

Las pinturas de la Iglesia 'baja' de San Juan de la Peña. Vínculos pictóricos entre el Poitou y Aragón durante el siglo XII*

Gloria Fernández Somoza

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

Historiográficamente las pinturas románicas de la iglesia 'baja' del monasterio de San Juan de la Peña (Huesca) han sido vinculadas formalmente a la pintura realizada en la Borgoña, más concretamente a las de la capilla de los monjes de Berzé-la-Ville. No obstante, el estudio llevado a cabo las emparentan a la escuela pictórica que, en la zona del Poitou, surge entre finales del siglo XI y principios del XII. Tal atribución otorga una nueva visión de la pintura hispana relacionada con la poitevina, ya que además el conjunto mural de San Juan de la Peña se erige como el más cercano a aquélla y el de mayor calidad pictórica entre los ciclos murales románicos catalanes y aragoneses que se han vinculado a la antedicha escuela francesa.

ABSTRACT

The style of the Romanesque wall-paintings from the so-called 'low church' in the monastery of San Juan de la Peña (Huesca) has been related to the Burgundian wall-painting and, specially, to those of the Monk's Chapel in Berzé-la-Ville. This study changes this theory. In fact, the wall-paintings of San Juan de la Peña have a close relation with the French 'wall-painting school' of the Poitou, active during the last decades of the 11th and the beginnings of the 12th century. This new vision of the Aragonese wall-paintings gives a new dimension to the Spanish Romanesque painting related to the painting of the Poitou. This relationship between the Aragonese and the Poitevine paintings reveals the earliest chronology and the better pictorial quality of San Juan de la Peña respect to the other Aragonese and Catalan wall-paintings influenced by the Romanesque Arts from the Poitou.

El monasterio oscense de San Juan de la Peña es uno de los cenobios más importantes de nuestra historia eclesiástica. A ello se une el tratarse de uno de los ejemplos arquitectónicos más interesantes del arte medieval hispano, así como tener un origen histórico en el que se entremezclan, como tantas veces ocurre, la tradición y la

leyenda. Nos remontamos hasta el siglo VIII, cuando tuvo lugar el milagroso suceso en el que dos jóvenes caballeros zaragozanos, Voto y Félix, salvaron su vida gracias a la intercesión de San Juan Bautista. A raíz de dicho acontecimiento, Voto encontró el cuerpo insepulto de Juan de Atarés, un anciano ermitaño, comenzando así

* Quisiera aquí expresar mi agradecimiento a Lourdes Diego y Fernando Galtier por la cariñosa acogida en tierras aragonesas, al facilitarme las gestiones para realizar la campaña fotográfica en San Juan de la Peña y acompañarme en la visita a dicho monasterio y a la iglesia de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés.

una nueva vida eremítica en el lugar en el que hoy se encuentra el monasterio¹. Tras la legendaria fundación del monasterio, del que nada sabemos a ciencia cierta por la falta de documentación sobre estos primeros momentos, pasamos a una época de la que sí subsisten noticias documentales aunque, lamentablemente, muy confusas por tratarse de copias y falsificaciones², registrándose en 1048 el primer diploma original³.

De esta primera etapa conservamos la iglesia, que ha sido denominada por la historiografía como 'baja' o 'mozárabe' y la llamada 'Sala del Concilio', debido a la supuesta celebración de tal reunión durante el reinado de Ramiro I⁴. La datación cronológica del conjunto arquitectónico plantea también numerosos problemas, que llevan a una falta de acuerdo entre los investigadores. Algunos han fechado la zona prerrománica en el siglo IX, mientras otros han sido partidarios del X, presentando reformas arquitectónicas realizadas durante el siglo XI⁵. Centrándonos en la iglesia, ésta se compone por dos naves —separadas por dos arcos de herradura— que terminan en sendos ábsides de testero recto con sus respectivas ventanas, aquí evidentemente cegadas ya que, en parte se encuentran tallados en la roca madre⁶ (fig. 1). La bóveda que cubre las naves es de cañón aunque, según A. Durán Gudiol, en un principio estuvo cubierta con madera, realizándose el abovedamiento actual en fechas posteriores, al construir la iglesia 'alta'⁷. En los ábsides —conectados en el muro divisorio a través de un pequeño arco, que quizás sirvió de credencia común⁸— se conservan las pinturas aquí estudiadas, correspondiendo cronológicamente, como veremos en breve, al siglo XII. En el XI se adosó a la zona occidental de la iglesia un espacio que sigue la disposición en dos naves, también separadas por pilares cruciformes y cubiertas por bóveda de cañón, siendo un ámbito destinado a asentar la zona oeste de la 'iglesia alta' o 'románica'⁹. Esta construcción del templo superior se data en el siglo XI, en un contexto histórico, eclesiástico y económico muy favorable para el cenobio. En este momento, concretamente en 1025, es cuando Sancho el Mayor introdujo en el monasterio la Regla de San Benito, nombrándose como abad a un monje de probable procedencia francesa —Aquilino—, según se documenta en 1070, sustituyó al abad García. El nuevo abad cambió el rito litúrgico hispánico por el romano y estableció una dependencia directa con Roma, produciéndose por dicha causa numerosos conflictos con los obispos de Jaca, en los que se requirió la intervención papal como mediadora en los enfrentamientos¹⁰.

Ya en el siglo XII se pintaron los muros de la iglesia 'baja', conservándose en la actualidad la zona de los ábsides. Las bóvedas de cañón que los cubren se dividen pictóricamente en dos zonas a partir de sus claves, generando dos representaciones, a uno y otro lado (fig. 2). En

el lado sur del ábside septentrional, el mejor conservado, se representó una escena del martirio de los Santos Cosme y Damián. Cabe suponer que este templo se decoró pictóricamente con un ciclo hagiográfico sobre los santos antedichos, aunque nos es imposible conocer su magnitud¹¹. En el lado sur del ábside del Evangelio vemos un episodio que muestra uno de los martirios, aquél en el que los santos son arrojados a una hoguera (fig. 3). Los dos mártires, sobre el fuego, levantan las cabezas y brazos hacia lo alto, implorando a los ángeles que surgen de los ángulos superiores de la composición. A la derecha de los santos se ubicaron dos personajes de pie (MINISTRI) que azuzan las brasas del fuego, mientras otro, que se encuentra sentado en el suelo, lo aviva con un fuelle. A la izquierda de la escena vemos a otro personaje semiarrodillado que sostiene una especie de saco, que parece volcar sobre el fuego. Detrás se figuró otro personaje con una vara de hierro con ganchos y junto a él había otro que, el deterioro de la zona existente hoy impide ver de forma clara. Se trata de Lisias, el procónsul que ordenó el martirio, tal y como nos indica la inscripción en esa zona (LISIAS).

En el lado norte de ese mismo ábside se representó, según algunos autores, la crucifixión de uno de los santos¹², mientras otros investigadores ven en dicha escena la crucifixión de Cristo¹³. En la zona superior de la escena, aquella que mejor estado de conservación presenta, se figuraron dos ángeles en los ángulos, flanqueando una cruz (fig. 4). Parece haber solamente un personaje crucificado, cuando el relato hagiográfico narra la crucifixión de los dos hermanos. No obstante, y a pesar de tal circunstancia, cabría interpretar esta escena como un pasaje más de la leyenda de los santos y no como la Crucifixión de Cristo, ya que la importancia de ésta última requeriría un espacio específico, quizás en el testero recto del ábside.

Bajo el episodio del martirio de la hoguera, resta un pequeño fragmento donde, bajo un arco sostenido por columnas y decoración arquitectónica en sus enjutas, se representa parte de una escena, probablemente relativa a los santos Cosme y Damián¹⁴ (fig. 5). En ésta vemos la mitad superior de un personaje masculino nimbado que, ataviado con una túnica y un manto anudado en el hombro, representa, posiblemente, a uno de los santos. Mira hacia su izquierda —zona donde se ubicaba el resto del episodio— mientras parece gesticular con su mano. Sobre el muro recto del testero pueden verse otros restos pictóricos, que debido a su fragmentado estado se hace imposible una interpretación iconográfica. A la izquierda se aprecia la existencia de un personaje con un brazo levantado y señalando con su dedo índice, mientras que a la derecha de la composición se situaron otros tres personajes de los que sólo pueden distinguirse parte de sus vestimentas y rostros. Con seguridad, volvemos nueva-

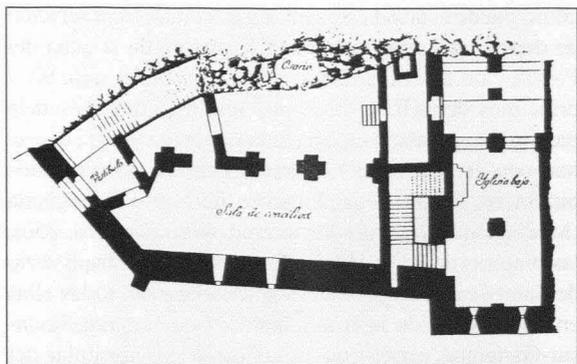


Fig. 1. San Juan de la Peña. Planta de la zona baja del monasterio, según R. Magdalena.

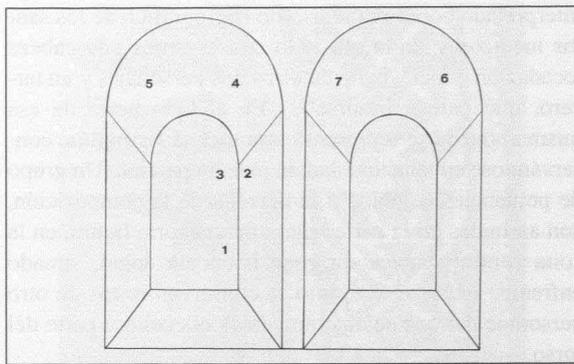


Fig. 2. San Juan de la Peña. Esquema de la distribución de las escenas pictóricas en los ábsides: 1. Cortinajes; 2. Personaje nimbado; 3. Escena sin identificar; 4. Martirio del fuego a los Santos Cosme y Damián; 5. Crucifixión de los Santos Cosme y Damián; 6. Personaje bajo arquitecturas; 7. Escena sin identificar.



Fig. 3. San Juan de la Peña. Ábside norte, muro sur. Martirio de los Santos Cosme y Damián.



Fig. 4. San Juan de la Peña. Ábside norte, muro norte. Crucifixión de los santos.

mente a encontrarnos ante otro episodio de la historia de los mártires Cosme y Damián. Por último, bajo esta última escena aún puede verse el comienzo de una ornamentación de cortinajes que, cabe suponer, decoraría el muro hasta el suelo.

En el ábside de la Epístola, en el lateral sur de la bóveda, apreciamos un arco rebajado sobre columnas y en el tradós de éste, una decoración arquitectónica, de la que hoy tan sólo podemos ver la de la zona derecha (fig. 6). El arco en cuestión enmarcaba una escena que se ha

interpretado como otro episodio hagiográfico de los santos médicos y de la que sólo conservamos una cabeza tocada con bonete, parte de otros dos personajes y un tercero, que parece intuirse¹⁵. En el lado norte de esa misma bóveda se representó otra escena figurativa, conservándose en la actualidad de manera parcial. Un grupo de personajes se ubicó a la derecha de la composición, con animales en la parte baja, mientras otra figura, en la zona central, parece dirigirse hacia un ángel, situado enfrente. Sobre éste último se conservan restos de otro personaje del que solamente vemos el cuello y parte del torso.

Los ábsides donde se encuentran ubicadas estas pinturas estuvieron tapados desde el siglo XVII -momento en el que se colocaron dos retablos- hasta principios del XX. Fue en la obra de M. Gómez Moreno sobre iglesias mozárabes donde aparecieron publicadas por vez primera, mostrando la imagen que por entonces ofrecía la iglesia 'baja' del monasterio¹⁶. A pesar de la trascendencia de este conjunto mural, no ha tenido el tratamiento merecido dentro de la historiografía sobre la pintura románica hispana, ya que tras la mención de M. Gómez Moreno y hasta casi nuestros días, apenas fue tenido en cuenta por los investigadores. No obstante, todos aquellos que estudiaron las pinturas coincidieron en otorgarles un carácter francés que establecía una vinculación entre San Juan de la Peña y Cluny, basada en las relaciones eclesiásticas existentes en los siglos XI y XII entre ambas instituciones. La abadía 'madre' cluniaciense se ubicó en la Borgoña, así que, gracias a estas premisas, las pinturas de la iglesia baja del monasterio pinatense han sido relacionadas con la pintura borgoñona, más concretamente con las de la llamada 'capilla de los monjes' de Berzé-la-Ville¹⁷. Algunos investigadores, sin embargo, propusieron otras hipótesis estableciendo nuevos vínculos estilísticos. Así, A. Canellas y A. San Vicente plantearon la relación formal entre las pinturas aragonesas y las del Panteón de San Isidoro de León, aunque las primeras siempre mucho más cercanas a las francesas que las segundas, atribuyéndoles una cronología en el entorno del año 1170¹⁸. Unos años más tarde, H. Toubert rechazó la adscripción de las pinturas oscenses a la órbita de la pintura cluniaciense en Francia, mostrándose más partidaria de un acercamiento formal a algunas de las miniaturas de la segunda Biblia de Limoges (París, B.N., lat. 8)¹⁹. Y ya por último, M. C. Lacarra y J. L. García Lloret propusieron un alejamiento de las pinturas de Berzé-la-Ville para acercarlas formalmente, y siguiendo la hipótesis vista de A. Canellas y A. San Vicente, a las pinturas murales del Panteón de San Isidoro de León²⁰.

Planteadas la cuestión, pasemos ahora a estudiar el conjunto mural desde el punto de vista formal con la finalidad de revisar la adscripción pictórica establecida con Berzé-la-Ville. Veremos en las próximas páginas

cómo puede establecerse, sin lugar a dudas, una relación de dependencia con respecto a la pintura de la zona del Poitou y no a la borgoñona. Entre finales del siglo XI y principios del XII se desarrolló una importante escuela pictórica que trabajó en la región poitevina y de la que se han conservado un considerable número de conjuntos pictóricos. Éstos son el códice de Santa Radegunda (Médiathèque François-Mitterrand de Poitiers, ms. 250), las pinturas de Saint-Hilaire-le-Grand, las del baptisterio de Saint-Jean, las de Notre-Dame-la-Grande, todas ellas en Poitiers; las de la abadía benedictina de Saint-Savin-sur-Gartempe, en el Poitou; las de la sala capitular del monasterio de la Sainte-Trinité de Vendôme, en Loir-et-Cher y en la Mayenne, las de la iglesia de Saint-Jean-Baptiste de Château-Gontier. Este foco pictórico proyectó su influencia en un conjunto de pinturas románicas catalanas, las englobadas bajo el apelativo de 'Círculo de Osormort', así como en las pinturas de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés (Museo Diocesano de Jaca) y, como vamos a ver a continuación, en las pinturas de la iglesia 'baja' de San Juan de la Peña²¹.

Así, un concienzudo análisis del conjunto mural de la iglesia 'baja' del monasterio oscense nos manifiesta una fuerte unidad formal, a la que escaparía cierta variedad en la factura del contorno de los rostros de los diversos personajes figurados. Unos lo presentan más abombado en su zona inferior, mientras otros muestran una forma más redondeada, aunque todos ellos tienen su correspondiente modelo en los conjuntos de la zona del Poitou. Por lo que refiere a los rasgos faciales, sí existe una mayor uniformidad. Se desarrollan a través de grandes ojos, muy marcados por gruesas líneas y señalando los párpados con color. De las cejas, muy destacadas también a través de dos líneas curvas paralelas, surge la nariz, larga y fina hasta su extremo final, donde aparecen unas aletas anchas. Debajo, la boca, resuelta a través de manchas de color rojizas para los labios y trazos oscuros para remarcarlos, así como las comisuras y la barbilla. Y en la mejilla, una manchita roja, muy característica de la pintura poitevina y que igualmente aparece en el conjunto zaragozano de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés, así como en los conjuntos catalanes pertenecientes al 'Círculo de Osormort'. Podemos también ver la oreja, alargada y delgada, tras la cual se coloca el cabello, peinado hacia atrás o hacia los lados, pero dejando siempre la cara despejada. Quien mejor lo conserva es el personaje ubicado en el muro sur del ábside de la Epístola (fig. 6). Podemos ver en él el cabello hacia los lados, mientras un mechón de pelo, en el centro, se peina hacia atrás y en la figura ubicada bajo la escena del martirio de la hoguera se presenta una especie de bucle en la nuca (fig. 5), muy característico también de la escuela poitevina, así como en las pinturas de Bagüés. Otro recurso, utilizado igualmente en los conjuntos franceses, es el de



Fig. 5. San Juan de la Peña. Ábside norte, muro sur. Personaje con nimbo.

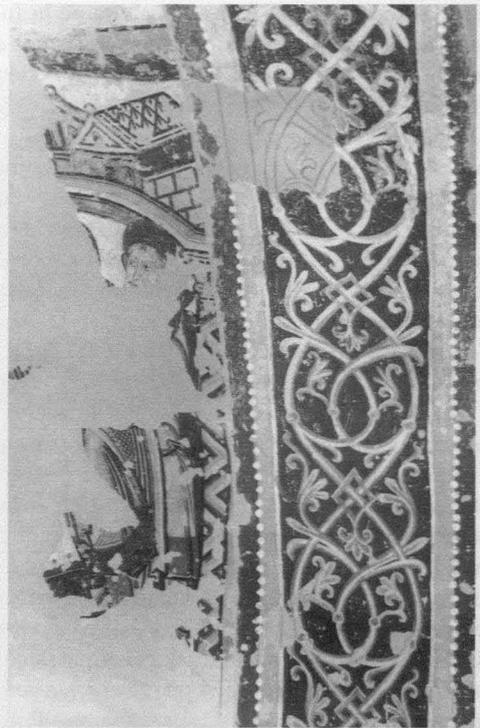


Fig. 6. San Juan de la Peña. Ábside sur, muro sur. Escena sin identificar. (Institut Amatller d'Art Hispànic, nº cliché M-3170).



Fig. 7. Cripta Saint-Savin-sur-Gartempe. Sabino y Ciprián delante de los leones.

realizar dos mechones de pelo, a la altura de la frente, pero en uno de los laterales, tal y como apreciamos en el verdugo arrodillado a la izquierda de la composición del martirio del fuego de los santos médicos, así como en San Damián, en esa misma escena (fig. 3).

Los personajes que aún pueden verse completos muestran figuras excesivamente largas, aunque su buena factura ofrece una sensación de esbeltez, muy al contrario de lo que sucede con otros conjuntos murales, que denotan una tosca ejecución. El ejemplo paradigmático en este sentido lo presenta el verdugo situado a la derecha, en el martirio del fuego de los mártires (fig. 3). Este mismo personaje se encuentra, además, en una posición corporal frecuente en las pinturas francesas, así como en las catalanas y las de Bagüés, esto es el modo en el que los personajes hacen patente su prominente 'vientre en almendra' (fig. 7). Las manos, también largas, señalan con unos dedos delgados que presentan, en algunos personajes, un curvamiento en las falanges. Así sucede en uno de los verdugos del martirio de los Santos Cosme y Damián, en el santo ubicado bajo dicha escena y, más tímidamente, en uno de los ángeles que flanquean al crucificado. Tal característica, que se ausenta completamente en los conjuntos catalanes y aparece de forma escasa en el conjunto de Bagüés, recibe también su influencia de la pintura poitevina, siendo modelos para ello los conjuntos murales de la cripta de Saint-Savin, de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers y del códice de Santa Radegunda.

Las vestimentas en San Juan de la Peña muestran un amplio repertorio de pliegues y trazos, formando en su parte central unos característicos pliegues en forma de uve o espiga. En la zona del torso se realizaron trazos semiesféricos, circulares en el estómago y semicirculares en las piernas, a las que parece adherirse el ropaje y que reciben su influencia de la pintura poitevina (fig. 8). Cuando las túnicas son cortas podemos ver las piernas en las que, a través de incontables trazos y líneas paralelas entrecruzadas se dibujan las medias y calzado de los personajes en cuestión. Este tipo de atuendo, con el que aparecen los verdugos del martirio de la hoguera, muestra, en ocasiones, una banda de color horizontal en su extremo inferior. De igual modo, estas túnicas pueden complementarse con un manto anudado sobre el hombro, tal y como observamos en el verdugo que azuza el fuego con la vara de hierro (fig. 3). Las otras vestimentas, aunque son talares tienen un mismo tratamiento en los pliegues, tal y como podemos apreciar en las de los Santos Cosme y Damián en la hoguera. Los ángeles que surgen de la parte superior de la mencionada escena, llevan una especie de 'faja' en la cintura, marcándola aún más, y que se vincula siempre a las túnicas largas. Cabe también destacar los utensilios utilizados por los verdugos para avivar el fuego de la hoguera, que manifiestan un

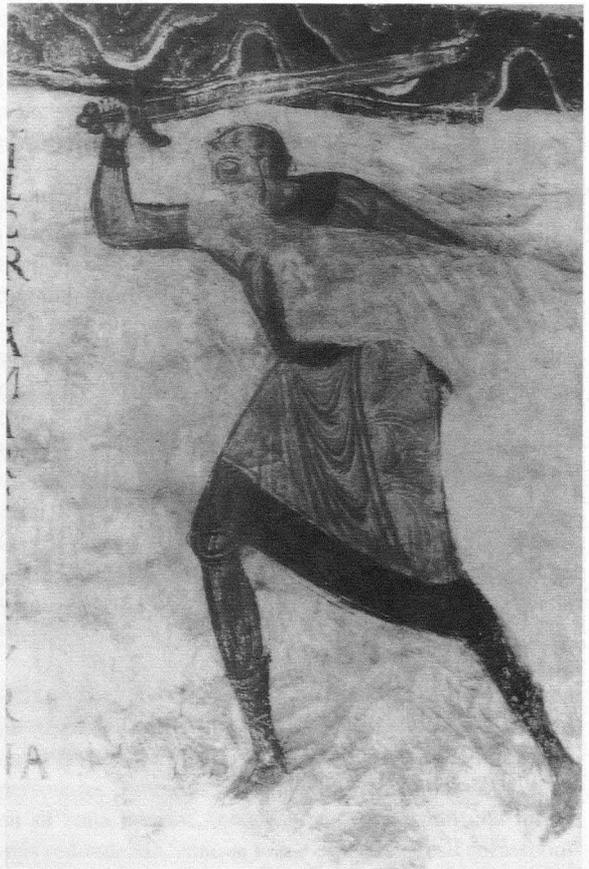


Fig. 8. *Baptisterio de Saint-Jean de Poitiers. Caballero luchando contra un dragón.*

extraordinario realismo representativo y voluntad detallista.

Pasando ahora al ábside de la Epístola vemos fragmentos pictóricos de varios personajes bajo un arco sostenido por columnas, solución ésta que debió adoptarse en otras escenas, como la situada bajo la tortura de la hoguera, en el ábside del Evangelio. Estos elementos arquitectónicos muestran igualmente una decoración a base de figuraciones geométricas, alejadas del simplismo que, en este sentido, puede verse por ejemplo en las columnas de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés. Sobre el citado arco se representaron arquitecturas, tal y como sucede en algunos conjuntos pictóricos poitevinos, y también en el antedicho conjunto zaragozano. Las de San Juan de la Peña muestran un edificio con techumbre a dos aguas, cubierto por una especie de tejas romboidales que se remarcaban con un trazo surgido desde uno de sus ángulos agudos (fig. 9). Le sigue, en el muro lateral, un paramento en el que se dibujaron todos y cada uno de los sillares, mostrando además una particular ornamentación a base de puntos y líneas, totalmente idéntica a la

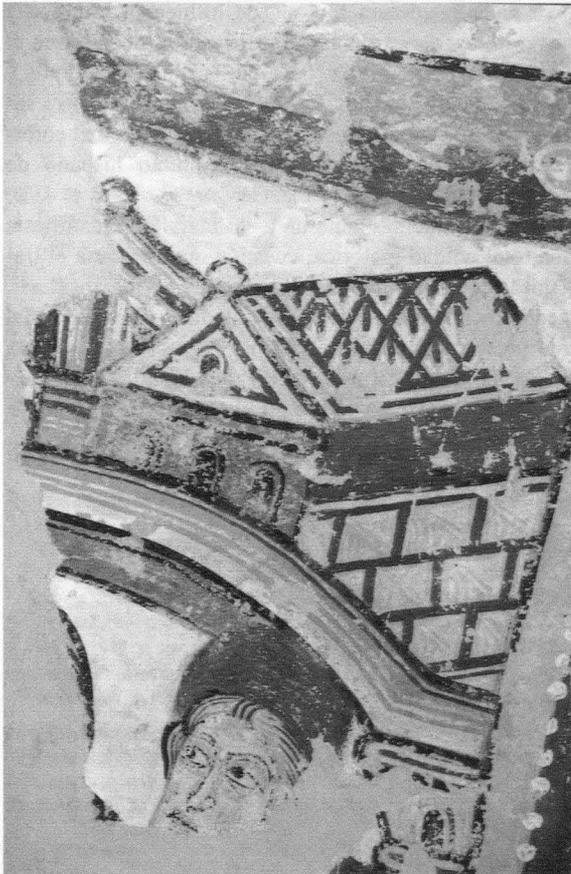


Fig. 9. San Juan de la Peña. Ábside sur, muro sur. Detalle decoración arquitectónica en la enjuta del arco.

que se realizó en las arquitecturas, también sobre los arcos, que enmarcan las escenas de la cripta de la abadía benedictina de Saint-Savin-sur-Gartempe o del códice de la *Vita Radegundis* (fig. 10).

Llegados a este punto es necesario señalar de manera muy especial que la calidad pictórica de los fragmentos de las pinturas de la iglesia 'baja' de San Juan de la Peña es extraordinaria. La escena del martirio de los Santos Cosme y Damián presenta una composición repleta de personajes y elementos figurativos resueltos con maestría y ajena al apelmazamiento que en ocasiones se atribuye a la pintura románica. Aquí se ha solucionado a través de la representación de los santos erguidos, centrandó la composición, y flanqueados por el resto de personajes —seis en total—, de manera equilibrada y dosificada, de tal forma que se figuran tres a cada lado. En la zona inferior encontramos a dos personajes agachados que se afanan en avivar el fuego. Tras éstos, sendas figuras de pie, preocupadas también por el fuego del suplicio y en

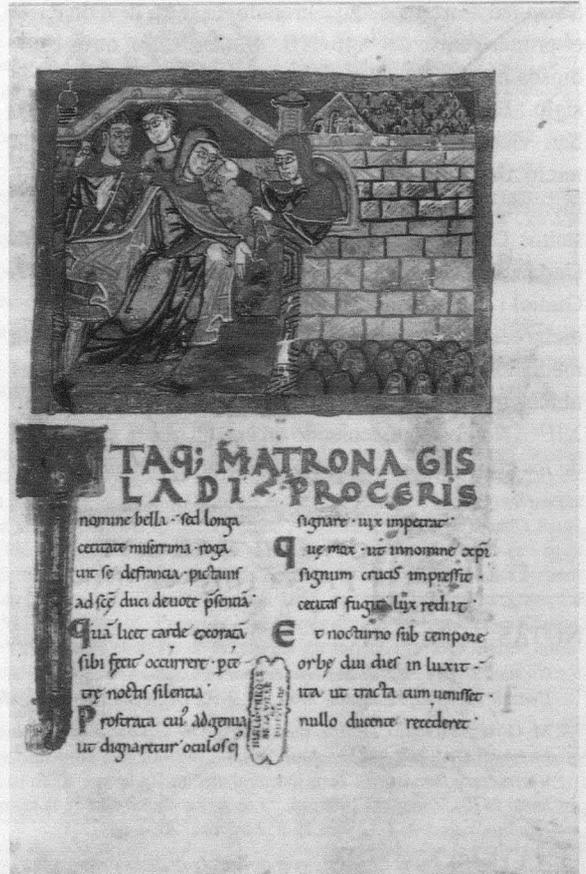


Fig. 10. *Vita Radegundis*. Fol. 34r. Santa Radegunda cura a un ciego. (Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, ms. 250).

la zona superior, surgen de los ángulos dos figuras de ángeles que confortan a los Santos Cosme y Damián. Existe igualmente una voluntad de profundidad que la evidenciamos en los diferentes planos representativos entre los personajes agachados, en un primer término, y los santos, verdugos y el procónsul, ubicados en un segundo plano.

Todos estos estilemas formales llevan a emparentar formalmente las pinturas de la iglesia 'baja' del monasterio pinantense a la realizada entre finales del siglo XI y principios del XII en la zona francesa del Poitou. El hecho de ser el ciclo mural que establece las mayores semejanzas con la pintura poitevina hace que debamos concederle la cronología más temprana de los conjuntos hispanos de influencia gala. Aún así no puede datarse a finales del siglo XI, como algunos investigadores han propuesto²², ya que con posterioridad a estas fechas se están realizando aún los frescos del Poitou, tal es el caso de algunos de los ciclos murales de la abadía de Saint-

Savin-sur-Gartempe, cuya cronología se ha llevado hasta el primer cuarto del siglo XII. Sin embargo, otros estudiosos han apostado por fechas pertenecientes ya a ese siglo. Entre ellos se encuentran A. Canellas López y A. San Vicente, quienes las consideraron obra del último tercio del XII, más concretamente a partir de 1170, momento en el que llegaron a Francia reliquias de los santos Cosme y Damián²³. G. M. Borrás Gualis y M. García Guatas, secundados por W. W. S. Cook y J. Gudiol i Ricart, propusieron la primera mitad de la antedicha centuria²⁴, mientras, J. Yarza Luaces las llevó hasta mediados de ese siglo²⁵ y J. Sureda, por su parte, las ubicó cronológicamente hacia el segundo tercio del siglo XII²⁶. No obstante, teniendo en cuenta que la cronología de los conjuntos poitevinos supone una fecha *post quem*

para datar la pintura hispana de influencia francesa y viendo la estrecha vinculación formal existente entre el ciclo mural de la iglesia 'baja' de San Juan de la Peña y los diversos frescos del Poitou, cabría precisar para las pinturas del cenobio pinatense una datación en el entorno de 1130, siendo el primer conjunto hispano de influencia poitevina en realizarse.

Estamos, además, ante un ciclo mural que manifiesta una total unidad pictórica, cuestión que indicaría el trabajo de un solo pintor en las escenas de los ábsides²⁷, siendo dicho artista, debido a la aludida cercanía formal que presenta el conjunto oscense respecto a la pintura poitevina, un pintor que conocía muy bien las obras pictóricas realizadas en el Poitou, de tal forma que puede asimismo plantearse el que hubiese trabajado en la elaboración de los conjuntos pictóricos franceses.

NOTAS

- ¹ *Crónica de San Juan de la Peña*, ed. por A. Ubieto Arteta, Valencia, 1961, p. 27; F. OLIVÁN BAILE, *Los monasterios de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós*, Zaragoza, 1969, pp. 9-10; D. BUESA CONDE, *El Monasterio de San Juan de la Peña*, León, 1991 (6ª ed.), pp. 6-8.
- ² M. GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, 1919, reed. Granada, 2000, p. 31. Sobre la documentación medieval relativa a este cenobio Cf. A. I. LAPENA PAUL, *El monasterio de San Juan de la Peña hasta 1410 (Contribución al estudio de su dominio y estructura monástica)*, Tesis Doctoral inédita, Zaragoza, 1988; ID., *El monasterio de San Juan de la Peña en la Edad Media (desde sus orígenes hasta 1410)*, Zaragoza, 1989; ID., "Los siglos medievales en la historia del Monasterio de San Juan de la Peña", en *San Juan de la Peña. Suma de estudios*, coord. A. I. Lapeña Paul, Zaragoza, 2000, pp. 11-49.
- ³ A. I. LAPENA PAUL, *El monasterio de San Juan de la Peña en la Edad Media...*, op. cit., p. 53.
- ⁴ F. OLIVÁN BAILE, *Los monasterios de San Juan de la Peña...*, op. cit., p. 26. Otros estudiosos atribuyeron a dicho espacio una función de sala capitular o de dormitorio (A. CANELLAS LÓPEZ y A. SAN VICENTE, *Aragón roman*, La Pierre-qui-Vire, 1971, p. 74; A. DURÁN GUDIOL, *Arte altoaragonés de los siglos X y XI*, Sabiñánigo, 1973, p. 95; A. I. LAPENA PAUL, *San Juan de la Peña...*, op. cit., pp. 22-23).
- ⁵ Para M. Gómez Moreno, F. Oliván Baile, A. Canellas López y A. San Vicente la cronología de la iglesia estaría dentro del siglo IX (M. GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes*, op. cit., pp. 36-38; F. OLIVÁN BAILE, *Los monasterios de San Juan de la Peña...*, op. cit., p. 10; A. CANELLAS LÓPEZ, y A. SAN VICENTE, *Aragón roman*, op. cit., p. 74); mientras que para A. Durán Gudiol (*Arte altoaragonés de los siglos X y XI*, op. cit., p. 95) debió finalizarse poco después de 920. A. I. Lapeña Paul (*San Juan de la Peña...*, op. cit., p. 23) sin especificar, sigue la anterior teoría, proponiendo el siglo X como data para la iglesia.
- ⁶ La estructuración de la iglesia en dos naves divididas por arcos geminados responde, según M. Gómez Moreno, a una función litúrgica, ya que a cada nave junto con su ábside se le dotaba de una advocación, siendo para esta iglesia la de San Juan y la de los Santos Julián y Basilisa (GÓMEZ MORENO, M., *Iglesias mozárabes*, op. cit., p. 36); hipótesis que siguen A. Canellas López y A. San Vicente (*Aragón roman*, op. cit., p. 75). Al respecto, quizás debiéramos pensar en los condicionamientos topográficos que impuso el irregular y abrupto terreno sobre el que se asentó el templo como auténtica causa para la disposición de dos naves.
- ⁷ A. DURÁN GUDIOL, *Arte altoaragonés de los siglos X y XI*, op. cit., p. 101.
- ⁸ M. GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes*, op. cit., p. 37; A. CANELLAS LÓPEZ, y A. SAN VICENTE, *Aragón roman*, op. cit., p. 75.
- ⁹ M. GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes*, op. cit., p. 39; A. CANELLAS LÓPEZ, y A. SAN VICENTE, *Aragón roman*, op. cit., p. 74; A. I. LAPENA PAUL, *San Juan de la Peña. Guía histórico-artística*, Zaragoza, (1ª ed. 1986), 1994, pp. 256-29.
- ¹⁰ E. IBARRA, *Documentos correspondientes al reinado de Sancho Ramírez, II, desde 1063 hasta 1094. Documentos particulares*, Zaragoza, 1913, pp. 73 y 85; A. UBIETO ARTETA, "La introducción del rito romano en Aragón y Navarra", *Hispania Sacra*, I, fasc. II (1948), pp. 299-324; A. DURÁN GUDIOL, *La iglesia en Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I (1062?-1104)*, Roma, 1962, pp. 133-134; ID., *Arte altoaragonés de los siglos X y XI*, op. cit., p. 205; A. I. LAPENA, *El monasterio de San Juan de la Peña hasta 1410...*, op. cit., pp. 722-801; ID., *San Juan de la Peña...*, op. cit., p. 12, 16-17; ID., *El monasterio de San Juan de la Peña en la Edad Media...*, op. cit., p. 53; ID., "Iglesia y monacato en el reinado de Sancho Ramírez", en *Sancho Ramírez, rey de Aragón y su tiempo. 1064-1094*, Huesca, 1994, pp. 129-150, en especial pp. 135-136; C. LALIENA CORBERA, *La formación del Estado feudal. Aragón y Navarra en la época de Pedro I*, Huesca, 1996, p. 46-50; PH. SÉNAC, *La frontière et les hommes (VIIIe.-XIIe. Siècle). Le peuplement musulman au nord de l'Ebre et les débuts de la reconquête aragonaise*, París, 2000, p.348-351.
- ¹¹ Muy brevemente apuntar unas pincladas sobre la vida y martirio de estos santos cuya festividad se celebra el 27 de septiembre. Eran hermanos y habitantes de Egea de Cilicia, donde ejercían la medicina de forma altruista. Fueron martirizados y asesinados bajo el mandato del emperador Diocleciano -año 287- ya que se negaron a adorar a los ídolos paganos. El procónsul Lisias fue quien ordenó los castigos que se les aplicaron, entre los que se cuentan machacarles los pies y manos, tirarlos al mar atados con cadenas, arrojarlos a una hoguera o crucificarlos. Finalmente, fue-

- ron decapitados y los cristianos del lugar recogieron los cuerpos para darles sepultura. Su culto, iniciado en Constantinopla y auspiciado por el emperador Justiniano, pasó a Occidente en el siglo VI, donde encontramos advocaciones ya en el siglo IX (S. de la VORAGINE, *La leyenda dorada*, II, Madrid, 1989, pp. 615-618; *Vides de sants rosselloneses*, edición y estudio de Ch. S. M. Kniazzezh y E. J. Neugaard, Barcelona, 3 vols., 1977, vol. III, pp. 302-305; F. HALKIN, "Publications récentes de textes hagiographiques grecs. S. Conon l'Isaurien. Miracles des SS. Côme et Damien", *Analecta Bollandiana*, LIII (1935), pp. 366-381, en particular pp. 374-381; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*, Tomo III, vol. I, París, 1958, pp. 332-338; F. CARAFFA, y M. L. CASANOVA, "Cosma e Damiano", en *Bibliotheca Sanctorum*, t. IV, Roma, 1964, cols. 223-237).
- ¹² G. M. BORRÁS GUALIS y M. GARCÍA GUATAS, *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, 1978, p. 139; J. SUREDA I PONS *La pintura románica en España*, Madrid, 1985, p. 314; M. C. LACARRA DUCAY y J. L. GARCÍA LLORET, "Arte en el monasterio medieval de San Juan de la Peña", en *San Juan de la Peña. Suma de estudios*, coord. A. I. Lapeña Paul, Zaragoza, 2000, pp. 51-89, en particular p. 56.
- ¹³ F. OLIVÁN BAILE, *Los monasterios de San Juan de la Peña...*, op. cit., p. 29; A. DE LA MORENA, "La pintura", en *Historia de España*, vol. XI, *La Cultura del Románico. Siglos XI al XIII*, Madrid, 1995, pp. 417-452, en particular p. 437.
- ¹⁴ Este fragmento pictórico surgió a la luz en el transcurso de una restauración efectuada en la década de los ochenta del siglo XX (A. I. LAPEÑA PAUL, *San Juan de la Peña...*, op. cit., p. 26).
- ¹⁵ G. M. BORRÁS GUALIS y M. GARCÍA GUATAS, *La pintura románica en Aragón*, op. cit., p. 135.
- ¹⁶ M. GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes*, op. cit., pp. 38-39.
- ¹⁷ G. M. BORRÁS GUALIS y M. GARCÍA GUATAS, *La pintura románica en Aragón*, op. cit., p. 135; A. CANELLAS LÓPEZ y A. SAN VICENTE, *Aragon roman*, op. cit., pp. 75-76; J. YARZA LUACES, *Historia del Arte Hispánico. II La Edad Media*, Madrid, 1980, pp. 135-136; J. SUREDA I PONS, *La pintura románica en España*, op. cit., pp. 45-48 y 314.; A. de la MORENA, "La pintura románica en el Camino de Santiago", en *Ciclo de Conferencias sobre el Románico y El Camino de Santiago*, Palencia, 1983, pp. 55-64, en particular p. 61; ID., "La pintura", op. cit., p. 437; A. I. LAPEÑA PAUL, *San Juan de la Peña...*, op. cit., pp. 25-26. Sobre las pinturas de Berzé-la-Ville véase, entre otros, G. de FRANCOVICH "Problemi della pittura e della scultura preromantica", en *I problemi comuni dell'Europa postcarolingia. Settimane di Studio, 6-13 aprile*, Spoleto, 1954, pp. 355-516, en particular pp. 512-513; A. GRABAR, "Peintures murales", en *La peinture roman du XIe. au XIIIe. siècle*, Ginebra, 1958, pp. 103-110; J. WETTSTEIN, *La fresque romane Italie-France-Espagne, I. Études comparatives*, Ginebra, 1971, pp. 75-96; ID., *Fresques et peintures des églises romanes en France*, París, 1974, p. 96; É. PALAZZO, "L'iconographie des fresques de Berzé-la-Ville dans le contexte de la réforme gregorienne et de la liturgie clunienne", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 19 (1988), pp. 169-182; A. COURTILLÉ "Influences byzantines dans quelques décors peints de la France romane", *Hortus Artium Medievalium*, 4 (1998), pp. 85-97, en especial pp. 88-89.
- ¹⁸ A. CANELLAS LÓPEZ y A. SAN VICENTE, *Aragon roman*, op. cit., pp. 75-76.
- ¹⁹ H. TOUBERT, "Peinture murale romane. Les découvertes des dix dernières années. Fresques nouvelles, vieux problèmes, nouvelles questions", *Arte Medievale*, 1987, pp. 127-162, en particular pp. 152-153.
- ²⁰ M. C. LACARRA DUCAY y J. L. GARCÍA LLORET, "Arte en el monasterio medieval de San Juan de la Peña", op. cit., pp. 54-55.
- ²¹ Para un estado de la cuestión al respecto con bibliografía sobre el tema véase G. FERNÁNDEZ SOMOZA, "La influencia poitevina en la pintura mural románica del nordeste de España", en *Aquitaine-Espagne (VIIIe-XIIIe. siècle)*, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, 2001, pp. 165-174. La mencionada vinculación formal entre las pinturas de San Juan de la Peña y las del Poitou es reciente (G. FERNÁNDEZ SOMOZA, *La primera impronta de la pintura románica del Poitou en Aragón y Cataluña*, Tesis Doctoral, 2 vols., Universitat Autònoma de Barcelona, 2001).
- ²² M. C. LACARRA DUCAY y J. L. GARCÍA LLORET, "Arte en el monasterio medieval de San Juan de la Peña", op. cit., p. 54.
- ²³ A. CANELLAS LÓPEZ y A. SAN VICENTE, *Aragon roman*, op. cit., pp. 75-76.
- ²⁴ G. M. BORRÁS GUALIS y M. GARCÍA GUATAS, *La pintura románica en Aragón*, op. cit., p. 142; W. W. S. Cook y J. Gudíol i Ricart, en la edición actualizada de 1980 (*Pintura e Imaginería románicas*, vol. VI, Madrid, 1948; ed. actualizada 1980, pp. 78-79), siguen la hipótesis dada por los citados investigadores dos años antes.
- ²⁵ J. YARZA LUACES, *Historia del Arte Hispánico*, op. cit., pp. 135-136.
- ²⁶ J. SUREDA I PONS, *La pintura románica en España*, op. cit., p. 314; ID., "La pintura románica en el Alto Aragón", en *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval, 26 jun.-26 sept.*, 1993, Huesca, 1993, pp. 121-127, en particular p. 123.
- ²⁷ Me refiero aquí al hecho propiamente de pintar, ya que debió haber algún ayudante que preparase los pigmentos y el revoco. Cf. G. FERNÁNDEZ SOMOZA, "El pintor románico. Técnicas y métodos de trabajo", en *3rd. International Conference of Medieval and Later Archaeology*, Basilea, 2002 (en prensa).