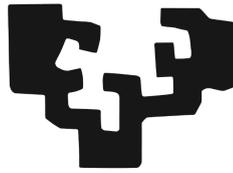


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

**APROXIMACIÓN AL MODO DE TRABAJO DE
UN TALLER DE CANTERÍA ROMÁNICO:
EL CASO DEL MAESTRO / TALLER DE
SAN JUAN DE LA PEÑA**

Unai Burguera Martínez

Grado en Historia del Arte

Curso 2022-23

Directora: Eukene Martínez de Lagos

Departamento de Historia del Arte y Música

RESUMEN

El Real Monasterio de San Juan de la Peña (Huesca)¹ es uno de los hitos arquitectónicos y artísticos de mayor importancia dentro del arte medieval aragonés y español. La investigación en torno a su taller y su curiosa obra escultórica viene de antiguo. A principios del siglo XX diversos historiadores observaron cierta similitud estilística entre su claustro y el del Monasterio de San Pedro el Viejo, también en Huesca, que más tarde se ampliaron a la decoración escultórica de otras iglesias localizadas en la comarca de las Cinco Villas, en Zaragoza, y en la vecina Navarra.

Es relevante comentar la polémica suscitada en torno a si el llamado “Maestro de San Juan de la Peña” es una única personalidad, un taller, un conjunto de talleres, una escuela o un estilo en sí mismo.

Con respecto a las representaciones juglarescas del románico aragonés, se pueden citar como fuente visual directa, las representaciones escultóricas de carácter juglaresco de la catedral de Santa María de Olorón (Francia) y de otras iglesias románicas de la región del Bearne². En el caso de las esculturas objeto de la investigación, atribuidas al denominado maestro de San Juan de la Peña o Maestro de Agüero, siguen sin ser resueltas las dudas sobre su autoría, debido a las dificultades que entraña el averiguar los orígenes, el alcance de su obra esculpida y la relación con otros talleres activos en el noroeste peninsular con los que coincide en algunos aspectos; a lo que se suma la carencia de documentación y el deterioro o pérdida de algunas obras importantes de su producción. Es precisamente esa ausencia de documentos la que ha dado pie a todo tipo de interpretaciones. Hasta 1980 aproximadamente, la mayoría de las hipótesis planteadas se inclinaban por considerar que sus creaciones eran fruto de una única personalidad artística.

Posteriormente, se empezaron a esgrimir otras hipótesis, hipótesis que han planteado nuevas propuestas y que se recogen en la primera parte de este trabajo para plantear un estado de la cuestión actualizado en torno a este tema. Esta labor ha resultado ser un trabajo imprescindible para abordar la segunda parte, centrada en analizar la transmisión y difusión de las representaciones escultóricas de temática juglaresca atribuidas a este maestro/taller y entre las cuales destaca el tipo iconográfico del juglar músico y la danzarina, un motivo que tuvo especial difusión en la comarca de las Cinco Villas y su entorno geográfico más cercano.

¹ Enciclopedia del Románico en Huesca, tomo I, 2017, pp. 357-381.

² Bearne se encuentra en la vertiente norte de los Pirineos, haciendo frontera con Aragón.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	2
2. EL “MAESTRO / TALLER DE SAN JUAN DE LA PEÑA / AGÜERO” Y LAS DIFERENTES HIPÓTESIS EN TORNO A SU PERSONALIDAD E IDENTIDAD ARTÍSTICA.....	3
2.1. Propuesta de María Luisa Melero Moneo.....	5
2.1.1. El “taller de Biota”.....	6
2.1.2. El “taller de San Pedro el Viejo de Huesca”.....	6
2.1.3. El “taller de San Juan de la Peña”.....	7
2.2. Propuesta de José Luis García Lloret.....	7
2.3. Propuesta de Carles Sánchez Márquez.....	9
2.4. Estado de la Cuestión.....	11
3. ANÁLISIS DEL MODO DE TRABAJO DE UN TALLER DE CANTERÍA ROMÁNICO A TRAVÉS DE LA DIFUSIÓN DE LAS REPRESENTACIONES DE TEMÁTICA JUGLARESCA.....	12
3.1. El juglar músico y la danzarina.....	13
3.1.1. La figura de Salomé.....	16
3.1.2. El modelo de la danzarina musulmana.....	17
3.2. La transmisión de estas representaciones.....	18
3.2.1. Antecedentes franceses: el gran taller de Bearne.....	19
3.2.2. El foco de Uncastillo.....	20
3.2.3. Su relación con el taller de San Juan de la Peña.....	21
3.3. Características de los modelos de danzarinas y contorsionistas en el taller de San Juan de la Peña.....	22
3.3.1. Representaciones de estos modelos en el Románico de Aragón y Navarra.....	25
San Miguel de Biota (Cinco Villas, Zaragoza).....	26
Santiago de Agüero (Hoya de Huesca, Huesca).....	26
San Salvador de Ejea de Los Caballeros (Cinco Villas, Zaragoza).....	27
San Gil de Luna (Cinco Villas, Zaragoza).....	28
San Pedro el Viejo de Huesca (Hoya de Huesca, Huesca).....	29
San Nicolás de El Frago (Cinco Villas, Zaragoza).....	29
San Antón de Tauste (Cinco Villas, Zaragoza).....	30
Santa María de Uncastillo (Cinco Villas, Zaragoza).....	30
San Martín de Unx (Navarra).....	33
Santa María La Real de Sangüesa (Navarra).....	33
4. CONCLUSIONES.....	34
5. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	37

1. INTRODUCCIÓN

La **elección del tema** de este trabajo surge principalmente del interés personal que siempre he tenido por el arte medieval, y más en concreto por El arte Románico y sus múltiples manifestaciones artísticas. El hecho de que haya optado por elegir El “taller de San Juan de la Peña” para hacer mi Trabajo de Fin de Grado se debe a la fascinación que sus obras escultóricas y su peculiar y tan distinguible estética y plástica me despertaron, ya que he tenido oportunidad de conocer “in situ” todas ellas. Asimismo, la enorme cantidad, variedad y riqueza del románico de Aragón, y las grandes relaciones artísticas que este tiene con buena parte del románico tanto hispano como francés, entre los que hace de puente, han sido también un factor fundamental a la hora de decidir centrar el tema de mi objeto de estudio en esta área geográfica.

Los **objetivos** que nos hemos planteado en este trabajo son estudiar el funcionamiento de un taller de cantería románico a través del conocido como “taller de San Juan de la Peña” que trabajó en el norte de Aragón, Para ello hemos seleccionado las representaciones escultóricas de temática juglaresca como ejemplo claro de la transmisión y difusión de modelos entre este taller y otros del área geográfica circundante y de época más o menos coetánea con los que mantuvo contacto.

La **metodología** empleada para este trabajo ha consistido en la labor de campo realizada en la zona geográfica objeto del trabajo, así como en un estudio histórico-artístico basado fundamentalmente en el análisis de diversas referencias bibliográficas más o menos actuales que tratan sobre el mencionado “maestro/taller de San Juan de la Peña” y las obras a él atribuidas. Para centrar el tema y establecer el estado de la cuestión hemos tenido que seleccionar entre una amplia bibliografía cuyo punto de partida ha sido el artículo académico “*El llamado «taller de San Juan de la Peña», problemas planteados y nuevas teorías*” escrito por María Luisa Melero Moneo. Asimismo, también han tenido una gran relevancia la tesis doctoral monográfica de José Luis García Lloret “*La escultura románica del Maestro de San Juan de la Peña*” y el artículo académico escrito por Carles Sánchez Márquez titulado “*El taller de San Miguel de Biota y la escultura en Aragón y Navarra en torno al año 1200*”.

Considerando el objetivo y la metodología planteada, hemos optado por estructurar el trabajo en dos grandes apartados. El primero se centra en analizar la identidad artística de este “maestro o taller” a través de las distintas hipótesis esgrimidas por los autores seleccionados que han analizado sus representaciones escultóricas. El segundo gran apartado, verdadero núcleo de este trabajo, ha consistido en, a través del estudio de la figuras del músico juglar y la danzarina, analizar la cuestión de las relaciones modelo-copia y de la difusión de repertorios en el ámbito de la escultura románica y estudiar las representaciones juglarescas de este maestro/taller, que trabajó en el entorno de la comarca de las Cinco Villas, ya que su amplia difusión nos va a permitir analizar el modo de trabajo de un taller de cantería románico y la transmisión de sus modelos escultóricos. Por último, finalizamos con las conclusiones y la bibliografía y webgrafía utilizadas.

2. EL “MAESTRO / TALLER DE SAN JUAN DE LA PEÑA / AGÜERO” Y LAS DIFERENTES HIPÓTESIS EN TORNO A SU PERSONALIDAD E IDENTIDAD ARTÍSTICA

Englobadas en torno a la genérica denominación de “grupo” de San Juan de la Peña (o de Agüero, término usado generalmente de manera indistinta) se agrupan una serie o conjunto de obras escultóricas románicas realizadas en piedra. La mayor parte de ellas se integran en portadas de iglesias y también en dos claustros más o menos completos. Se encuentran situadas dentro de un área geográfica bastante reducida correspondiente, de manera casi exclusiva, a la zona prepirenaica nororiental del territorio histórico y autonómico de Aragón (con la única excepción de un ejemplo situado en Navarra). Actualmente están repartidas entre las provincias de Huesca y Zaragoza, siendo la comarca de las Cinco Villas la que concentra un mayor número, y a las que se añaden las ubicadas en la Hoya de Huesca y en la Jacetania.

La agrupación de estas obras dentro de un mismo conjunto se debe a que tienen en común y comparten una serie de características tipológicas, formales, plásticas y estéticas bastante homogéneas y relacionadas entre sí. Esta notable homogeneidad artística ha llevado a que la mayor parte de los especialistas y autores académicos que desde hace algo más de medio siglo han tratado bibliográficamente acerca del “grupo de la Peña / Agüero” hayan coincidido con una considerable y sorprendente unanimidad al señalar las alrededor de una docena de obras que conforman dicho *corpus*, dentro del cual asignan las

siguientes: Santiago de Agüero, San Miguel de Biota, San Salvador de Ejea, San Antón de Tauste, San Gil de Luna, San Salvador de Luesia, San Nicolás de El Frago, San Félix de Uncastillo, San Pedro el Viejo de Huesca, San Miguel de Almudévar, San Juan de la Peña y Santa María de Sangüesa (la única que se encuentra en Navarra y fuera de Aragón)³.

A la hora de establecer el período cronológico en el que se enmarca la realización de estas obras, la inmensa mayoría de los autores han coincidido en situarlo en la segunda mitad del siglo XII, dentro del marco de las nuevas corrientes renovadoras de corte pseudo-clasicista que se van a extender por los reinos hispanos durante el tardorrománico. Sin embargo, existen ciertas discrepancias a la hora de asignarlas a las décadas comprendidas entre 1150 y 1200, ya que hay autores que datan algunas de las obras tras pasado ya el umbral del siglo XIII⁴.

Una de las cuestiones más controvertidas a la hora de estudiar las obras escultóricas que conforman el “grupo” ha sido la referente a la autoría y personalidad del “maestro” o “taller/es” que las realizó, habiendo algunos especialistas que defienden que fueron ejecutadas por una serie de talleres diferenciados aunque con similitudes entre sí, mientras que otros aseguran que todas las obras del “grupo” fueron esculpidas por un mismo “maestro escultor” o al menos un mismo taller de canteros dominado por una personalidad artística individual que historiográficamente ha sido denominada bajo el nombre de “maestro de San Juan de la Peña” o “de Agüero”, de manera indistinta.

³ La mayoría de los autores que han hablado de él han estado de acuerdo en el corpus de obras que se le debían atribuir. Dichas obras son: el claustro de San Juan de la Peña; el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca; la puerta sur de la ermita de Santiago de Agüero; las puertas sur y oeste de la iglesia de San Miguel de Biota; las puertas norte y oeste de la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros; las puertas sur y oeste de la iglesia de San Nicolás de El Frago; las puertas norte y sur de la iglesia de San Felices de Uncastillo, y parte de las esculturas de la fachada de la iglesia de Santa María de Sangüesa, concretamente las situadas en el friso alto, así como una parte de las ubicadas en las enjutas del arco de la puerta, además de dos capiteles del interior y otro conservado en el Museo de Navarra. A este corpus J. Lacoste ha añadido otros conjuntos como la escultura del interior de la iglesia de San Gil de Luna, hipótesis fácilmente rechazable, ya que se trata de una escultura claramente diferente del supuesto «taller de la Peña». MELERO MONEO, María Luisa. “El llamado taller de San Juan, problemas planteados y nuevas teorías”, *Locus Amoenus*, 1995, p. 48.

⁴ Situada por Kingsley Porter (*Spanish romanesque sculpture*, vol II, New York, 1928) en las últimas décadas del siglo XII, fue adelantada por René Crozet (“Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragón, VII: sur les traces d'un sculpteur”, en *Cahiers de Civilisation Médiévale* XI, Poitiers, 1968, pp. 41-57) al período de treinta años comprendido entre 1145 y 1175. Finalmente, Lacoste (“Le Maître de San Juan de la Peña. Siècle XII”, en *Les cahiers de Saint Michel de Cuxá* n° 10, 1979, pp.175-189) vuelve a retrasar la actuación del maestro a una fecha cercana a 1200, con unas últimas realizaciones situables en las primeras décadas del siglo XIII, logrando la adhesión unánime de los investigadores. GARCÍA LLORET, José Luis. *La escultura románica del maestro de San Juan de la Peña*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2005, p. 32.

Por ello nos parece indispensable hacer referencia, aunque sea de forma resumida, a tres de los estudios más completos y recientes realizados en torno a este maestro/taller, ya que sus autores llegan a diferentes conclusiones en lo referente a las cuestiones ya expuestas.

2.1. Propuesta de María Luisa Melero Moneo

Marisa Melero, en su artículo titulado “El llamado «taller de San Juan de la Peña», problemas planteados y nuevas teorías”, en la revista *Locus Amoenus* rechaza categóricamente la hipótesis que defiende que toda la producción escultórica adscrita al denominado maestro / taller de San Juan de la Peña fuera realizada por un único o mismo maestro o taller.

Para defender esta argumentación sostiene que, a pesar de que las obras que conforman dicho grupo comparten una serie de rasgos y similitudes artísticas, si se observa y se comparan las obras con detenimiento se pueden apreciar significativas diferencias estilísticas y de nivel de calidad. Dichas diferencias consisten principalmente en el hecho de que la escultura del claustro de San Juan de la Peña es notablemente más esquemática, estática y torpe en contraste con prácticamente todo el resto de las obras del grupo, pudiendo hablarse de la existencia de más de un maestro escultor, cada uno con su respectivo taller, que utilizan un modelo formal similar, aunque se aprecian diferencias de personalidad artística y diversos grados de habilidad y capacidad técnica⁵.

Aduce que las constantes estilísticas que se atribuyen al maestro o y taller de San Juan de la Peña son fácilmente reconocibles⁶, por lo que siempre se han vinculado de manera bastante genérica a ese apelativo común. Sin embargo ella sugiere la existencia de tres talleres diferentes aunque bastante relacionados entre sí: el “taller de Biota”, el “taller de San Pedro el Viejo de Huesca” y el “taller de San Juan de la Peña”.

⁵ MELERO MONEO, María Luisa. Op. cit., p. 50.

⁶ Ibid., p. 48.

2.1.1. El “taller de Biota”

Este taller realizó la mayor parte de la producción escultórica englobada dentro del denominado maestro/taller de San Juan de la Peña. Sitúa como punto de partida del trabajo de este maestro o maestros en la puerta Sur de la iglesia de San Miguel de Biota, ya que en dicha puerta se pueden observar las pautas formales e iconográficas que, con mejor o peor resultado pero siempre dentro de los cánones estético-formales impuestos en Biota, utilizaron otros escultores que trabajaron en numerosas iglesias del territorio local circundante, situadas la gran mayoría de ellas en la actual comarca zaragozana de las Cinco Villas⁷.

Fue el taller de Biota el que impuso los cánones estético-formales, pero no fue su escultor principal el responsable de su ejecución. Coexistieron varios escultores de diversa destreza, que en algunos casos actuaron con cierta independencia entre sí, aunque siempre manteniendo dichos cánones. Por ejemplo, en la ermita de Santiago de Agüero, siendo el tímpano y capiteles de su puerta sur similares a los de la puerta oeste de Biota, la calidad del trabajo es inferior y su talla es más rígida y estereotipada. Lo mismo se observa en el tímpano de la puerta oeste de la iglesia de San Nicolás de El Frago y la puerta oeste de Ejea de los Caballeros, donde se observa la desproporción entre las cabezas y los cuerpos de los ángeles que sostienen el crismón, mientras que hay similitudes notorias en otros elementos, aunque queda claro cuál es el modelo y cuál la copia. En el caso de la puerta norte de este templo la ejecución va más allá y se cree que pudo actuar de puente con el taller de San Juan de la Peña, con el que coincide en determinados aspectos alejados de algunas de las características formales del taller de Biota⁸.

2.1.2. El “taller de San Pedro el Viejo de Huesca”

El “taller de San Pedro el Viejo de Huesca” se encargó de realizar la escultura de los capiteles del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca. Fue probablemente dirigido por un escultor principal cercano al “taller de la Peña”, pero que estableció un taller independiente de éste, a pesar de coincidir ambos en una serie de rasgos estilísticos y formales.

⁷ MELERO MONEO, María Luisa. Op. cit., p. 50.

⁸ Ibid., pp. 51-52.

2.1.3. El “taller de San Juan de la Peña”

Este taller trabajó fundamentalmente en el claustro del monasterio de San Juan de la Peña. Hay evidentes coincidencias con el trabajo del taller de Biota, en Huesca, especialmente relativas al tipo de plegado, y con respecto a dicho taller, Melero encuentra que es precisamente la puerta norte de la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros, anteriormente mencionada, en la que mejor se aprecia la cercanía entre ambos talleres. A pesar de lo cual el taller de San Juan de la Peña presenta numerosas diferencias formales, como el cambio de la proporción (cabezas grandes y ojos muy resaltados), que serán habituales en otros templos de Huesca. Parece que este taller pudo trabajar en Sangüesa, cuya escultura sigue su estética aunque de manera más estereotipada⁹.

2.2. Propuesta de José Luis García Lloret¹⁰

José Luis García Lloret defiende en su tesis la hipótesis del maestro director de taller¹¹, ya que le parece la hipótesis de mayor veracidad histórica. dada la uniformidad y diversidad del estilo analizado. Constata el uso sistemático de un mismo tipo de pliegue, cuya manera de ser representado adopta técnicas propias de las artes menores, ya que los grabados y los “pliegues de muescas” son recursos muy usados en ilustraciones de códices románicos y en tallas de marfil, que fueron tendencia a mediados del siglo XII. También menciona la característica forma especial de los ojos abultados de los rostros humanos, así como el uso de los mismos esquemas compositivos y de un repertorio determinado de figuras y formas¹².

Pero, por otro lado, también encuentra diferencias que atribuye a tres posibles causas: “la evolución artística del maestro, el tratamiento diferenciado que exigen algunas representaciones, y la intervención de distintos escultores”¹³.

⁹ En dicha puerta se disuelven algunos de los elementos formales que habían sido propios del taller de Biota y surgen otros, como variación de los primeros, que serán habituales en los talleres de Huesca y la Peña, entre los que destacan los relativos al cambio de proporción, con predominio de cabezas grandes y ojos excesivamente resaltados, etc. MELERO MONEO, María Luisa. Op. cit., pp. 52-53.

¹⁰ En su tesis doctoral recoge el resultado de más de diez años de investigación. En ella realiza un análisis riguroso de la arquitectura de cada edificio en el que se advierte la actuación del maestro, así como estudia sus elementos escultóricos, tanto desde el punto de vista material como formal y compositivo. GARCÍA LLORET, José Luis..Op. cit.

¹¹ En el campo de las artes, el apelativo magister designaba a finales del siglo XII al artista, generalmente escultor y arquitecto, que actuaba al frente de un equipo de discípulos o colaboradores, en cuyo seno existía una división jerárquica del trabajo. Aunque sus labores pudieran variar en cada caso, el maestro era siempre el centro motor del taller. Ibid., p. 51.

¹² Ibid., pp. 35-36.

¹³ Ibid., p. 38.

Se puede constatar una evolución, ya que se parte de un estilo correspondiente al románico clásico, pasando por las influencias del “arte silense” hasta llegar a un estilo de aire gotizante. Además, opina que en función del rango del personaje esculpido se utilizaban variaciones en las representaciones de los rostros para resaltar la importancia del mismo.

Al ser un trabajo realizado en colaboración, es habitual apreciar las huellas de los diferentes artistas que participaron, unos más cualificados que otros, lo que inevitablemente conlleva variaciones estilísticas, pero siempre respetando el estilo del maestro y los rasgos utilizados por éste, quién lógicamente, se ocuparía de las figuras más destacadas¹⁴.

Por otra parte, su estudio también analiza el original repertorio iconográfico representado por el Maestro de San Juan de la Peña y su taller, donde se puede reconocer un “determinado vocabulario iconográfico”, como las hojas de palma con fruto esférico, utilizado como fondo escenográfico en muchas composiciones. Por ejemplo, en su primera etapa, entre las temáticas más abundantes plasmadas por este taller destacan las vidas de los santos, un repertorio temático poco habitual en la escultura de la época. Pero si algo caracteriza y hace especialmente reconocible su producción, a modo de firma, es “la célebre iconografía de la bailarina contorsionada, acompañada por un juglar músico”, así como “la iconografía del guerrero vestido con túnica corta que lucha con un dragón o un monstruo devorador”¹⁵.

Otra característica a tener en cuenta es el marco arquitectónico en el que se presenta la escultura. Y es en las portadas donde mejor se aprecia la mencionada coherencia estilística del maestro. Esto lo atribuye a la alta probabilidad de que el maestro fuera también el director de la construcción, algo habitual en la época¹⁶.

¹⁴ GARCÍA LLORET, José Luis. Op. cit., pp. 38-39.

¹⁵ Ibid., p. 40.

¹⁶ En cualquier caso, la diversidad estilística de los templos decorados por el Maestro de San Juan de la Peña demuestra que sus competencias en la construcción fueron variadas, en función de las circunstancias de cada encargo. Así, a su equipo parece deberse la construcción de las iglesias de San Felices de Uncastillo, San Nicolás de El Frago y San Miguel de Biota, que constituyen un grupo arquitectónico homogéneo, caracterizado por un arcaísmo paralelo al que manifiesta su decoración escultórica. También la fachada occidental de San Salvador de Luesia, que se adosa a un edificio anterior, y la etapa final de Santiago de Agüero, con un lenguaje muy próximo al existente en San Nicolás de El Frago. Ibid., p. 42.

Durante el tardorrománico hay dos grandes corrientes artísticas, la del románico clásico¹⁷ y la renovación protogótica¹⁸ que el maestro de San Juan adoptó y adaptó a su particular y personal estilo. Por su singularidad y cohesión su obra se ha comparado con la de otros talleres escultóricos a cuyo frente también había un maestro.

Por todo lo anteriormente expuesto, concluye que aunque no exista ningún documento escrito que lo corrobore “la opción más razonable para identificar a los autores del grupo estilístico de San Juan de la Peña es la del maestro director de taller”¹⁹.

2.3. Propuesta de Carles Sánchez Márquez

Carles Sánchez defiende la intervención de dos maestros diferentes que realizaron un mismo proyecto escultórico en San Miguel de Biota. Para justificar dicha opinión habla de sutiles diferencias de estilo atribuibles a dos escultores. Por un lado, un escultor de estilo más avanzado, al que denomina maestro de la Psicostasis, y, por otro, un segundo maestro, al que se refiere como maestro de Biota, de estilo más tosco y esquemático²⁰.

Con respecto al primero de los escultores arguye que tuvo que tener buen “conocimiento de los modelos y el “estilo dinámico” Comneno-bizantino que inundó el Occidente medieval en el último decenio del siglo XII”. Mientras que la obra atribuida al denominado maestro de Biota presenta una notable esquematización de dicho estilo. “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”²¹.

¹⁷ Introducida en las Cinco Villas por un «gran taller» originario del Béarn, en el sur de Francia, que constituye el principal referente estilístico de la escultura románica en Navarra y Aragón durante el segundo tercio del siglo XII. GARCÍA LLORET, José Luis. Op. cit., p. 43.

¹⁸ Gestada a partir de 1170 en Castilla, producto de lo que nosotros denominamos como escuela soriano-silense, que desarrolla su actividad durante el último tercio del siglo XII en vastas extensiones de Castilla (provincias de Burgos, Soria y norte de Segovia), penetrando a través del valle del Ebro en La Rioja, Navarra y la zona occidental de Aragón. Ibid., p. 43.

¹⁹ Ibid., p. 53.

²⁰ En la obra del primero distinguimos una marcada individualización y una visible idealización con tendencia naturalista. Las 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. SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles. “El taller de San Miguel de Biota y la escultura en Aragón y Navarra en torno al año 1200”, *Porticvm Revista d'Estudis Medievals*, III, 2011, p. 30.

²¹ Ibid., pp. 30-31.

De todas formas este autor habla de la dificultad de saber con certeza el origen de estos modelos que se usaron tanto a finales del siglo XII, como a principios del siglo XIII²². Carles Sánchez concuerda con Dulce Ocón en que la escultura realizada por el maestro de la Psicostasis tiene una gran analogía con la escultura que se realizó a finales del siglo XII en los principales centros escultóricos hispanos²³. Por el contrario, la escultura atribuible al “maestro de Biota”, que trabajó junto a un grupo de colaboradores, presenta un estilo más tosco, lineal y esquemático. Es precisamente la obra atribuible a dicho maestro la que históricamente se ha incluido en el catálogo del denominado Maestro de San Juan de la Peña. “A propósito del claustro de San Juan de la Peña, Francisco Abbad Rios (“El románico en Cinco Villas”, Zaragoza, 1954) 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”²⁴.

Recoge Carles Sánchez las diferentes opiniones que han ido surgiendo a lo largo del siglo XX en torno a la atribución de dichas obras a un solo artista o a la existencia de un taller. Nombra, entre otros, a Arthur Kingsley Porter (“La escultura románica en España”, Barcelona, 1932) que fue el primero en constatar y registrar la existencia de rasgos comunes en algunos templos de la comarca de las Cinco Villas atribuyéndolos al “Maestro de la Peña” y con ello abrió una nueva línea de investigación. Rene Crozet (“Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragón sur les traces d’un sculpteur”, Cahiers de Civilisation Médiévale, XI, 1968, pp. 41- 5) coincide con él en la hipótesis de un maestro más que la de un taller. Sin embargo Francisco Abbad Ríos (“El maestro románico de Agüero”, Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas, 3, 1950, pp. 15-25) se inclina por la existencia de un taller en San Juan de la Peña que también intervino en otras iglesias cincovillesas y fue quien mencionó por primera vez la posible existencia de la figura del *Maestro de Agüero*, que se formó en el claustro de San Juan de la Peña. A finales del siglo XX surgen discrepancias con

²² OCÓN ALONSO, Dulce. “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”. En *El románico en Silos, IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro*, Silos, 1990, pp. 501-510.) sugiere que algunas de las recetas del repertorio bizantino pudieron ser asimiladas por los escultores que contemporáneamente trabajan en los 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 Huesca. SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles. Op. cit., p. 32.

²³ Desde un punto 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. Ibid., p. 33.

²⁴ Ibid., p. 37.

los anteriores autores, entre los que destacan: Joaquín Yarza (“Arte y arquitectura en España 500-1250”, Madrid, 1979, p. 293), Ángel Canellas Lopez y Ángel San Vicente Pino (“La España románica: Aragón”, vol. 4, Madrid, 1979, p. 444.), Jacques Lacoste (“Le maître de San Juan de la Peña. XIIème siècle”, Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 10, 1979, p.175-189) y Dulce Ocón (“Tímpanos románicos hispanos, reinos de Aragón y Navarra”, Madrid, 1987, pp. 87-105), entre otros²⁵.

Entre los estudios más recientes se hace eco del estudio de Maria Luisa Melero, así como del realizado por José Luis García Lloret, ambos previamente mencionados en este trabajo, “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”²⁶.

Carles Sanchez retorna a su hipótesis, defendiendo “que existen suficientes diferencias formales, iconográficas y compositivas para disociar la escultura de Biota de la obra del Maestro de San Juan de la Peña”²⁷. Opina que las diferencias entre ambos talleres bastan para afirmar la presencia de un escultor, el Maestro de Biota, diferente del Maestro de San Juan de la Peña, aunque al coexistir compartieron “ciertos estilemas, repertorios iconográficos y una misma superficie de intersección”²⁸.

2.4. Estado de la Cuestión

Parece obvia la dificultad de interpretación de la obra escultórica realizada a finales del siglo XII por el denominado “maestro de San Juan de la Peña” en numerosas iglesias de la comarca de las Cinco Villas de Zaragoza y su entorno cercano de Huesca y Navarra. Actualmente no se tiene certeza y se sigue sin aclarar si fue realizada por un único artista, o si fueron varios sus artífices. Desde que a principios del siglo XX, en el año 1932, Arthur Kingsley Porter observó y registró cierta similitud estilística y la existencia de rasgos comunes en las imágenes representadas en la decoración de los claustros de San Juan de la Peña y San Pedro el Viejo, han sido numerosos los estudiosos del arte medieval aragonés que han defendido diferentes hipótesis sobre su autoría, entre los que se encuentran algunos reconocidos autores como Francisco Abbad Ríos (1950),

²⁵ SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles. Op. cit., pp. 36-37.

²⁶ Ibid., p. 38.

²⁷ Ibid., p. 38.

²⁸ Ibid., p. 39.

René Crozet (1969), Ángel San Vicente (1971), Jacques Lacoste (1979) e Hitomi Asano (1992).

Siguen sin ser resueltas muchas de las dificultades que entraña el averiguar los orígenes, el alcance de su obra esculpida y la relación con otros talleres activos en el noroeste peninsular, a lo que se suma la carencia de documentación y el deterioro o pérdida de algunas obras importantes de su producción. Las fuentes disponibles han sido fundamentalmente visuales y es precisamente esa ausencia de documentos la que ha dificultado llegar a un posible consenso. Tampoco los estudios más recientes, defendidos por cada uno de los tres autores expuestos en el apartado anterior, aun aportando aspectos muy interesantes, han permitido aclarar la cuestión de la autoría.

Para poder entender mejor dicha cuestión, nos parece interesante analizar cómo se difundieron y transmitieron los temas de las representaciones escultóricas románicas y los modelos que en ellas se emplearon, para lo cual nos centraremos en el análisis de las abundantes representaciones de temática juglaresca tan características de los templos del entorno del foco de Uncastillo.

3. ANÁLISIS DEL MODO DE TRABAJO DE UN TALLER DE CANTERÍA ROMÁNICO A TRAVÉS DE LA DIFUSIÓN DE LAS REPRESENTACIONES DE TEMÁTICA JUGLARESCA

Una vez señaladas las distintas hipótesis esgrimidas en torno a la autoría de las representaciones escultóricas que va a ser estudiadas en este trabajo, es el momento de centrar el análisis en las representaciones de temática juglaresca y su difusión, ya que suponen un testimonio evidente de los modos de trabajo de un taller de cantería románico en la segunda mitad del siglo XII. Para ello se ha elegido el tipo iconográfico más habitual dentro de este repertorio: la representación del juglar músico y la danzarina.

3.1. El juglar músico y la danzarina

Son numerosas las representaciones de carácter profano localizadas en la escultura monumental del románico aragonés y su entorno geográfico más cercano, y entre todas ellas las representaciones de temática juglaresca ocupan un lugar muy destacado.

Carmen Zavala, siguiendo la categorización de Louis Reau, señala o cataloga a la danzarina y al juglar músico como tipos iconográficos ya que no se relacionan con ningún tema narrativo específico, sino que son de carácter conceptual y proceden de una larga tradición visual²⁹.

En los edificios de esta zona, decorando arquivoltas, capiteles, canecillos, y metopas existe un amplio muestrario de imágenes de músicos y danzarinas. La posición que ocupan en la topografía del edificio es determinante para comprender mejor su función y su posible significado. En ocasiones estas representaciones aluden a pasajes bíblicos vinculados al rey David o a Salomé, pero en otros casos representan escenas de música profana, en las que los protagonistas son juglares y juglaresas³⁰. En cuanto a estos últimos, Esperanza Aragonés opina que la representación de estos personajes, aunque sean diferentes formalmente, tiene un significado idéntico, y tanto la propia iglesia como el público de la época los criticaban o elogiaban conjuntamente como juglares³¹. En su análisis de la bibliografía sobre el tema de la música profana, continúa recogiendo las opiniones de diferentes estudiosos sobre la consideración que tuvieron los juglares durante la Edad Media y concluye que, aunque hay autores que prescinden de su carácter pecaminoso y los ven únicamente como un modo de diversión del pueblo, la mayoría de los autores les confieren un carácter negativo. Entre estos últimos cita a Reinhold Hammerstein, Anthony Weir y James Jerman que aluden a las máscaras con que van disfrazados, así como a los instrumentos que tañen, tambores e instrumentos de viento, para reforzar la significación pecaminosa. También mencionan la desnudez y el exhibicionismo con que aparecen representados, insistiendo así en su carácter negativo³².

²⁹ ZAVALA ARNAL, Carmen. "La danzarina contorsionada y el juglar músico: una nueva mirada a un tipo iconográfico-musical del arte medieval aragonés", *Revista Argensola del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nº 125, 2015 pp. 389-390.

³⁰ Generalmente son calificadas como imágenes de música profana, por ser representaciones de carácter popular, celebradas en la calle, y al margen de la música sagrada que se interpreta en la iglesia. ARAGONÉS ESTELLA, María Esperanza.: "Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro", *Príncipe de Viana*, nº 199, 1993, p. 247.

³¹ *Ibid.*, p. 252.

³² *Ibid.*, pp. 252-259.

Según Pedro Luis Huerta, aunque en un principio la iglesia utilizó estas imágenes con intención ideológica y pretendían condenar la vida vagabunda de los juglares porque se alejaba del rígido marco del orden establecido, para los fieles la danza y las acrobacias eran imprescindibles en las fiestas medievales por lo que, “unas veces manteniendo su trasfondo moralizante y otras como simples elementos ornamentales carentes de todo simbolismo”³³, los artistas incluyeron habitualmente en su repertorio dichas imágenes. El sentido negativo que se atribuía a la música relacionada con los juglares explica el hecho de que su representación habitualmente se ubicara en el exterior de los edificios, en lugares arquitectónicamente secundarios, junto a bestias y escenas de vicios. Los canecillos fueron el emplazamiento idóneo para ubicarlos, pero no el único, pues también pueden encontrarse en portadas, claustros, pilas bautismales y otros lugares. Especialmente durante los últimos años del siglo XII se aprecia una zonificación más clara a la hora de ubicar la escultura en los distintos espacios arquitectónicos, aunque en el mundo rural se puede apreciar una mayor conexión entre lo sacro y lo profano³⁴.

Cuando Pedro Luis Huerta habla del origen de esta iconografía y en concreto de las representaciones masculinas cita algunas escenas sacras en las que se pueden encontrar prototipos formales. Este es el caso de las escenas donde aparece el rey David, a menudo acompañado de músicos y danzantes. También opina que “la figura aislada del personaje bíblico era también el modelo perfecto para la representación de juglares. El propio sistema de trabajo de los canteros basado en la repetición de los prototipos formales sin apenas variantes hizo que el tema se copiase hasta la saciedad sobre cualquier elemento esculpado”³⁵.

En el caso de las imágenes de acróbatas y volatineros, la pirueta clásica era la torsión completa del torso, formando una especie de rueda al tocar la cabeza con los pies o con las manos. Esta posición “se tiñe de connotaciones obscenas, en lo que parece una asociación de ideas claramente intencionada si tenemos en cuenta la relación semántica que habitualmente se establece entre escenas juglarescas y lujuria”³⁶.

³³ HUERTA HUERTA, Pedro Luis. “Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español”. En: ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Soledad, et al. *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María la Real, 2007, pp.119-123.

³⁴ Las escenas con mayor peso dogmático, las apocalípticas, se dan en la portada, zona visible para el espectador. En canecillos o vanos, lugares arquitectónicamente secundarios, se ubican las escenas menores, de contenido profano con un trasfondo moralizante. MANSO SAN ISIDRO, Alicia. “La iconografía musical en la escultura románica hispana”, *Mirabilia Journal*, nº 33, 2021, pp. 82-83.

³⁵ HUERTA HUERTA, Pedro Luis. Op. cit., p.139.

³⁶ *Ibid.*, p. 143.

En cuanto a las intérpretes femeninas, conocidas generalmente como juglaresas, al ser el componente femenino de la profesión fueron doblemente señaladas³⁷ y durante la Edad Media sufrieron una especial estigmatización por parte de las autoridades eclesiásticas.

Mauricio Molina explica como posible causa de este señalamiento el que “además de “competir” con los hombres por el espacio social, en este caso performativo, las juglaresas también desafiaban otros estereotipos patriarcales”³⁸. Sus representaciones pétreas aparecen o bien tocando un pandero a dúo con otros juglares, o bien acompañando la danza propia o ajena. Añade que independientemente de cual sea su significado estas imágenes podrían estar basadas en mujeres reales y concluye que “estas imágenes, que para nosotros son estáticas y sobrias, para los hombres de su tiempo aparecían, gracias a la asociación con modelos reales y simbolismo religioso, llenas de vida, movimiento y tensión”³⁹.

Donatella Siviero cita El Libro de Apolonio como importante testimonio de la figura de la juglaresa durante la Edad Media, en el que aparece una de las escasas descripciones literarias medievales de su oficio⁴⁰.

Al igual que entre los juglares, las juglaresas tenían distintas especialidades pero las principales eran la danzadera y la cantadera⁴¹. En esta tipología hay que destacar que la mayoría de las figuras aparecen sólo en dos tipos de posiciones: la de pie con los brazos en jarras y la que dobla su cuerpo hacia atrás, manteniendo las manos en la cintura. La figura más repetida es la de la contorsionista, con el cabello suelto y formando con su cuerpo un arco casi perfecto. Precisamente esta postura es habitual en muchos ejemplos del románico aragonés, especialmente en la comarca de las Cinco Villas, como analizaremos más adelante.

En ocasiones las juglaresas se representan tocando algún instrumento musical, generalmente panderos. En este caso Pedro Luis Huerta encuentra que

³⁷ Algunas también recibían el nombre de soldaderas en relación con el sueldo o soldada que percibían por sus habilidades, entre las que a veces se encontraba el ejercicio de la prostitución. A pesar de ello, no se puede generalizar. Es cierto que sus encantos y su lascivia las hacía muy apetecibles pero esto no significa que todas vendieran su cuerpo. Muchas se casaban y llevaban una vida normal, incluso con otros compañeros de profesión sin que por ello dejaran de ser un matrimonio honesto. HUERTA HUERTA, Pedro Luis. Op. cit., p. 135.

³⁸ MOLINA, Mauricio. “Tympanistria nostra: la reconstrucción del contexto y la práctica musical de las pandereteras y aduferas medievales a través de sus representaciones en el arte románico español”, *Codex Aquilarensis*, nº 26, 2010, p 89.

³⁹ Ibid., pp. 98-100.

⁴⁰ SIVIERO, Donatella. “Mujeres y juglaría en la Edad Media hispánica: algunos aspectos”, *Medievalia*, nº 15, 2012, p.130.

⁴¹ Ibid., p. 136.

el modelo iconográfico de estas figuras podría estar en “determinados pasajes bíblicos dotados de un significado muy diferente”⁴², tal es el caso de la danza de María, hermana de Aarón, al cruzar el Mar Rojo.

Carmen Zavala menciona la presencia del tipo iconográfico-musical de la danzarina ya en el arte del antiguo Egipto: una bailarina contorsionada de cabello suelto y un paño ornamentado sujeto a la cadera. También en la cerámica de la antigua Grecia se representan escenas con bailarinas contorsionadas, pero en el caso del Occidente medieval la danzarina se difunde a través de las miniaturas y la escultura románica⁴³.

3.1.1. La figura de Salomé⁴⁴

Es posible que incluso algunos pasajes bíblicos hayan servido para difundir los prototipos formales de la iconografía juglaresca. Como hemos mencionado con anterioridad, tanto la danzarina como el juglar músico responden a un tipo iconográfico de carácter conceptual, aunque en ocasiones la figura de la danzarina contorsionada también suele ser asociada al tema narrativo de *la danza de Salomé*⁴⁵. De esta manera, para muchos autores Salomé podría haber sido el paradigma de la bailarina, razón por la que hemos dedicado un apartado específico a esta figura bíblica.

Esperanza Aragonés opina que es interesante el precedente que marca Salomé como personaje bíblico famoso por su danza, aunque esta figura no pertenezca propiamente al repertorio de músicos y danzantes callejeros. En una de las variantes de su representación, Salomé aparece ejecutando una danza desenfrenada con todo su cuerpo. La investigadora navarra menciona a Louis Reau, quién explica que el baile de Salomé varía según las épocas, reflejando las modas cambiantes, y defiende que es a partir del siglo XII cuando se comienza a representar a Salomé en equilibrio sobre las manos y flexionada hasta juntar la nuca con los talones, al igual que las juglaresas de la Edad Media⁴⁶. Sin embargo, Esperanza Aragonés concluye que, al contrario que en otras representaciones del románico español, la mayoría de las imágenes de la danza de Salomé que

⁴² HUERTA HUERTA, Pedro Luis. Op. cit., p. 141.

⁴³ ZAVALA ARNAL, Carmen. Op. cit., p. 393.

⁴⁴ A partir del siglo XI y XII, Salomé aparece en numerosos tímpanos y capiteles de edificios religiosos como las iglesias de Saint Martin d'Ainay (Lyon, Francia), Saint Étienne de Toulous (Francia) (Musée des Augustins, Toulouse)²⁰, San Pedro de Galligans (Gerona, España), San Cugat del Vallés (Barcelona, España) o el Baptisterio de Parma (Italia). WALKER VADILLO, Mónica Ann. “Salomé. La joven que baila”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, nº 15, 2016, p. 95.

⁴⁵ ZAVALA ARNAL, Carmen. Op. cit., p. 401

⁴⁶ ARAGONÉS ESTELLA, María Esperanza. Op. cit., pp. 248-249.

aparecen en la zona estudiada no se corresponden con las danzas acrobáticas y desenfundadas propias de las juglaresas del siglo XII⁴⁷.

Para Mónica Ann Walker Vadillo hay dos modelos iconográficos utilizados para representar la escena del baile de Salomé: en uno de ellos su pose es estática, insinuando el movimiento de brazos y caderas, mientras que en el otro se le representa realizando algunas acrobacias similares a las de las juglaresas, especialmente a partir del siglo XII. Aunque esta iconografía puede ser confusa, cuando en la escena aparece el rey Herodes, éste siempre se representa con corona, por lo que no hay lugar para confusiones⁴⁸.

3.1.2. El modelo de la danzarina musulmana

Investigadoras como Carmen Zavala interpretan la postura habitual de la danzarina como una postura orientalizante. Defiende que hay varias fuentes documentales⁴⁹ que recogen el gusto que existía entre los cristianos por la música y los instrumentos de origen musulmán, por lo que resulta lógico sugerir que las danzarinas cristianas se inspiraron en las danzarinas musulmanas para enriquecer el repertorio de sus actuaciones. A esto añade la creencia de la existencia durante el primer tercio del siglo XII de una escuela musulmana de danzarinas y cantoras, lo que avalaría “la existencia de danzarinas profesionales musulmanas, lo que nos indica además que desarrollarían algún tipo de coreografía”⁵⁰. En la mencionada escuela se instruía a esclavas cualificadas, tanto musulmanas como cristianas ya que se encontraba situada en Zaragoza, la capital de la Marca Superior de Al-Andalus, “de modo que creó un nuevo estilo, fruto de los cantos cristianos y los orientales, que hubo de perdurar en los siglos posteriores”⁵¹.

La cercanía de esta escuela a la zona objeto de análisis de este trabajo, así como la presencia de juglaresas musulmanas en las cortes reales del reino hispano, podría explicar la herencia coreográfica de las bailarinas de al-Ándalus

⁴⁷ ARAGONÉS ESTELLA, María Esperanza. Op. cit., p. 251.

⁴⁸ WALKER VADILLO, Mónica Ann. Op. cit., pp. 90-91.

⁴⁹ Entre ellas, citamos cómo tras la toma de Barbastro (Huesca) en 1064 por el rey Sancho Ramírez, los cruzados que le ayudaron se apoderaron de las pertenencias de los musulmanes vencidos, incluso de sus muchachas cantoras. Además, el arte coreográfico fue practicado por los andalusíes del sur durante el siglo XII. Las danzarinas de Úbeda, como recoge Al-Saqundi, eran muy famosas en esta época debido a la vivacidad de su arte. ZAVALA ARNAL, Carmen. “La mujer y la música a través de la escultura en el antiguo reino de Aragón (siglo XII): las juglaresas”, *IX Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2017, p. 908.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 909.

⁵¹ ZAVALA ARNAL, Carmen. Op. cit., pp. 400-401.

en la utilización del modelo de danzarina contorsionada más habitual y repetido por los talleres que trabajaron en su entorno.

Para Félix A. Rivas la postura de la danzarina contorsionista también ha sido calificada como danza del vientre, aunque no especifica si su relación es simplemente nominal o también en sus movimientos y vuelve a mencionar la participación de bailarinas y cantoras musulmanas en las cortes reales de la península. A su vez menciona la poesía musulmana en la que se menciona bailarinas que se pliegan hacia atrás⁵².

3.2. La transmisión de estas representaciones

“La cuestión de las relaciones modelo-copia y de la difusión de repertorios en el ámbito de la escultura románica constituye una problemática de largo recorrido historiográfico”⁵³. Francisco de Asís García menciona la importante contribución de Serafín Moralejo⁵⁴ al aportar el concepto de fluencia, que no establece una jerarquía ni atribuye un rol pasivo a la creación derivada, y el reconocimiento de la *variato*, que sería la elaboración a partir de un modelo previo posibilitando múltiples soluciones. También habla del concepto abierto de copia, que consiste en alterar y enriquecer un modelo creando obras novedosas⁵⁵.

En cuanto a los repertorios utilizados en Aragón a partir de finales del siglo XI remite “a la recepción de fórmulas ensayadas en otras fábricas del entorno hispano-languedociano” y al relieve historiado sepulcral como “repositorio de fórmulas aplicables a las renovadas exigencias de los formatos monumentales”⁵⁶. Y le parece que, ante el reto de realizar imágenes en formatos novedosos, el relieve antiguo era óptimo para las nuevas demandas compositivas.

Sin embargo, en el elenco figurativo aragonés se advierten intercambios menos conocidos en torno a los modelos clásicos. “El seguimiento de la proyección jaquesa al norte de los Pirineos permite ver cómo las composiciones

⁵² RIVAS GONZÁLEZ, Félix. “Fuentes iconográficas en el románico aragonés para el estudio de la danza medieval”, *Seminario de Arte Aragonés*, XLIX-L, 2002, p. 37.

⁵³ GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís. “Prototipos, réplicas y derivaciones en la escultura románica de Aragón”. En VV.AA. *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fund. Santa María La Real, 2016, p. 47.

⁵⁴ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. “Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)”, En: Vº Congreso Español de Historia del Arte. Barcelona: CEHA, 1987, pp. 89-112.

⁵⁵ GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís. Op. cit., p. 48.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 49-50.

catedralicias se convirtieron en un inventario de formas aplicable a otros templos combinando motivos de la fuente original, deslocalizados y simplificados, carentes por tanto del rigor y coherencia primigenios⁵⁷.

Al referirse al románico del último tercio del siglo XII y su complejo escenario, le parece arduo a partir del binomio modelo-copia explicar los procesos de creación que se dieron ya que “confluyen corrientes de diverso signo con la síntesis de fuentes locales y estímulos foráneos que generan un eclecticismo difícil de desenmarañar”. Habla de la proliferación de canterías con resultados próximos y de la comunidad de estilos que compartían grupos de artistas de diversa procedencia y formación que se integraban en nuevos equipos, lo que avivó el intercambio de modelos por todo su entorno. En este panorama destacó la actividad escultórica en el área de las Cinco Villas⁵⁸ (fig. 1).

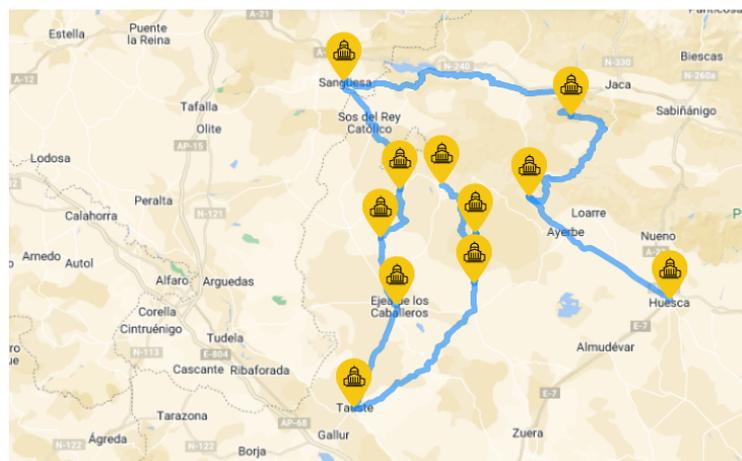


fig. 1 Lugares en los que trabajó el “maestro/taller” de San Juan de la Peña

3.2.1. Antecedentes franceses: el gran taller de Bearn

Aragón, entre la Francia meridional y la España del sur, está situado en un terreno estratégico para la transmisión iconográfica que tuvo lugar durante la Edad Media. Hacia el final del siglo XI y a principios del siglo siguiente las peregrinaciones, que desde Francia pasaban por Jaca, camino de Navarra, fueron dejando su influencia sobre las manifestaciones artísticas que se realizaban en esta zona. Se establecieron redes y canales de circulación de modelos y artífices (fig. 2). Hacia el último tercio del siglo XII aparecen maestros o talleres, a veces

⁵⁷ GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís. Op. cit., p. 53.

⁵⁸ Ibid., p. 75.

itinerantes, que dejan obra por amplias zonas de influencia. “Aragón se ve influenciado por una corriente clásica originada en Aquitania por el gran taller de Bearne. Oloron, Sévignac, Morlaas, Lacommande o Sainte-Engrâce serán lugares en los que podremos encontrar su obra. Va a ser un taller de notable repercusión tanto en nuestra región como en la vecina Navarra”⁵⁹. El ascendiente de este taller francés será muy importante, pero hay que mencionar hacia 1170 una segunda corriente proveniente de Castilla, conocida como escuela soriano-silense, que converge con la bearnesa. En opinión de Antonio García Omedes fue dicha confluencia la que propició “la aparición de la figura de un maestro que, recogiendo ambos estilos, logra fusionarlos en uno propio, muy original y de gran fuerza expresiva, al que se denomina Maestro de San Juan de la Peña, por ser este el lugar de mayor renombre en el que trabaja, aunque también lo conocemos como Maestro de Agüero”⁶⁰. Cita a José Luis García Lloret, que defiende que este maestro se formó con los artistas bearneses que acudieron a Santa María de Uncastillo. Si se compara el estilo y vestimenta que estos realizaron en los templos del entorno de Olorón, como las iglesias de Sainte Engrâce o Lacommande, con el trabajo realizado en Uncastillo se puede apreciar la idea de danza y contorsión que el maestro de Agüero adaptó a su particular estilo escultórico⁶¹.

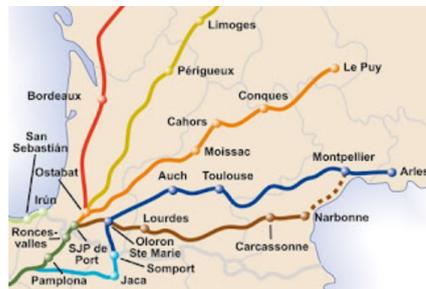


fig. 2

3.2.2. El foco de Uncastillo

En el tercio central del siglo XII, durante el auge constructivo que se dio en torno a las Cinco Villas, especialmente en Uncastillo, resulta relevante la renovación plástica que tuvo lugar en sus templos. En ellos trabajaron artistas concedores de los modelos utilizados en los grandes conjuntos de Béarn y

⁵⁹ GARCÍA OMEDES, Antonio. “Consideraciones acerca del románico aragonés: una visión personal y divulgativa desde las nuevas tecnologías”, *Revista Argensola del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nº 122, 2012, p. 103.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 103.

⁶¹ GARCÍA OMEDES, Antonio. “La bailarina del maestro de Agüero”, en www.románicoaragones.com (consultado el 17/06/2023)

Quercy que propiciaron la transmisión de determinados motivos y modos escultóricos. “Es sintomático que la iglesia de San Martín de Uncastillo, sujeta al patrocinio regio en el contexto de la repoblación de la villa, y distinguida por referencias tardías en su condición de capilla real, incorpore las citas más claras al repertorio jaqués en varias de sus labras”⁶². Una explicación de la afluencia de artistas y modelos del sur de Francia y de la influencia del Gran Taller de Bearne en gran parte de la obra escultórica realizada en Uncastillo podría ser su pertenencia a la familia vizcondal bearnesa. En el proceso de transposición de modelos desde esta región francesa, en el caso de Santa María de Uncastillo se suele citar como referencia Sainte-Marie d’Oloron, entre otras de la misma región, aunque recientemente se le reconocen otros préstamos. Francisco de Asís García señala que los modelos importados se mezclaron y amoldaron dependiendo del enclave y sus circunstancias. Pone como ejemplo la cercana iglesia de San Miguel que compartió escultores con Santa María.

El caso de Uncastillo es fundamental para analizar cómo circularon los modelos escultóricos por Aragón y sus conexiones en la vecina Navarra, así como para las relaciones de semejanza que se establecen entre unas obras y otras⁶³.

3.2.3. Su relación con el taller de San Juan de la Peña

Para explicar la escultura románica realizada en el último cuarto del siglo XII en el noroccidente de Aragón hay que referirse, como ya hemos mencionado, al llamado “maestro” o “taller” de San Juan de la Peña. Sus primeras obras remiten al marco cultural y artístico del sur de Francia, ya que su formación se sitúa dentro del “gran taller” del Béarn, cuyos artistas trabajaron en Uncastillo en la construcción y decoración de numerosas iglesias. La formación recibida en este gran taller dejó una importante huella en su arte que en lo formal se ve en sus “característicos” pliegues de muescas”, técnica propia de las artes menores que los artistas franceses trasladaron a la piedra y en lo iconográfico se manifiesta en los dos símbolos más característicos de su obra escultórica: la bailarina contorsionada y la lucha con el dragón⁶⁴.

La explicación de la repetición de modelos que se observa en los templos del entorno geográfico de las Cinco Villas sería aparentemente fácil si se aceptara que en su ejecución hubo un solo artífice o la unidad de un taller. Sin embargo, como hemos expuesto previamente en el apartado del estado de la cuestión, en

⁶² GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís. Op. cit., p. 73.

⁶³ Ibid., pp. 73-74.

⁶⁴ GARCÍA LLORET, José Luis. Op. cit., p.367.

los últimos veinte años han surgido nuevas hipótesis a este respecto. Pese a su aparente homogeneidad, Francisco de Asís García también se pregunta si deberíamos pensar en bocetos compartidos por distintos equipos que se materializaron escultóricamente en función de los modos propios de cada uno de ellos o, tal vez, estas concomitancias se debieran a las trayectorias cruzadas de sus autores y a su movilidad. Afirma que “aún diferenciado grupos coherentes en términos estilísticos que pueden verse subrayados por particularidades iconográficas, la reiteración de plantillas desborda los círculos delimitados y que no es menos cierto que varios de los modelos no son exclusivos de este entorno creativo particular”⁶⁵.

3.3. Características de los modelos de danzarinas y contorsionistas en el taller de San Juan de la Peña

Las juglaresas fueron muy populares en los siglos XI y XII y una prueba de ello es su abundante presencia en las representaciones medievales especialmente en los capiteles de los claustros románicos aragoneses.

Una de las escenas más características que aparece en la mayor parte de los templos de la comarca de los Cinco Villas y su entorno geográfico es la que se conoce como la bailarina del maestro de Agüero. Precisamente recibe este nombre porque su modelo se atribuye al mencionado taller del “Maestro de Agüero” o “Maestro de San Juan de la Peña”, escultor anónimo que toma el nombre de dos de sus más importantes obras, por hallarse las más conocidas de sus esculturas en los lugares mencionados: la decoración del claustro del monasterio de San Juan de la Peña y la portada meridional de Santiago de Agüero. Antonio García Omedes considera que esta bailarina se ha convertido en una verdadera marca de taller o de firma de autoría del anónimo artista, aunque recalca que en la actualidad al ser mencionado es considerado como taller y no como un autor individual. Esto es debido a que la cantidad de obra escultórica producida sobrepasa las posibilidades de un trabajo unipersonal, lo que no impide que “ese genio del taller señalase formas y tendencias recibidas de otras fuentes siendo asumidas e interpretadas con un estilo propio, particular y fácilmente reconocible”⁶⁶. También para José Luis García Lloret los modelos representados son una de las cualidades que identifican al maestro y su taller, ya que “a pesar de inscribirse en las tendencias iconográficas del periodo tardorrománico, conforman

⁶⁵ GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís. Op. cit., p. 78.

⁶⁶ GARCÍA OMEDES, Antonio. Op. cit.

un repertorio original, único y diferenciable, en el que se conjuntan y transforman influencias de distinto origen”⁶⁷.

Las representaciones relativas a la música y la danza son, tras la iconografía del monstruo antropófago, las más reiteradas de su producción y las figuras representadas se combinan en diversas variaciones. Su célebre bailarina viene a ser algo parecido a su firma⁶⁸. Añade Carmen Zavala que, en el caso de esta bailarina, el modelo iconográfico que en concreto recrea es la danzarina contorsionista, que hemos mencionado en el apartado dedicado a las juglaresas, acompañada siempre de un juglar músico. El juglar toca distintos instrumentos musicales, generalmente tañe un arpa o sopla un albogue, mientras la danzarina se contorsiona a su son. Para esta autora la mujer representada únicamente adorna la actividad instrumental, siendo ajena a la misma⁶⁹.

Ateniéndose a las numerosas representaciones escultóricas de mujeres juglaresas que se conservan, afirma que fueron muy populares en estas tierras aragonesas, por lo que encontraremos este modelo en otros muchos templos. Insiste en que debido a la visión peyorativa que sufría la mujer medieval, especialmente en el estamento social en el que se incluían los músicos profanos, el protagonismo de las escenas se reserva al juglar y la mujer queda relegada a la danza, en una postura con connotaciones lascivas⁷⁰.

José Luis García Lloret defiende que las representaciones de juglaría del Maestro de San Juan de la Peña probablemente se inspiraron en un tipo de danza real y para ello alude a diversas obras literarias de hacia 1200, puesto que en esa época hubo un mayor auge y difusión de la mujer juglaresa por Europa, papel reservado hasta entonces fundamentalmente a los juglares hombres⁷¹. Sin excepción alguna, sus escenas de danza aparecen siempre asociadas a composiciones de fauna fantástica pero, para este autor, la repetición de su bailarina no parece que se corresponda con la condena de la iglesia medieval al pecado de la lujuria, sino que parecen remitirse a una concepción antigua de la religión y se remontan a la tradición de las religiones místicas, la bailarina contorsionada representa sin duda un trance, una segunda técnica de éxtasis, equiparable a la aludida con el símbolo de la lucha con el dragón”⁷².

En cuanto a la vestimenta habitual entre las bailarinas, Félix A. Rivas

⁶⁷ GARCÍA LLORET, José Luis. Op. cit., p. 39.

⁶⁸ Ibid., p. 351.

⁶⁹ ZAVALA ARNAL, Carmen. Op. cit., pp. 906-907.

⁷⁰ Ibid., p. 908.

⁷¹ GARCÍA LLORET, José Luis. Op. cit., pp. 351-358.

⁷² Ibid., pp. 360-361.

describe el vestido talar, integrado por una gonela sin mangas sobre la camisa y ceñida por un cinturón. En el siglo XII, como novedad, algunas gonelas son más alargadas a partir de las manos. “Todas las figuras con este tipo de mangas aparecen en el conjunto de Santa María de Uncastillo, en el que pueden observarse algunos personajes masculinos que también la presentan. Es en este conjunto en el que aparecen también los ejemplos de tejidos decorados con bandas y guarniciones en las sisas, el cuello o el final de la gonela. Este tipo de atuendo característico, que diferencia este conjunto del resto, se ha relacionado con algunas iglesias del Bearn con las que presenta ciertas similitudes”⁷³. También observa un detalle que relacionaría su vestimenta con la cultura musulmana, en concreto las mangas falsas o colgantes de dos de las danzarinas de la ermita de Santiago de Agüero. Resalta que este tipo de mangas solo se habían documentado en la iconografía occidental cristiana con posterioridad, a partir del siglo XIII⁷⁴. Observa que la manera de vestir de los juglares debía de ser la habitual de la época, al menos en Aragón. Con la salvedad de uno de los elementos de Santa María de Uncastillo, la indumentaria de todas las representaciones coincide, lo que les da mayor grado de realidad y “las diferencias que presentan en cuanto a indumentaria son sólo pequeños detalles que avalan todavía más la posibilidad de una copia a partir de modelos reales”⁷⁵.

Continúa analizando los pocos instrumentos musicales que usualmente portan las danzarinas, probablemente de percusión, para llamar la atención sobre dos de las figuras con postura en forma de arco y apoyadas sobre los antebrazos, representadas en la iglesia de San Miguel en Biota y en la iglesia de San Nicolás en El Frago, en cuyas manos sujetan lo que podrían ser dos tejoletas. En su opinión “quizás estas piezas se pudieran utilizar de alguna forma desconocida para facilitar la consecución o el mantenimiento de una postura tan forzada”⁷⁶.

Si mencionamos posturas forzadas la posición más rara se encuentra en Santa María de Uncastillo donde, en uno de sus capiteles interiores, el juglar con la colaboración de un ayudante se arquea hacia atrás hasta colocar los pies sobre sus hombros. Hablando de contorsionismo, Félix A. Rivas aporta el testimonio de un capitel de la iglesia de Sainte-Croix de Oloron en el Bearn, en el que se representa la danza de Salomé, para corroborar que durante este periodo de la edad Media el pueblo no diferenciaba baile y acrobacia⁷⁷.

⁷³ RIVAS, Félix. Op. cit., pp. 33-34.

⁷⁴ Ibid., p. 34.

⁷⁵ Ibid., p. 36.

⁷⁶ Ibid., p. 35.

⁷⁷ Salomé aparece en una postura muy parecida a la de algunos bailarines y bailarinas en Biota, El Frago y Uncastillo, apoyada sobre sus manos y formando un arco con su cuerpo hasta apoyar los pies sobre su cabeza. Dado que el texto sagrado fuente de este pasaje no admite ninguna duda: “Al llegar el cumpleaños de Herodes, bailó la hija de Herodías ante todos” (Mt. 14, 6); “ y entró la hija de Herodías y, danzando,

En un artículo titulado “Las bailarinas (coloreadas) del maestro de Agüero”, publicado en La guía digital del arte románico, Antonio García Omedes añade que excepto en la primera de las bailarinas esculpidas en la iglesia de San Gil de Luna y las esculturas de las dovelas de Ejea de los Caballeros, en el resto encontramos un fondo vegetal a base de grandes hojas con alargados folíolos en la cesta del capitel. Esta vegetación también aparece en la dovela del ábside de La Seo de Zaragoza, que aunque posterior sigue las formas del taller de Agüero⁷⁸.

3.3.1. Representaciones de estos modelos en el Románico de Aragón y Navarra

El objetivo de este apartado es señalar algunos de los conocidos ejemplos de juglares y danzarinas representados en las iglesias de la comarca zaragozana de las Cinco Villas y en algunas iglesias de las vecinas provincias de Huesca y Navarra. Para ello utilizaremos las referencias realizadas por los numerosos autores que han descrito la obra escultórica atribuida a este maestro/taller tan controvertido. En concreto, Antonio García Omedes señala en el siguiente mapa los siete templos en los que este maestro/taller representó su célebre temática de la danzarina contorsionista acompañada por un juglar músico (fig. 3)⁷⁹.

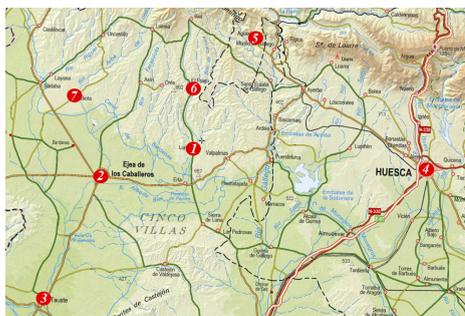


fig. 3

Vamos a señalar algunos de los ejemplos escultóricos más significativos en los que el tipo iconográfico del juglar músico y la danzarina contorsionista sirve de ejemplo para constatar la difusión de modelos, ya que todos ellos están

gustó a Herodes y a los comensales” (Mc. 6,22), hay que deducir que quien realizó esta representación de Salomé no concebía diferencia alguna entre esta postura «acrobática» y el concepto de «baile» o «danza». RIVAS, Félix.. Op. cit., pp. 38-39.

⁷⁸GARCÍA OMEDES, Antonio. “Las bailarinas (coloreadas) del maestro de Agüero”, en www.romanicoaragones.com (consultado el 19/06/2023)

⁷⁹ Ibid.

atribuidos al controvertido maestro/taller o al foco escultórico de Uncastillo, foco que parece actuar de enlace entre el gran taller francés de Bearne y el maestro/taller de San Juan de la Peña.

Entre los ejemplos atribuidos al maestro/taller de San Juan de la Peña vamos a destacar los siguientes:

San Miguel de Biota (Cinco Villas, Zaragoza)⁸⁰

En uno de los capiteles del lado derecho de la portada Sur de la iglesia de San Miguel de Biota se representa una danzarina bailando al son del albugue que toca un músico juglar (fig. 4). Lleva el cabello suelto- signo de no estar casada- y realiza una contorsión provocadora arqueando su torso hacia atrás y dejando libre su cabellera. Hay autores que la han considerado directamente como icono de la lujuria, y en este sentido se debe considerar la opinión vertida por Joaquín Yarza Luaces cuando señaló que era una muestra de lascivia, puesto que se rechazaba la danza diabólica, pero su representación era voluptuosa⁸¹.



fig. 4 Capitel de la portada sur

Santiago de Agüero (Hoya de Huesca, Huesca)⁸²

En la portada sur de la ermita de Santiago de Agüero hay dos capiteles en los que aparece representado el tema de la bailarina contorsionista acompañada por músicos. En uno de ellos se ve a una contorsionista con el cuerpo arqueado hacia atrás que danza al son de un tocador de albugue (fig. 5), mientras que en el

⁸⁰ GARCÍA LLORET, José Luis. Op. cit., p. 299.

⁸¹ YARZA LUACES, Joaquín. "De "casadas estad sujetas a vuestros maridos como conviene al Señor" a "Señora soy vuestro vasallo por juramento y compromiso". En: *III Jornadas de Investigación Interdisciplinar sobre la mujer: La Imagen de la Mujer en el arte español*. Madrid, 1984, pp. 59-60.

⁸² GARCÍA LLORET, José Luis. Op. cit., pp. 250-269.

otro, contiguo al anterior, se representa en el vértice de la pieza a una danzarina erguida que se lleva las manos a la cintura poniendo los brazos en jarras y que aparece flanqueada por sendos tañidores de arpa y rabel respectivamente (fig. 6).



figs. 5 y 6 Capiteles de la portada sur

San Salvador de Ejea de Los Caballeros (Cinco Villas, Zaragoza)⁸³

En la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros las portadas occidental y septentrional están atribuidas al maestro/taller de San Juan de la Peña. En cuanto a la representación de bailarinas contorsionistas acompañadas de músicos, dicho tema aparece en un capitel de la portada occidental, siendo el músico en este caso una mujer arpista (fig. 7), así como en la arquivolta inferior de la portada norte. El tema del juglar músico y la danzarina contorsionista figura en un capitel de la portada occidental con una singularidad: que en esta representación, quien anima con sus sonos el baile de la danzarina, parece ser una mujer arpista. Por otro lado, en la arquivolta inferior de la portada Norte contamos con dos representaciones: en el extremo izquierdo de la arquivolta una danzarina con el cuerpo totalmente arqueado está flanqueada por un arpista y otro músico que toca el albogue (figs. 8 y 9), mientras que en el extremo derecho está representada una danzarina erguida que contonea su cuerpo mientras se lleva las manos a la cadera poniendo los brazos en jarras (fig. 10).

⁸³ GARCÍA LLORET, José Luis. Op. cit., pp. 162-200.



fig. 7 Capitel de la portada occidental



figs. 8, 9 y 10 Dovelas de la arquivolta inferior de la portada norte

San Gil de Luna (Cinco Villas, Zaragoza)⁸⁴

En un capitel del interior de la iglesia de San Gil de Luna correspondiente a una de las ventanas absidiales aparece representada una contorsionista con el cuerpo completamente flexionado hacia atrás en forma de arco que baila al son de un arpista sentado (fig. 11).



fig.11 Capitel interior de una ventana del ábside

⁸⁴ GARCÍA LLORET, José Luis. Op. cit., pp. 71-98.

San Pedro el Viejo de Huesca (Hoya de Huesca, Huesca)⁸⁵

En la panda meridional del claustro del monasterio de San Pedro el Viejo de Huesca hay un capitel en el que aparece representada una danzarina realizando la misma contorsión ya descrita y acompañada por un juglar músico que toca un arpa-salterio en el ángulo del capitel (fig. 12).



fig. 12 Capitel de la panda meridional del claustro

San Nicolás de El Frago (Cinco Villas, Zaragoza)⁸⁶

A pesar de su considerable deterioro, en dos de los ocho capiteles que conforman la portada meridional de la iglesia de San Nicolás de El Frago se aprecian sendas representaciones juglarescas muy similares a las vistas en otras obras atribuidas al “maestro/taller de San Juan de la Peña”. En una de ellas (fig. 13) se observa a una danzarina bailando al son de un arpa mientras que en el otro capitel (fig. 14) aparece una contorsionista realizando una compleja pirueta junto a un músico que toca lo que parece ser un albogue.



figs. 13 y 14 Capiteles de la portada sur

⁸⁵GARCÍA OMEDES, Antonio. Huesca. “Iglesia de San Pedro El Viejo”. En www.romanicoaragones.com (consultado el 20/06/2023)

⁸⁶ GARCÍA LLORET, José Luis. Op. cit., p. 283.

San Antón de Tauste (Cinco Villas, Zaragoza)⁸⁷

En unas excavaciones arqueológicas en el entorno de la iglesia de San Antón de Tauste en 1988 se hallaron una serie de restos escultóricos pertenecientes a una desaparecida portada románica de dicho templo. Entre ellos destaca especialmente un fragmento de capitel en el que se aprecia con claridad una danzarina contorsionista con el cuerpo arqueado bailando al son de un músico arpista. La obvia similitud de dicha representación con otras atribuidas al “maestro/taller de San Juan de la Peña” hace pensar que la desaparecida portada de San Antón de Tauste fuese realizada con gran probabilidad por dicho maestro/taller (fig. 15).



fig. 15 Capitel descontextualizado de la portada occidental

Llegados a este punto corresponde ahora señalar las representaciones juglarescas vinculadas al foco de Uncastillo, que como ya hemos señalado, parece ser que actuó de enlace entre el gran taller francés de Bearn y el maestro/taller de San Juan de la Peña.

Santa María de Uncastillo (Cinco Villas, Zaragoza)⁸⁸

Tanto en el interior como en el exterior de la iglesia de Santa María de Uncastillo se pueden rastrear numerosas representaciones escultóricas de temas festivos y juglarescos.

⁸⁷ GARCÍA LLORET, José Luis..Op. cit., pp. 159-161.

⁸⁸ Enciclopedia del Románico en Zaragoza, Tomo II, pp. 659-678.

En el exterior, en la cornisa del ábside, hay un conjunto de tres canecillos contiguos con estos motivos. En el centro aparecen representadas dos figuras femeninas a punto de comenzar su danza, contoneando las caderas al tiempo que apoyan las manos en su cintura. Cada una dirige su mirada hacia el lado contrario mientras mantienen sus espaldas apoyadas entre sí. A izquierda y derecha de las danzarinas los dos canecillos contiguos muestran a un juglar músico con la boca abierta y que toca un rabel, por lo que parece dar a entender que está cantando, y a otro que tañe un arpa. Cada uno toca su instrumento para la danzarina del canecillo central que baila en su dirección (fig. 16).

Pero sin lugar a dudas, es en la arquivolta superior de la magnífica portada meridional donde se concentra y desarrolla todo un repertorio de temas festivos y juglarescos. Aparecen dispuestas radialmente una serie de figuras humanas entre las que se pueden ver numerosos acróbatas, danzarinas, saltimbanquis, contorsionistas, así como una variedad de músicos que tocan diversos instrumentos (fig. 17). Por último, en el interior de la iglesia encontramos un capitel de la nave en cuyo lateral izquierdo aparece un rabelista con la boca abierta en actitud de cantar (al igual que en el canecillo anteriormente mencionado), mientras que en el lateral derecho opuesto y en el centro de la pieza aparecen respectivamente un contorsionista masculino realizando una compleja acrobacia y una figura femenina que aparentemente le ayuda a realizar la pirueta sujetándolo de una pierna (fig. 18).

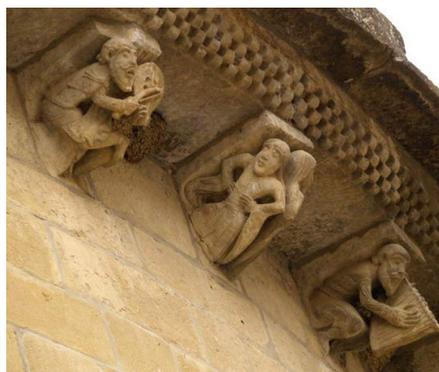


fig. 16 Canecillos del ábside

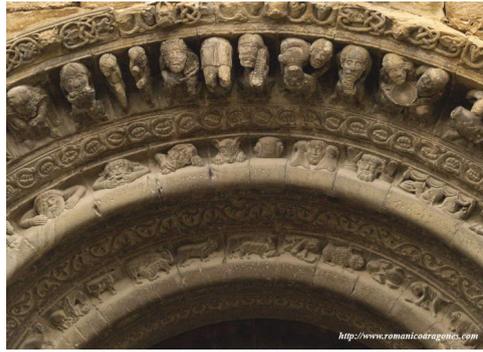


fig. 17 Arquivolta superior de la portada sur



fig. 18 Capitel del interior de la nave

Por último nos centraremos en las representaciones constatadas en la vecina provincia de Navarra, sobre las que se han argumentado diferentes hipótesis para explicar la incorporación de los motivos y modelos que provienen de Aragón, aunque todavía no se haya llegado a ningún consenso. Podrían formar parte de un repertorio puramente ornamental utilizado como mera solución formal por parte de los canteros contratados para realizar dichas obras. También se ha argumentado que dicho repertorio juglaresco podría haber sido sugerido por parte de los mentores, habitualmente religiosos, como parte de un programa doctrinal y hay también quien señala que la presencia de dichos motivos obedece a una exigencia del monarca Sancho Ramírez “que pocos años después de acceder a la corona navarra y cuando estaba volcado en la monumentalización del joven reino de Aragón, pudo haber deseado iniciar una política de homogeneización de la producción artística a partir de los precedentes jacetanos en los nuevos territorios que regía”⁸⁹ En todo caso, lo que es innegable es que templos como La iglesia de San Martín de Unx y Santa María La Real de Sangüesa presentan esquemas tributarios del foco de Uncastillo.

⁸⁹ MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier. “Componentes foráneos en el románico navarro: coordenadas de creación y paradigmas de estudio”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº.3, 2008, pp. 22-23.

San Martín de Unx (Navarra)⁹⁰

La portada occidental románica de la iglesia parroquial de la localidad navarra de San Martín de Unx ha sido generalmente atribuida por diversos estudiosos y académicos al conocido como “foco de Uncastillo”. Las formas utilizadas en sus capiteles historiados remiten directamente a este taller, con sus peculiares maneras de trabajar anatomías (grandes cabezas y manos, cabellos con mechones incisos) y vestiduras (plegados languedocianos con incisiones paralelas, gusto por las líneas curvas en los remates y por las orlas muy adornadas). En el tejeroz de dicha portada aparecen dos canecillos contiguos en los que hay representados respectivamente una contorsionista que realiza una complicadísima pirueta en la que torsiona completamente su cuerpo apoyando los pies directamente sobre su cabeza (fig. 19) y un músico masculino sedente que lleva en las manos un rabel con su correspondiente arco (fig. 20).



figs. 19 y 20 Canecillos del tejeroz de la portada occidental

Santa María La Real de Sangüesa (Navarra)⁹¹

Sangüesa, ciudad-frontera, ciudad de acogida, fue una etapa importante en el camino hacia Compostela en la Edad Media. Los peregrinos que venían de Jaca por el camino de Somport entraban aquí en tierras navarras. Por su proximidad a Aragón, se ha supuesto que la ciudad dotaba a sus edificios de un repertorio escultórico con diversas influencias externas entre las que destacan las procedentes de Jaca.

⁹⁰ MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos. “San Martín de Unx”, *Enciclopedia del Románico en Navarra*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fund. Santa María La Real, 2008, pp. 1237-1249.

⁹¹ *Enciclopedia del Románico en Navarra*, pp. 1258-1280.

Entre los capiteles que decoran la arquería ciega interior del ábside de la iglesia de Santa María La Real de Sangüesa, se encuentra uno en el que aparece representado el episodio bíblico del banquete de Herodes y la degollación de San Juan Bautista. El hecho de representar esta historia en un único capitel de tres caras, hizo que casi no hubiese espacio para su desarrollo, por lo que su escultor tuvo que comprimirla lo máximo posible y apretar bastante entre sí a los personajes que la componen. Quizás esta sea la razón de que el baile de Salomé, escena ineludible en cualquier representación de este pasaje bíblico, se haya resuelto con una representación bastante rígida y estática debido a la ya mencionada falta de espacio (fig. 21).

Hacemos mención a este capitel porque al representar este conocido pasaje bíblico, puede ponerse en relación, como ya hemos comentado anteriormente, con la temática de carácter juglaresco en la que destaca especialmente la figura de las danzarinas contorsionistas, y más en concreto con la representación de dicho tema en el área noroccidental de Aragón a partir de los modelos establecidos y difundidos por el “foco de Uncastillo” a partir del foco artístico establecido en dicha localidad cincovillesa. En este caso concreto, la conexión se hace aún mucho más estrecha debido a que se adjudica la realización de este capitel y de varios más de la cabecera de Santa María la Real de Sangüesa a la producción artística del propio “foco de Uncastillo”.



fig. 21 Capitel de la arquería interior del ábside central

4. CONCLUSIONES

Con este trabajo hemos pretendido resaltar la enorme importancia de la obra atribuida al “maestro/taller de San Juan de la Peña/Agüero” en la transmisión y difusión de modelos escultóricos que fueron empleados en diferentes iglesias del noroeste peninsular por otros talleres, de época más o menos coetánea, con los

que mantuvo contacto. Tras plantear un estado de la cuestión actualizado en torno al “maestro/taller de San Juan de la Peña”, hemos analizado la problemática de las relaciones modelo-copia a través del análisis de algunas de sus representaciones escultóricas más características, las de carácter juglaresco, centrándonos en el tipo iconográfico más habitual dentro de su repertorio, el juglar músico y la danzarina.

El éxito y la difusión de este tipo iconográfico fue tan significativo que tanto en el ábside central románico de la catedral de San Salvador de Zaragoza, como en la colegiata de Santa María de Alquézar, en Huesca, templos algo alejados de la zona geográfica estudiada, encontramos representaciones que debieron partir de un repertorio de modelos común, por lo que su referencia nos puede ayudar a evidenciar el modo de trabajar de los talleres de cantería de la segunda mitad del siglo XII, ya que probablemente conocieron los modelos empleados por el mencionado “maestro/taller”, del que imitaron con diferente éxito su danzarina.

En la colegiata de Santa María de Alquézar se conserva una galería porticada románica que actualmente forma parte de un claustro gótico posterior. Nos interesa especialmente hacer mención de uno de sus capiteles, en el que se representa el tema bíblico del “Banquete de Herodes”, en el que se incluye la escena de la “danza de Salomé”, en la que ésta realiza una contorsión, en la que arquea completamente su cuerpo hacia atrás y deja caer su cabellera suelta. Su figura es muy esquemática y bastante reducida, debido a la falta de espacio del lugar donde se sitúa, debajo de la mesa de los comensales del banquete. Esta imagen probablemente pudo haber tenido como referencia al modelo de la danzarina del “maestro/taller de San Juan de la Peña”, aunque en esta ocasión la Salomé contorsionada no apoya sus brazos en la cadera, como suele ser habitual, sino que los apoya sobre sus piernas.

Pese a que la considerable tosquedad y el esquematismo de los relieves escultóricos de la citada galería podría inducirnos a pensar que la labra de esta galería correspondería a una etapa primitiva del románico, encuadrable a finales del siglo XI, la rudeza de la talla podría explicarse también por la falta de habilidad y recursos técnicos del cantero que los realizó. A su vez, otro aspecto que podría apoyar el posible vínculo formal del escultor del atrio de Alquézar con el “maestro/taller de San Juan de la Peña” sería la llamativa similitud en la representación de ojos exageradamente abultados en sus figuras. Tomando en cuenta ambos aspectos tipológicos comentados, se hace muy factible la hipótesis de que este último sirvió de referencia directa para el primero.

En cuanto a la catedral de San Salvador de Zaragoza, conocida coloquialmente como “la Seo”, queremos destacar que en el interior del ábside central tardorrománico que se conserva de la construcción primigenia de finales del siglo XII, existe una arquería actualmente oculta detrás del retablo mayor, de la que nos interesa especialmente uno de los arquillos de su tramo izquierdo. En él encontramos de nuevo la representación de una danzarina con el cuerpo arqueado a la que acompaña un juglar músico que tañe un arpa.

Aunque técnicamente esta representación es de una calidad escultórica bastante superior con respecto a la producción del “maestro/taller de San Juan de la Peña” y denota una cronología algo más avanzada, parece más que probable que, al igual que en Alquézar, el escultor que la realizó tomase como referencia directa el modelo de la danzarina contorsionista establecido por este “maestro/taller” teniendo en cuenta su enorme similitud tipológica y compositiva, con la particularidad de que en el ejemplar zaragozano ambos personajes están separados por dos motivos vegetales que semejan árboles.

En ambos casos, retomando los conceptos de *fluencia* y *variato*, ya mencionados en este trabajo, podemos hablar de un alto grado de afinidad con la obra del “maestro/taller de San Juan de la Peña”, en las que utilizando esquemas previos generaron una solución creativa diferente. Parece evidente que, más allá de las conexiones ya mencionadas y cada vez más obvias con el gran taller del Bearn y del influjo soriano-silense que tuvo que tener el “maestro/taller de San Juan de la Peña”, los repertorios utilizados durante el tardorrománico en el noroeste peninsular además de nutrirse de fórmulas ya ensayadas en otros talleres coetáneos, se vieron enriquecidos a su vez con sus propias aportaciones..

Nos gustaría terminar este trabajo citando a Francisco de Asís García García, con el que coincidimos en su afirmación de que “este apresurado recorrido por las notables realizaciones de Uncastillo y sus implicaciones para el estudio de la circulación de modelos escultóricos, así como de las relaciones de semejanza que se establecen entre unas obras y otras, podría completarse con una mirada a las conexiones navarras que abren un campo de exploración adicional”⁹².

⁹² GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís. Op. cit., p 74

5. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

ARAGONÉS ESTELLA, María Esperanza. “Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro” *Príncipe de Viana*, nº 199, 1993, pp. 247-280.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís. “Prototipos, réplicas y derivaciones en la escultura románica de Aragón”. En VV.AA. *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fund. Santa Maria La Real, 2016, pp. 47-79.

GARCÍA LLORET, José Luis. *La escultura románica del maestro de San Juan de la Peña*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005.

GARCÍA OMEDES, Antonio. *Biota. Iglesia parroquial de San Miguel*.

IDEM. *Huesca. Iglesia de San Pedro El Viejo*.

IDEM. *La bailarina del maestro de Agüero*, 2018.

IDEM. *Las bailarinas (coloreadas) del maestro de Agüero*, 2020.

IDEM. *Las bailarinas del maestro de Agüero: su vestuario de faena*, 2020.

IDEM. Mapas y fotografías de los diferentes elementos artísticos

En www.romanicoaragones.com (páginas consultadas entre el 1/06/2023 y el 30/06/2023)

GARCÍA OMEDES, Antonio. “Consideraciones acerca del románico aragonés: una visión personal y divulgativa desde las nuevas tecnologías”, *Revista Argensola del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nº 122, 2012, pp. 85-107.

HUERTA HUERTA, Pedro Luis. “Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español”. En: ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. Soledad, et al. *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María la Real, 2007, pp. 119-146.

MANSO SAN ISIDRO, Alicia. “La iconografía musical en la escultura románica hispana”, *Mirabilia Journal*, nº 33, 2021, pp. 69-119.

MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos. “San Martín de Unx”, *Enciclopedia del Románico en Navarra*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fund. Santa Maria La Real, 2008, pp. 1237-1249. En www.romanicodigital.com (consultado el 22/06/ 2023)

MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier. "Componentes foráneos en el románico navarro: coordenadas de creación y paradigmas de estudio", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº.3, 2008, pp. 17-50.

MELERO MONEO, María Luisa. "El llamado taller de San Juan, problemas planteados y nuevas teorías", *Locus Amoenus*, 1995, pp. 47-60.

MOLINA, Mauricio. "Tympanistria nostra: la reconstrucción del contexto y la práctica musical de las pandereteras y aduferas medievales a través de sus representaciones en el arte románico español", *Codex Aquilarensis*, nº 26, 2010, pp. 79-103.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. "Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)", En: Vº Congreso Español de Historia del Arte. Barcelona: CEHA, 1987, pp. 89-112.

RIVAS GONZÁLEZ, Félix. "Fuentes iconográficas en el románico aragonés para el estudio de la danza medieval", *Seminario de Arte Aragonés*, XLIX-L, 2002, pp. 25-55.

SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles. "El taller de San Miguel de Biota y la escultura en Aragón y Navarra en torno al año 1200", *Porticvm Revista d'Estudis Medievals*, III, 2011, pp. 26-40.

SIVIERO, Donatella. "Mujeres y juglaría en la Edad Media hispánica: algunos aspectos", *Medievalia*, nº 15, 2012, pp. 127-142.

WALKER VADILLO, Mónica Ann. "Salomé. La joven que baila", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, nº 15, 2016, pp. 89-107.

YARZA LUACES, Joaquín. "De "casadas estad sujetas a vuestros maridos como conviene al Señor" a "Señora soy vuestro vasallo por juramento y compromiso". En: *III Jornadas de Investigación Interdisciplinar sobre la mujer: La Imagen de la Mujer en el arte español*. Madrid, 1984, pp. 53-72.

ZAVALA ARNAL, Carmen. "La danzarina contorsionada y el juglar músico: una nueva mirada a un tipo iconográfico-musical del arte medieval aragonés", *Revista Argensola del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nº 125, 2015, pp. 387-404.

ZAVALA ARNAL, Carmen. "La mujer y la música a través de la escultura en el antiguo reino de Aragón (siglo XII): las juglaresas", *IX Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2017, pp. 905-910.

Enciclopedia del Románico en Huesca, Tomos I y IV, 2017. En https://www.romanicodigital.com/sites/default/files/pdfs/files/HUESCA_Huesca.pdf (consultado el 27/05/2023)

Enciclopedia del Románico en Navarra, Tomo III, 2012. En <https://www.romanicodigital.com/sites/default/files/pdfs/files/Sang%C3%BCesa.pdf> (consultado el 27/05/2023)

Enciclopedia del Románico en Zaragoza, Tomo II, 2010. En https://www.romanicodigital.com/sites/default/files/pdfs/files/zaragoza_Uncastillo.pdf (consultado el 27/05/2023)