

El taller de San Miguel de Biota y la escultura en Aragón y Navarra en torno al año 1200

CARLES SÁNCHEZ
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen:

En los últimos años la escultura de San Miguel de Biota ha despertado el interés por parte de historiadores del arte, que han tendido a incluir el templo en el catálogo del denominado “Maestro de San Juan de la Peña”, un maestro escultor activo en las Cinco Villas durante la segunda mitad del siglo XII. Sin embargo, la escultura de Biota presenta un estilo que se aleja del taller *de la Peña*, acercándose, en consecuencia, a las novedades formales e iconográficas nacidas en los grandes focos escultóricos del último cuarto del siglo XII. Dos escultores de distinto abolengo, dejaron su huella en las magníficas portadas biotanas. Entre ellos destaca el Maestro la Psicostasis. Su ansia de renovación y el conocimiento de los modelos bizantinos sitúan a este maestro como referente en el marco del 1200 hispano.

Palabras clave: Biota; San Juan de la Peña; Agüero; Psicostasis; Bizantino

Abstract:

In the recent years, the sculpture of San Miguel de Biota has stimulated the interest of art historians. Mainly, they have included the church in the catalog of the so called “Master of San Juan de la Peña”, a sculptor who was active at the Cinco Villas in the second half of the 12th century. However, the Biota’s sculpture style is clearly different from that of *de la Peña* workshop, and so that it has to be related to the formal and iconographical innovations that appeared in the greatest sculpture centers of the last quarter of the 12th century. Two different lineage sculptors left their mark at the magnificent façades of Biota. One of them is the Master of the Psychostasis. His enthusiasm for renewal and his knowledge of the Byzantine models have grown him into a reference for 1200 Hispanic context.

Keywords: Biota; San Juan de la Peña; Agüero; Psychostasis; Bizantine art

La iglesia de San Miguel de Biota (Cinco Villas, Zaragoza) presenta una profusa decoración escultórica que se concentra en las dos portadas situadas en los muros sur y oeste del templo. La portada meridional se dispone a partir de cuatro arquivoltas que descansan sobre cuatro columnas con capiteles figurativos y zoomórficos. De izquierda a derecha, podemos observar la representación de dos aves enfrentadas; una mujer enmarcada por dos dragones alados; dos animales fabulosos que se muerden las patas; y una escena juglaresca presidida por un arpista. Prosigue la decoración en los capiteles del lado derecho, con la representación de dos grifos enfrentados; una bailarina contorsionada; dos arpías; y dos hombres cabalgando sobre dragones alados. Especial atención merece el capitel que muestra la típica bailarina inclinada hacia atrás y con la melena al aire, que se contorsiona al ritmo de la música colocando sus manos en las caderas. Se trata de un tema recurrente en las iglesias románicas de Cinco Villas y que hace acto de presencia en sendos capiteles de conjuntos próximos como Santiago de Agüero y San Nicolás de El Frago. No en vano, el interés iconográfico de la portada meridional se debe, esencialmente, a la psicostasis que preside el tímpano (FIG. 1). Nos encontramos ante la síntesis de las dos variantes en la iconografía del arcángel: el San Miguel vencedor del dragón-diablo y el pesaje se funden en el marco de un juicio colectivo de almas, metáfora del Juicio Final¹. La composición se articula en tres registros. En el centro, Miguel realiza el pesaje y, al mismo tiempo, clava la lanza en uno de los personajes endiablados; a la izquierda, una serie de demonios, grotescos, intentan desequilibrar la balanza². Si existiera duda alguna en la interpretación de los personajes, una serpiente rodea el cuello de una de las figuras. Esta alusión al mundo del mal se completa con el personaje monstruoso que, tendido horizontalmente, yace bajo la balanza. Por desgracia, el avanzado estado de degradación de la piedra ha provocado la omisión de ciertos detalles de la escena. Sin embargo, puede observarse como del vientre del personaje surge una cabeza circular que, a su vez, expulsa por la boca dos serpientes. Si se analiza minuciosamente el personaje, se podrá observar la diferenciación entre la cabeza, monstruosa, animal, y el resto del cuerpo, indudablemente humano. Con el brazo derecho, sujeta una pequeña vara, con la que intenta atacar a la serpiente. Mientras tanto, otro ser monstruoso surge de su vientre. La escena, parece ilustrar la metamorfosis corporal a la que alude San Isidoro de Sevilla en el libro XII del *De animalibus*³. Completan el contenido del tímpano los dos ángeles psicopompos que llevan en sus lienzos las almas de los bienaventurados.

¹ Sobre la evolución iconográfica del tema de la psicostasis puede verse el estudio de M. PHILIPS PERRY, "On the psychostasis in Christian art", *Burlington Magazine*, XXII (1912-1913), pp. 94-105, 208-218. Para la casuística hispana: J. YARZA LUACES, "San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVI (1984), pp. 5-36.

² Entre los modelos iconográficos más próximos al tímpano de San Miguel de Biota, cabe destacar la representación que del mismo tema se exhibe en un capitel de la nave de San Miguel de Fuentidueña (Segovia). Al ejemplo citado debemos añadir la pica bautismal de San Miguel de Sacramenia (Segovia) donde encontramos a los ángeles transportando en sus lienzos las almas de los bienaventurados. Del mismo modo, los dos relieves de la portada de San Miguel de Estella escenifican las dos variantes de San Miguel que se funden en Biota. Primero, el arcángel soldado de Dios clava su lanza al dragón. A su lado, en el siguiente relieve, la escenificación del pesaje. San Miguel sujeta en una mano la balanza, mientras con la otra agarra del brazo un alma que busca refugio entre sus vestiduras.

³ Hay quienes creen que, cuando en el cerrado sepulcro la espina dorsal se corrompe, la médula humana se transforma en serpiente. Si damos crédito a esta opinión, resulta que tal metamorfosis tiene lugar con toda justicia, ya que, si por la serpiente surgió la muerte del hombre, es lógico que también por la muerte del hombre surja la serpiente. Véase: SAN ISIDORO DE SEVILLA, (J. OROZ RETA, M. MARCOS CASQUERO, ed.), *Etimologías*, Madrid, 1983, p. 91.



FIG.1 IGLESIA DE SAN MIGUEL DE BIOTA (ZARAGOZA). TÍMPANO DE LA PORTADA MERIDIONAL: PSICOSTASIS

La portada occidental repite la estructura compositiva de la portada meridional del mismo templo. Presenta un arco de medio punto cuyo derrame permitió la realización de cuatro arquivoltas lisas, aunque con restos de policromía, que descansan sobre ocho columnas con capiteles esculpidos. Los fustes de las columnas han sido sustituidos por otros de época moderna, motivo que nos impide conocer la decoración original. Sin embargo, debemos pensar que estarían decorados con motivos vegetales y geométricos, al modo de la portada meridional. La composición de la portada es totalmente simétrica. El rectángulo que limita la puerta está rematado por un alero saliente restaurado y dos contrafuertes que recorren el hastial, en los que se esculpieron dos leones andrógagos, actualmente en mal estado de conservación. Sobre el tejeroz, se abre un vano abocinado en arco de medio punto compuesto por tres arquivoltas, que apean a su vez en dos columnas con capiteles decorados con motivos vegetales. El tímpano está presidido por la *proskynesis*, que muestra al primero de los Magos prostrado ante el niño Jesús (FIG. 2). La composición se divide en tres registros. Preside la escena la Virgen coronada y entronizada con el niño, sentado sobre su rodilla izquierda. Éste bendice con la mano derecha, mientras con la izquierda sostiene una de las ofrendas entregadas por los magos. Prosigue el episodio en el registro izquierdo, donde los Magos, ataviados con túnica, manto y corona, portan sus respectivas ofrendas en recipiente de orfebrería. Es remarcable la actitud del primero de los Magos, que realiza una genuflexión para besar el pie del niño. El segundo rey señala con el índice derecho la estrella de seis puntas, mientras que el tercero responde a la indicación con un gesto de bendición.

Completa el registro la figura de San José, que descansa el brazo izquierdo en un báculo en forma de T, mientras apoya el peso de su cabeza sobre el derecho, en una actitud evidente de



FIG.2 IGLESIA DE SAN MIGUEL DE BIOTA (ZARAGOZA). TÍMPANO DE LA PORTADA OCCIDENTAL: PROSKYNESIS

somnolencia o meditación⁴. Entre los ejemplos más próximos me viene al caso evocar las representaciones de la *proskynesis* que aparecen en un capitel de la portada de Grado de Pico (Segovia), así como en sendos tímpanos de Santiago de Agüero y San Nicolás de El Frago. La primera archivolta de la portada oeste biotana conserva restos de policromía, que fácilmente pueden pasar desapercibidos a los ojos del espectador. No en vano, el análisis exhaustivo de los restos pictóricos, permite afirmar la presencia de un séquito, en el que podemos observar de forma clara la cabeza de un caballo y las patas del sucesivo. Dichas imágenes deben relacionarse con la *proskynesis* representada en el tímpano, por lo que los restos pictóricos bien podrían formar parte de un ciclo narrativo relacionado con la cabalgata de los Reyes Magos. Por otro lado, los capiteles en los que apean las archivoltas están profusamente decorados con motivos vegetales y figurativos. En una lectura de izquierda a derecha, encontramos la representación de un cantero; dos aves picoteando un fruto; dos bestias devorando un carnero; la *Maiestas Domini* con el Tetramorfos; una escena ecuestre con dos caballeros; una escena de lucha entre dragones; un arquero disparando al dragón; y la lucha entre dos guerreros armados.

⁴ Según Louis Réau, la *proskynesis* es una fórmula iconográfica de origen bizantino que, sugerida por un pasaje de las *Meditaciones* del Pseudo-Buenaventura, aparece en el arte italiano del siglo XIII. El autor considera que la innovación según la cual el primero de los reyes besa el pie del Niño fue introducida en Occidente por Nicola y Giovanni Pisano, en sus bajorrelieves de los púlpitos de Siena y Pistoia (1298-1310), así como por Giotto en sus frescos de la Capilla Scrovegni de Padua (1305-1307). Réau sitúa la realización del tímpano de Agüero a finales del siglo XIII, una cronología poco plausible ya que, como veremos más adelante, su realización no debió pasar de los primeros años del siglo XIII. Véase: L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1957, t. II, p.247; I. BANGO, "Sobre el origen de la proskynesis en la Epifanía a los Magos", *Traza y Baza*, 7 (1978), 25-37.

EL MAESTRO DE LA PSICOSTASIS DE BIOTA

La escultura de San Miguel de Biota presenta sutiles diferencias de estilo que debemos atribuir a la intervención de dos maestros distintos en el mismo proyecto escultórico. Por un lado, un escultor más avanzado estilísticamente al que denominaremos *Maestro de la Psicostasis* para diferenciar su obra en el conjunto de la portada, llevó a cabo la decoración del tímpano de la puerta meridional. Debemos atribuir a un segundo *Maestro de Biota*, de estilo más tosco y esquemático, el resto de la escultura biotana (tímpano de la portada occidental y capiteles de las puertas oeste y sur). En la obra del primero distinguimos una marcada individualización y una visible idealización con tendencia naturalista. Las

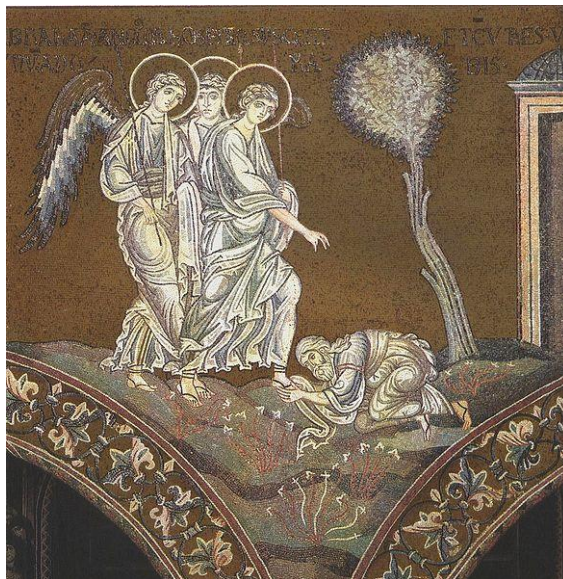


FIG.3 MOSAICOS DE LA CATEDRAL DE MONREALE (SICILIA)

figuras adquieren una nueva intensidad psicológica con rostros expresivos, ligeramente sonrientes, incluso capaces de transmitir el dolor a través de la gesticulación. El efecto naturalista se consigue también mediante las posiciones diversas de los cuerpos, que huyen de la inflexibilidad, y de la dirección cambiante de las cabezas. Puede apreciarse esta concepción en la articulación anatómica del ánima que busca amparo en las faldas del arcángel. Ésta presenta la receta clásica de la “diagonal heroica”. Igualmente innovador es el tratamiento de los peinados, bastante elaborados y bien trabajados, con predominio del rizo. Finalmente, cabe destacar la articulación de los pliegues de las vestiduras, que abandonan el esquematismo en favor de un tratamiento decorativo y naturalista, concediendo a las figuras una mayor vivacidad. Éstos tienden a caer en forma de trompeta, recogándose en bordes ondulantes. En definitiva, el Maestro de la Psicostasis es capaz de crear una estatuaria autónoma y una concepción de la figura humana antiquizante que prescinde de la fidelidad a los modelos románicos, y se adhiere a los conceptos de “cuerpo articulado” y “figura animada” que Kohler aunaba para la estatuaria gótica⁵. La concepción anatómica de los personajes, así como los rasgos fisionómicos y el tratamiento de las vestiduras, denotan el conocimiento de los modelos y el “estilo dinámico” Comneno-bizantino que inundó el Occidente medieval el último decenio del siglo XII⁶. Sin duda, en Biota hallamos la utilización de esquemas de modelos del repertorio internacional bizantinizante, que fueron resueltos con distinta fortuna técnica. Por un lado, el acusado sentido del volumen y el clasicismo de las figuras del Maestro de la Psicostasis denotan una mejor interpretación técnica del modelo. Por el contrario, el método sufre una notable esquematización en manos del Maestro de Biota. En cualquier caso, nadie dudará en reconocer que ambos partieron de un repertorio de modelos común de clara ascendencia bizantina que llevaba intrínseca la herencia clásica. En mi opinión, hay que buscar la fuente de la postura del primero de los Magos, que besa el pie del niño, en los citados repertorios. La genuflexión de Biota nos remite sin duda

⁵ W. KOEHLER, “Byzantine Art in the West”, *Dumbarton Oaks Papers*, 1 (1941), pp. 61-87.

⁶ Sobre este aspecto véase: E. KITZINGER, “The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries”, *Dumbarton Oaks Papers*, 19 (1965), pp. 25-47. Y del mismo autor “Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationships”, *Gesta* IX/1 (1970), pp. 49-56; K. WEITZMANN, “Various aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Centuries”, *Dumbarton Oaks...*, 1965, pp. 3-24; O. DEMUS, *Byzantine art in the West*, New York, 1970.



FIG.4 FRESCOS DE LA IGLESIA DE SAN PANTELEIMÓN, NEREZI (MACEDONIA), c. 1164

a la escena de *prostratio* del mosaico de Monreale (FIG.3), en la que Abraham se inclina ante los tres ángeles (Gén. XVIII, 2)⁷. Esta composición se repite en la escena de la Lamentación de Cristo de las pinturas murales de San Pantaleimón de Nerezi (FIG. 4), en Macedonia (c.1164), en la que los apóstoles se doblan sobre Cristo en un paroxismo de dolor; en la representación del mismo tema exhibida en los ciclos murales de la iglesia de la Virgen de Myriocephala (Creta); y en el Salterio de la Reina Melisenda, Londres (Egerton, lat. 1139), siendo este

último realizado en el *scriptorium* del Santo Sepulcro de Jerusalén⁸. Igualmente interesante es la postura de San José del tímpano de Biota, que apoya el peso de su cabeza sobre el brazo derecho, tal y como sucede en el panel de mosaico con la Huida a Egipto de la Capilla Palatina de Palermo, de mediados del siglo XII. Lo que podemos apreciar en el tímpano de Biota es, de hecho, un claro testimonio de las relaciones entre el bizantinismo de la segunda mitad del siglo XII y la escultura monumental de los Reinos Peninsulares. Hablar de esta cuestión es enfrentarse a un apasionante problema. Se disculpará, por su importancia, que se insista de nuevo sobre ello. Lo cierto es que resulta difícil conocer el origen exacto de los modelos en los que presumiblemente se basa toda esta renovación escultórica del último cuarto del siglo XII e inicios de la centuria siguiente. Es preciso recordar que, según Dulce Ocón, el matrimonio del 1170 entre Alfonso VIII y la princesa Leonor Plantagenet, hija de Enrique II, favoreció la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa, con la consiguiente transmisión del sustrato bizantinizante que les es propio⁹. La llegada de Leonor habría propiciado la renovación en los *scriptoria* castellanos y leoneses, que habrían acogido a su vez la tradición pictórica procedente de Inglaterra, cuyo estilo entronca con el de la Biblia de Winchester¹⁰. Del mismo modo, Ocón sugiere que algunas de las recetas del repertorio bizantino pudieron ser asimiladas por los escultores que contemporáneamente trabajan en los

⁷ La iglesia de Monreale fue planificada por Guillermo II (1166-1189) como símbolo de su política eclesiástica. Véase: J. BECKWITH, *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid, 2010, p. 284.

⁸ A. DZUROVA, *Miniatura bizantina*, Milán, 2001, p.167.

⁹ Según Dulce Ocón hacia 1170 se produjo una renovación del bizantinismo en los *scriptoria* ingleses que cabe vincular a los intensos contactos entre Inglaterra y la Sicilia normanda durante los reinados de Roger II (1101-1154) y Guillermo II (1166-1189), momento en el que se realizaron los conjuntos musivarios de Palermo y Monreale. Los estudios de Ocón, que todavía gozan de una gran vigencia, fueron pioneros en el análisis de las relaciones entre la escultura hispana y el arte bizantino. Véase: D. OCÓN ALONSO, "El renacimiento bizantinizante de la segunda mitad del siglo XII y la escultura monumental en España" en J. L. HERNANDO, P. L. HUERTA, M. A. GARCÍA GUINEA (dir.), *Viajes y viajeros en la España medieval*, Aguilar de Campoo, 1989, pp. 263-292; D. OCÓN ALONSO, "Alfonso VIII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana de fines del siglo XII" en J. NUÑO (coord.) *Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, 1992, pp. 307-320.

¹⁰ F. WORMALD, "The Development of English Illumination in the Twelfth Century", *Journal of the British Archaeological Association*, 3rd series, 8 (1943); W. OAKESHOT, *The Artists of the Winchester Bible*, Londres, 1945; W. OAKESHOT, *The Winchester Bibles*, Oxford, 1981.

Reinos Peninsulares, como el segundo taller de Silos, desde donde fueron difundidas a centros de reconocida importancia en el ámbito geográfico que se extiende entre el norte de Burgos, Soria, Navarra y Huesca¹¹. A mi juicio, ello no significa que puedan descartarse otras fuentes para justificar el bizantinismo de la escultura hispana del último cuarto del siglo XII. Resulta probable que las recetas de esta corriente antiquizante llegaran del contacto directo con la Sicilia normanda y el Oriente Bizantino, a través de vías comerciales y de los viajes tanto de los cruzados como de los embajadores de las monarquías occidentales. En el caso de Aragón, no sería arriesgado relacionar la recepción de los repertorios e iconos bizantinos con la fuerte implantación de las Órdenes Militares en territorio de las Cinco Villas, acaecida a partir de la segunda mitad del siglo XII. Conviene recordar que la localidad cincovillesa de Luna, a tan sólo 45 km. de Biota, se erigió como la principal casa templaria de la zona. Constituida como encomienda en 1167, su existencia se prolonga hasta 1174, fecha en la que pasa a depender de la casa de Huesca. En relación a ello, la creación de la encomienda de Luna ha sido atribuida a Arnaldo de Torroja, maestre provincial de la orden del Temple en Aragón, Cataluña y Provenza entre 1166 y 1180 y gran maestre del Temple en Jerusalén (1181-1184). Su hermano, Pedro Torroja y Vilabertran, obispo de Zaragoza entre 1152-1184, se postula como promotor artístico y mecenas¹² para la realización de determinadas obras que se hallan en un espacio artístico próximo a Biota, como San Felices de Uncastillo, Luna y la cabecera de San Salvador de Zaragoza¹³. Por otro lado, entre 1176 y 1200 los Hospitalarios también tendrán especial protagonismo en la zona. En 1176 la condesa doña Jusiana dona el castillo y las tierras de Castiliscar para la creación de una encomienda del Hospital. Los hospitalarios también adquirirán bienes en Ejea, Uncastillo y Luna¹⁴.

En esta búsqueda de las posibles fuentes de transmisión de las fórmulas bizantinas a la escultura navarro-aragonesa, no podemos pasar por alto la política de enlaces matrimoniales de finales del siglo XII. Es preciso recordar las relaciones directas con el reino de Sicilia acaecidas durante el reinado de Guillermo I (rey de Sicilia, 1131-1166), casado con Margarita de Navarra (1128-1183). El hijo de ambos, Guillermo II “el Bueno”, rey de Sicilia y Nápoles entre 1166 y 1189, fue particularmente prolífico en el campo artístico, llevando a cabo proyectos de envergadura como la catedral de Monreale y la Abadía de Santa María de Maniace. A la vista de los contactos de los cruzados con Oriente¹⁵, que pudieron favorecer la

¹¹ D. OCÓN ALONSO, “Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200”, *El románico en Silos, IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro*, Silos, 1990, pp. 501-510. La autora rastrea los ecos del estilo bizantinizante de Silos en conjuntos castellanos (Santo Domingo de Soria, el Burgo de Osma), navarros (San Nicolás de Tudela, San Miguel de Estella) y aragoneses (Biota, Agüero, San Juan de la Peña).

¹² El papel del obispo Pedro Torroja como promotor y mecenas artístico ha sido trabajado recientemente por J. L. GARCÍA LLORET, *La escultura románica en Aragón. Representaciones de santos, artistas y mecenas*, Lleida, 2008, p.67.

¹³ Ángel Canellas recoge un documento de 1188 en el que el Papa Clemente III confirma al cabildo de San Salvador las donaciones que había dispuesto en vida don Pedro Torroja para la obra de San Salvador: *Ea propter dilecti in Domino filii vestris iustis postulationibus grato concurrentes assensu donationem a venerabili fratre nostro Petro, tunc episcopo vestro, et a vobis ipsis ad vestre reedificationem ecclesie factam sicut eadem donatio rationabiliter facta est eidem ecclesie auctoritate apostolica confirmamos et presentis scripti patrocinio communimus*. Á. CANELLAS LÓPEZ, *Monumenta Diplomatica Aragonensia, los cartularios de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 1989, t. I, p. 369.

¹⁴ En 1186 hallamos una donación hecha a favor del hospital de “Padules, Luna y Pilluel”, donde ya se menciona un comendador de Paúles y Luna. E. PIEDRAFITA, *Las Cinco Villas en la Edad Media (siglos XI-XIII)*, Zaragoza, 2000, pp.157-170. Asimismo, Pedro López de Luna ingresó en 1177 en la orden del Hospital como maestre de la orden para Aragón y Cataluña, y Jimeno de Luna favoreció en 1185 el asentamiento de la orden en la localidad. Véase: J. L. GARCÍA LLORET, *La escultura románica...*, 2008, p.84.

¹⁵ J. FOLDA, *Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1191*, New York, 2005.

recepción de iconos pintados y modelos antiquizantes, así como de las relaciones entre las monarquías occidentales, creo que no podemos atribuir la recepción de las corrientes artísticas bizantinas a una única fuente de difusión. Los testimonios citados refuerzan la idea de un Mediterráneo original y creativo donde en el último cuarto del siglo XII se produjo un intercambio de artistas, modelos y obras. En este sentido, no sería descabellado pensar que los modelos bizantinos pudieron llegar a occidente a través de obras e iconos transportados por los cruzados y viajeros¹⁶. Los modismos compositivos que citábamos con anterioridad aparecen frecuentemente en esmaltes, marfiles y otro tipo de iconos. Entre los ejemplos más evidentes, me parece interesante evocar el Icono de las Santas Fiestas procedente de la Colección Botkin (Georgia), de finales del siglo XII. En una de las placas esmaltadas, concretamente la correspondiente a la Resurrección de Lázaro, la Virgen “se dobla” sobre la figura de Cristo en una postura que nos remite a la genuflexión del tímpano de Biota¹⁷.

El estilo antiquizante que se perfila en la escultura del Maestro de la Psicostasis presenta afinidades y equivalencias con la escultura que fue gestada en los principales focos escultóricos hispanos del último cuarto del siglo XII. Desde un punto de vista formal, uno de los conjuntos más próximos al estilo de dicho Maestro es la escultura del interior del ábside de San Salvador de Zaragoza. En uno de los primeros estudios dedicados a la “Seo” zaragozana, Iñiguez Almech databa la escultura de la cabecera en la década de los ochenta del siglo XII¹⁸. Esta cronología fue admitida por la historiografía, aunque algunos autores avanzaron su datación unos años. Como prueba de ello, Crozet¹⁹ sitúa su ejecución en torno a 1188, mientras Lacoste la retrasa hasta 1190²⁰. Frente a ello, otros autores apuestan por una datación más temprana, concretamente entre 1150 y 1170. Esta cronología es defendida por Esther Lozano López, quien considera que hacia 1171-1172 ya estaría terminado el ábside²¹. Por el contrario, Marisa Melero afirma que alguno de los escultores de Zaragoza pudo trabajar en San Nicolás de Tudela, o viceversa, de modo que sitúa la realización de la Seo zaragozana

¹⁶ Manuel Castiñeiras se hace eco de una noticia que atestigua los viajes y contactos de la nobleza catalanoaragonesa con el Mediterráneo Oriental. En el año 1170 Ramón I de Montcada, conde de Tortosa, visitó Constantinopla para arreglar el matrimonio de Eudoxia Comnena (1162-1202) y Alfonso II de Aragón, que finalmente no se materializó ya que, cuando la princesa llega a Barcelona, el rey estaba ya casado con Sancha de Castilla. Probablemente en el trascurso de esa visita Ramón de Montcada encargó una copia de la descripción latina de Constantinopla que se incluyó en un manuscrito misceláneo del siglo XII procedente del monasterio de Santes Creus (Tarragona, Biblioteca Pública, ms.55). M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos” en P. L. HUERTA (coord.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, 2011, p.72.

¹⁷ C. AMIRANACHVILI, *Los esmaltes de Georgia*, Barcelona, 1976, p. 62.

¹⁸ F. IÑIGUEZ ALMECH, “El ábside de la Seo de Zaragoza”, *Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia, 1962, pp. 461-468.

¹⁹ R. CROZET, “Statuaire monumentale dans quelques absides romanes espagnoles”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XII (1969), p. 29.

²⁰ J. LACOSTE, “La escultura románica en Aragón en el siglo XII”, *Signos: Arte y Cultura en el Alto Aragón medieval*, Huesca, 1993, p. 119.

²¹ E. LOZANO LÓPEZ, *La portada de Santo Domingo de Soria, estudio formal e iconográfico*, Tesis doctoral presentada en la Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2003. La citada autora fundamenta su hipótesis en diversos datos documentales. En primer lugar, constata las donaciones realizadas entre 1134-1180, que indican la posesión de dinero para emprender las obras. En segundo lugar, un documento asegura que el obispo Bernardo Jiménez (1138-1152) *atendió con gran cuidado a la edificación de la fábrica de ella y el estado y manera de vivir que sus ministros habían de tener* (citado también en M. RUIZ MALDONADO, *La Seo románica. Una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 1997, p. 12 y en M. C. LACARRA DUCAY, *Iglesia catedral de San Salvador o la Seo*, Zaragoza, 1991, p. 117). En último lugar, la autora recuerda que en 1171 llegaron las reliquias de San Valero a Zaragoza (la cabeza de este obispo fue adquirida el 27 de noviembre de 1170), y el 22 de enero de 1172 el papa Alejandro III recibió bajo su protección la iglesia de Zaragoza; ese mismo año hubo una donación para el altar principal. Todo apunta a que desde antes ya estaba concluida la capilla mayor.



FIG. 5 SEO DE ZARAGOZA, APÓSTOL DEL ÁBSIDE

FIG.6 SAN NICOLÁS DE TUDELA (NAVARRA),
DETALLE DEL TÍMPANO

entre 1184 y 1188²². En mi opinión, el documento anteriormente citado de 1188 en el que el papa Clemente III confirma al cabildo de San Salvador las donaciones impuestas en vida del obispo Torroja, y las numerosas donaciones efectuadas entre 1192 y 1201, nos obliga a perfilar el año 1190 como límite inferior o *post quem* para las obras de la cabecera. Sea como fuere, podemos reconocer notables semejanzas entre el tímpano sur de Biota y la escultura de San Salvador de Zaragoza. Éstas atañen, esencialmente, al rostro de las figuras, a la disposición de los plegados y la proporción. Así, las figuras de ambos conjuntos comparten mayores indicios de individualización, a la vez que muestran una visible idealización con tendencia naturalista. Esta característica es palpable en el tratamiento capilar de San Miguel, así como en los cabellos de uno de los apóstoles esculpidos en la cabecera de San Salvador de Zaragoza (FIG. 5). Los paños de las vestimentas de los apóstoles, con sus remolinos y agitación lineal, otorgan una mayor vivacidad a las figuras. De todos los rasgos citados, puede deducirse la existencia de ciertas afinidades entre ambos conjuntos, aunque por el contrario, éstas son demasiado generales para atribuir al mismo taller la escultura de Biota y la Seo zaragozana, tal y como se ha sugerido²³. El tímpano de la portada sur de San Miguel de Biota también simpatiza formalmente con la escultura de San Nicolás de Tudela (FIG. 6)²⁴.

²² M. MELERO MONEO, *Escultura románica y del primer gótico en Tudela, segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII*, Tudela, 1997, p. 103.

²³ Por el contrario, José Luis García Lloret identifica el Maestro de la Psicostasis con la figura de un maestro llamado Geraldo, canónico secular externo documentado entre 1192 y 1198 en los cartularios de San Salvador de Zaragoza, a quien atribuye la decoración escultórica de la cabecera. Sin ningún apoyo documental, deriva a este escultor de Tudela, de donde llegaría hacia 1187-1188 tras dirigir la construcción de la colegiata de Santa María y la iglesia de San Nicolás. Paradójicamente, sitúa su actuación en Tudela de forma paralela a su trabajo en la iglesia de San Miguel de Biota, que fecha en 1196. J. L. GARCÍA LLORET, *La escultura románica...*, 2008, p.128.

²⁴ Esta filiación ya fue remarcada por Marisa Melero, quien proponía la vinculación con el grupo escultórico Tudela-Zaragoza. Según la autora, debemos buscar el origen de San Nicolás en la Seo de Zaragoza. Alguno de los escultores de Zaragoza (es posible que fuera uno de los mejor dotados de Zaragoza, junto con algún ayudante) viajó a Tudela y allí inició el taller de San Nicolás. Véase al respecto: M. MELERO MONEO, "Problemas de la escultura navarra en el románico tardío: el claustro de la colegiata de Tudela y el maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación" en J. NUÑO (coord.) *Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, 1992, pp. 307-320.



FIG. 7 SAN MIGUEL DE ESTELLA (NAVARRA),
RELIEVE DE LA PORTADA



FIG. 8 SAN MIGUEL DE FUENTIDUEÑA (SEGOVIA),
CAPITEL DE LA NAVE

Lo cierto es que salvando las distancias cualitativas, las figuras que componen la “Trinidad Paternitas” del tímpano tudelano poseen un vocabulario cercano a los ángeles del tímpano sur de Biota. Estas semejanzas atañen, esencialmente, a los rasgos de los rostros y el movimiento de las figuras. Por un lado, en las figuras de Tudela denotamos también el tratamiento idealizado y expresivo, con una cierta tendencia a la sonrisa y ojos poco prominentes. El tratamiento de los cabellos de la figura de San Nicolás (con tendencia al rizo), la doble incisión de las cejas, así como los ojos rasgados, diminutos y sin lóbulos, nos remiten a la figura del San Miguel que preside el tímpano sur de Biota. Es obligado subrayar la articulación antiquizante de la figura de San Nicolás; éste sostiene el libro con la mano derecha mientras abre solemnemente la izquierda, un recurso que nos remite a composiciones de abolengo bizantino y que aparece, por ejemplo, en el esmalte con la figura de San Miguel del tesoro de San Marcos de Venecia²⁵. En el caso navarro hallamos cuerpos sutiles, rasgos más pronunciados y más finos, así como una mayor elegancia en la disposición de los paños. Por todo ello, y a pesar de la existencia de paralelos entre los tímpanos de Biota y San Nicolás, sería un craso error atribuir la escultura de Tudela, Zaragoza y Biota al mismo artista. Y es que en Biota no vemos la mano del taller de la Seo, sino una proximidad estilística. Lo cierto es que entre ambos focos existen concordancias mutuas, aunque cada uno de ellos muestra a su vez analogías con otros conjuntos. Por consiguiente, de todo ello puede leerse la existencia en la zona de una misma tradición artística, es decir, un espacio estilístico homogéneo en el que a finales del siglo XII convergieron diversos escultores, con referencias visuales comunes y técnica semejante.

En la portada de San Miguel de Estella se dan cita algunos de los rasgos formularios del Maestro de la Psicostasis (FIG. 7)²⁶. Dos relieves del portal escenifican las dos variantes de San Miguel que se funden en Biota. En uno de ellos, el arcángel soldado de Dios clava su lanza al dragón. En el siguiente, la escenificación del pesaje. San Miguel sujeta en una mano

²⁵ J. PELIKAN, *Imago Dei: The Byzantine Apologia for Icons*, London, 1990, p. 161.

²⁶ Véase: J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “La portada de San Miguel de Estella: estudio iconológico”, *Príncipe de Viana*, 173 (1984), pp. 439-462; fecha la portada en el último cuarto del siglo XII, concretamente, entre 1187 y 1196.

la balanza, mientras con la otra agarra del brazo un alma que busca refugio entre sus vestiduras. A su lado, Abraham recibe en su seno a los justos. Desde un punto de vista formal, las figuras del Maestro de Estella comparten los principios definitorios del estilo biotano; sin embargo, su aplicación y rendimiento son distintos. La escultura de Estella presenta una concepción compacta y un tanto apelmazada, con cabezas de canon alargado y un deseo de plenitud en las figuras, que prácticamente alcanzan el bulto redondo. Por todo ello, creo que las afinidades con Biota son achacables al conocimiento de fuentes comunes antes que a líneas de parentesco más directas.

En el ámbito de la escultura castellana, se han subrayado especialmente las semejanzas entre el tímpano de Biota y la escultura de San Miguel de Fuentidueña, Segovia (FIG.8), donde se repite el esquema compositivo de la psicostasis del tímpano aragonés²⁷. La conexión con Fuentidueña es evidente en lo iconográfico pero no en lo decorativo y compositivo, hecho que ha conducido a ver un flujo de influencias en cosas que tal vez no fueron más que coincidencias o desarrollos independientes de repertorio, que debemos atribuir a la circulación e intercambio de cartones.

EL “MAESTRO DE BIOTA” Y LA ESCULTURA ATRIBUIDA AL TALLER DE SAN JUAN DE LA PEÑA

Como comentábamos con anterioridad, del análisis formal de las portadas biotanas se desprende la existencia de dos modos escultóricos distintos. Por un lado, en el tímpano de la portada meridional, obra del Maestro de la Psicostasis, hallamos un mayor deseo de naturalismo, que se manifiesta a través de los rostros idealizados y expresivos de los ángeles, el tratamiento decorativo de los plegados, la agilidad en el movimiento de las figuras, la proporción y la libertad compositiva. En contraste con esta concepción, el resto de la escultura de la iglesia presenta un estilo más tosco, lineal y esquemático, rostros inexpresivos y genéricos, que debemos a la intervención del “Maestro de Biota”, un artista menos aventajado que, auxiliado por un grupo de colaboradores, llevó a cabo la decoración del resto de elementos escultóricos de la iglesia (capiteles, ménsulas y canecillos de la portada meridional; tímpano y capiteles del ingreso occidental). En general, las figuras del Maestro de Biota presentan canon corto y cabeza desproporcionada. Por consiguiente, las figuras no son esbeltas, como veíamos en el tímpano sur, sino que tienen una tendencia achaparrada y aspecto rechoncho. La estatura de los personajes suele ser acentuadamente corta, contrastando con el volumen fuertemente acusado de la cabeza. En cuanto a los rasgos fisonómicos, los rostros tienen una serie de constantes que determinan su similitud. Entre ellos, destacan los grandes ojos lobulosos remarcados por una curva supraciliar. La ausencia de gesticulación es patente, sobre todo, en los capiteles de temática caballeresca. Un ejemplo de este tratamiento es la lucha de dos soldados (capitel 8, portada meridional), en la cual los rostros inexpresivos no contribuyen a la idea de lucha. Esta expresión fría es compartida por las figuras del tímpano con la *proskynesis*. Hágase notar, en este sentido, la ausencia de gesticulación en el primero de los Magos. Pese a la particularidad de la acción (realizada la genuflexión y beso al pie del Niño), el rostro posee la misma expresión que el resto de figuras (Magos, Niño, Virgen y San José). Sin duda, una de las constantes más definitorias del taller de Biota es el tipo de plegado de las vestiduras. En este sentido, los plegados son concebidos de forma única, a partir de incisiones concéntricas y esquemáticas. Se trata de pliegues claramente lineales, bastante irreales, esquemáticos y decorativistas.

²⁷ J. L. GARCÍA LLORET, *La escultura románica del Maestro de San Juan de la Peña*, Zaragoza, 2005, p. 323.

Exceptuando el tímpano de la portada meridional, que constituye como hemos visto un epílogo a parte, la escultura de San Miguel de Biota ha sido incluida históricamente en el catálogo del denominado Maestro de San Juan de la Peña, un maestro activo en las Cinco Villas durante la segunda mitad del siglo XII al que se atribuye una parte considerable de la decoración escultórica de iglesias localizadas en un marco geográfico concreto entre Huesca, Navarra y las Cinco Villas aragonesas²⁸. En el año 1928 el investigador norteamericano Arthur Kingsley Porter, determinaba por vez primera la existencia de unos rasgos comunes en la escultura de algunas iglesias cincovillesas (ojos desmesuradamente abiertos, vestidos tallados en semicírculos concéntricos), que atribuyó al “Maestro de la Peña”, un escultor activo en Aragón durante la segunda mitad del siglo XII²⁹. El inicial estudio de Porter dio lugar a una línea de investigación que se extendió a lo largo del siglo XX, en el que diversos historiadores formularon distintas hipótesis sobre la figura del Maestro³⁰. Uno de los estudios más significativos es el publicado por Abbad Ríos. A propósito del claustro de San Juan de la Peña, Abbad considera que no sería arriesgado afirmar la presencia de un taller escultórico en el claustro pinatense, que teniéndolo por centro, extendiera su actividad en diversas iglesias cincovillesas. Sin embargo, el mismo autor dudó de la atribución de los conjuntos citados a un solo maestro, introduciendo por primera vez la figura del Maestro de Agüero, que compartiría con el Maestro de San Juan de la Peña la realización de las obras anteriormente citadas. Según dicho autor, el Maestro de Agüero debió formarse en el claustro de San Juan de la Peña, y debemos a él la decoración de las iglesias de San Miguel de Biota, San Nicolás de El Frago, San Felices de Uncastillo, San Salvador de Ejea de los Caballeros y Santiago de Agüero³¹. A partir de los años ochenta, surgen las dudas en torno a la atribución de dichas obras a un solo artista o la existencia de un taller. En este sentido, cabe destacar la figura de Yarza³², quien aboga por la existencia de una escuela escultórica más que de un escultor con su taller. Por el contrario, tanto Canellas³³ como Lacoste³⁴ no dudan en definir la escultura de Biota como obra del *gran taller de San Juan de la Peña*, y se decantan por una datación a inicios del siglo XIII. En la década de los noventa aparecen nuevas hipótesis al respecto de la escultura atribuida al Maestro de San Juan de la Peña. A propósito del tímpano de la portada oeste de Biota, Dulce Ocón afirma que *puede considerarse con rigor la obra maestra del estilo conocido como del Maestro de San Juan de la Peña*. En esta línea, afirma que el escultor de la portada oeste debió ser uno de los de mayor calidad dentro del grupo, tal vez el iniciador o uno de los iniciadores del estilo. Sin embargo, considera que la puerta sur no debe incluirse dentro de la producción del taller de la Peña, ya que parece obra de un maestro de estética más avanzada, proyectado hacia el gótico en su deseo de naturalidad³⁵. Por otro lado,

²⁸ Ciertamente, la mayoría de autores no dudan en atribuir a este taller la decoración escultórica de las puertas norte y sur de la iglesia de San Felices de Uncastillo; parte de la escultura interior de San Gil de Luna; el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca; las puertas norte y oeste de la iglesia de Ejea de los Caballeros; el claustro de San Juan de la Peña; la portada oeste de San Salvador de Luesia; parte de las esculturas de la fachada de la iglesia de Santa María de Sangüesa; la puerta sur de Santiago de Agüero; las puertas sur y oeste de la iglesia de San Nicolás de El Frago; las puertas sur y oeste de la iglesia de San Miguel de Biota; la portada de San Miguel de Almudévar y los fragmentos conservados de la portada de San Antón de Tauste.

²⁹ A. K. PORTER, *La escultura románica en España*, Barcelona, 1932.

³⁰ La hipótesis de Porter fue retomada por R. CROZET “Recherches sur la sculpture romane en Navarra et en Aragón sur les traces d’un sculpteur”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XI (1968), pp. 41- 57, que admitía la figura de un maestro más que la de un taller.

³¹ F. ABBAD RÍOS, “El maestro románico de Agüero”, *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas*, 3 (1950), pp. 15-25.

³² J. YARZA, *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid, 1979, p. 293.

³³ Á. CANELLAS LÓPEZ, Á. SAN VICENTE PINO, *La España románica: Aragón*, vol. 4, Madrid, 1979, p. 444.

³⁴ J. LACOSTE, “Le maître de San Juan de la Peña. XIIème siècle”, *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10 (1979), p.175-189.

³⁵ D. OCÓN, *Tímpanos románicos hispanos, reinos de Aragón y Navarra*, Madrid, 1987, pp. 87-105.

Pamela Patton diferencia a los principales maestros de Aragón y constata un círculo de tres artistas muy afines: el de la Peña y Agüero; el de Huesca y Sangüesa; y el de la Seo, Biota y Ejea³⁶. Entre los estudios más recientes nos parece oportuno destacar dos publicaciones que suponen la ruptura de la atribución única de las obras citadas al Maestro de la Peña la una, y la confirmación de la hipótesis individualista la otra. Por un lado, Marisa Melero Moneo, en un estudio publicado el año 1995, afirma que las obras que se habían relacionado con el taller de San Juan de la Peña en realidad debieron ser realizadas por tres talleres diferentes independientes aunque relacionados entre sí, que se denominarían taller de Biota, taller de San Pedro el Viejo de Huesca y taller de San Juan de la Peña³⁷. Entre ellos destaca el taller de Biota, tanto desde el punto de vista de la calidad como del papel jugado en cuanto modelo, es decir, como taller en el que se originaron los otros dos. Melero constata la existencia de claras diferencias formales y cualitativas entre las obras históricamente atribuidas a un solo taller, poniendo como ejemplo las diferencias entre la escultura del claustro de San Juan de la Peña y la escultura de cualquiera de las portadas incluidas en el taller. Según esta hipótesis, en Biota la figura es mucho más esbelta, mejor proporcionada, más móvil y ligera que en San Juan de la Peña, donde encontramos una escultura más esquemática, estática y torpe. Por lo que se refiere a la obra del taller de Biota, Melero incluye en su producción la decoración de las puertas oeste y sur de San Miguel de Biota, la puerta sur de Santiago de Agüero, las puertas sur y oeste de San Nicolás de El Frago, las puertas norte y sur de San Felices de Uncastillo y una parte de las esculturas de Sangüesa. En cuanto a la cronología del taller, defiende una datación bastante tardía, de modo que la escultura de Biota debió ser realizada en la década de los 90 del siglo XII. En contraposición a esta teoría, en su reciente monografía sobre el Maestro de San Juan de la Peña, José Luis García Lloret apuesta nuevamente por la individualización del Maestro de “de la Peña”, atribuyendo a su taller la decoración total de San Felices de Uncastillo, San Gil de Luna, el claustro de San Pedro Viejo de Huesca, San Antón de Tauste, San Salvador de Ejea, el claustro de San Juan de la Peña, San Salvador de Luesia, Santa María la Real de Sangüesa, San Miguel de Almudévar, Santiago de Agüero, San Nicolás de El Frago y San Miguel de Biota. En cuanto a la escultura de Biota, considera que representa un epílogo en la trayectoria profesional del Maestro de San Juan de la Peña, cuando colabora con un maestro de la escuela silense. Son estos los principales hitos de la literatura consagrada a las interrelaciones en la escultura aragonesa del último cuarto del siglo XII.

En un anterior artículo ya sugerimos que existen suficientes diferencias formales, iconográficas y compositivas para disociar (más que diferenciar) la escultura de Biota de la obra del Maestro de San Juan de la Peña³⁸. Los rasgos formales o “modismos” utilizados para justificar la conexión entre ambos conjuntos son los grandes ojos abultados, los rostros redondos y el desproporcionado canon de las figuras. Sin embargo, podrá observarse cómo en el claustro pinatense los rostros alcanzan tal grado de estereotipación que parecen caricaturas de su modelo: se exageran los rasgos, los ojos son desproporcionados en relación al rostro y las cabezas muy grandes (FIG. 9). Pueden establecerse también importantes diferencias en el tipo de pliegues de la vestimenta; en el claustro de San Juan de la Peña éstos son planos y están realizados mediante incisiones caligráficas esquemáticas y lineales, con poca soltura. Frente a ello, los pliegues del tímpano sur de Biota presentan mayor libertad y un deseo de

³⁶ P. PATTON, *The cloister of San Juan de la Peña and monumental sculpture in Aragón and Navarre*, tesis doctoral, Universidad de Boston, 1994, p. 111.

³⁷ M. MELERO MONEO, “El llamado taller de San Juan de la Peña, problemas planteados y nuevas teorías”, *Locus Amoenus*, 1 (1995), pp. 47-60.

³⁸ C. SÁNCHEZ, “La iglesia de San Miguel de Biota. Aproximación estilística a su escultura”, *Studium Medievale, Revista de Cultura visual-cultura escrita*, 3 (2010), pp. 249-270.



FIG. 9 SAN JUAN DE LA PEÑA (HUESCA),
CAPITEL DEL CLAUSTRO

naturalismo en la caída. Por todo ello me parece plausible rechazar la escultura pinatense como el origen de las fórmulas compositivas o iconográficas utilizadas en Biota. Las diferencias citadas son suficientes para determinar la presencia de un escultor, el Maestro de Biota, que debemos definitivamente dissociar del “Maestro de San Juan de la Peña”. Pero tan substancial diferencia no es obstáculo para afirmar la coexistencia de diversos talleres que en el último cuarto del siglo XII y primer decenio de la centuria siguiente compartieron ciertos estilemas, repertorios iconográficos y una misma superficie de intersección.



FIG. 10 SANTIAGO DE AGÜERO (HUESCA), TÍMPANO DE LA PORTADA

En este sentido, las obras citadas serían obra de tres talleres o manufacturas: el taller de San Juan de la Peña (a quien debemos atribuir la escultura de Luesia y Ejea de los Caballeros); el taller de San Miguel de Biota (cuya escultura está conectada con El Frago y Santiago de Agüero); y, a caballo entre ambos, el taller de San Pedro el Viejo. Aunque la escultura de Biota, Agüero y El Frago parecen ramas de un tronco común, en tanto que hallamos coincidencias de motivos, los dos últimos conjuntos muestran una notable decantación técnica en relación al primero. Fijémonos, por ejemplo, en la desproporción del rostro de la Virgen que preside el tímpano de Agüero o en el tratamiento esquemático, tosco y lineal de los cabellos (FIG. 10). Por consiguiente, en el conjunto oscense no encontramos la misma mano que trabaja en la portada oeste de Biota, sino el trazo de otro escultor que copia

y sintetiza el modelo hasta llegar a una notable estereotipación de las figuras. No sería arriesgado afirmar, en este sentido, que ambos conjuntos fueron realizados por miembros menos cualificados del taller de Biota, ya que en cualquier caso es desechable la atribución al maestro principal.

CRONOLOGÍA

Ante la endémica ausencia de documentación relativa a la consagración de San Miguel de Biota, debemos partir de diversas conjeturas para fijar la cronología del templo. A propósito de la datación, la historiografía ha tendido a situar la fábrica de Biota en el último cuarto del siglo XII. En este sentido, Francisco Abbad Ríos fue uno de los primeros en proponer una cronología para la escultura del mal denominado “Maestro de Agüero”, situando su intervención cerca de 1174³⁹. Contrariamente, Crozet opta por una datación más temprana, y considera que el grupo de obras atribuidas al “Maestro de San Juan de la Peña” debió realizarse en el período comprendido entre 1145 y 1175⁴⁰. En contraposición a estas dataciones tempranas, Canellas y San Vicente, Lacoste, Yarza, Ocón y Melero admiten una fecha a finales del siglo XII o durante el primer cuarto de la centuria siguiente⁴¹. A mi juicio, la relación de Biota con la ola de bizantinismo del último cuarto del siglo XII nos conduce a pensar que la escultura del templo no pudo ser anterior a 1170, por lo que resulta un *post quem* adecuado. En el período 1170-1200 se forjó una tradición artística, entendida como un espacio estilístico homogéneo, con equivalencias de estilo, factura y repertorio iconográfico. La escultura del Maestro de la Psicostasis renuncia al expresionismo simbólico que había caracterizado a las formas románicas y advierte la aparición de una nueva tendencia que exalta el naturalismo idealizado: el arte 1200. En esta línea, si admitimos la parentela estilística de la escultura del tímpano sur de Biota con San Nicolás de Tudela (1184-1188), y la cabecera de San Salvador de Zaragoza, las obras de Biota debieron gozar de cierta contemporaneidad, por lo que la escultura debe situarse en la década de 1190 o los primeros años de la centuria siguiente.

³⁹ F. ABBAD RÍOS, *El Maestro románico...*, 1950, p. 22.

⁴⁰ R. CROZET, “Recherches sur la sculpture romane...”, 1968, pp. 41-57.

⁴¹ Á. CANELLAS LÓPEZ, Á. SAN VICENTE PINO, *La España románica...*, 1979, p.47; J. LACOSTE, “Le maître...”, 1979, p. 84; M. MELERO MONEO, “El llamado taller...”, 1995, pp. 57-58.

