identidad en las portadas atribuidas al maestro de San Juan de la Peña. Se ha interpretado como una evocación al Juicio Final (OSÁCAR, 2004) o en clave iniciática, como la plasmación del proceso muerte-resurrección por el cual el hombre ha de transitar por un submundo infernal como paso indispensable para lograr su regeneración. Más recientemente, considerando una hipotética asociación en el uso de la maza con la representación de los musulmanes, se ha propuesto que el personaje de la ménsula oeste podría estar relacionado con el guerrero musulmán representado en el capitel exterior.

En el capitel más occidental, dos leones devoran a un cabrito tumbado, al tiempo que juntan dos de sus garras delanteras. Esta misma escena, muy habitual en el repertorio del maestro de San Juan de la Peña, se repite siguiendo el mismo modelo iconográfico en el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, en la portada oeste de Biota y en el interior de Santa María la Real de Sangüesa. En una de las cestas del lado opuesto de la portada de Agüero volvemos a ver el mismo

tema pero con un estilo algo más tosco y simplificado, y con ciertas diferencias en la composición.

Los dos capiteles centrales del lado oeste reproducen sendas escenas de danza que, quizás, podrían formar parte de una misma narración. En el primero, un arpista ajusta su instrumento con una clavija en forma de T, mientras que una danzarina en pie y con las manos en las caderas le contempla, quizás esperando a que inicie la música una vez afinado el arpa-salterio. Detrás de ella otro músico de pie tañe con un arco una fídula. En el siguiente ya se ha iniciado la danza y un músico con capucha toca un albugue, mientras que una bailarina, con los brazos también en la cintura, contorsiona pronunciadamente su cuerpo hacia atrás hasta tocar con su larga cabellera el suelo. Recientemente, se ha propuesto que este músico de la caperuza cónica y la bailarina contorsionista podrían ser una pareja de artistas musulmanes. Es la representación de músicos y bailarinas uno de los temas más característicos y frecuentes de este círculo estilístico. Así, los encontramos en composición y postura muy similar en las dos portadas de San Salvador de Ejea de los Caballeros, en



Portada. Capiteles del lado izquierdo



Portada. Capiteles del lado derecho

las portadas sur de Biota y de San Nicolás de El Frago, en el claustro de San Pedro el Viejo, en el interior de San Gil de Luna y en un capitel descontextualizado de Tauste.

En la cara exterior del último capitel de este lado occidental, aparecen dos individuos ataviados con largas túnicas y mantos, que dialogan y señalan a la escena representada en el otro lado cara de la cesta, en el que dos guerreros vestidos con cota de malla combaten protegidos tras sus largos escudos del tipo normando y sujetan unas voluminosas espadas de marcada forma fusiforme que más parecen garrotes. La superficie de uno de los escudos está decorada con lunas crecientes, lo que ha llevado a algún autor a plantear que podría tratarse de la lucha entre un musulmán y un cristiano. Se ha querido ver en ambos episodios una oposición entre la paz, representada por dos filósofos dialogando, frente a la guerra. De nuevo, es posible apreciar paralelismos de la escena de lucha de guerreros con otras obras del círculo del maestro de San Juan de la Peña, en concreto con la portada oeste de

Biota y con un capitel procedente de Santa María la Real de Sangüesa conservado en el Museo de Navarra.

Los capiteles del lado este se decoran con escenas zoomórficas, en las que aparecen desde seres monstruosos, como dos mantícoras rampantes –aunque no puede descartarse que sean esfinges–, a animales más comunes, como dos perros sentados y colocados de forma simétrica. El capitel más oriental del conjunto es una cesta doble en la que sendos centauros sagitarios, que llevan colgando el carcaj con las flechas, luchan contra un grifo y contra un guerrero con un escudo y espada, respectivamente.

Los cimacios se decoran con motivos vegetales compuestos por tallos sinuosos que rodean carnosas hojas de variado diseño.

La decoración de los seis canecillos que soportan el tejeroz que corona la portada repite la temática ya vista en los capiteles: bailarina contorsionista, seres monstruosos (arpía, dos dragones) y animales (león). Es particularmente

interesante el que muestra a un hombre de pie –que se sujeta un pliegue del manto con la mano de la misma forma que uno de los presuntos filósofos– junto a una mujer que apoya una mano en la cintura y eleva una hoja con la otra. Cabría plantearse si podría tratarse de una escena de amor cortés. Aunque algún autor ha visto en estas dos figuras a una pareja de bailarinas, consideramos que las diferencias anatómicas que se observan entre ambas figuras (una tiene los pechos y la cintura muy marcados) buscan el diferenciar entre ambos sexos. Además, a pesar del desgaste del rostro del presunto hombre, parecen percibirse los trazos de una barba.

Se ha comentado en alguna ocasión que la portada fue recrecida añadiendo dos arquivoltas. Indicios de ello podrían ser la diferente configuración de las dos arquivoltas exteriores en relación a las dos inferiores, y el cambio de planteamiento que se podría deducir del hecho de que el espacio entre las dos primeras columnas esté ocupado por sendas molduras aboceladas rematadas por pequeños capiteles con decoración vegetal, mientras que entre el resto de columnas se haya decidido dejar la arista viva de la jamba. Sin embargo, no se observa ningún cambio significativo en el estilo de los capiteles ni cimacios que pudiera justificar la existencia de tal fase de recrecimiento. Además, las dos basas centrales de cada lado están trabajadas sobre un mismo bloque, lo que no sería posible en el caso de que fuera cierta la hipótesis del recrecimiento. En consecuencia, entendemos que más bien se trata de un cambio en el diseño de la portada, que no de un recrecimiento de una estructura ya realizada y finalizada. También se ha comentado que el deficiente encaje perimetral de del tímpano puede ser resultado de una colocación posterior al levantamiento de la portada. La comparación estilística con los capiteles pone de manifiesto la identidad de estilemas, sobre todo en lo que se refiere al tratamiento de pliegues y cabellos. Quizás haya que pensar que estos desajustes estructurales nada tienen que ver con diferentes fases de construcción de la portada.

El cuerpo interior de la portada, que sobresale respecto al paramento del muro sur, tiene dos parejas de columnas geminadas que flanquean el tramo abovedado en medio punto que formaliza el acceso, las cuales se rematan con sendas cestas dobles en las que se representan dos parejas mixtas de arpías con cola de escorpión, la del lado oriental, y dos combates de guerreros a caballo, en la occidental. Dos de los jinetes combaten enfrentados, como también sucede en dos de los capiteles de la portada sur de San Nicolás de El Frago, mientras que las monturas de los otros dos avanzan en el mismo sentido, como si se tratara de una persecución. El jinete que va en cabeza gira su cuerpo hacia atrás, sostiene en su mano un objeto en forma de elipsoide, quizás una piedra o un garrote, y se protege de su oponente con un escudo circular, lo que ha motivado que se ha visto en él a un guerrero musulmán. De esta forma, tanto en el exterior como en el interior de la portada podría estar representado el combate entre cristianos y musulmanes, con la diferencia de que en la



Portada. Canecillo del tejeroz

escena interior, el sarraceno, al darse a la fuga, podría estar próximo a su derrota –podría reforzar esta idea el hecho de que el escudo haya sido atravesado por la punta de una lanza–. Cabría preguntarse si, como ocurre con el tímpano trabajado por las dos caras de la iglesia cántabra de Santa María de Yermo, el sentido de la marcha en el momento en el que el espectador contempla la decoración de la portada podría estar determinando una intención de destacar el importante rol de la Iglesia en la guerra contra el Islam –en Yermo más bien se pone de manifiesto su papel en la lucha del Bien contra el Mal–. Si al entrar en la iglesia el combate está igualado, incluso es el sarraceno el que toma la iniciativa atacando con su espada, al salir el fiel observa la huida del musulmán y el previsible triunfo del cristiano. Lo que ha mediado entre una escena y otra ha sido su paso por la iglesia, o más bien, por la Iglesia. Se opone a este capitel, al otro lado de un pequeño arco que se abre en este cuerpo avanzado, una de las cestas con decoración vegetal que ya hemos mencionado al hablar del segundo grupo de escultores, y que es claramente un elemento reutilizado, posiblemente destinado a ocupar otro lugar del edificio. Los cimacios de estos capiteles incorporan una decoración vegetal formada por sinuosos tallos de los salen voluminosas hojas.

A pesar de que algunos especialistas han negado la posibilidad de que la decoración de la portada incorpore una lectura o programa que vaya más allá de una función orna-

mental, y a pesar de que la mayor parte de los temas representados forman parte del repertorio iconográfico habitual del taller de escultores que los ejecutaron, se observan ciertos elementos que parecen desmentir esta idea. Los capiteles y canecillos, tanto del exterior como del interior de la portada hacen referencia a la lucha entre el Bien y el Mal —representado este por el Islam—, a la tentación —personificada en los músicos y bailarinas— y a la amenaza de seres monstruosos y leones que acechan el alma del cristiano. Recordemos que en varios textos bíblicos, como los Salmos o las Epístolas de san Pedro advierten sobre este tipo de peligros y vinculan los leones al diablo. Este último sentido es el que habría que dar a la presencia de las mantícoras, animales devoradores de carne humana. En este contexto, la Epifanía del tímpano representa la venida del Señor, la Redención y la esperanza de salvación para aquellos que consigan vencer los peligros representados en los capiteles. Muy posiblemente, la figura preeminente de la Virgen encuentre su razón de ser en la intención de destacar el papel de la Iglesia como intercesora fundamental e imprescindible para alcanzar la salvación del alma. Por otra parte, si la ya citada interpretación de los músicos y danzantes como artistas musulmanes es acertada, su presencia sería totalmente coherente con las escenas de guerra contra el Islam y con el destacado papel de María en el tímpano, que haría de contrapunto a las pecaminosas danzantes sarracenas y constituiría todo un alegato al fundamental papel de la Iglesia en la guerra contra el sarraceno. La decoración de las mochetas que soportan el tímpano, ya sea en su interpretación escatológica, ya en el sentido iniciático del proceso muerte-resurrección, ya en su lectura vinculada al castigo del infiel, no hace sino reforzar este mensaje moral, salvífico y de promoción de la guerra santa.

En el fuste monolítico de la columna más próxima a la puerta, bajo el capitel de la lucha entre caballeros se ha descubierto recientemente una inscripción, AMOR VINCI(t) OMNIA ("el amor todo lo vence") que podría reproducir una cita de Virgilio (*Bucólicas*, 10, 69), bien un texto de san Agustín y que resulta del todo coherente con el programa iconográfico descrito.

Desde un punto de vista estilístico, en casi todas las piezas esculpidas de la portada se aprecian numerosas características propias del círculo que se ha denominado maestro de San Juan de la Peña. Sus estilemas más representativos son los pliegues curvos con muescas, las texturas reticulares, los cabellos de finos trazos paralelos, la estructura cúbica de las cabezas, los ojos saltones en forma de almendra y el tratamiento plano de los cuerpos. Tan solo hay un elemento que parece desentonar desde el punto de vista estilístico. Se trata del capitel de los leones devorando un cabrito en el lado oriental. Quizás haya que atribuir las diferencias en su factura al hecho de que posiblemente quedo sin finalizar, con las imágenes esbozadas sin que en ellas se realizara la fase final de tallado fino.

La personalidad y catálogo de obras del que se ha denominado maestro de San Juan de la Peña sigue siendo

un asunto no resuelto de forma satisfactoria. A lo largo de la controversia sobre tan misteriosa personalidad artística, varios especialistas han propuesto diferentes hipótesis sobre si se trataba de uno o más talleres. No es este un tema que debamos tratar de resolver aquí, pero sí que es de reseñar que uno de estos autores, Francisco Abbad Ríos, propuso en 1950 la existencia de un taller diferente al del maestro de San Juan de la Peña, que bautizó como maestro de Agüero.

Mención aparte merecen los capiteles que coronan los pilares en los que se apoya el arco formero sur. El central de los tres capiteles visibles desde el interior del templo en el pilar suroeste presenta en su cara frontal a un individuo desnudo, quizás un niño, que muestra sus genitales, y que sujeta el cuello de dos rapaces desproporcionadamente grandes que le picotean su rizado cabello. Su interpretación nos resulta una incógnita, si bien, en cualquier caso, y dado que los animales no son grifos, entendemos que cabe descartar que se trate de la leyenda de la ascensión de Alejandro. Un capitel con una composición similar forma parte de la portada norte de la iglesia parroquial de Agüero. Aunque no hay ninguna relación estilística entre ambas piezas, si que es factible pensar que el de la parroquial pudo copiar la cesta de Santiago. En las caras laterales de la cesta, sendas rapaces apoyan sus patas en la pared, como si estuvieran trepando por ella, y giran sus cabezas para picotear unos frutos. Los otros dos capiteles ubicados a ambos lados del central presentan a dos grifos, el del Norte, y a dos seres híbridos alados con cabeza humana, cuerpo y cola de reptil y patas de león, el meridional. Estos últimos muestran sus dientes al igual que dos animales monstruosos similares que ya hemos visto en el friso exterior y otros dos que decoran una de las pilastras del ábside central de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Como consecuencia de que el pilar donde se localizan los tres capiteles descritos se encuentra empotrado en el muro sur, dos de los capiteles que decoran el lado opuesto del mismo están parcialmente ocultos por el paramento. En los mismos se pueden ver dos dragones que se muerden mutuamente las patas entrecruzando sus largos cuellos y dos leones, respectivamente. Posiblemente en la parte oculta de los mismos se reproduzcan de forma simétrica los mismos motivos.

Cuando hemos hecho referencia al segundo modo, hemos citado los tres capiteles de temática vegetal del pilar opuesto del mismo arco formero y su vinculación con otras piezas del templo. En las esquinas de las dos cestas laterales aparecen sendos rostros humanos de factura es muy similar a la cara del individuo desnudo que aparece entre dos rapaces. Si a esto añadimos los paralelismos entre los tallos vegetales con frutos y hojas en forma de "V" en ambos conjuntos, no es descabellado plantear que son obra de los mismos artífices. Los capiteles del pilar suroeste se han relacionado con el círculo estilístico del maestro de San Juan de la Peña, aunque algún autor ha propuesto que podrían ser obra de "artistas secundarios del taller". Lo curioso de todas estas piezas, que hemos agrupado en un mismo modo de trabajar es que, a



Portada. Vista desde el interior

pesar de que no presentan los estilemas ni del maestro pinatense, ni de los escultores de Santo Domingo de la Calzada, utilizan modelos iconográficos de ambos talleres.

Entre lo poco que se conserva del capitel del lado oeste de este mismo pilar, se adivina una gran hoja con los nervios incisos en paralelo, muy similar en su factura a las del gran capitel que soporta actualmente la mesa de altar del ábside central, el cual, muy probablemente, estaba destinado a uno de los pilares del templo. Estos dos capiteles, junto a los de las ventanas del ábside septentrional, los tres del pilar que

separa los ábsides norte y central, los de las columnas grandes del ábside central y el presbiterio, los superiores de los pies de la nave sur y los que coronan las columnas adosadas en los muros exteriores se pueden asociar al último modo o estilo presente en el edificio. Este estilo se caracteriza, además de por la presencia de dichas grandes hojas estriadas, por incluir también unas grandes hojas lisas rematadas en unas potentes volutas. Los artífices de este grupo de capiteles asume la forma en u para la división de las hojas característica de las cestas vegetales del segundo y tercer modos.



Portada. Capitel del interior



Capitel del arco formero sur

Finalizaremos la descripción de los elementos escultóricos aludiendo a un inquietante canecillo ubicado en la esquina noroeste en el que se representa la cara de un diablo, lo que nos lleva a preguntarnos sobre si los motivos que llevaron a colocar esta imagen precisamente en este lugar, el último que se realizó, no tendrían que ver con el azaroso proceso constructivo de este edificio.

Para la datación de la labor escultórica se han de tener en cuenta los diferentes modos descritos y sus relaciones con otras obras. Una gran mayoría de los especialistas considera que algunos escultores que trabajaron en la catedral de Santo Domingo de la Calzada –cuya cabecera se suele datar entre 1158 y 1180– se desplazaron posteriormente a Agüero para realizar, fundamentalmente, los frisos y algunos capiteles, lo que les lleva a datar estos últimos en un rango de fechas que se mueve, según los autores, entre 1170 y 1185. La justificación de esta generalizada opinión sobre la presunta precedencia de la obra de la catedral calceatense respecto a Agüero hay que buscarla en la mayor calidad y técnica de la talla de aquella. Sin embargo, algunos aspectos que no se han tenido en cuenta hasta el momento podrían llevar a plantear la hipótesis contraria. En primer lugar, las diferencias técnicas pueden ser ocasionadas por el diferente material empleado en ambas obras. En este caso, la piedra de Agüero es más basta y menos propicia para filigranas. Además, como hemos visto, y al contrario de lo que se ha dicho en alguna ocasión, en la iglesia oscense la historia de Job está posiblemente más desarrollada, lo cual sería un indicio de su precedencia. De esta manera, las diferencias de calidad que se observan podrían ser más bien el resultado del natural proceso de evolución y aprendizaje de los talleres como consecuencia del ejercicio de su actividad. Ello nos llevaría a adelantar la datación parte de la obra de Agüero –la que afectaría a tres de los modos descritos– a un rango cronológico entre 1155 y 1165.

La portada –dejando al margen la tardía cronología propuesta por Louis Réau sobre la base de unos presupuestos

erróneos en torno al origen de la postura de la *prokynesis* (finales siglo XIII)– se ha datado a finales del siglo XII (CANELLAS, SAN VICENTE, MELERO), aunque algún autor ha cerrado algo más dicho margen cronológico situándolo entre 1185-1195 (GARCÍA LLORET) y otros lo han ampliado hasta el primer cuarto del siglo XIII (OCÓN).

Texto: DZL/JAOM - Fotos: AGO - Planos: IAG

Bibliografía

- AA.VV., 2011, pp. 214-215; ABBAD RÍOS, F., 1950; ACÍN FANLO, J. L., 2009b, pp. 30-37; ARAMENDÍA, J. L., 2002, pp. 128-139; ARCO Y GARAY, R. del, 1919c, II, pp. 157-167; ARCO Y GARAY, R. del, 1942; BERRAONDO URDAMPILLETA, M. J., 1981; BERRAONDO URDAMPILLETA, M. J., 1983; BUESA CONDE, D., 1982a; BUESA CONDE, D., 2000a, pp. 18, 19 y 21; CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., 1993, p. 109; CALAHORRA, P., LACASTA, J. J. y ZALDÍVAR, Á., 1993, pp. 109-116; CANELLAS LÓPEZ, Á. y SAN VICENTE PINO, Á., 1981, pp. 370-392; CANELLAS LÓPEZ, Á. y SAN VICENTE PINO, Á., 1996, pp. 174-185; COBREROS AGUIRRE, J., 1989, pp. 145-148; CROZET, R., 1968, pp. 42 y 52-53; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C., 1987 (1993), pp. 179-180; FRANCO GAY, L., 2010; GARCÍA GUATAS, M., 2002, p. 38; GARCÍA LLORET, J. L., 2005, pp. 250-269 y 347; GARCÍA OMEDES, A., www.romanicocaragones.com/Agüero/Santiago; GARCÍA OMEDES, A., 2013a; GARCÍA OMEDES, A., 2013b; GARCÍA OMEDES, A., 2013c; GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I., 2002, pp. 72, 678, y 681; GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J. A., 1948, p. 159; ÍÑIGUEZ ALMECH, F., 1968, pp. 228-235; LACOSTE, J., 1993, pp. 118 y 119; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1919; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1920a; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1920b; LOZANO LÓPEZ, E., 2001, pp. 167-169 y 183; MELERO MONEO, M. L., 1995; MONTEIRA ARIAS, I., 2012, pp. 239, 253-254, 390 y 469-472; MUR SAURA, R., 2002; OCÓN ALONSO, D. M., 1987, I, pp. 30-34 y II, pp. 175-177; OLANETA MOLINA, J. A., 2010; OSÁCAR FLAQUER, J., 2004; PATTON, P., 1994; PORTER, A. K., 1928b; POZA YAGÜE, M., 2000, pp. 335-341; RÉAU, L., 1957, p. 248; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 1994-1995; SALUD Y ROMÁNICO, 2011; YARZA LUACES, J., 2000, pp. 186-187; ZABALA LATORRE, D., 2008; ZABALA LATORRE, D., 2013; ZABALA LATORRE, D., 2014; ZABALA LATORRE, D., 2015.