

**REAL ACADEMIA DE NOBLES Y BELLAS ARTES
DE SAN LUIS DE ZARAGOZA**



**CONSIDERACIONES
ACERCA DEL
ROMÁNICO ARAGONÉS**

Una visión personal y divulgativa desde las nuevas tecnologías

*Discurso leído por el
Ilmo. Sr. D. Antonio García Omedes,
en el acto de su recepción académica*

*y contestación al mismo por el
Ilmo. Sr. D. Juan Carlos Lozano López*

Huesca, 27 de noviembre de 2013

**CONSIDERACIONES
ACERCA DEL
ROMÁNICO ARAGONÉS**

Una visión personal y divulgativa desde las nuevas tecnologías

*Discurso leído por el
Ilmo. Sr. D. Antonio García Omedes,
en el acto de su recepción académica*

*y contestación al mismo por el
Ilmo. Sr. D. Juan Carlos Lozano López*

Huesca, 27 de noviembre de 2013

Excelentísimo señor Presidente de la Real Academia, Excelentísimos e Ilustrísimos Señores y Señoras Académicos.

Señoras, Señores, Amigos:

Antes de comenzar a mostrarles la forma de ver el Arte Románico Aragonés a través del objetivo de mi cámara fotográfica, estimo necesaria una presentación de quien les transmite estas ideas así como la forma en que llevo a cabo la divulgación de nuestro extenso patrimonio románico “*Huesca et orbi*” gracias a la poderosa herramienta de divulgación del conocimiento que es Internet, sin cuya existencia mi trabajo quizá sería interesante para una limitada nómina de amigos de mi entorno inmediato; pero en absoluto hubiera podido alcanzar la difusión, función e interés que hoy tiene. Es evidente que las nuevas tecnologías constituyen una versátil herramienta sin valor moral intrínseco y susceptible de ser utilizada en nuestro caso para lograr un noble propósito.

Por ello quiero rendir homenaje de reconocimiento en este preámbulo a Sir Timothy John Berners-Lee, londinense nacido en 1955 y licenciado en Física en 1976 por la Universidad de Oxford, quien ideó y puso en marcha en 1991 el primer servidor web gracias al cual pudo compartir hipertexto y localizar objetos en la red.

Homenaje que quiero extender a algunos de mis ilustres predecesores en este atractivo mundo del Arte como es el caso de los académicos D. Juan Alfaro (*El patrimonio cultural de Jaca*), D. Joaquín Ferrer (*El Arte Románico en la diócesis de Barbastro*), o a mi erudito colega el Dr. José Cardús Llanas, que de haber vivido en la época de Internet sin duda habría desarrollado antes que quien les habla la idea del sitio web *romanicoaragones.com*. También a mi recientemente desaparecido amigo y compañero de “correrías pirineas”, D. José Luis Aramendía Alfranca, creador de una magna obra sobre el Románico Aragonés. Sus libros que en tantas ocasiones me han servido de guía y apoyo documental para el desarrollo de mi trabajo, me siguen acompañando en algunas salidas, con lo cual él no ha desaparecido del todo porque sigue vivo a través de su obra.

Pero, como además me siento plenamente aragonés y agradecido de acceder a una plaza de numerario en calidad de profesional en la Sección de Artes de la Imagen, me parece primordial recordar

también a nuestro sabio universal, D. Santiago Ramón y Cajal, de quien pienso que no hubiese alcanzado el Premio Nobel de no haber mediado su pasión por la fotografía. De no ser por ella, es altamente improbable que se le hubiese ocurrido la genial idea de “revelar” con sales de plata las preparaciones histológicas de tejido nervioso, poniendo en evidencia las prolongaciones axonales y dendríticas de las neuronas y sus interconexiones.

Quiero realzar una reflexión suya en la obra publicada en Madrid en 1912 *La fotografía de los colores. Bases científicas y reglas prácticas*:

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

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

Mi oficio es el de médico-cirujano. Lo que equivale a confesar públicamente que en este sutil mundo del arte no soy sino “*un advenedizo*”. El hecho de ejercer mi profesión en Huesca ha sido, sin lugar a dudas, fundamental como justificante a mi manía por recorrer los bellos lugares que abundan en nuestra región. Desde mi época formativa quirúrgica en el hospital de Valdecilla de Santander vengo utilizando la fotografía para documentar casos clínicos. La feliz reunión del llamado “ojo clínico”, el adecuado uso de la imagen y la aplicación del método científico a la recogida de datos, han sido elementos fundamentales para poder desarrollar mi trabajo en la red.

Creo que en 2002 llegué justo a tiempo al momento en que Internet comenzó a salir de ámbitos académicos reducidos, para devenir en una utilidad de uso diario a todos los niveles. La democratización de

la red me ha brindado la oportunidad de poder ofrecer mi trabajo/afición como herramienta de consulta obligada, tanto para personas consagradas al estudio del Románico, como para aquellos que se asoman por primera vez a este apasionante mundo medieval.

Sé que mi trabajo se utiliza en centros de enseñanza, donde los adolescentes se inician en el Arte a través de imágenes de las viejas piedras; lo cual me llena de satisfacción porque entiendo que las siguientes generaciones son el gran objetivo hacia el que dirigir nuestros esfuerzos para que el Arte no caiga en el olvido.

Del otro extremo; profesores universitarios utilizan mi trabajo, en especial las imágenes, en charlas, actividades docentes y publicaciones cultas. No me resisto a mencionar con agradecimiento a algunos de ellos con los que además he establecido una relación de amistad: Gerardo Boto Varela (Universidad de Gerona), Manuel Castiñeiras (Universidad Autónoma de Barcelona), Clara Fernández-Ladreda (Universidad de Navarra), Patricia Fra (Universidad de Santiago de Compostela), Ana Isabel Lapeña (Universidad de Zaragoza), Javier Martínez de Aguirre (Universidad Complutense de Madrid), Dulce Ocón (Universidad del País Vasco), Francisco Prado Vilar (Universidad Complutense de Madrid), Marta Serrano (Universidad de Tarragona) o David Simon (Universidad de Maine. USA). Por otra parte, no hace muchas semanas en la inauguración en Huesca del curso académico de la Universidad de la Experiencia 2013-2014, el profesor emérito Gonzalo Borrás se sirvió de mis imágenes virtuales para ilustrar su lección magistral acerca de la pintura en el arte románico.

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

Y en medio de ambos extremos —adolescentes y profesores universitarios— hay un gran número de personas con inquietudes culturales, turistas, hosteleros, dinamizadores culturales o publicistas, que hacen uso diario de mi trabajo en la red. Entre todos han logrado que los contadores de mi sitio web sobrepasen la increíble cifra de los diecinueve millones de páginas consultadas, lo que teniendo en

cuenta que se trata de un trabajo puramente cultural, es sin duda una realidad sorprendente, que me satisface tanto como me obliga.

El hecho de que en uno de los vídeos de recepción al visitante del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela aparezcan algunas de mis fotografías, es claro exponente de la difusión alcanzada por mi manía. Y dicho esto, es momento de compartir con ustedes mi pasión por el mundo románico.



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

INTRODUCCIÓN

Quiero señalar que el Románico es ante todo un “Arte Sagrado”, lo cual lo sitúa *de facto* en un plano diferente y diferenciado con respecto al resto de las “Bellas Artes”. Pintura, escultura, arquitectura y música son sin duda puntales básicos para el edificio románico y su funcionalidad. Pero existe un matiz diferenciador, fundamentado en que todas estas disciplinas están orientadas a formalizar una obra cuyo fin último es el de alabar al Creador mientras esperamos la segunda venida de Cristo a la Tierra para materializar el “*omega*” correspondiente al Juicio Final.

No hace mucho tiempo que el profesor Domingo Buesa lanzó desde este mismo estrado una reflexión que me ha hecho reconsiderar todo lo que creía saber. O quizá ver el tema desde otro punto de vista. Es lo que tiene escuchar a las personas adecuadas. Pues bien, él dijo que el triunfo del Arte Románico no es sino la consecuencia del fallido Apocalipsis del año 1000. Mejor dicho, del año 1033. Hasta ese momento, el miedo al milenarismo había sido el mayor valor gracias al cual la Iglesia mantuvo el poder sobre el pueblo y sus gobernantes.

Rebasada la supuesta fecha de la destrucción total sin que ello ocurriese, la Iglesia hubo de recomponer la figura y cambiar el discurso, pues como dijo el monje: *“Gracias a nuestras oraciones y sacrificios, el Apocalipsis ha sido aplazado; pero habrá que seguir perseverando para que no sea desencadenada la serpiente antigua, que es el diablo, y nos alcance el fin de los días”*.

Serán los monjes benedictinos quienes gestionen la espera hasta que llegue el juicio final. Y se confía en ellos para asegurar un sitio en el más allá. Tanto para el pueblo llano como para sus gobernantes. La magnífica gestión de la muerte fue su gran valor. El éxito estaba asegurado.

El templo con su escultura integrada y su acabado pictórico, compone un verdadero microcosmos en el que todos los elementos poseen su simbología. En él, la música y la liturgia, demasiadas veces olvidadas, vienen a sumarse a este orden cósmico.

Para los puristas, entre los que me incluyo, el Románico ha de ser diferenciado del resto de las manifestaciones artísticas en las que aparece ese término. El arte lombardo es magnífico y de gran belleza plástica; pero no es Románico. Tampoco lo es el arte cisterciense, que ya supera en esencia, formas y tiempo al Románico. El problema actual viene dado por el hecho de que el término “románico” suma un valor añadido a los monumentos con él designados, y ello es trascendente en muchos aspectos del día a día. “Románico lombardo”, “románico cisterciense” o “románico de ladrillo” son expresiones habituales; aunque desde este enfoque, inadecuadas.

Entonces, ¿cuándo puede ser considerado “románico” un edificio? Según mi punto de vista, coincidente con las ideas del Ilustrísimo Sr. D. Jaime Cobreros Aguirre, de la Real Academia de Farmacia de Galicia y primer presidente de la asociación nacional de Amigos del Románico, a la que pertenezco, pueden definirse así a una serie de templos edificadas entre los siglos XI y XII, en los que se emplea para su fábrica piedra sillar bien escuadrada y ajustada; en los que se usa el arco de medio punto como solución técnica en bóvedas y vanos; en los que se cubren naves y cabeceras por medio de bóvedas de piedra y en los que la escultura aparece integrada en la fábrica del templo.

Pero sobre todo y por encima de todo, aquellos templos que poseen la esencia de ser obras impulsadas por el movimiento que desde Cluny, merced a los benedictinos y a la ruta jacobea, se extendieron por todo el mundo cristiano medieval, compartiendo patrones comunes, tanto en lo litúrgico e ideológico como en su expresión formal edificativa. Es el tiempo en que aparece una idea unitaria precursora de nuestro actual concepto de “Europa”.

Así pues, esas características aparecerán en los templos que se edifican con orden y profusión en un momento histórico muy definido, bajo el impulso de la orden benedictina que desde Cluny se extendió con rapidez por todo el mundo cristiano hasta el *Finis Terrae*, aprovechando para ello rutas preexistentes como son las calzadas romanas o el propio Camino de Santiago, convenientemente potenciado en esa época de la historia.

Roma impondrá su liturgia oficial en detrimento de la vieja liturgia hispano-visigoda tenida por “casi-herética”. Los reinos cristianos, empezando por el joven reino de Aragón, acatarán este hecho, gracias

a lo cual van a recibir el amparo del Papa con la idea de la Cruzada subyacente quizás ensayada por primera vez en la toma de Barbastro en 1064 y desarrollada posteriormente por Sancho Ramírez. Todos ganan con estas alianzas en un momento en que el califato cordobés empieza a languidecer y desde los reinos hispanos se mira más allá de la “Frontera del Duero”.

Desde un punto de vista práctico (no exento de un matiz “chauvinista”), cuando en alguna ocasión se ha debatido este tema en foros especializados, he sostenido que para ser considerado románico, un templo debe compartir época, motivación, materiales, decoración y formas con el “*gold standar*” de esa categoría. Es decir, con la capilla real de San Pedro del castillo de Loarre.

Por sus especiales circunstancias castrenses le faltan, para alcanzar la perfección del arquetipo, dos elementos de importancia dentro de las hechuras generales de lo románico: el elemento vertical que supone la torre-campanario y el acceso por el que progresar los fieles desde la oscuridad de poniente hacia la luz del *Sancta Sanctorum*.

No quiero seguir adelante sin mencionar una acertada expresión del recientemente desaparecido profesor D. Miguel Ángel García Guinea, eminente arqueólogo y uno de los mayores especialistas en el Arte Románico, cuya labor perdurará en la inmensa obra de la *Enciclopedia del Románico*, impulsada por la Fundación Santa María la Real de Aguilar de Campoo, de la que fuera presidente de honor.

Él se refería acertadamente a los edificios alzados en un primer momento de expansión de Cluny, como pertenecientes al “*Románico dinástico*”, dado que sus mejores obras las erigieron el gran monarca Sancho III el Mayor de Pamplona y sus descendientes en los reinos de Pamplona, Castilla, Navarra y Aragón.

El profesor García Guinea me honró con su amistad, y entre líneas de alguna de las cartas que cambiamos, me regaló una maravillosa reflexión que no quiero dejar de compartir con todos ustedes:

“Realmente cuando, andando y en soledad, recorría los campos y valles (también solitarios) de Palencia, mi ser se llenaba de una sola emoción que hacía inseparables el románico y la tierra.

Jamás he vuelto a experimentar la engañosa sensación de estar viviendo una época en la que otras generaciones, muchos siglos antes, habían ocupado el mismo escenario.

Este regreso al pasado –tan “añorante” para los que hemos llegado a viejos– es sensiblemente beneficioso, porque logra que olvidemos un poco la confusión y la rapidez que nos ha tocado vivir...”

EL FENÓMENO RELIGIOSO

La religiosidad del hombre es un fenómeno que se adentra en lo más profundo de los tiempos. El sentimiento de angustia ante la incertidumbre de la existencia de vida más allá de la muerte, con todo lo que ello conlleva, ha propiciado en todas las sociedades la aparición de “pontífices” en su acepción más pura. Es decir, personas que construyen puentes o enlaces entre lo terrenal y el más allá. El báculo es la expresión de su poder, el cual partiendo simbólicamente de la tierra se proyecta hacia el cielo.

Me hizo reflexionar sobre ello unas ideas del sacerdote y antropólogo Ricardo Mur, quien en su libro *Pirineos. Montañas profundas* establece un paralelismo entre dos tipos de construcciones: un dolmen y una iglesia. Dice el mencionado antropólogo que tras un cataclismo, ambas estructuras edificativas se igualan y convierten en sendos montones de piedras y huesos, ante los que a primera vista se podría concluir que su función fue la de lugar de enterramiento.

Pero hay y hubo más. Un dolmen no era solo un sitio donde depositar a los muertos, sino que debió de ser un lugar sagrado levantado en puntos muy concretos en los que fluye la energía telúrica y a donde se acudiría, según Ricardo Mur, en busca de esa energía y de consuelo. Quizá por ello, algunas personas destacadas de ese momento cultural se hicieran enterrar allí, al igual que hoy sigue ocurriendo en nuestras iglesias.

Similar función debieron de ejercer algunas cuevas naturales en las que los restos humanos, y en ocasiones motivos pictóricos, han llegado hasta nosotros. La última descubierta en nuestra región (de la que tengo noticia), ha sido la cueva sepulcral del castillo de Loarre, a escasos cuatrocientos metros de su entrada principal, en la que gentes del cuarto milenio antes de Cristo depositaron de forma progresiva los restos de sus muertos. ¿Coincidencia?

Cuevas como lugar de refugio ante circunstancias adversas de todo tipo: climatología, fieras, el infiel personificando al demonio liberado al cumplirse el milenio. Desde esta perspectiva no es difícil establecer el paralelismo entre las cuevas prehistóricas y los lugares sagrados de nuestra región, como es el caso del monasterio de San Juan de la Peña, la Virgen de la Peña o San Cristóbal en Aniés, San Martín de la Val d'Onsera, la "Iglesieta de los Moros" en Bergua o la Espelunca de San Victorián, entre muchas otras. Lugares de abrigo y refugio desde los que esperar a que de nuevo el sol, que al ocultarse nos sume en la inseguridad de la noche, vuelva a surgir por el oriente disipando muchos de nuestros miedos.

De alguna forma, cuando el hombre medieval construye un templo, está recreando esa cueva-santuario, dentro de la que poder protegerse e invocar a la divinidad esperando que el sol vuelva a alzarse desde las tinieblas del inframundo.

Lo hará en lugares especiales, por tradición o por fuerza telúrica, dando gran importancia a su orientación, a los materiales con que alzarlo y a las proporciones que deberá tener. Incluso la cripta, presente en algunos de nuestros templos, está recreando la cueva o el dolmen primitivo como lugar sagrado donde depositar los huesos de personas consideradas por la Iglesia, santos.

ANTECEDENTES FORMALES

El Románico es heredero directo del mundo clásico en lo que respecta a fórmulas y soluciones edificativas. De allí deriva su denominación "románico", término empleado desde el siglo XVII para definir las obras hechas "al estilo del arte romano". De esta cultura asimila soluciones básicas como son el muro compuesto, el arco de medio punto y el uso de cementos para solidificar el núcleo del muro y las bóvedas. No en vano el uso de ceniza volcánica (la puzolana) fue clave para la consecución de un cemento gracias al cual pudieron tenderse enormes bóvedas como la del Panteón de Agripa, o realizar notables obras hidráulicas por su capacidad de fraguar bajo el agua.

El muro compuesto romano consiste básicamente en una estructura de tres capas, cuyas dos exteriores formadas a base de sillares, realizan la

función de encofrado de la capa interior, hecha con mortero y ripios, y que da verdadera consistencia al muro.

El arco de medio punto es una solución magnífica para conducir los empujes del muro hacia las jambas, liberando de carga al dintel; que de este modo deja de trabajar, pudiendo incluso prescindirse de su porción central manteniendo las laterales como mochetas aptas para recibir decoración escultórica, o prestar apoyo a una pieza decorativa que ocupe el tímpano.

La proyección lineal del arco de medio punto origina la bóveda de medio cañón; y mediante su giro angular, dará lugar a las bóvedas de media o de cuarto de esfera.

El uso de morteros de cal aglutinando los ripios del estrato medio del muro añadió solidez y duración al mismo, incluso cuando por expolio, es desprovisto de sus dos capas vistas de sillares.

Los edificios basilicales del mundo civil romano, formados por un espacio central a modo de plaza rectangular y sendos ábsides en sus extremos, fueron modelo para el planteamiento de las edificaciones religiosas.

Desaparecido el poder de Roma, se instauraron en la Península los visigodos. Su arte, desaparecido hace mil años, debería titularse con propiedad “arte hispánico”, porque mientras en el resto de Europa se mantienen los ecos del modo romano de edificar, ellos crean un tipo nuevo de iglesia, cubriéndola con bóvedas de piedra mucho antes que el románico pleno se atreva a hacerlo.

Sus edificios se construyen con grandes sillares tan bien escuadrados y alisados, que pueden colocarse “a hueso”. Es decir, sin argamasa ni necesidad de realizar muros compuestos. Retoman el arco de herradura ya utilizado por Roma usándolo con profusión en sus edificios, tanto en bóvedas como en vanos. Mantienen en su origen la planta basilical del templo, con ábsides semicirculares o de herradura y baptisterio a los pies del edificio. Más adelante en el tiempo, el ábside se edificará con planta cuadrada y cabecera plana; modelo que veremos en los pequeños templos prerrománicos de Aragón. Una innovación suya es la interposición de una nave transversal (el transepto) para separar la zona sagrada de la profana.

En Aragón no se han conservado edificios notables con las características de estas dos formas de edificar; pero dentro de la órbita de la arqueología, algunas muestras han permanecido, como por ejemplo la basílica paleocristiana de la “Villa Fortunatus” en Fraga (situada cronológicamente entre los siglos IV-V de nuestra era) o pequeñas iglesias que siguen el patrón hispano-visigodo de manera más modesta.

Los templos de influencia hispano-visigoda son los de mayor antigüedad dentro de los de nuestra región. Poseen en común el ábside de planta cuadrada, cabecera plana y nave casi aislada de la misma, delimitando bien los espacios sagrado y profano.

El arquetipo es el monasterio prerrománico conocido como “Corral de Calvo”, al norte de Luesia, datado en el inicio del siglo XI y fundado por Sancho III el Mayor de Navarra.

De su mismo estilo, semejante cronología y asociados en ocasiones a necrópolis de repoblación excavadas en la roca, son las iglesias de San Julián de Espuëndolas en Asprilla; Santa María y San Juan de Espierre; San Bartolomé de Gavín; el pequeño monasterio de Arrasul en Acumuer; la ermita de Can de Used, al norte de la peña de Guara; o la iglesia de los santos Julián y Basilisa en el monasterio de San Juan de la Peña.

En un buen número de ellos se utilizó el arco de herradura hispano-visigodo.

Excavaciones arqueológicas han puesto de manifiesto templos de este estilo en el monasterio de Siresa, ocupando la propia nave del actual edificio; en Jaca, poco a poniente de la catedral de San Pedro, revelando la planta de la iglesia de San Pedro el Viejo, anterior en el tiempo a la catedral; y también su necrópolis de lajas asociada; o en Santa Cruz de la Serós, sacando a la luz un muro plano correspondiente a su cabecera, un poco por delante del actual altar.

EL ARTE LOMBARDO

Es esta una forma muy específica de edificar procedente de la Lombardía, al norte de Italia. En líneas generales se caracteriza por el uso del sillarejo sencillamente trabajado a maza; por la ausencia de

escultura, y por el uso de bandas lombardas y arquillos ciegos para lograr bellos juegos de luces y sombras como único elemento decorativo. En los edificios más destacados, abovedan en piedra las naves utilizando con profusión y maestría la bóveda de arista.

Desde su lugar de origen en el entorno del lago Como, esta forma de edificar se extendió hacia el sur de Francia y hacia la zona oriental de la península ibérica. Es el arte de mayor expansión en los condados catalanes alcanzando también notable penetración en las zonas orientales del reino de Aragón. El abad Oliba, que lo fuera desde 1020 del monasterio de Ripoll, fue un gran valedor e impulsor de este arte, que en ese territorio alcanzará ejemplares de notable calidad y magnitud. El monasterio de San Martín de Canigó, el de San Pedro de Roda, San Vicente de Cardona o San Miguel de Cuixá en el Rosellón, son sus mayores exponentes.

La expansión del arte lombardo más allá de la zona oriental del reino de Aragón se vio truncada por el decidido avance del arte cluniacense. El Románico, con su imparable progresión, penetra en la Península a través de Aragón, deteniendo la progresiva influencia del modo de hacer lombardo. Es significativo que algunos de los edificios que se comenzaron a construir en clave lombarda, se acabasen ya al modo del Románico pleno.

Triplas esquinas que debieron sustentar bóvedas de arista no llegadas a edificar (como en la cripta de Samitier; en la nave de San Juan de Toledo de Lanata; o en la propia catedral de Jaca) o variaciones de planteamiento en edificios tan singulares como la catedral de Jaca, atestiguan este momento de cambio tanto en lo ideológico como en lo edificativo.

Tengo el convencimiento que de no haber existido Cluny y su enorme expansión ideológica y edificativa, la catedral de Santiago de Compostela bien pudiera haberse edificado en clave lombarda.

La zona oriental de Aragón es pródiga en este tipo edificativo. El material es muy fácil de conseguir y de trabajar. El afloramiento de los estratos pétreos facilita mucho la extracción de lajas de piedra, que con pocos golpes de maza se convierten en sillarejos sencillos de manejar y ensamblar.

El arquetipo en nuestra región es una pequeña iglesia de nave única, rematada a oriente con cabecera dotada de ábside cilíndrico precedido

por estrecho presbiterio. Iglesia decorada al exterior con bandas lombardas que aparentan pilastras poco sobresalientes. En altura, una sucesión de arquillos ciegos apeados en ménsulas y en las mencionadas bandas, aportan el toque decorativo animando los paramentos. Como ejemplo más precioso de este modo de hacer, hay que volver la vista hacia la pequeña iglesia dedicada a San Caprasio en Santa Cruz de la Serós.

Además de este y muchos otros pequeños edificios, hay también obras de notable magnitud y complejidad, como es el caso de la iglesia monástica de Santa María de Obarra, o el del inicio de la excatedral de Roda de Isábena, cuyo origen lombardo también se vio truncado en su hechura final.

Por el hecho de coincidir en Aragón el momento del nacimiento del reino y su expansión hacia la tierra llana, con el auge del arte lombardo primero y con el Románico después, es frecuente encontrar en esta región un tipo de edificaciones muy específicas de la reconquista.

Me refiero a los “conjuntos religioso-militares” en los que se asocian, integrados en la estructura castrense, edificios defensivos con otros de función religiosa.

En algunos de ellos es patente la influencia del modo de hacer lombardo impulsado, como ya se ha dicho, por el abad Oliba.

El delicioso castillo de Loarre es un buen ejemplo en lo tocante a su primera fase edificativa. La delicadeza de la galería de tres vanos de su “torre de la reina” es paradigmática.

Su torre albarrana, con casi 22 metros de altura, fue una de las más formidables estructuras defensivas de su momento.

Otro conjunto religioso militar notable es el de Fantova. Allí su “torredonjon” es de planta circular y están documentados sus constructores, “Apo” y “Guafrido”, que aportan importantes novedades técnicas en este tipo de fortificaciones, como son la escalera intramuro o la excepcional bóveda de arista edificada sobre una planta circular.

Hay en nuestra región una “hibridación” muy interesante entre el arte lombardo y su antecesor en el tiempo, el hispano-visigodo. La componen tan solo dos pequeños edificios, uno de los cuales está incluido en la lista roja de patrimonio en peligro de “Hispania Nostra”, a instancias de quien les habla, sin que de momento ello haya servido para mucho.

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

EL ROMÁNICO DEL GÁLLEGO

Dentro de la estratificación cronológica de nuestro arte medieval creo que sería adecuado añadir una nueva entrada específica, diferenciada de lo precedente y de lo subsiguiente. Para una mentalidad científica, ordenar o plantear índices es algo necesario tanto de cara a la investigación de hechos como a la transmisión de los mismos.

Hasta ahora la secuencia del “índice” es la siguiente: arte hispano-visigodo, arte lombardo, arte románico, arte cisterciense. Pero en Aragón contamos, afortunadamente, con una peculiaridad edificativa. Un endemismo constructivo como es el compuesto por un tipo de iglesias próximas al curso medio del río Gállego y edificadas alrededor de su arquetipo: San Pedro de Lárrede.

Estos templos (apenas 17) fueron “redescubiertos” en 1922 por Rafael Sánchez Ventura y el fotógrafo Joaquín Gil Marraco, a los que un cazador de la zona les habló de su olvidada existencia..

En 1933, Rafael Sánchez publicó el hallazgo junto a Francisco Íñiguez Almerch, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Centro de Estudios Históricos. Y desde su redescubrimiento surgió el germen de la polémica, dado que de ellos dijeron quienes los sacaron del olvido: “*Parecen traducir estas iglesias un mozárabe mal interpretado...*”.

En su aspecto formal, la tipología es bastante uniforme. Son iglesias de nave única acabada a oriente por medio de ábside semicilíndrico precedido de presbiterio atrofiado. Cubren con cuarto de esfera en la cabecera, medio cañón en el presbiterio y cubierta de madera a dos aguas en la nave. Para su hechura se emplea el sillarejo (muy abundante

en la zona) apenas desbastado a maza, conformando muros compuestos en los que abundan los elementos atizonados para ligar los acabados de sillarejos al núcleo.

No poseen escultura y su decoración se logra a base de bandas adosadas que en la cabecera sustentan arquillos ciegos. En altura del ábside hay un elemento distintivo. Es el conocido como “friso de baquetones”, que le aporta el toque de personalidad y exclusividad. Este acabado se consigue mediante la colocación en paralelo y de modo vertical de una serie de lajas, cuyo extremo libre se ha redondeado para aparentar sucesión de columnillas.

Los ventanales suelen aparecer rehundidos en alfiz y en los casos típicos son geminados y con forma de herradura en sus medios puntos. La puerta de acceso, también rehundida en alfiz, suele abrir en el muro sur de la nave y simular forma de herradura (“*falsa herradura*”) merced al efecto logrado por la exageración del bisel en las impostas, hecho que también se repetirá al interior en el perfil de la embocadura del presbiterio. No es la regla que haya torre; pero algunos elementos destacados la poseen, como San Pedro de Lárrede o San Bartolomé de Gavín.

La decoración pictórica debió de ser la norma. Lamentablemente tan solo nos ha llegado parcialmente la de Santa Eulalia de Susín (trasladada al Museo Diocesano de Jaca) y la de San Juan Bautista de Rasal, descubierta por mí ya hace once años: un Pantocrátor asomando bajo capa de encalado, en espera de adecuada restauración.

Don Antonio Durán Gudiol postuló la hipótesis del “Mozarabismo de Serrablo” llevando la edificación de estos templos a fechas previas al límite mágico del año 1000, lo cual parece bastante improbable puesto que las edificaciones anteriores a esta fecha fueron sistemáticamente destruidas por razias islámicas y no han llegado hasta nosotros sino escasos restos aislados de las mismas. La única cita documental previa a esa fecha, recogida por Durán, dice: “*El 15 de diciembre de 992 el presbítero Mancio legó en testamento al monasterio de San Úrbez de Nocito propiedades en Sescún, San Saturnino, Onás y Villobas*”.

Que existiese Sescún no implica que el templo fuese el que conocemos hoy. Es frecuente la existencia de un templo hispanovisigodo previo a varios de los actuales, hecho puesto de manifiesto por las correspondientes prospecciones arqueológicas (como en los casos de Jaca, Siresa o Santa Cruz de la Serós).

El contrapunto a esta cuestión lo ponen los investigadores de la Universidad de Zaragoza: Juan Francisco Esteban Lorente, Fernando Galtier Martí y Manuel García Guatas, quienes apuntan hacia una filiación lombarda –con matices propios– de estos edificios para los que señalan como fechas edificativas el intervalo 1050-1070.

Mi punto de vista sobre esta delicada cuestión, por lo que implica de sensibilidades locales, es que los templos serrableses, siendo diferentes y constituyendo un endemismo aragonés, están mucho más cerca del modo de hacer lombardo que del arte mozárabe al uso, conservado en el resto de la Península.

Con un criterio amplio, toda edificación religiosa desde el 711 hasta el año 1000 sería mozárabe, puesto que el dominio del Islam fue casi absoluto. Creo que invocar ese criterio puede resultar excesivo.

En el Alto Aragón, el Románico del Gállego lo entiendo más como una hibridación entre el arte de repoblación hispano-visigodo, bien documentado en la zona, y el arte lombardo que nos llega desde la Ribagorza; siendo edificados estos templos durante el reinado de Ramiro I.

Creo que subyace en la polémica un afán diferenciador. Si el término “románico” aporta un valor añadido a un edificio; el catalogarlo como “mozárabe” lo sitúa *de facto* más allá de la norma en el arte románico, con todo lo que comporta de orgullo y de rentabilidad locales.

La nómina de edificios del “Románico del Gállego”, incluyendo los epígonos en los que el friso de baquetones es el único punto en común, es la siguiente:

N.^a S.^a de Sescún; San Juan de Busa; San Juan de Rasal; San Miguel de Otal; San Andrés de Satué; San Pedro de Lasieso; San Martín de Oliván; San Juan de Banaguás; San Pedro de Lárrede; San Martín de Ordovés; San Andrés de Nasarre; Santa Eulalia de Susín; San Bartolomé de Gavín; San Bartolomé de Larrosa; Santa María de Isún de Basa; Santa María de Gavín (en Sabiánigo); Santa María y San Miguel de Lerés; y San Úrbez y San Miguel de Basarán (en Formigal).

EL ARTE ROMÁNICO

Ya he comentado al inicio de mi discurso que el Románico es ante todo un “Arte Sagrado” y ese modo de plantearlo condicionará todas sus manifestaciones. Pero también debo señalar que es denominado así desde finales del XIX en razón al hecho de haber tomado del arte romano muchos de sus elementos. De Roma tomará el muro compuesto; el uso del cemento para consolidarlo y para rigidizar las bóvedas. También tomará el uso del arco de medio punto como solución para los vanos, así como sus formas derivadas –como la bóveda de medio cañón– para cubrir naves, o las de cuarto y media esfera para hacerlo en ábsides o cimborrios.

Está claro que el Románico es un arte heredero de Roma, tanto en lo estructural como en lo artístico. La genialidad de Serafín Moralejo arrojó luz sobre este asunto en 1973 mostrándonos que el mensaje recibido a través de capiteles de Frómista y Jaca, está formalizado por medio de expresiones, gestos y vestimentas clásicas tomadas con gran fidelidad de la escultura del sarcófago romano de la Orestíada aparecido en Husillos (Palencia) y conservado hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Su discípulo Francisco Prado Vilar, profesor de la Universidad Complutense, avanza en esta idea y señala la posible existencia del “Maestro de Orestes-Caín” trabajando en Frómista a partir de las imágenes del sarcófago, y luego trabajando y enseñando en Jaca al genial escultor conocido como el “Maestro de Jaca”.

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

Como apuntes concretos sobre este arte universal, recordamos el uso del arco de medio punto, como elemento curvo asociado al cuadrado o al rectángulo; la utilización en todo el edificio (bóvedas incluidas) de piedra sillar bien escuadrada y acabada; y la escultura integrada en el mismo como vehículo de transmisión de ideas y símbolos,

son las bases fundamentales para definir formalmente al edificio románico.

El círculo (símbolo de la divinidad) asociado al cuadrado o rectángulo (que lo es de lo terrenal), componen la forma tanto de la planta como del alzado del templo románico.

Esta coincidencia formal en los tres planos del espacio hace del templo un elemento singular con una enorme carga simbólica.

Bóvedas y ábsides de perfil semicircular representan y sitúan a la divinidad. Lo terrenal, delimitado por el cuadrado —expresión de los cuatro elementos materiales: aire, agua, tierra y fuego—, viene a delimitar el área de lo profano.

La escultura, integrada, repetitiva y cargada de simbolismo, completa el conjunto mínimo de condiciones para considerar a un templo como románico.

De este modo, el templo acabado constituye un verdadero microcosmos en el que se halla representado el orden universal.

Hay en él armonía en formas y proporciones, logrando que su energía sea transmitida al fiel que penetra en su interior.

Quizá sea por ello que este arte, mil años después, siga provocando una enorme e inexplicable atracción al hombre moderno, que persigue una espiritualidad a la que quizá pretenda renunciar sin conseguirlo.

En acertadas palabras de Jaime Cobreros, “*es un arte que sitúa al solo ante el Solo*”.

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

El templo románico está orientado; es decir, cuando se plantea, el eje mayor se sitúa sobre una línea este-oeste. Caso de trazarse mediante la ayuda de la estrella polar, la alineación será perfecta y siempre igual. En ese caso, ¿por qué no todos los templos se orientan al este de modo perfecto?

Puede ser debido a que su eje se trazase teniendo en cuenta el punto de aparición del sol en el horizonte, lo cual le otorga una amplia variabilidad entre los solsticios de verano y de invierno. Es interesante

la posibilidad asociada a este hecho de que el eje del templo se planteara en el día en que se celebra el santo al que va a ser consagrado.

Vincular la orientación del templo a acontecimientos astrales puede parecer a priori una idea cargada de esoterismo; pero no nos olvidemos de que estamos revisando la forma de actuar de una sociedad (la Iglesia) que para fijar la trascendental fecha de Pascua, alrededor de la cual se sitúan todas las fiestas móviles de su calendario litúrgico, tiene en cuenta el día en que aparece la primera luna llena tras el equinoccio de primavera, para determinar que el siguiente domingo será Pascua de Resurrección.

Hay en Aragón un templo lombardo, excepcional en este sentido. Me refiero al monasterio de Santa María de Obarra, que según los estudios del profesor Juan Francisco Esteban Lorente, constituye un preciso observatorio para determinar la fecha de Pascua en función de la entrada de luz lunar por el vano central del ábside en tres fechas anuales (segundo y tercer plenilunio de otoño, y primero del invierno). La escultura se halla integrada en el templo románico y aprovecha múltiples elementos estructurales para recibirla: capiteles, tímpanos, canchillos o impostas son las zonas en que más frecuentemente la reciben. Se cumple en ellos la “ley de adaptación al marco”, es decir, que lo esculpido se adapta a la superficie útil de cada elemento, aunque para ello haya que forzar posturas o tamaños. Así veremos las figurillas externas de los tímpanos encorvadas y de menor tamaño que las centrales, adaptándose al espacio físico del mismo.

Hay que señalar que buena parte de la escultura románica posee un simbolismo que en ocasiones comprendemos y en otras se nos escapa. La transmisión de una idea tiene varias fases en las que la cadena puede truncarse. El escultor recibe del teólogo director del programa el encargo de traducir al lenguaje plástico una idea religiosa, moral o teológica.

De algún modo se está codificando esa información. Muchos siglos después, el mensaje puede aparecer claro ante nuestros ojos, o bien, si no disponemos de las fuentes que propiciaron su hechura, no conseguiremos decodificarlo ni entenderlo. La escultura basada, por ejemplo, en episodios narrados en la Biblia, es fácil de comprender. Porque conocemos la Biblia, fuente de su inspiración.

Una característica muy especial de la escultura románica es que responde a cada uno según su capacidad. De hecho se describen varios niveles de comprensión de la misma. El nivel “*formal*”, por el cual vemos lo que allí se representa: personas, leones, vegetales... Un segundo nivel, “*simbólico*”, comprendiendo el hecho narrado en la escultura. Otro nivel, “*analógico*”, gracias al cual sacamos conclusiones morales de lo comprendido.

Y por fin el nivel “*anagógico*” que, asimilados los anteriores, estimula a alcanzar un plano superior de perfección espiritual.

Dentro del simbolismo general del templo románico destaca un elemento fundamental como es su puerta. Las mejores y más específicas de las esculturas del templo se sitúan en la portada. Tanto en sus capiteles como en sus tímpanos. Desde allí lanzan mensajes de llamada y de aviso del hecho trascendente que supone atravesar ese verdadero interfase que es la puerta. Pasar al interior del templo a través de ella supone un tránsito entre dos mundos: el exterior, profano; y el interior, sagrado.

En algunos lugares hay inscripciones advirtiendo de esta especial circunstancia. En la iglesia de Santa María en Santa Cruz de la Serós, por ejemplo, el mensaje circular alrededor del crismón comienza con esta bella frase: “*Ianva sum*”, es decir, “Yo soy la puerta”. Luego, continúa así: “*Por mí pasan los pies de los fieles. Yo soy la fuente de la vida. Deseadme más que a los vinos, todos los que entren en este santo templo de la Virgen*”. Y en la base del tímpano nos señala: “*Corrigete primero para que puedas invocar a Cristo*”.

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

El arte románico más puro lo encontramos en nuestro país en los templos edificados en un primer momento de su expansión, hacia el último tercio del siglo XI y principios del XII. Es el momento, en acertada frase del profesor García Guinea, del “románico dinástico”,

en alusión a edificaciones construidas por el gran monarca pamplonés Sancho III el Mayor y por sus descendientes.

En Aragón, son monumentos emblemáticos de este “románico dinástico” la catedral de San Pedro de Jaca, la iglesia de San Pedro del castillo de Loarre o la iglesia superior del monasterio de San Juan de la Peña.

Me atrevo a poner fecha *post quem* para la aparición del Románico en Aragón. Apunto hacia el momento en que se abandona el viejo rito mozárabe o hispanovisigodo –considerado casi herético por Roma– dando entrada al rito oficial romano. Según las Crónicas Pinatenses, era martes 22 de marzo de 1071. La hora sexta fue la primera oficiada con el nuevo rito. Corría la segunda semana de Cuaresma, con el rey Sancho Ramírez y su corte en el monasterio de San Juan de la Peña, como acostumbraba.

En ese momento inicial del Románico en Aragón, las corrientes artísticas que influyen de modo notable en su desarrollo provienen del sur de Francia. La apertura del reino de Aragón a las nuevas corrientes artísticas y religiosas, propiciada por Sancho Ramírez, será decisiva a la hora de recibir tanto el arte tolosano como la liturgia oficial romana en detrimento de la hispano-visigoda.

La escultura de centros como Toulouse o Moissac, en la que abundan elementos aplacados pero también la “escultura de bulto”, irrumpe con fuerza en los edificios señeros del reino, como es el caso de la catedral de Jaca o de la iglesia de San Pedro del castillo de Loarre. Allí es donde rastreamos obra tan semejante a la existente en los mencionados centros, que no queda sino reconocer su estrecha relación.

Es este un momento en que el artista es, en la mayoría de las veces, anónimo. Ello es en buena parte fruto de la observación de la regla de San Benito, que recomienda la humildad ante la obra realizada.

Esta norma se relajará con el paso del tiempo, y los artistas encontrarán en ocasiones un rincón escondido donde dejar constancia de la autoría de su obra, u otras veces firmarla directamente sin tapujos, como hizo Bernardus Guilduinus en la mesa de altar de Toulouse consagrada por el papa Urbano II en 1096.

Hacia el último tercio del siglo XII las corrientes artísticas que están influyendo en nuestra región, se distancian en parte de sus orígenes y

aparecen maestros o talleres, a veces itinerantes, que dejan obra por amplias zonas de influencia.

Es el tiempo de nombres como Juan de Piasca en la zona norte de Palencia, Cantabria y Burgos; del Maestro de Cabestany a ambos lados de la zona oriental de los Pirineos; del Maestro Benedetto Antelami en el norte de Italia; o del propio Maestro Mateo en Santiago de Compostela, contratado (según el profesor Bango Torviso) para edificar el gran cuerpo occidental de la catedral que debía frenar el empuje de las naves originado por la pendiente del terreno provocando un evidente peligro de derrumbe. Para lograr ese objetivo tuvo que destruir la magnífica portada occidental original en la que el peregrino veía recompensado su esfuerzo a través de una magnífica escultura marmórea que le hacía sentir como si realmente, tras su viaje, hubiese llegado al Paraíso.

Aragón se ve influenciado por una corriente clásica originada en Aquitania por el “Gran Taller del Béarn”. Olorón, Sévignac, Morlaas, Lacommande, Sainte Engrace serán lugares donde podemos encontrar su obra. Es un taller de notable influencia tanto en nuestra región como en la vecina Navarra.

También por otra corriente que a partir de 1170 nos llega desde Castilla en forma de renovación protogótica a la que se conoce como “Escuela Soriano-Silense”. Santo Domingo de Silos, Soria, Fuentidueña, El Burgo de Osma, Estella, Tudela, Zaragoza, etc., son hitos fundamentales en su trayectoria.

La convergencia en Aragón de ambas corrientes dará por fruto la aparición de la figura de un maestro/taller que recogiendo ambos estilos logra fusionarlos en uno propio, muy original, de gran fuerza expresiva, al que se conoce como “Maestro de San Juan de la Peña” por ser el lugar de mayor renombre en el que trabaja; aunque también lo nombramos como “Maestro de Agüero”, y en buena ley deberíamos denominarlo como “Maestro de San Pedro el Viejo de Huesca” por ser donde más obra deja.

Siguiendo al doctor García Lloret, este Maestro debió de formarse en Uncastillo influenciado por las convergentes corrientes Bearnesa y Soriano-Silense. A partir de allí desarrollará un estilo propio que plasma en San Felices de Uncastillo en primer lugar, luego en San Gil de Luna, donde actúa como “segundo maestro” de un taller francés

que esculpe de modo novedoso en Aragón un verdadero “claustro interior” con escenas de la vida de Cristo en la arquería de cabecera y muros del templo. Es posible que allí cuajase la idea de la creación de un claustro semejante, que materializará en San Pedro el Viejo de Huesca.

La cronología de su amplia obra sería para García Lloret la siguiente: Un primer período que iría desde 1165 a 1185, incluyendo San Felices de Uncastillo, San Gil de Luna, San Salvador de Ejea de los Caballeros, San Antón de Tauste, San Pedro el Viejo de Huesca y San Juan de la Peña.

Un segundo período entre 1185 y 1200, representado por San Salvador de Luesia, Santa María la Real de Sangüesa, Santiago de Agüero, San Nicolás de El Frago, San Miguel de Biota y San Miguel de Almodévar.

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

Hay un hecho tangencial al arte escultórico, pero importante, cual es la relevancia de la figura del Maestro del Taller. No solo era el escultor o arquitecto más cualificado, sino que además ejercía la influencia real como cabeza visible de una fraternidad de albañiles, o quizá logia masónica, en la que los conocimientos místicos del “*Magister*” aparecen de modo repetitivo en su obra. Así, la figura de “*la lucha con el dragón*” es un verdadero *leitmotiv* en su obra, en clara alusión a la necesidad alquímica de perfección.

Desde ese punto de vista, hay una circunstancia de tremendo interés en la obra de este maestro, señalada por García Lloret, cual es la existencia de un ciclo muerte-resurrección a través de las mochetas de las portadas de sus diversos templos. La idea transmitida es la existencia de una muerte real, representada por el personaje devorado por un monstruo, a la par que la aparición en otra dimensión de ese personaje, representado como alma pura en forma de figura desnuda que emerge de las fauces de un segundo monstruo. En esencia es la representación del paso al inframundo, a la fase mística de “*nigredo*”, previa al resurgir como ser renovado.

En la cronología de sus templos, el maestro desarrolla secuencialmente ese hecho. En su primer templo, San Felices de Uncastillo, solo hay personas devoradas. Es la fase de nigredo plena. La inflexión se produce en Santiago de Agüero, donde coexisten una persona devorada con otra que resucita.

Por fin, al final de su obra, en la portada oeste de San Miguel de Biota, aquella que recibirá la última luz del día, solo nos muestra seres que renacen.

Renacer es el logro de la perfección, al que se llega a través de su propia desaparición física, como nos insinúa en las mochetas de la portada sur. En una de ellas se muestra a sí mismo como un anciano con tallante al hombro, mesándose la barba mientras contempla en la mocheta situada frente a él su propia desaparición devorado por el monstruo. Y todo ello bajo la clara alusión a la psicostasis esculpida en el tímpano por otro taller (¿quizá el de Fuentidueña?). Psicostasis o pesaje de las almas por San Miguel que se halla en acertada consonancia con este momento referido.

Fruto del conocimiento de esta secuencia fue mi intuición de que podía existir allí un “punto final”, una firma de fin de obra de este magíster. Con ese propósito volví de propio para mirar por los rincones y encontré una epigrafía sobre la mocheta norte de la portada de poniente; firmando la representación de la resurrección de un espíritu puro. Puede leerse “*GIRALDE*”, apuntando a que quizá fuera el nombre de uno de los maestros del taller. Es destacable que en la mocheta opuesta esa zona aparece rota, aparentemente de modo “no accidental”, quizá por una perpetuación de la “*damnatio memoriae*” romana. En fin, que quedan muchas puertas abiertas para interpretar la obra de este maestro tardo románico tan nuestro.

Aragón es una de las regiones más ricas en manifestaciones del Arte Románico y en especial su zona norte, el Alto Aragón. Razón por la cual se han realizado sobre sus monumentos importantes estudios, muchos de los cuales los han protagonizado notables miembros de esta Real Academia que me hace el honor de acogerme en su seno. Un buen ejemplo para demostrarlo es compartir la noticia de que, en la actualidad, se están confeccionando bajo la dirección del profesor doctor don Domingo Buesa los volúmenes de la *Enciclopedia del Románico*, auspiciada por la Fundación Santa María la Real de Aguilar de

Campoo (Palencia), correspondientes a la provincia de Huesca, y en la nómina de lugares a catalogar aparecen nada menos que 650 entradas.

EL ARTE CISTERCIENSE

Martínez Buenaga, en su estudio sobre *La arquitectura cisterciense en Aragón*, se refiere a la expansión cluniacense como “la invasión cultural y artística cluniacense”, para más adelante hablando ya del Císter nombrarlo como “la segunda invasión” llevada a cabo por los monjes blancos, así denominados por el color de su hábito en contraposición al negro de los monjes benedictinos cluniacenses.

El Císter aparece como una “reforma de la reforma”. La reforma gregoriana plasmada en la obra de Cluny, con el paso del tiempo cayó en los vicios que pretendía combatir. La gestión de la muerte les fue tan bien, en todos los sentidos, que “murieron de éxito”. El Císter surgirá como una idea de espiritualidad, de recogimiento, de renuncia al mundo, de trabajo manual, de autosuficiencia, etc. En sus templos nada debe distraer al monje, que ha de permanecer ajeno a lo exterior para recibir el mensaje divino sin que nada lo interfiera.

El movimiento se origina en 1098 en la abadía de Citeaux en la Borgoña, promovido por Roberto de Molesme. Su gran impulsor será Bernardo de Claraval (1090-1153), verdadero maestro espiritual de la orden. Son fechas que coinciden con las del Románico. Y es que no hay una cronología específica, puesto que ni las artes son secuenciales o consecutivas, sino que pueden convivir en el tiempo. Las ideas están por encima del arte y así veremos templos románicos en los que la orden cisterciense desarrolla su religiosidad.

Dicho lo cual, hay que señalar los aspectos específicos de su forma de edificar. El monasterio está diseñado para ser autosuficiente, aislado del mundo. El claustro centrará su estructura y a su alrededor se disponen las diferentes edificaciones: *armarium*, sala capitular, locutorio, sala de monjes, refectorio, cocina, etc., y por supuesto la iglesia monástica con accesos directos desde el claustro.

Aquí la portada occidental, solemne y portadora de advertencias, no tiene sentido. En palabras de Bango Torviso: “Los monjes cistercienses

no esperaban a nadie”. No tienen sentido las grandes portadas. La sobriedad llega también a los capiteles que dejan de ser marco desde donde difundir ideas. Los comenzaremos a ver con decoración vegetal o sencillamente lisos.

También en palabras de Bango, el Císter no es una transición al gótico sino que es un arte propio. Su obra sigue fiel a las ideas de la orden. El esquema edificativo del monasterio se perpetúa en las sucesivas fundaciones de nuevos centros monásticos en los que los propios monjes edifican de acuerdo al modelo establecido. Se mantiene el uso de los pilares compuestos con semicolumnas adosadas, aparecen los arcos apuntados y las bóvedas de crucería componiendo tramos que se repetirán con una monótona y rítmica cadencia.

Mas si esto es lo estandarizado, en Aragón es frecuente la variabilidad, aprovechando ideas o elementos anteriores. En Rueda encontramos cabecera plana triabsidal. Hay iglesias con girola como Veruela, otras con ábside poligonal como en Piedra o directamente iglesias románicas con ábsides semicirculares como ocurre en Casbas o en Cambrón, sede de comunidades femeninas. Martínez Buenaga habla al respecto de “Císter románico”, Císter gótico-mudéjar” o “Císter gótico del XIII”, siendo sus arquetipos Veruela, Rueda o Piedra respectivamente.

Pero, como he dicho en el inicio de mi discurso, este arte ya no cumple con las condiciones básicas del Románico aun cuando coincida en el tiempo y aproveche elementos importantes del mismo, como templos enteros, cabeceras o pilares. El impulso cluniacense ya no está tras este movimiento reformista que huye del mundo y se recoge de los estímulos externos para estar atentos a la recepción del mensaje divino.

El momento de esplendor del Románico ya ha pasado.

He dicho

**REAL ACADEMIA DE NOBLES Y
BELLAS ARTES DE
SAN LUIS DE ZARAGOZA**



*Discurso de contestación por el
ILMO. SR. DON JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ
Académico de Número de la Corporación*

Excelentísimo Señor Presidente,
Excelentísimos e Ilustrísimos Señores Académicos,
Señoras y Señores,

Es un honor para mí poder estrenarme en la actividad de esta docta corporación con un acto tan solemne y gozoso como es la recepción de un nuevo miembro, el Ilmo. Sr. D. Antonio García Omedes, quien fue designado por votación secreta en sesión celebrada el pasado 25 de enero como académico de número, en calidad de profesional, para la Sección de Artes de la Imagen. Por ello, agradezco profundamente la invitación a contestar, en nombre de esta Real Academia, el discurso de ingreso pronunciado por el señor recipiendario que hemos tenido el placer de escuchar. Discurso donde han quedado de manifiesto las distintas facetas que conforman la personalidad del nuevo académico y que pensamos justifican sobradamente su entrada en esta bicentenaria institución.

D. Antonio García Omedes, natural de Ainzón (Zaragoza), médico de formación y profesión, actualmente en activo, pertenece a una estirpe de profesionales vinculados a distintos campos de la Ciencia, y entre ellos de manera destacada la Medicina, que han sentido atracción por otros ámbitos del saber, como las Humanidades, solo aparentemente alejados de su espacio propio y natural de trabajo, estudio y conocimiento. Distancia solo aparente, digo, que responde más a una división artificial y moderna, no ajena a una mal entendida especialización académica y profesional, que a una realidad histórica, pues resulta un hecho incontestable que, ya desde las primeras civilizaciones y con especial intensidad en determinadas épocas históricas, entre las distintas ramas del conocimiento han existido interrelaciones y sinergias que han producido enormes beneficios para todas ellas, y de modo general un progreso del conocimiento.

A esa estirpe de médicos humanistas han pertenecido españoles tan ilustres como el madrileño Gregorio Marañón, el turolense Pedro Laín Entralgo, por supuesto el navarro-aragonés Santiago Ramón y Cajal, a quien el señor García Omedes ha citado oportunamente en su discurso, y también académicos que lo fueron de la de San Luis como el compostelano Patricio Borobio Díaz, el murciano José Crisanto López Jiménez, el barbastrense Joaquín Aznar Molina y los zaragozanos

Joaquín Gimeno Riera y Eusebio de Lera y Aznar, o académicos que lo son en la actualidad y que no citaré pero cuyos nombres están en la mente de todos.

La labor que viene desempeñando desde hace años D. Antonio García Omedes resulta impagable y de gran valor por diversos motivos. En primer lugar, por haber formado de manera absolutamente desinteresada y altruista un *corpus* exhaustivo de imágenes de todas las manifestaciones histórico-artísticas conservadas del románico aragonés; repertorio que, lejos de ser una acumulación o suma, ha sido meticulosamente ordenado, documentado y contextualizado. Y en segundo lugar, porque ese *corpus* se pone generosamente a disposición de un público universal a través de una herramienta de divulgación ya insustituible como es Internet. Para los especialistas, pero también para el público interesado, la página web www.romanicoaragones.com, ahora con nuevos horizontes en el ámbito español y europeo, se ha convertido en referencia fundamental, con un número de páginas consultadas que ha ido creciendo de manera exponencial desde su creación en 2002 y que en el momento de escribir estas líneas se acerca a los veinte millones de entradas procedentes de los cinco continentes.

El trabajo llevado a cabo por D. Antonio García Omedes durante varias décadas tiene la virtud de aunar los distintos usos y potencialidades de la Fotografía que, desde su invención a comienzos del siglo XIX, han sido explorados por otros muchos fotógrafos. Me refiero básicamente a las funciones documental, artística e instrumental.

Función documental, en especial relación al patrimonio cultural y natural, pues desde el mismo momento de su aparición la Fotografía se convirtió en el medio de reproducción idóneo, por su fidelidad al referente real, para mostrar al mundo las riquezas artísticas y naturales de los distintos territorios, como también lo fue para testimoniar el progreso de las naciones, el avance de la industrialización, las obras públicas y las comunicaciones de los países, pero también para reflejar, con mayor o menor espíritu crítico, los conflictos bélicos y las grandes y pequeñas miserias de los seres humanos. En este sentido, el fotógrafo se convirtió en cronista y notario de la Historia, y liberó de esa pesada y ardua tarea a pintores y dibujantes, facilitando por cierto la evolución del Arte hacia otros caminos hasta entonces inexplorados.

Función artística, que por supuesto no es en absoluto incompatible con la anterior, ni desde el punto de vista creativo y estético ni desde otras

acepciones que encierra el concepto “Arte”, como el de destreza para hacer algo o dominio de una técnica determinada. En este sentido, la habilidad del fotógrafo para elegir la opción más adecuada entre todas las posibles –cada vez más sofisticadas– que le ofrece la técnica (óptica, encuadre, velocidad de disparo, apertura de diafragma, sensibilidad, uso del flash, filtros..., a las que habría que añadir todas las posibilidades informáticas de tratamiento digital, difusión y uso de la imagen), convierte cada toma en un producto elaborado y singular, con múltiples valores añadidos con respecto al objeto fotografiado, en el que el arte y la técnica van de la mano, y en el que lo objetivo y lo subjetivo se muestran como un todo indisoluble.

Un producto, la imagen, que desde el mismo momento en que el fotógrafo efectúa la toma, fija para el futuro el aspecto y estado de situación del objeto fotografiado en ese instante determinado, pero pasa a adquirir una vida independiente respecto de aquel. A partir de ese ahí, puede decirse que objeto e imagen, aunque estrechamente vinculados, caminan por separado, incluso pueden cambiar en su configuración física, en su fortuna crítica y en su interpretación y significado, y solo en determinadas ocasiones vuelven a reencontrarse. Surgen así interesantes diálogos icónicos, tremendamente fructíferos para el investigador, entre los objetos y su apariencia cambiante a lo largo del tiempo que la imagen testimonia, permitiéndole reconstruir, con el apoyo de otras fuentes, la verdad histórica. Como ejemplo de esos diálogos diacrónicos, y al mismo tiempo como modesto obsequio intelectual al nuevo académico, me permito mostrarles dos imágenes: la primera (fig. 1) procede de la página romanicoaragones.com y fue captada en junio de 2008 por el señor García Omedes; la segunda (fig. 2), una placa positiva probablemente utilizada para la proyección con fines docentes en la Facultad de Filosofía y Letras, fue tomada en el mismo lugar, la iglesia de San Pedro del castillo de Loarre, por un fotógrafo desconocido, hace aproximadamente un siglo, en todo caso antes de 1916, año en que finalizaron las obras de conservación y restauración del castillo iniciadas tres años antes por el arquitecto Luis de la Figuera y Lezcano (Zaragoza, 1869-1941)¹, miembro de número

¹ Para el estado del monumento antes y después de la intervención ejecutada por Luis de la Figuera, véase: GARRIS, Alex, “Las intervenciones de Luis de la Figuera en el castillo de Loarre, Huesca (1913-1916)”, *Artigrama*, núm. 23, 2008, pp. 575-594.

de esta Real Academia, de la que fue secretario general, censor y vicedirector segundo. Ambas fotografías reflejan dos momentos muy distintos del monumento, hasta el punto que ahora nos resulta difícil reconocer la iglesia bajo esa epidermis barroca, acostumbrados como estamos a verla restituida desde 1916 a su aspecto románico.

Y finalmente, la función instrumental, que viene a sumarse a las dos anteriores, convirtiendo la Fotografía en una técnica auxiliar pero privilegiada de la investigación en distintos campos del saber, y de manera particular en la Medicina y en la Historia del Arte. Si entre Fotografía e Historia del Arte las múltiples conexiones existentes han sido objeto de muchos estudios y son bien conocidas², no lo son tanto las que vinculan la Fotografía y la Medicina, aunque mencionaré únicamente por su carácter pionero los experimentos de Jean Bernard León Foucault (1819-1868), quien en 1844 hizo daguerrotipos de corpúsculos de la sangre; o los ensayos de Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875), quien trató de establecer puentes entre la fotografía médica y artística con sus estudios y publicaciones sobre fisonomía y fisiología, aplicables a la representación plástica de las pasiones y centrados en las expresiones del rostro provocadas mediante estimulación eléctrica; o los estudios sobre el movimiento llevados a cabo por el médico-fisiólogo, fotógrafo e investigador francés Étienne Jules Marey (1830-1904), que a la postre resultaron fundamentales para la invención del cinematógrafo.

Sin ánimo de ser exhaustivos, también encontramos ejemplos, mucho más cercanos en el tiempo y en el espacio, de médicos que cultivaron la Fotografía con otros intereses. Ya hemos citado a Santiago Ramón y Cajal, pero podemos igualmente recordar, entre otros, a los zaragozanos Aurelio Grasa Sancho (1893-1972), médico dermatólogo y radiólogo, y al médico analista José Luis Gota Pellejero (1922).

En el caso de D. Antonio García Omedes, a quien vuelvo a reiterar, en nombre de todos mis compañeros de corporación –y si me lo permiten, de todos los aquí presentes– mi más sincera felicitación, podemos decir que es el mismo ojo escrutador, es decir, el ojo que observa una cosa con mucha atención para descubrir algo en ella, el que fotografía y el que diagnostica. Es el mismo ojo clínico, libre de prejuicios pero que

² A modo de ejemplo, véase: SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

mirando ha aprendido a mirar y dispone por ello de un rico bagaje, el que a través del visor de una cámara en un paraje remoto del Pirineo aragonés, o en la consulta o el quirófano de un hospital, busca un indicio, un síntoma o una clave para descifrar un enigma o para curar a un paciente.

Muchas gracias.

Imágenes correspondientes al discurso de contestación
del Ilmo. Sr. D. Juan Carlos Lozano López



Figura 2



Figura 1

Selección de imágenes mostradas durante el discurso
del Ilmo. Sr. D. Antonio García Omedes



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



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



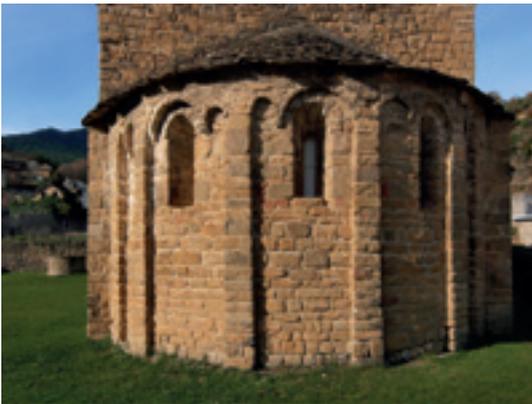
Capilla real de San Pedro de Loarre. Perfecta “Voz de Piedra” alzada sobre la roca



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



Románico. Un arte sagrado hecho para alabar al Creador a través de la liturgia



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



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



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



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



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



La pintura románica. San Juan Bautista de Rasal. Un pantocrátor por recuperar

