

El llamado «taller de San Juan de la Peña», problemas planteados y nuevas teorías

Marisa Melero Moneo
Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Art
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

RESUMEN

En este trabajo se realiza un replanteamiento del taller de escultura románica antes llamado «taller de San Juan de la Peña», al cual se atribuía un gran número de obras distribuidas por Aragón y Navarra. De acuerdo con este estudio, las obras que se habían relacionado con dicho taller en realidad debieron ser realizadas por tres talleres diferentes, independientes aunque relacionados entre sí, que se denominarán: taller de Biota, taller de San Pedro el Viejo de Huesca y taller de San Juan de la Peña. Entre ellos se destaca el taller de Biota, tanto desde el punto de vista de la calidad como del papel jugado en cuanto modelo, es decir, como taller en el que se originaron los otros dos. Además se establece el origen formal o la filiación del taller de Biota y la cronología de los tres talleres, reconsiderándose el papel que pudo tener el claustro de San Juan de la Peña en este grupo escultórico.

Palabras clave:
escultura, románico, España.

ABSTRACT

The so-called «Workshop of San Juan de la Peña», current problems and new theories

The present study reconsiders the workshop of Romanesque sculpture previously known as the «Workshop of San Juan de la Peña», to which a large number of works distributed in Aragón and Navarre were formerly attributed. According to this study, the works which had been associated with the afore-mentioned workshop must in fact have been executed by three separate and independent, albeit related, workshops which shall be referred to as: the Biota Workshop, the San Pedro el Viejo de Huesca Workshop and the San Juan de la Peña Workshop. Outstanding among these is the Biota Workshop, in terms both of the quality of the works it produced and the role it played as a model from which the other two originated. The formal origin or filiation of the Biota Workshop is also established, together with the chronology of the three workshops; the possible influence of the cloister of San Juan de la Peña on this group of sculptors is also reconsidered.

Key words:
sculpture, Romanesque, Spain.

Dadas las claras características formales de la escultura conectada con el que sólo de momento seguiremos llamando «taller de la Peña», la mayoría de los autores que han hablado de él han estado de acuerdo en el corpus de obras que se le debían atribuir¹. 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 entjutas del arco de la puerta, además de dos capiteles del interior y otro conservado en el Museo de Navarra². 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»³.

Sin embargo, otros aspectos del estudio de dicho taller han planteado mayores problemas historiográficos, en parte derivados de la falta de adecuación de la denominación «maestro o taller de la Peña» con lo que debió ser la realidad, es decir, con las características y la filiación de este grupo escultórico. En este sentido, después de que K. Porter perfilase la figura del maestro de la Peña, y ya desde hace años, algunos investigadores han cuestionado que se tratase de un maestro, por la abundancia y diversidad de la escultura que se le atribuía, creyendo en consecuencia que se debería hablar más correctamente de un taller, denominado comúnmente «taller de San Juan de la Peña»⁴.

Pero antes de que los investigadores más recientes hablasen del taller de la Peña, autores como F. Abbad Ríos dudaron hace ya tiempo de que este conjunto de obras se debiese exclusivamente a un maestro, introduciendo una nueva figura: el maestro de Agüero, que compartiría con el maestro de la Peña la realización de la escultura de características similares y a quien se atribuirían una buena parte de los conjuntos que inicialmente se creían del escultor del claustro pinatense⁵. En fin, actualmente creemos que se puede llegar a conclusiones diferentes de la teoría del maestro e incluso de la del taller de la Peña, porque en realidad debieron ser varios talleres o, si se prefiere, varios escultores con sus respectivos talleres los que trabajaron en las obras hasta ahora atribuidas al maestro o al taller de la Peña.

Esto supone que hemos de volver a las características formales para definir y diferenciar a través de ellas tales talleres. En este sentido, las constantes estilísticas atribuidas al maestro o taller de la Peña son de sobra conocidas. Se trata de figuras de canon corto y cabeza desproporcionada, con grandes ojos globulosos remarcados por la curva supraciliar; mejillas llenas y redondas en los rostros femeninos; cabellos formados por mechones con aspectos de cuerda y rizos para los personajes jóvenes; pliegues a base de incisiones concéntricas y lineales, completadas por festones o bordes dentados; tocados de tendencia cilíndrica en las mujeres, que sólo dejan ver el rostro; y respecto a la estructura del capitel, la utilización de una especie de dados rayados situados entre el cimacio y la cesta de los capiteles. En definitiva, como decía J. Lacoste, se trata de un estilo lineal y esquemático, que se manifiesta tanto en las composiciones como en las actitudes, expresiones o plegados y que contrasta con el gran volumen y verdadero modelado de ciertos cuerpos⁶.



1. El presente estudio fue preparado para uno de los cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, concretamente para el titulado: «El arte románico en cuestión: hombres, formas y métodos», dirigido por el profesor I. Bango y celebrado en Formigal (Huesca) del 19 al 23 de septiembre de 1994. En dicho curso expuse oralmente el contenido de este trabajo, en un discurso más amplio en el que también hablé de la iconografía del claustro de San Juan de la Peña. Agradezco tanto a la citada universidad como al profesor Bango la posibilidad que me brindaron para poder estudiar este interesante conjunto escultórico.

2. Los dos capiteles del interior de Santa María de Sangüesa atribuidos por F. Iñiguez y J. Uranga (*Arte medieval navarro*, Pamplona 1971-73, lám. 195 a, b, c) al taller de la Peña fueron reaprovechados, según estos autores, en los muros norte y sur de la nave de la iglesia. Se trata de dos capiteles dobles uno de los cuales presenta una pareja de cuadrúpedos mordiendo a un conejo o cabritillo, mientras que el otro posee sirenas-pájaro con cabeza masculina barbada y cola de escorpión. En el fragmento de capitel procedente de Sangüesa y conservado en el Museo de Navarra hay restos de una escena de lucha, posiblemente similar a las que aparecen en Biota-oeste y en Agüero.

Sobre el maestro o taller de San Juan de la Peña pueden verse: R. DEL ARCO «La escultura románica en el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca», *Arte Aragonés*, 8 (1914), p. 125-143 y del mismo autor «La inédita iglesia de Santiago en Agüero», *Boletín de la Real Academia de Historia LXXIV* (1919), p. 293-418 y *El real monasterio de San Juan de la Peña*, Jaca, 1919; M. VICENTE, *Real monasterio de San Juan de*

la Peña, Madrid, 1920; L. DE LA TEJERA. «El monasterio de San Juan de la Peña». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1929), p. 31-59 y 179-198 y (1931) p. 52-66; K. PORTER, *La escultura románica en España*, Barcelona, 1932; J. GUDIOL y J.A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y Escultura Románicas*, *Ars Hispaniae* V, Madrid, 1948, p. 159; F. ABBAD RÍOS, *El románico en Cinco Villas*, Zaragoza, 1954; R. CROZET, «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. sur les traces d'un sculpteur» en *Cahiers de Civilisation Médiévale* XI (1968), p. 41-57; F. OLIIVAN BAILE, *Los monasterios de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós*, Zaragoza, 1969; A. CANELLAS y A. SAN VICENTE, *La España románica. Vol. 4: Aragón*, Madrid, 1979 (edición original en francés 1971), p. 37-38; D. BUESA CONDE, *El monasterio de San Juan de la Peña*, León, 1978; A. DURÁN GUDIOL, *Huesca*, col. Guías Everest, León, 1982 (5ª ed.), p. 144-153; J. LACOSTE «Le maître de San Juan de la Peña. XIIème siècle», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà* 10 (1979), p. 175-189; J. YARZA, *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid, 1979, p. 293, y del mismo autor, «La Edad Media», *Historia del Arte Hispánico*, vol. II, Madrid, 1980, p. 180; D. OCOËN ALONSO, *Tímpanos románicos españoles: Reinos de Navarra y Aragón*, tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid en 1987, vol. I, p. 32-34, 87-105, 156-161, 172-173, 176 y 427-430; Ana Isabel LAPENA PAUL, *San Juan de la Peña. Guía histórico-artística*, Guías artísticas de Aragón 1, Departamento de Educación y Cultura (4ª ed.), Zaragoza, 1992 (1ª edición 1986) y de la misma autora, aunque con orientación histórico-documental que deja de lado el aspecto artístico, *El mo-*

nasterio de San Juan de la Peña (desde sus orígenes hasta 1410), tesis de doctorado de la Universidad de Zaragoza, publicada por la Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1989; I. BANGO TORVISO, *El arte románico en España*, Madrid, 1992, p. 167; J. LACOSTE «La escultura románica en Aragón en el siglo XII» en *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, Jaca, Huesca 1993, p. 118; y P. PATTON, *The cloister of San Juan de la Peña and Monumental Sculpture in Aragon and Navarre*, Dissertation, Boston University, 1994, obra que todavía no hemos podido consultar ya que se trata de una tesis recientemente presentada en Estados Unidos.

Aunque con distinta denominación, también se refiere a una parte de la escultura atribuida al taller de la Peña la obra de F. ABBAD RÍOS, «El maestro románico de Agüero», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* III (1950), p. 15-25.

Finalmente, después de haber realizado este trabajo hemos podido consultar la última edición de A.I. LAPENA PAUL, *San Juan de la Peña. Guía Histórico-Artística*, Zaragoza, 1994 (5ª ed.), texto corregido por la autora, pero que en los aspectos formales y cronológicos no varía substancialmente sobre lo publicado en la edición del 92, que será la citada a lo largo de este trabajo. En la nueva edición se han introducido, sin embargo, algunas modificaciones relativas al aspecto iconográfico de la escultura del claustro de San Juan de la Peña, a las cuales nos referiremos cuando publiquemos la parte de nuestro estudio dedicada a la iconografía del citado claustro. También hemos de añadir la reciente publicación de P. PATTON, «Et Partu Fontis Exceptum: The Typology of Birth and Baptism in an Unusual Spanish Image of Jesus



Figura 1. Iglesia de San Miguel de Biota (Zaragoza). Puerta sur, tímpano: Psicostasis.

Figura 2. Iglesia de San Miguel de Biota (Zaragoza). Puerta sur, capitel de las jambas derechas según el espectador: contorsionista y músico.

Baptized in a Font» en *Gesta* XXXIII, 2 (1994), p. 79-92, referida tan sólo al capitel del Bautismo de Cristo del claustro de San Juan de la Peña y desde una óptica meramente iconográfica. Dado que en esta obra se hace una mínima y tangencial referencia a la cronología y el estilo del taller de la Peña, hemos incluido la opinión de esta autora en las notas correspondientes.

3. J. LACOSTE, «Le maître...», op. cit. p. 175-189. Este autor es seguido por A. I. LAPENA PAUL (*San Juan...*, op. cit. p. 25 y 28), que incluye entre las obras del taller de la Peña la escultura del interior de la iglesia de Luna.

4. La hipótesis de K. PORTER (*La escultura...*, op. cit., p. 44) fue retomada por R. CROZET («Recherches...», op. cit., p. 41-42), quien admitía la figura de un maestro más que la de un taller, pero indicaba su desacuerdo en denominar a tal maestro con un nombre topográfico, porque ello supondría admitir al conjunto que diese nombre al maestro como el primero desde el punto de vista cronológico. Entre otros autores que han abogado por la teoría de un maestro están: J. GUDIOL RICART y J.A. GAYA NUÑO *Arquitectura...*, op. cit. p. 156 y 159 y J. LACOSTE («Le maître...», op. cit., p. 177 y s.), que no dejó muy clara su postura al respecto, pero en su discurso hablaba del maestro de la Peña o del taller del «maestro de la Peña», denominación que creía conveniente para designar el maestro de este gran taller, según indica en «La escultura

románica en Aragón...», op. cit., p. 118.

Por el contrario, J. YARZA (*Arte y arquitectura...*, op. cit., p. 293), prefería hablar de una escuela escultórica más que de un escultor con su taller. Este autor mantuvo la misma opinión en *La Edad Media*, op. cit., p. 180, aunque en este caso hablaba de un taller activo durante varios años en el norte de Aragón y su área de influencia. I. BANGO (*El románico en España*, op. cit. p. 167) parece ir más lejos, ya que al referirse a los escultores que realizaron el claustro de San Juan de la Peña, Huesca, Sangüesa y Agüero, indica que no cree que se tratase de un único taller: «No pienso que nos encontremos con un solo taller; parece que se trata de una caracterización estilística de época que produce una cierta homogeneización entre sus creadores», dice el autor al respecto.

5. F. ABBAD RÍOS, «El maestro...», op. cit., p. 15-25. Según este autor el llamado «maestro de Agüero» habría realizado la escultura de Santiago de Agüero, San Nicolás de El Frago, San Miguel de Biota, San Felices de Uncastillo y San Salvador de Ejea de los Caballeros. En su teoría F. Abbad incluía la idea de que en el claustro de San Juan de la Peña se formaron el maestro de Uncastillo, el maestro de San Gil de Luna y el maestro de Agüero, todos los cuales poseen, según el autor, rasgos similares y también diferencias esenciales.

6. J. LACOSTE, «Le maître...», op. cit., p. 176.



Figura 3. Iglesia de San Miguel de Biota (Zaragoza). Puerta sur, capitel de las jambas izquierdas según el espectador: músicos.



Figura 4. Iglesia de San Miguel de Biota (Zaragoza). Puerta oeste, tímpano: Epifanía.

Todo ello es válido y se podría atribuir de forma genérica a cualquiera de los conjuntos que han sido relacionados con el taller de la Peña. Sin embargo, si comparamos más detenidamente todos estos conjuntos, detectamos también diferencias claras, tanto en cuanto a la calidad como respecto a ciertos componentes formales entre los que puede citarse, sólo a título de ejemplo, la proporción de las figuras. La valoración de estas diferencias y de las similitudes existentes creemos que no nos habla del mismo escultor, ni tan siquiera del mismo taller, sino de un grupo de escultores con sus correspondientes talleres que siguen un modelo formal similar, acercándose a éste más o menos según su habilidad, capacidad, personalidad, etc.

Tales comparaciones pueden establecerse entre la escultura del claustro de San Juan de la Peña, conjunto que para algunos autores fue el origen de este grupo escultórico, y la escultura de cualquiera de las portadas que han sido incluidas en el taller. En todas estas puertas la figura es mucho más esbelta, mejor proporcionada, más móvil y ligera que en San Juan de la Peña; los rostros tienen elementos más ponderados, sin el predominio absoluto de los ojos, y hay una variación mayor en el tipo de peinados; las fórmulas anatómicas son más realistas, y existe una mayor gesticulación y movimiento en las figuras. Frente a ello, la escultura de San Juan de la Peña aparece mucho más esquemática, estática y torpe, a pesar de que mantiene el tipo tan característico de plegado, aunque eso sí, con líneas más planas y con una caligrafía más primitiva. Si comparamos los capiteles del claustro de San Pedro el Viejo con el claustro de la Peña ve-

mos también diferencias, aunque no tan pronunciadas y, por supuesto, dichas diferencias vuelven a producirse al comparar el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca y el grupo de portadas citadas. Pero también en este caso dichas diferencias se dan junto a similitudes evidentes en algunos rostros o plegados.

De ello resulta, según nuestra opinión, que desde el punto de vista de la autoría podemos separar la escultura atribuida inicialmente al maestro o taller de la Peña en tres grupos que se corresponden con tres talleres diferentes, los cuales, no obstante, estuvieron relacionados entre sí:

- 1) El taller de Biota.
- 2) El taller de San Pedro el Viejo de Huesca.
- 3) El taller de San Juan de la Peña.

1) El taller de Biota pudo ser iniciado por el maestro o maestros de la puerta sur de San Miguel de Biota⁷. En ella se encuentran las pautas formales e iconográficas utilizadas por todo este taller, que debió estar integrado por varios escultores que siguieron dichas fórmulas con mejor o peor fortuna según sus posibilidades técnicas. El taller trabajó además en la puerta oeste de esta misma iglesia de Biota; en la puerta sur de la ermita de Santiago de Agüero; en las puertas sur y oeste de San Nicolás de El Frago; en las puertas norte y oeste de la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros; en las puertas norte y sur de San Felices de Uncastillo, y en una parte de la escultura de Sangüesa localizada en capiteles del interior y en algunas de las piezas de las enjutas de la puerta, como las dos figuras de guerreros con espada. Es decir, en la puerta sur

7. Hay ciertas diferencias entre el tímpano y los capiteles que quizá pueden atribuirse al trabajo de dos escultores distintos que colaboraban en un mismo proyecto escultórico. Dichas diferencias se refieren a la proporción de las figuras y a la relación proporcional de la cabeza respecto al cuerpo, así como al tipo de rostro, al plegado, que en el tímpano aparece sin dentellones perpendiculares a la incisión del pliegue propiamente dicho, etc. El tímpano nos recuerda ciertos elementos del esquema compositivo-iconográfico, así como del plegado, del relieve de San Miguel de la portada norte de San Miguel de Estella, mientras que los rostros o el tipo de plegado de los capiteles están más próximos, como veremos más adelante, a conjuntos como San Nicolás de Tudela. La similitud con Estella también ha sido señalada por D. OCÓN *Tímpanos...*, op. cit., vol I, p. 104.

8. A. CANELLAS y A. SAN VICENTE (*Aragón...*, op. cit., p. 444) incluían tanto la puerta sur como la oeste de la iglesia de San Miguel de Biota entre las obras del taller de la Peña, situándolas por su mayor realismo después de la puerta de Agüero. Por su parte, D. OCÓN (*Tímpanos...*, op. cit., vol. I, p. 103) indicaba que no creía que la escultura de la puerta sur de Biota deba incluirse, como se ha hecho, dentro de la producción del maestro o del taller de la Peña, ya que, según esta autora, sus características formales difieren de los rasgos generales del grupo, tratándose de un maestro más avanzado y proyectado hacia el gótico por su deseo de naturalidad. Sin embargo, justo después de estas indicaciones D.

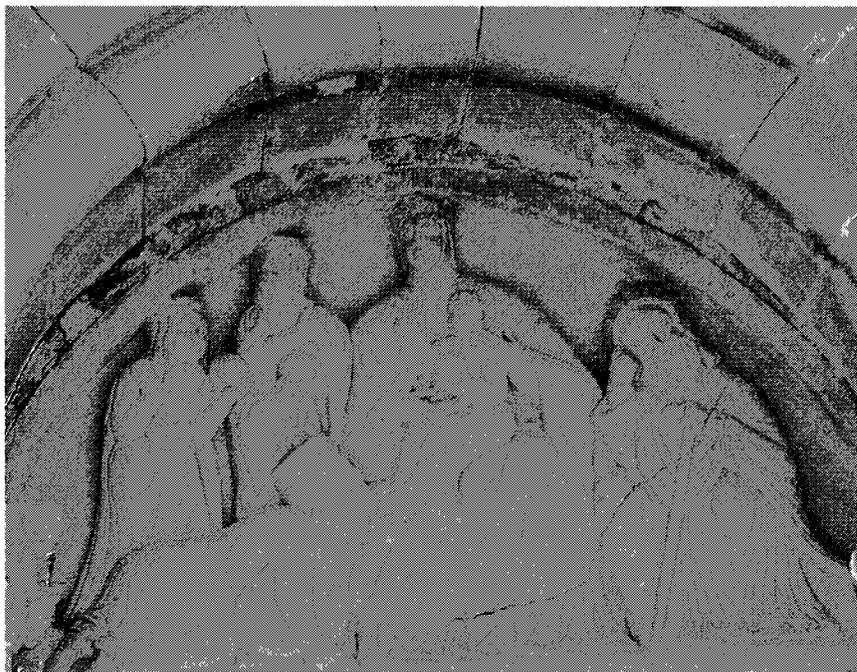


Figura 5.
Ermita de Santiago de Agüero (Huesca). Puerta sur. Tímpano: Epifanía.

Ocón acababa admitiendo que el autor de esta portada pudo formar parte del taller de la Peña, ya que en ella pueden encontrarse algunos de los elementos característicos de aquél, concretamente en las arquivoltas y capiteles. No estamos de acuerdo con esta valoración, ya que, como hemos indicado, creemos que la puerta sur de Biota no sólo está relacionada con el hasta ahora llamado taller de la Peña, sino que fue el origen del taller de Biota y a través de él debió determinar, como veremos, los talleres de Huesca y la Peña. Por supuesto, creemos que en tal definición de estilo intervinieron no sólo los capiteles y arquivoltas, sino todos los elementos escultóricos de la portada sur, incluido el tímpano, que se verá claramente reflejado en otros conjuntos del taller de Biota.

Contrariamente a nuestra opinión, la citada autora (ibidem p. 88 y 93) creía también que en San Miguel de Biota la puerta oeste fue la de mejor calidad y erigió dicha puerta en la obra maestra de lo que denominaba: «estilo conocido como del maestro de la Peña». En este sentido, indicaba que el escultor de la puerta oeste de esta iglesia pudo ser uno de los iniciadores del estilo relacionado con el taller de la Peña, dada su elevada calidad respecto al resto del grupo.

9. D. OCÓN (*Tímpanos...*, op. cit., vol. I, p. 32) también alude a la mayor calidad del tímpano de Biota respecto al de Agüero, por lo que la autora supone que éste sería posterior al primero y que poseería un carácter más gótico. Como autor del tímpano de Agüero se cita a un maestro del mismo grupo de San Juan de la Peña, «aunque más tardío».

de San Miguel de Biota se definieron unas características de estilo que fueron fijadas en la puerta oeste del mismo conjunto por un colaborador cercano y seguidas en los otros conjuntos citados por escultores más o menos capacitados. Así, en función de la baja calidad de alguno de los artistas del taller se pudo llegar a extremos notables de estereotipación, como ocurrió en El Frago y Uncastillo, pero siempre dentro de los cánones estético-formales impuestos en Biota⁸.

Esto también implica que fue este taller, pero no su escultor principal, el responsable de la escultura de la puerta sur de la ermita de Santiago de Agüero, donde se sigue muy de cerca el modelo proporcionado por el tímpano y los capiteles de la puerta oeste de Biota, respecto a los cuales, sobre todo en el tímpano, Agüero presenta un claro descenso de calidad. En este sentido, la similitud entre los tímpanos de la ermita de Agüero y de la puerta oeste de Biota es realmente evidente, tanto desde el punto iconográfico-compositivo como en cuanto al modelo formal desarrollado (tipo de plegado, etc.), pero también es evidente la mayor destreza con que fue realizado el tímpano de Biota, que presenta un mayor preciosismo y delicadeza de talla junto a esquemas formales más frescos, menos rígidos y menos estereotipados⁹. El tercer tímpano del grupo que posee una Epifanía con un esquema iconográfico idéntico a los de Biota y Agüero es el tímpano de la puerta oeste de la iglesia de San Nicolás de El Frago, que sigue con una calidad bastante escasa el modelo del tímpano oeste de Biota, no el de Agüero, ya que, entre otras cosas, no reproduce

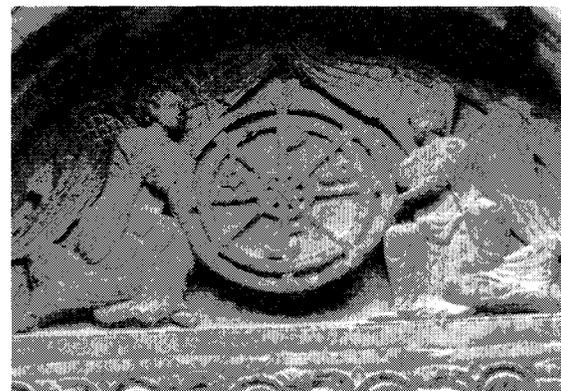


Figura 6.
Iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza). Puerta oeste, tímpano: Crismón y ángeles.



Figura 7.
Iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza). Puerta oeste, capitel de las jambas derechas según el espectador: Contorsionista y músico.

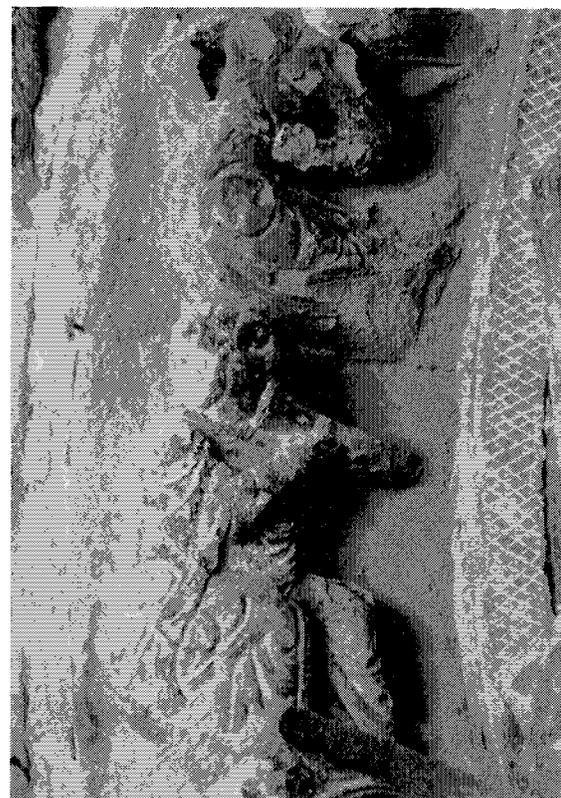


Figura 8.
Iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza). Puerta norte, arquivoltas: Músico y contorsionista.

10. Uno de los intereses iconográficos de estas epifanías es la utilización de la postura de «Prosquinesis» por el primer rey, rasgo original que, de acuerdo con los restos que hemos conservado, no pasó a los talleres de Huesca y la Peña. Sobre ello puede verse I. BANGO, «Sobre el origen de la prosquinesis de la Epifanía a los Magos», *Trazas y Baza*, (1978), p. 25-37, quien rechazaba la idea de que esta particularidad sea consecuencia de una influencia temprana de la iconografía o ritual bizantinos en el arte occidental y defendía su procedencia del ritual de homenaje vasallático utilizado en la sociedad occidental.

11. A. CANELLAS y A. SAN VICENTE (*Aragón...*, op. cit., p. 446-447) indicaban que la bailarina que se arquee hacia abajo acompañada por el arpista en uno de los capiteles de esta puerta oeste de San Salvador de Ejea, relaciona dicha puerta con el maestro de Agüero, puesto que para los autores se sigue el modelo de la iglesia de Santiago de Agüero. Sin embargo, hemos de recordar que también existe este tema iconográfico en la puerta sur de la iglesia de San Miguel de Biota, en dos capiteles de mayor calidad plástica ubicados en las jambas derechas e izquierdas del espectador.

D. OCÓN (*Tímpanos...*, op. cit., p. 159-162) indicaba que los plegados y el tipo de alas de los ángeles de este tímpano relacionan esta escultura con el taller de la Peña, sobrevalorando, a nuestro juicio, la calidad de la escultura de esta puerta, especialmente la del tímpano.

12. Sobre San Felices de Uncastillo puede verse D. OCÓN, *Tímpanos...*, op. cit., p. 427-428.

13. En la puerta oeste de San Nicolás de El Frago se realizó también un tímpano en el que dos ángeles sostienen un crismón, según un esquema similar al de la puerta oeste de la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros. Por su parte, como ya se ha indicado, la puerta sur presenta en el tímpano una Epifanía similar a las de Biota y Agüero, que copió el esquema compositivo de Biota, pero con un enorme descenso de calidad. En las arquivoltas de esta puerta M. Gómez de Valenzuela ha identificado un calendario y en los capiteles hay diversos temas que también aparecen en las portadas de Biota y Agüero: músicos y bailarinas, animales fantásticos, caballeros, cantero, etc. Sobre San Nicolás de El Frago, véase M. GÓMEZ DE VALENZUELA, «El calendario románico esculpido en la iglesia de El Frago en Cinco Villas», *Homenaje a José María Lacarra*, Zaragoza, 1977, tomo I, p. 307-319, que relaciona la escultura de esta iglesia con el taller de San Juan de la Peña; A. CANELLAS y A. SAN VICENTE, *Aragón...*, op. cit., p. 448; y D. OCÓN, *Tímpanos...*, op. cit., p. 172-174 y 176, que atribuye esta escultura al taller de la Peña.

la desviación de la estrella de los Magos realizada en Agüero¹⁰.

En cuanto a la puerta oeste de Ejea de los Caballeros, la desproporción de las diminutas cabezas de los ángeles que sostienen el crismón, frente al gran tamaño de sus cuerpos, nos evidencia tanto que el tímpano no tiene una gran calidad, que sin embargo parece aumentar en los capiteles, como que el modelo de dichas figuras angélicas está en los ángeles que acompañan a San Miguel en la escena de la Psicostasis del tímpano sur de Biota. Éstos también tienen una ligera desproporción entre la cabeza y el cuerpo, aunque no llegue a ser tan evidente como en Ejea. Las similitudes son también notorias en el tipo de alas, el tipo y distribución de los plegados o el tipo de cabezas y rizos, siendo claro en todo momento cual es el modelo y cual la copia¹¹. Respecto a la escultura de la puerta norte de esta iglesia, es evidente que está en la misma línea formal que la puerta oeste. Sin embargo, hay ciertas diferencias motivadas por la variación de la calidad, del tamaño, del tipo de soporte en el que se ubica la escultura de la puerta norte y por una nueva aportación estilística, que se suma a la derivada del taller de Biota y que no difiere demasiado de ésta. En conjunto parece que esta puerta norte va más allá de la puerta oeste en la evolución formal y pudo actuar de puente o enlace con el taller de San Juan de la Peña, con el cual coincide en determinados aspectos que se alejan de lo que originalmente habían sido algunas de las características formales del taller de Biota.

En San Felices de Uncastillo el tímpano de la puerta norte sigue el esquema de la puerta oeste de Ejea, presentando un crismón soportado por dos ángeles, y el tímpano de la puerta sur posee una escena que ha sido identificada como el martirio de San Félix, identificación que creemos no corresponde con el tema representado. La escultura de estas dos portadas ha sido relacionada de modo genérico con el taller de la Peña y posee una escasísima calidad, presentando una clara degeneración de los modelos del taller de Biota¹². En este sentido, creemos que tal degeneración es evidente en el tímpano norte, pero que el desgaste que ha sufrido el tímpano sur hace más difícil cualquier tipo de conjetura formal sobre su relación con dicho taller. Sin embargo, las ménsulas que soportan este tímpano de la puerta sur se han conservado en bastante mejor estado y a través de ellas sí podemos relacionar esta escultura con el taller de Biota, tanto desde el punto de vista formal como desde el punto de vista iconográfico, ya que presentan una tipología de animal monstruoso engullendo o luchando con un hombre armado que es habitual en todas las ménsulas que soportan los tímpanos de las puertas que integran el taller de Biota. En concreto, las ménsulas del tímpano sur de esta iglesia

de Uncastillo están bastante cercanas a la puerta oeste de Ejea de los Caballeros¹³.

2) El taller del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca pudo ser dirigido por un escultor cercano a la escultura de Ejea y a la del taller de la Peña, pero que estableció un taller independiente de estos conjuntos a pesar de las coincidencias¹⁴. No obstante, los resultados de este taller fueron bastante diversos, bien porque en él trabajaron contemporáneamente distintos escultores que seguían la misma línea formal, bien porque en él se realizó con el tiempo una evolución interna en la que se fueron sucediendo diferentes manos. De cualquier modo, lo cierto es que la escultura de este claustro nos muestra manos y calidades diferentes sobre las que no entraremos, ya que están siendo estudiadas por Natalia Baqué¹⁵. En fin, si bien el taller que trabajó en Huesca tiene suficientes diferencias con el claustro de la Peña como para independizarse de éste desde el punto de vista de la autoría, en conjunto, y debido a la comunidad general de los estereotipos formales utilizados, los resultados están más cercanos al taller de la Peña que al taller de Biota. Ello no evita, sin embargo, que existan determinadas similitudes entre Huesca y el taller de Biota, como lo demuestra la coincidencia en la concepción de los rostros de la Virgen y otros personajes femeninos. Tales similitudes también podrían extenderse a los rostros masculinos; al tratamiento de los animales; al esquema formal e iconográfico del tema de la contorsionista y el arpista, que en uno de los capiteles de Huesca sigue sin duda el capitel del mismo tema que se realizó en la puerta oeste de Ejea, el cual a su vez debe seguir el modelo de Biota; etc. Por supuesto, junto a tales semejanzas siempre se hace evidente el descenso de calidad de la escultura del claustro de Huesca, en la que, como se ha indicado, se dan estereotipos y degeneraciones de la escultura del taller de Biota¹⁶.

3) El taller de la Peña trabajó en el claustro de San Juan de la Peña, en el cual a pesar de las ineludibles coincidencias, relativas sobre todo al tipo de plegado, encontramos suficientes diferencias formales como para independizarlo del taller de Biota y del de Huesca. En este sentido, ya se ha señalado una cierta cercanía con el taller de Huesca y respecto al de Biota parece que, dentro del grupo de portadas que lo integraron, la que más se acerca a lo que fue el claustro de San Juan de la Peña es la puerta norte de la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros. 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 pre-

Figura 9.
Iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza).
Puerta norte, arquivoltas:
Bautismo de Cristo.



Figura 10.
Iglesia de San Felices de Uncastillo (Zaragoza).
Puerta sur. Ménsula que soporta el tímpano.

Figura 11.
Iglesia de San Nicolás de El Frago (Zaragoza).
Puerta sur. Capiteles de las jambas izquierdas según el espectador.



14. A. CANELLAS y A. SAN VICENTE (*Aragón...*, op. cit., p. 319) atribuirían la escultura del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca al mismo maestro que trabajó en San Juan de la Peña, aunque indicaban que se le podría llamar maestro de San Pedro el Viejo y no de la Peña por el mayor número de esculturas que realizó en San Pedro.

15. N. Baqué i Prats está realizando un estudio encaminado a diferenciar los escultores que trabajaron en este claustro, su evolución y su relación interna, así como su cronología relativa. Por otro lado, D. Rico i Camps realiza el estudio de la iconografía del mismo conjunto.

16. Respecto al claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, hay que tener en cuenta no sólo que existen importantes diferencias internas entre sus capiteles y que muchos de ellos han sido desplazados al museo de la catedral, reponiéndolos en el claustro por copias nuevas, sino que también algunos de los originales que aún se conservan en el

claustro fueron retocados parcialmente.

17. P. PATTON, «Et partu Fontis...» (op. cit., notas 6 y 15) habla del taller de la Peña como un taller formado por un grupo de artesanos que trabajaban de acuerdo a un «consistente estilo local» al cual se debe entre otras obras el claustro de la Peña, mientras que la puerta norte de la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros es atribuida por esta autora a un escultor cercano a dicho taller, quizá un pupilo, que pudo trabajar unos veinte años después del claustro de la Peña.

No nos extendemos ahora sobre los componentes formales de este claustro porque en el último apartado de este trabajo volveremos sobre ello de forma más específica.

18. Respecto a la formación del supuesto maestro de Agüero en el claustro de la Peña, F. ABBAD («El maestro...», op. cit., p. 22) indicaba que a la formación temática obtenida en el claustro este maestro aña-

dió algo personal y característico como es el tema del juglar y la juglaresa, tan frecuentes en sus obras y ausente de los restos conservados en el claustro de la Peña. Sin embargo, dicha temática no fue algo propio y original del supuesto maestro de Agüero, en parte coincidente con el que nosotros hemos denominado taller de Biota, sino que dicho tema ya había sido utilizado en Uncastillo y en el interior del ábside de la seo de Zaragoza, así como en la iglesia de la Magdalena de Tudela, por citar sólo alguno de los conjuntos más estrechamente relacionados con la escultura del que F. Abbad llamaba «maestro de Agüero».

J. GUDIOL y J.A. GAYA NUÑO (*Arquitectura...*, op. cit., p. 159) veían difícil establecer la filiación de esta escultura, ya que para ellos no había nada similar en Francia y la relación que establecían con la escultura de Tarragona era consecuencia de una posible conexión estilística Tarragona-Tudela, conjunto este último que creían dependiente del grupo de la Peña.

dominio de cabezas grandes y ojos excesivamente resaltados, etc.¹⁷. Además, parece probable que el taller de San Juan de la Peña, aunque ya bastante degenerado y en una cronología algo más tardía, trabajase en Sangüesa en algunas de las esculturas de las enjutas de la portada (animales monstruosos) y en el friso alto de la fachada (Majestad divina con Tetramorfos y apostolado), ya que en esta escultura se sigue la estética del claustro de la Peña, pero de forma totalmente arquetípica y estereotipada.

Filiación y cronología

A los problemas de autoría deben añadirse otros hasta hoy no solucionados, como los relativos a la filiación de esta escultura y, en consecuencia, a su cronología.

Respecto a la filiación F. Abbad Ríos creía que la escultura del claustro de San Juan de la Peña estuvo determinada por las corrientes artísticas del Languedoc y que el maestro de Agüero se debió formar en el claustro de la Peña¹⁸. La hipótesis de J. Lacoste hablaba de la puerta de Santo Domingo de Soria como lugar o taller donde debió formarse el maestro de la Peña. Este autor indicaba que uno de los escultores de la puerta de Santo Domingo está tan cercano al maestro de la Peña

que, si no era él mismo, debía tratarse de un escultor que salió del mismo crisol, en definitiva, que fue en la cantería soriana donde el maestro de la Peña aprendió su oficio¹⁹. Ello supone para J. Lacoste que el presunto maestro de la Peña, igual que otros escultores de la portada de Soria, interpretó a su conveniencia el modelo de Silos y del grupo escultórico relacionado con dicho monasterio burgalés, rechazando explícitamente la idea de una posible derivación del maestro aragonés del ámbito de los marfiles. Esto, evidentemente, implica que en último extremo Lacoste filiaba la escultura del supuesto taller de la Peña en Silos y su entorno estilístico, en el cual incluía, entre otras obras, el claustro de San Pedro de Soria, la iglesia de San Nicolás de la misma ciudad y la catedral de Burgo de Osma²⁰.

Frente a ello y reconociendo como ciertas las afinidades destacadas por Lacoste con Soria, no creemos que el grupo de esculturas relacionadas hasta hoy con el taller San Juan de la Peña, y que nosotros dividimos en el taller de Biota, el taller del claustro de Pedro el Viejo de Huesca y el taller de la Peña, deba filiarse ni en la portada de Soria ni, mucho menos, en el claustro de Silos, sino, como ya indicamos en otro momento de forma tangencial, en la escultura del interior del ábside de la seo de Zaragoza²¹. Esta nueva filiación que proponemos explica las coincidencias con la escultura de Santo Domingo de Soria, ya que ésta, al menos en parte, estuvo conectada de forma directa con el foco escultórico Zaragoza-Tudela, respecto al cual pueden establecerse dependencias formales e iconográficas de la puerta de Santo Domingo de Soria, que también hemos señalado en otro momento²². Además, esta filiación explica también un repetido error historiográfico respecto al origen del claustro de la colegiata de Tudela, cuya escultura se veía como un descendiente evolucionado de la «primitiva» escultura del claustro de San Juan de la Peña, debido a las similitudes formales existentes entre ambos conjuntos. En este sentido, hemos rechazado en distintas ocasiones la derivación de la escultura de Tudela respecto del antes llamado taller de la Peña, pero las coincidencias son ciertas y ya en otro momento indicamos que de existir una relación de dependencia entre el claustro de la Peña y el de Tudela la dirección sería la inversa a la supuesta, es decir, que la escultura plana y estereotipada del claustro de la Peña podría depender de algún modo de la escultura más evolucionada de Tudela, pero nunca al revés.

Respecto a ello hemos de puntualizar que la filiación que proponemos en el grupo escultórico Zaragoza-Tudela es más clara y evidente en el ábside de la seo de Zaragoza o el tímpano de San Nicolás de Tudela que en el claustro tudelano, ya que en este último sólo se detecta el trabajo del taller zaragozano en alguno de los primeros capiteles,

19. J. LACOSTE («Le maître...», op. cit., p. 177-180) llegaba a suponer que entre las primeras obras del maestro de la Peña están las esculturas de la archivolta externa de la fachada de Santo Domingo de Soria, dedicadas a la Pasión de Cristo; algunas figuras del ciclo de la Creación y otros capiteles de la fachada; así como ciertas figuras del rosetón. Toda esta escultura tiene caracteres formales comparables a los del supuesto taller de la Peña, pero le faltan elementos tan característicos como el tipo de plegado o las órbitas oculares. Por ello, dado que estos dos elementos tan propios de la escultura atribuida al taller de la Peña no se dan en Soria, Lacoste concluía que pudieron ser sus primeras obras en las que todavía no estaban estos elementos de su futuro estilo.

20. J. LACOSTE «Le maître...», op. cit., p. 182, 186 y 188.

Antes de esta teoría J. YARZA había hecho notar que existían ciertas coincidencias entre el maestro de Agüero o, de modo más general, el taller de la Peña y un conjunto de esculturas relacionadas con la puerta de Santo Domingo de Soria, entre las que se incluyen la escultura de la Sala Capitular de la catedral de Burgo de Osma, el tímpano de Moradillo de Sedano, el de Ahedo de Butrón, etc. Sin embargo, este autor desechaba la filiación silense de estas obras. Sobre ello puede verse J. YARZA «Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* XXXIV-XXXV (1969), p. 217-229.

La idea de Lacoste relativa a la derivación del maestro de la Peña del taller de Silos fue admitida por D. OCÓN en *Tímpanos...*, op. cit., vol. I, p. 94-98 y posteriormente en «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 Claustro (1088-1988)*, *Studia Silensta, Series Maior I*, Abadía de Silos 1990, p. 501. Siguiendo a Lacoste, para D. OCÓN (*Tímpanos...*, op. cit., vol. I, p. 105) tanto el estilo avanzado de Estella y del tímpano sur de Biota, como el más arcaizante del taller de la Peña procedían en último extremo del taller de la Anunciación de Silos, siendo el taller de la Peña un ejemplo de la repercusión más inmediata de la escultura soriana.

No conocemos cual es la opinión de P. Patton al respecto, porque como ya hemos indicado todavía no hemos podido consultar su obra *The cloister...* (op. cit.).

21. Hay una alusión tangencial en este sentido en M^a L. MELERO MONEO, «Problemas de la escultura navarra en el románico tardío: El claustro de la colegiata de Tudela y el maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación» en *II Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo 1-6 octubre de 1990, Aguilar de Campoo 1992, p.



Figura 12.

Claustro de San Pedro el Viejo de Huesca. Capitel: Músico y contorsionista.

111-138, especialmente notas 13 y 20, y en M^a L. MELERO MONEO, *Escultura románica y del primer gótico en Tudela. Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII*, en prensa.

22. M. MELERO MONEO, «Problemas...», op. cit., p. 119 y nota 58.

23. D. OCÓN (*Tímpanos...*, op. cit., p. 104) hace depender el tímpano de la Psicostasis de la puerta sur de San Miguel de Biota del relieve del mismo tema de San Miguel de Estella, tanto estilística como iconográficamente. Como ya hemos indicado en la nota 7, hay ciertas similitudes entre este tímpano y el relieve de San Miguel de Estella, aunque esto no pueda aplicarse de igual modo a los capiteles. A pesar de ello, no creemos en una dependencia directa del tímpano de San Miguel de Biota respecto de Estella, sino más bien que las conexiones pueden explicarse a través de una fuente común de Estella y Biota-sur, la cual, de algún modo que todavía no tenemos claro para Estella, debió estar relacionada con Tudela y Zaragoza. En este sentido, creemos que antes de seguir adelante en este aspecto se han de clarificar las fuentes de la puerta norte de San Miguel de Estella y su relación con la escultura de Tudela y Zaragoza, pero ello no invalida el carácter de cabeza de serie de la puerta sur de Biota respecto a la escultura antes atribuida al taller de la Peña, ni su filiación en el taller Zaragoza-Tudela, aún cuando dicha filiación tuviera que compartirse con otros conjuntos escultóricos cercanos al taller que trabajó en San Miguel de Estella.

24. La puerta norte de San Salvador de Ejea de los Caballeros debió jugar un papel secundario y tardío en el taller de Biota. Sin embargo, las coincidencias que el claustro de la Peña tiene con esta portada son más estrechas que con el resto de las que integran el taller de Biota. Ello hace bastante probable que el taller de San Juan de la Peña estuviese relacionado de forma específica con el grupo de escultores que trabajaron en esta puerta norte.

En el caso del taller de Huesca sospechamos que la conexión con el taller de Biota también se pudo dar a través de la citada puerta norte de la iglesia de Ejea. Pero, en este caso, quizá jugó también cierto papel la escultura de la puerta oeste de la misma y puede que hubiera además influencias más directas del taller evolucionado del claustro de la colegiata de Tudela, o de alguna obra similar, ya que la escultura de las galerías este y sur de dicho claustro navarro parece evocar en algunos capiteles del claustro de Huesca en el tipo de cabezas y figuras. No obstante, los plegados y ciertos temas iconográficos siguen más de cerca los modelos del taller de Biota.

25. Pensamos que es muy probable encontrar esta fórmula estilística del tímpano de San Nicolás de Tudela en la escultura del interior de la seo de Zaragoza, pero la falta de documentación gráfica suficientemente detallada y la inaccesibilidad de la seo zaragozana dificultan el estudio de estos restos, así como el estudio de su papel en la formación del taller de Biota.



Figura 13.
Claustro de San Pedro el Viejo de Huesca. Capitel: Tentaciones de Cristo. Detalle.



Figura 14.
Claustro de San Juan de la Peña (Huesca). Capitel: Recriminación de Dios a Adán y Eva. Detalle.



Figura 15.
Claustro de San Juan de la Peña (Huesca). Capitel: Sueño de José.

realizándose después una evolución interna del taller en la misma línea formal. Además, también debe puntualizarse que tal filiación se debió dar a través de los escultores de la puerta sur de San Miguel de Biota, que debieron ser quienes sintetizaron e hicieron suyas una parte de las características formales e iconográficas del taller Zaragoza-Tudela. Dichas características se convirtieron en el modo de hacer del taller de Biota, en el que pasaron a ser recetas o modelos de taller, y a través de él debieron pasar más o menos desvirtuadas a los talleres de Huesca y San Juan de la Peña²³. Por otro lado, aunque no podemos descartar que también los talleres de Huesca y la Peña tuviesen un contacto directo con el foco Zaragoza-Tudela, nos parece factible que dichos talleres procedan del taller de Biota, estando especialmente conectados con la puerta norte de San Salvador de Ejea, pero evocando también los caracteres formales de otros conjuntos del grupo²⁴. Hay que tener en cuenta que en la puerta norte de San Salvador de Ejea no sólo se ve el rastro del taller de Biota, sino que se dan además nuevas aportaciones estilísticas que poseen una clara coincidencia con talleres secundarios tudelanos, como el que trabajó en la puerta oeste de la iglesia de la Magdalena de Tudela, dependiente del claustro de la colegiata y de la iglesia de San Nicolás. Dicha coincidencia también se da respecto a ciertos talleres zaragozanos, igualmente secundarios y dependientes de la seo, como el que trabajó en la desaparecida iglesia de Santiago de Zaragoza.

En este sentido, por un lado, los talleres de Huesca y la Peña están suficientemente alejados de los modelos de Zaragoza-Tudela que deforman y degeneran y, por otro, poseen uno de los componentes más personales de todo el grupo escultórico relacionado con el taller de Biota: los plegados lineales con incisiones perpendiculares a la línea principal del pliegue, es decir, con dentellones. Este elemento tan característico no se da en el grupo Zaragoza-Tudela, donde los pliegues son más volumétricos y de tendencia más natural, apareciendo por primera vez en la puerta sur de Biota, en la que no se utilizan en el tímpano, pero sí en los capiteles. A partir de éstos se puede decir que se convertirá en uno de los elementos constantes del estilo del taller de Biota, del taller de Huesca y del taller de San Juan de la Peña. Sin embargo, creemos que el origen de dicho recurso deriva también del grupo Zaragoza-Tudela, ya que en algunas figuras del tímpano de San Nicolás de Tudela, como la del profeta situado a la derecha del espectador, se aprecian pliegues lineales limitados por un pequeño fruncido, que les da un aspecto de tendencia naturalista y que nos parece el modelo fresco y original del tipo de plegado que se convertirá en esquema formal en el taller de Biota y en estereotipo en los talleres de Huesca y la Peña²⁵.

26. J. LACOSTE, «Le maître...», op. cit., p. 183-184.

27. M^a L. MELERO, «Problemas...», op. cit., p. 114 y nota 21.

28. Ello puede decirse para el «Noli me tangere», la «Huida a Egipto» o el tema de los dos leones o cuadrúpedos afrontados y mordiendo una presa, tema este último que aparece tanto en el claustro de la colegiata de Tudela como en la puerta norte de la iglesia de la Magdalena de la misma ciudad, en la iglesia de Biota, la de Agüero, en Sangüesa, en el claustro de Huesca y en el de San Juan de la Peña, e incluso en Estella y Armentia. Sin embargo, el tema totalmente esquematizado del «Ascenso de Alejandro» que cita Lacoste en el claustro de San Pedro de Soria y en el interior de la iglesia de San Gil de Luna y que, como hemos dicho, él también supone conectada con el taller de la Peña, no es característico de los centros relacionados con los talleres de Biota, Huesca o la Peña, aunque aparezca en algunos casos como la puerta sur de Biota, donde no obstante es dudoso, ya que el personaje más bien parece una mujer. Este tema si aparece, y abundantemente, en Tudela, donde se da en la puerta oeste de la iglesia de la Magdalena y en el interior de la colegiata, en la cual lo encontramos no en una, sino en dos escenas, en las que se explica perfectamente la idea de la carrera previa y el ascenso de Alejandro. Sobre este tema en Tudela, véanse nuestros trabajos «Estudio iconográfico de la puerta de los pies de Santa María Magdalena de Tudela», *Príncipe de Viana*, 173 (1984), p. 463-483 y *Escultura románica...*, op. cit. A los ejemplos de este tema dados por Lacoste para Soria hay que añadir un capitel de la fachada de Santo Domingo.

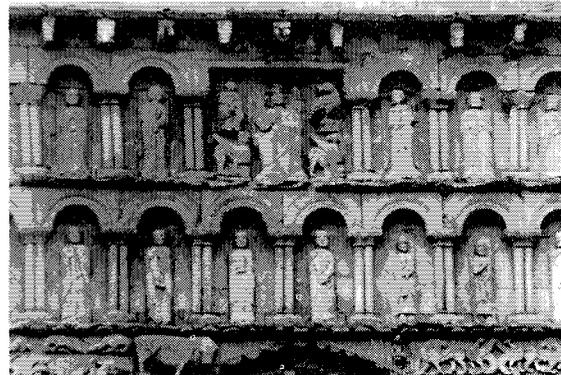
29. Después de que R. DEL ARCO (*El Real monasterio...*, op. cit., p. 68) fechase la escultura del claustro de San Juan de la Peña en el primer tercio del siglo XII, K. PORTER (*La escultura románica...*, op. cit., p. 44) databa la obra del Maestro de la Peña en la segunda mitad del mismo siglo.

Para J. GUDIOL y J.A. GAYA NUNO (*Arquitectura...*, op. cit., 159) era difícil asignar prioridades a las obras atribuidas al maestro de la Peña. Así, pensaban que era imposible discernir si fue realizado primero el claustro de la Peña o el de San Pedro de Huesca o si ambos conjuntos precedían a la parte alta de la portada de Sangüesa, pero sí creían factible que la escultura de Ejea de los Caballeros y de Agüero fuese la más tardía y avanzada. En este sentido, indicar que la modernidad de su estilo aconsejaba situar el claustro de San Juan de la Peña en las últimas décadas del siglo XII, mientras que la escultura de Agüero revelaba un profundo avance estilístico respecto a los claustros de la Peña y Huesca, por lo que junto a la de la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballe-

Otro aspecto que creemos confirma nuestra idea respecto a la filiación de los talleres de Biota, Huesca y la Peña es un argumento de tipo iconográfico-compositivo que el propio Lacoste esgrime para convencernos de una filiación en el grupo Silos-Soria. Se trata de la similitud que Lacoste pone de relieve entre el tema de la Aparición de Cristo a la Magdalena («Noli me tangere») del claustro de Huesca y, según el autor, de San Juan de la Peña, respecto al mismo tema de las arquivoltas de Santo Domingo de Soria²⁶. Sin embargo, hemos de indicar, primero, que en el claustro de la Peña no se representó o al menos no se ha conservado ninguna representación del «Noli me tangere». En este sentido, la escena a la que se refiere Lacoste, que ciertamente presenta un esquema compositivo similar al tema de la Magdalena, es en realidad un tema dudoso que podría identificarse bien como una de las hermanas de Lázaro rogando a Jesús que resucite a su hermano antes de entrar en Betania, bien como el milagro de la hemorroísa o incluso con el ruego de la mujer cananea a Jesús para que cure a su hija. En segundo lugar, la similitud entre el «Noli me tangere» de Huesca o la citada escena del claustro de la Peña con la «Aparición de Cristo a la Magdalena» de Soria es cierta, pero no única, ya que también se da dicha similitud con el «Noli me tangere» del claustro de Tudela, claustro con el cual creemos están conectadas ésta y otras escenas de las arquivoltas sorianas, como ya indicamos al hablar de la escultura tudelana²⁷. Ello supone, a nuestro juicio, que la similitud Huesca-Soria en este aspecto iconográfico-compositivo se debe a la derivación de ambos talleres de una fuente común que, como ya hemos dicho, creemos debe localizarse en el taller del interior de la seo de Zaragoza y de una parte de la escultura de Tudela. En relación a esto, la mayoría de las coincidencias iconográficas que pone de relieve Lacoste entre los claustros de San Juan de la Peña, San Pedro el Viejo de Huesca e incluso la portada norte de Ejea de los Caballeros y las arquivoltas de Santo Domingo de Soria se dan también respecto al claustro de la colegiata de Tudela y, en lo que conocemos, respecto al interior del ábside de la seo de Zaragoza²⁸.

En este ámbito iconográfico-compositivo también debemos referirnos a la coincidencia del taller de Biota y el de Huesca con el taller de Zaragoza-Tudela en un tema tan característico como la presencia de bailarinas, contorsionistas y músicos, que encontramos ampliamente distribuidos en las puertas de Biota, Agüero, Ejea de los Caballeros, El Frago y el claustro de Huesca, pero que también se dio en fecha anterior y de modo amplio en el interior del ábside de la seo de Zaragoza y algo más tarde en el taller de la iglesia de la Magdalena de Tudela.

Finalmente y como consecuencia de todo ello, hemos de defender una cronología bastante tardía,



de modo que las primeras obras pudieron realizarse después del trabajo del taller de Zaragoza-Tudela, probablemente en la década de los 90 del siglo XII, mientras que las obras más tardías debieron ser realizadas a principios del siglo XIII. En este sentido, ya hemos indicado que la formación de este grupo escultórico del que participan al menos tres talleres diferentes se debió dar en la puerta sur de San Miguel de Biota, donde se pudo trabajar en los primeros años de la década de los noventa e inmediatamente después en la puerta oeste de la misma iglesia. En Agüero se trabajaría contemporáneamente o poco después; en la puerta oeste de la iglesia de San Salvador de Ejea hacia los últimos años del siglo XII, mientras que en el cambio de siglo y a principios del XIII se realizaría la puerta norte de Ejea, cuya escultura debe ser posterior a la de la puerta oeste; y en los capiteles del interior de Santa María de Sangüesa atribuidos a este taller, así como en las dos figuras de guerreros de las enjutas de su portada, a fines del XII-principios del XIII. Posteriormente, en los años siguientes del siglo XIII se realizarían las puertas de El Frago y San Felices de Uncastillo.

En cuanto al taller de Huesca, debemos esperar las conclusiones cronológicas de los estudios de N. Baqué y D. Rico, pero, de cualquier modo, creemos que el inicio de esta escultura tuvo que darse en unas fechas posteriores a las de las primeras obras del taller de Biota y probablemente anteriores o contemporáneas del inicio de la escultura del claustro de la Peña, situadas al menos en la segun-



Figura 16.
Claustrum de San Juan de la Peña
(Huesca). Capitel: Resurrección
de Lázaro.

Figura 17.
Iglesia de Santa María de
Sangüesa (Navarra). Friso alto
de la fachada sur: Majestad
Divina con tetramorfos y
apostolado.

Figura 18.
Iglesia de San Nicolás de Tudela
(Navarra). Detalle del lado
derecho del tímpano según
el espectador: Profeta.

da mitad de la década de los años 90 del siglo XII. No obstante, la diversidad y amplitud de la escultura de Huesca nos hace pensar que parte de los escultores que trabajaron en este taller pudieron sobrepasar, cronológicamente hablando, las obras del claustrum de la Peña, al menos la parte más unitaria de este último claustrum, es decir, la correspondiente a las galerías norte y oeste, que es la que presenta de forma más clara las características formales del taller de la Peña. En definitiva, el fin de la escultura del claustrum de Huesca quizá deba situarse bien entrado el siglo XIII.

Respecto al taller que trabajó en San Juan de la Peña, igual que ocurría con el taller de Huesca, no puede defenderse que sea anterior al taller de Biota, aunque comparta con él distintos aspectos formales. El carácter más primitivo y menos desarrollado del claustrum de la Peña respecto a Biota y su grupo escultórico no se debe a que sea una escultura anterior, sino a que siguiendo los mismos modelos se consiguieron resultados más arcaicos, menos modernos y menos evolucionados. Por ello, hemos de suponer que el claustrum de la Peña pudo realizarse también a finales de la segunda mitad de los años noventa, acabándose a principios del siglo XIII los capiteles más alejados del maestro principal. Por supuesto, el friso alto con un apostolado y las figuras de animales ubicadas en las enjutas de la puerta sur de Santa María de Sangüesa deben ser posteriores al claustrum de San Juan de la Peña, realizándose también bien entrado el siglo XIII²⁹.

ros, de características similares, pertenecería al último período del maestro. Para dichos autores ello era confirmado por la consagración de la iglesia del Salvador de Ejea, realizada según una inscripción el año 1222.

F. ABBAD («El maestro...», op. cit., p. 22) creía que el maestro de Agüero era un escultor tardío que surgió del claustrum de San Juan de la Peña, suponiendo que su obra no podía ser muy posterior a 1174 y estableciendo un cierto orden cronológico entre las obras que le atribuía. En este sentido, el autor creía que se realizaron primero las puertas de El Frago y Uncastillo y poco después las de Biota y Agüero, que serían contemporáneas, realizándose por último la escultura del Salvador de Ejea. Por su parte F. INIGUEZ y J. URANGA (*Arte medieval navarro* Tomo III, Pamplona, 1973, p. 10) supusieron que la primera obra del taller de la Peña fue el claustrum de San Pedro el Viejo de Huesca, al cual seguían desde el punto de vista cronológico: San Nicolás de El Frago; San Miguel de Biota; San Felices de Uncastillo; San Salvador y Santa María de Ejea de los Caballeros; Santiago de Agüero; el claustrum de San Juan de la Peña, y Santa María de Sangüesa.

R. CROZET («Recherches...», op. cit., p. 56) estableció una cronología general para todo este grupo de obras entre 1145 y 1175, ya que, según su opinión, la fecha dada por la inscripción de Ejea, que data la consagración de la iglesia del Salvador en 1222, era falsa. Dicha suposición se debe a que este autor creía que en tal consagración debió participar el

obispo de Zaragoza Pedro de Tarroja, quien estuvo en su cargo de 1153 a 1184. Esta datación ha sido admitida por A. CANELLAS y A. SAN VICENTE (op. cit., p. 47), mientras que J. LACOSTE («Le maître...», op. cit., p. 175-176) la rechazaba y proponía una fecha hacia 1200, basándose en la filiación que él defiende para el taller. Desde luego, esta fecha correspondería a los primeros conjuntos, mientras que el resto se realizarían, según el autor, en los primeros años del siglo XIII.

J. YARZA (*La Edad Media...*, op. cit. p. 180), aunque no daba una fecha concreta, parecía situar todas las obras inicialmente relacionadas con el taller de la Peña a finales del siglo XII, indicando que el conjunto más antiguo pudo ser el claustrum de San Pedro el Viejo de Huesca. Otros autores, como A.I. LAPEÑA PAUL (*San Juan...*, op. cit. p. 28), rechazan esta cronología por ser más partidarios de la dada por J. Lacoste, es decir, una fecha situada hacia 1200 o en los primeros años del siglo XIII. Esta última autora cree que, en el caso del claustrum de San Juan de la Peña, esta fecha encaja mejor con la situación desastrosa del monasterio, tras la deposición del abad Juan en 1157 por haber dilapidado el patrimonio monacal. También D. OCÓN (*Tímpanos...*, op. cit., p. 34, 98, 105, 162, 338 y «Los ecos...», op. cit., p. 508) seguía la hipótesis cronológica de J. Lacoste, admitiendo una fecha a fines del siglo XII o más probablemente en el primer cuarto del XIII.

Por su parte, I. BANGO (*El románico...*, op. cit., p. 167) cree que las primeras manifestaciones

La cronología tardía que defendemos puede ser apoyada por la hipótesis de J. Martínez de Aguirre y F. Menéndez Pidal, quienes en su libro sobre motivos heráldicos en el arte medieval navarro defienden también una cronología tardía, situada en los últimos años del siglo XII y desde luego posterior al claustro de la colegiata de Tudela, para los motivos heráldicos que aparecen en el que hasta ahora se había conocido como «taller de la Peña». En concreto, dichos autores se refieren a los escudos que aparecen en la puerta oeste de Biota, la puerta sur de Agüero y el capitel del mismo taller procedente de Sangüesa y conservado en el Museo de Navarra. En todos ellos creen que se copia el recurso decorativo de redes de rombos utilizado también en los escudos realizados en el claustro de la colegiata de Tudela y que dichos autores califican de recurso bastante particular dentro de la heráldica navarra del momento³⁰. Creemos que esta hipótesis no sólo confirma la cronología que proponemos para el taller de Biota, sino también la filiación de los tres talleres aragoneses antes agrupados bajo el epígrafe de «taller de la Peña» en el grupo de escultores que trabajaron en el ábside de la seo de Zaragoza, el tímpano de la iglesia de San Nicolás de Tudela y, más puntualmente, en el claustro de la colegiata de esta última ciudad.

El claustro de San Juan de la Peña y su papel en el conjunto de la escultura atribuida al mal llamado «taller de la Peña»

Creemos que, aun a costa de ciertas reiteraciones, el papel que el claustro de la Peña ha jugado en la historiografía de la escultura románica hispana, bien merece que antes de acabar este trabajo y una vez establecidos los diferentes talleres y la filiación propuesta, dediquemos unas líneas a los elementos formales de este claustro. Estos elementos son en esencia los mismos que ya hemos visto en el taller de Biota y en el taller del claustro de Huesca, pero en el claustro de la Peña aparecen con personalidad propia, como resultado de la adaptación de los modelos seguidos³¹. Además de las constantes generales de estilo vistas ya para los tres talleres, hemos de destacar también el volumen relativamente alto con el que las figuras fueron destacadas de la superficie del capitel, lo cual contrasta con el tratamiento totalmente plano de los plegados. Por otro lado, a pesar del volumen las figuras se adaptan bastante a la superficie del capitel, que está concebida no como una suma de caras triangulares y aisladas, sino como un friso corrido, ya que la pirámide truncada e invertida que determina el capi-

tel tiene los ángulos suavizados por la figuración que se desarrolla de forma continua. La adaptación al marco, a la que nos acabamos de referir, determina que algunas figuras presenten la cabeza excesivamente adelantada respecto al cuerpo, en un giro irreal que evidencia unos hombros desmesurados. Esto es consecuencia del intento de hacer encajar una figura demasiado alta en el espacio disponible del capitel, como ocurre en el supuesto Caín matando a Abel; en el ángel de la Anunciación; en la Virgen de las Bodas de Caná o en el criado que llena las tinajas de agua en la misma escena; etc. Por otro lado, salvo en raras excepciones, las acciones representadas no son un ejemplo de actividad y movimiento, sino que parecen congelar la imagen de la acción, paralizarla en un momento concreto de su desarrollo, lo cual determina figuras bastante estáticas que no gesticulan demasiado ni se mueven con soltura.

Las composiciones son bastante sencillas y el espacio casi inexistente, huyéndose por lo general de realizar diversos planos de profundidad, los cuales sólo aparecen en contadas escenas en las que su existencia esta impuesta por el tema, pero no bien resuelta. Ello ocurre en escenas como la «creación de Adán», con Dios colocado detrás de Adán, en un plano más profundo; la «natividad», con el pesebre en un plano profundo y una extraña colocación de San José casi literalmente situado sobre el lecho de María; la «resurrección de Lázaro», con las hermanas de éste detrás del féretro; o la representación de banquetes, así el correspondiente a las «bodas de Caná», donde una serie de comensales se sitúan detrás de la mesa. Realmente, en dichos casos no siempre se da impresión de profundidad, sino más bien de amontonamiento de una serie de figuras que parecen ocupar un mismo espacio. Quizá por este motivo o, lo que es lo mismo, por esta incapacidad o dificultad en el tratamiento espacial, las composiciones no son complicadas, sino que en su mayor parte están formadas por procesiones o alineación de figuras que describen un tema por yuxtaposición.

Estas características formales son evidentes en la mayoría de los capiteles del claustro, entre los cuales, no obstante, podrían establecerse diferencias de calidad. Además, hay un pequeño grupo de ellos que sin escaparse radicalmente de dichos aspectos formales presentan mayores variaciones. Dichos capiteles son los que actualmente ocupan los números 7, 19, 20, 22, 24 y 25, empezando la numeración en el capitel de la Creación de Adán y recorriendo desde ahí todos los capiteles en dirección contraria a las agujas del reloj. La variación de este pequeño grupo de capiteles se aprecia en la proporción, ya que poseen figuras menos rechonchas, más alargadas y con menor volumen, así como en una clara variación de la calidad, puesto que en ellos se produce una estereotipación de los elemen-

de este modo estilístico se pudieron dar en el claustro de San Juan de la Peña, que él data en los años 60 del siglo XII, mientras que el resto de los conjuntos pertenecientes a este grupo debieron realizarse en lo que quedaba de siglo e incluso en los primeros años del siglo XIII.

30. J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE y F. MENÉNDEZ PIDAL, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Institución Príncipe de Viana, en prensa. Agradezco a J. Martínez de Aguirre la anticipación de este interesante dato de su estudio.

31. Entre los estilemas comunes a los talleres de Biota y Huesca nos hemos de volver a referir a: la proporción achaparrada, en la que el cuerpo es generalmente demasiado corto en relación a la cabeza, que predomina en demasía; un rostro caracterizado esencialmente por unos grandes ojos ovalados y salientes que están remarcados por incisiones en sus bordes; cejas curvas e igualmente resaltadas que enmarcan y dan también relevancia a los ojos; cabellos poco definidos realizados mediante gruesos mechones en los que hay groseras incisiones helicoidales en los personajes adultos que no llevan tocado, con la única excepción de la figura de Dios creando a Adán; cabellos extremadamente acaracolados en el caso de personajes adolescentes como los ángeles, resultando un rizo muy estereotipado; tocados característicos para los judíos y las mujeres, las cuales llevan un modelo de tocado que cubre no sólo la cabeza sino también el cuello y que sólo deja visible el rostro; plegados claramente lineales, bastante irreales y decorativistas en su distribución que están integrados por largas incisiones curvas, de diverso trazado según el lugar del cuerpo sobre el que se apliquen, y que son complementadas por incisiones más cortas de cincel dispuestas perpendicularmente a la línea que determina el pliegue, dándoles, como dicen varios autores, aspecto de dentellones, y frecuencia de elementos decorativos en ropajes, coronas, tocados, etc. entre los que predomina una retícula de líneas diagonales que se cruzan y describen una red romboidal.

J. GUDIOL y J.A. GAYA NUÑO (*Arquitectura y escultura románicas*, Ars Hispaniae V, Madrid, 1948, p. 159) indicaban que las figuras del maestro de la Peña son de canon cortísimo y poseen unos rasgos faciales muy acentuados, especialmente los ojos; los pliegues son poco movidos y muy caligráficos; mientras que las composiciones se adaptan a la forma del capitel, y los elementos decorativos son pobres y monótonos. D. BUESA CONDE (op. cit., p. 41) decía que esta escultura se caracteriza por los ojos muy acusados, que infunden una expresión tranquila a sus personajes. A. CANELLAS y A. SAN VICENTE (op. cit. p. 47) hablaban también de los ojos abombados y destacados por incisiones curvas en las cejas; del caligrafismo de los pliegues concéntricos, procedente de un modelo bidimensional (miniatura o libros de modelos) y completado por múltiples dentellones; de la ausencia de objetos mobiliarios; y la importancia del gesto, dato con el que, como veremos, no estamos de acuerdo. A.I. LAFENA PAUL (*San Juan...*, op. cit., p. 28) también habla de ojos abultados con incisiones curvas y pliegues a base de profundas incisiones concéntricas, con dentellones en los bordes, como rasgos fundamentales de esta escultura.



Figura 19.
La seo de Zaragoza. Interior del ábside: Músico y contorsionista.



Figura 20.
La seo de Zaragoza. Interior del ábside: Creación de Adán.

32. Para R. CROZET («Recherches...», op. cit., p. 42) los capiteles de las galerías norte y oeste, es decir, las que quedan completas, son del maestro de la Peña, mientras que los capiteles que quedan en la galería sur son, en palabras del autor, «otra cosa». A. CANELLAS y A. SAN VICENTE (op. cit. p. 46) indicaban que de los capiteles que quedan en el claustro hay un grupo, el más antiguo, que posee gran finura y elegancia de líneas, tiene temas animales o vegetales y recuerda los capiteles de Saint-Sernin de Toulouse de fines del siglo XI. Estos autores hablaban también de otro grupo de capiteles, con temas figurativos y fechados a mediados del siglo XII, que atribuían al maestro de la Peña, cuya obra reconocieron igualmente en la escultura del claustro de San Pedro el Viejo; en la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros (puertas norte y oeste); la iglesia de Santiago de Agüero, y la parte alta de la fachada de Santa María de Sangüesa. Indicaron además que hay huellas de este estilo en otros lugares de Cinco Villas y en el claustro de la colegiata de San Pedro de Soria. Ana Isabel LAPEÑA PAUL (*San Juan...*, op. cit., p. 25) supone que los capiteles del claustro fueron realizados en dos momentos distintos, habiendo sido cambiados varias veces de disposición.

33. R. CROZET, «Recherches...», op. cit., p. 57.

tos formales o estilemas utilizados en el resto del claustro. Ello ocurre hasta tal punto, que en algunos casos estos capiteles parecen ofrecernos la caricatura de su modelo, que indudablemente fue el trabajo del denominado «maestro de San Juan de la Peña», quien debió actuar como escultor-jefe del taller que trabajó en este claustro.

Lo dicho no supone que la escultura del claustro fuese realizada por dos talleres distintos, sino por un taller en el que el escultor principal fue ayudado no sólo por los canteros dedicados a trabajos anónimos, tales como desbastar los bloques de los capiteles, realizar decoraciones vegetales, etc., sino también por alguno de sus ayudantes más destacados, los cuales tuvieron el privilegio de participar en el acabado de ciertos capiteles, a los que dieron su impronta personal en la línea del estilo del maestro. Sin embargo, unos se acercaron mejor al resultado buscado, aunque fuese con menor calidad, es decir, mimetizaron mejor la obra del maestro, y otros no tuvieron tal grado de mimetismo a pesar de moverse en los mismos conceptos formales, realizando este grupo ligeramente diferenciado de ca-

piteles (que además pudo ser el más tardío), quizá sin la supervisión que tuvo el resto del conjunto. De cualquier modo, en el claustro de la Peña se da una uniformidad de calidad y estilo mucho mayor que la que encontramos en el claustro de Huesca³².

En fin, nos parece evidente que el papel del claustro de la Peña respecto al grupo escultórico del que forma parte, atribuido inicialmente al maestro o taller de la Peña, debió ser bastante secundario. Desde luego, en dicho claustro no se puede hablar de ningún modo de origen de fórmulas estilísticas, compositivas o iconográficas, sino de continuación o adaptación de las fórmulas ya experimentadas en otros conjuntos en los que debe filiarse esta escultura. En este sentido, ya R. Crozet decía que no debíamos exaltar exageradamente el valor plástico del maestro de la Peña, a quien calificaba como escultor más bien mediocre y con características específicamente españolas que, según dicho autor, no parecían filiarse en el arte francés. Sin embargo, tal opinión no impidió a R. Crozet afirmar que el citado maestro tenía, sin duda alguna, una gran personalidad³³.