

# LAS PINTURAS MURALES DE ROCAFORTE, UN *UNICUM* DEL ROMÁNICO NAVARRO

Carlos J. Martínez Álava

## 1. INTRODUCCIÓN

Rocaforte guarda en el nivel inferior de su torre campanario las únicas pinturas murales del románico navarro. Esta formidable noticia salió a la luz pública en noviembre de 2015, de la mano de los estudios coordinados por Alicia Ancho, técnica restauradora del Gobierno de Navarra, y el equipo técnico del Servicio de Patrimonio Histórico. Unos meses antes unos ojos preparados para interpretar lo que hasta entonces había pasado inadvertido reclamaron su atención. Enrique Galdeano y Verónica Quintanilla, que en ese momento trabajaban en la restauración del oratorio de San Francisco, observaron lo que parecían unos dedos bajo el enlucido. Las conclusiones de esos estudios se hicieron públicas por vez primera en Sangüesa, en el curso de las conferencias que conmemoraron los actos de celebración del 350 aniversario de la concesión del título de ciudad. La conferencia que entonces presentó Alicia Ancho llevó el título de “Rocaforte. Descubriendo Sangüesa la Vieja”. El hallazgo era importante. Desde el punto de vista de la historia del arte, el patrimonio románico conservado en Navarra es sobresaliente. Las muestras de arquitectura y escultura son muy relevantes. Sin embargo, no nos había llegado ningún ejemplo de pintura mural. Dentro de ese patrimonio medieval, las pinturas consideradas más antiguas eran las de la iglesia de San Martín de Artaiz, fechadas en la primera mitad del siglo XIII dentro de un contexto estilístico que avanzaba hacia el gótico<sup>1</sup>.

1 FERNÁNDEZ-LADREDA, C (dir.), MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., & LACARRA DUCAY, C., *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, 2015, 137.

Lo que ahora presentamos en este artículo es un compendio del estudio histórico-artístico que, en paralelo a la intervención de consolidación y restauración realizada entonces, tuve la fortuna de llevar a cabo a finales de 2015 por encargo del Servicio de Patrimonio Histórico. Para su elaboración conté con la indispensable base científica de los estudios técnicos coordinados por Alicia Ancho en el curso de la citada intervención. Un breve avance de sus conclusiones se publicó en la guía *Navarra Todo el Románico*<sup>2</sup>

Y sí, es cierto. No se trata de una exageración o una *fake new*. Las pinturas que sorprendente y afortunadamente se consolidaron en 2015 en Rocaforte son las únicas conservadas del románico navarro. Y de entre las conservadas in situ, son las pinturas figurativas más antiguas de Navarra. En consecuencia, se trata de un hallazgo de enorme importancia para nuestra historia del arte. Y demuestra que la conservación, la investigación y el cuidado de todos todavía pueden ayudarnos a encontrar o redescubrir conjuntos de pintura mural que el paso del tiempo ocultó tras otras pinturas, retablos o espacios subsidiarios. Su búsqueda y estudio es una tarea apasionante que, como en el caso de Rocaforte, nos dará en el futuro otras sorpresas. Todavía hay tesoros por descubrir. Tesoros del pasado que enriquezcan nuestro patrimonio, y de su mano, a nosotras y nosotros mismos. Patrimonio para educar, patrimonio para disfrutar.

Pero no perdamos la vista de nuestro objetivo. Rocaforte se sitúa a unos dos kilómetros de Sangüesa, arracimada entorno a un escarpado cerro que domina desde el noroeste la confluencia de los ríos Aragón e Irati. Desde la cima del cabezo que determina su fisonomía, se despliega el plano del Real hasta Javier por un lado, y las sierras de Ujué y Peña, con Aragón al fondo, por otro. Su reducido caserío se divide en tres pequeñas unidades urbanas bien diferenciadas: el barrio bajo, donde se concentra en la actualidad el mayor número de casas, el barrio medio con la parroquia de la Asunción, y el barrio alto, en torno a la mota del antiguo castillo.

Quizá lo primero que debemos tener en cuenta a la hora de aproximarnos a su historia y a la de sus pinturas murales es que la población ha conservado testimonio de tres denominaciones diferentes, que titulan por sí mismas los capítulos principales de su devenir histórico. El cerro, sus términos y caserío se llamó Sangüesa hasta las primeras décadas del siglo XII; a partir de entonces pasó a titularse Sangüesa, la vieja; y ya en la primera mitad del siglo XV se comienza a imponer la actual denominación de Rocaforte, en una metonimia del castillo que durante siglos culminó la montaña.

2 MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *Todo el Románico de Navarra*, Aguilar de Campoo, 2016, 272-274.

De su milenaria historia, poco ha conservado. El hallazgo de las pinturas románicas que protagonizan este estudio va a ser testimonio y memoria de un pasado perdido en su huella patrimonial. Estas escasas piedras son las únicas capaces de proclamar a los cuatro vientos el recuerdo de su historia<sup>3</sup>. Y es que, muy unido al destino de su desaparecida iglesia románica, Rocaforte contó, en lo alto del cerro, con un importante castillo, derruido, como veremos, en 1521. Nada conservamos de él. Una pena. Tampoco habíamos conservado nada del templo medieval que se asociaba al castillo y al recinto amurallado de la población. Son las piedras de la torre las que certifican que la iglesia de Santa María, desde el siglo XVIII de La Asunción, fue un edificio románico con cabecera de tres ábsides<sup>4</sup>, quizá relacionable con la relativamente próxima Ujué. Ya tendremos ocasión de hablar de ello. Y es que Rocaforte no ha tenido suerte con su patrimonio artístico y cultural. El templo románico fue sustituido por el actual avanzado el siglo XVI. Aparte de algunos elementos de arquitectura civil, especialmente los edificios de la calle del Burgo Viejo y algunas ventanas fechables en el siglo XV, la parroquia es la principal referencia patrimonial de la villa. Y lamentablemente perdió, ya en el siglo XX, un interesante retablo mayor renacentista, sustituido por mobiliario devocional neogótico.

En definitiva, las pinturas murales románicas de Rocaforte, milagrosamente conservadas en un espacio auxiliar del nivel inferior de su torre campanario, entre una gran caldera de gasoil y una escalera metálica, sirven para, al menos en parte, devolver a la población un fragmento de su memoria patrimonial; un testimonio de su protagonismo en la historia de Navarra, transformado ya en su memoria conservada. Y de paso, posibilitará el conocimiento de algunas claves para entender la evolución histórica y el destino de su castillo. Veamos cual es el contexto histórico y artístico de las que, a día de hoy, son las pinturas murales figuradas conservadas *in situ* más antiguas de Navarra.

- 3 Siempre que tratemos el tema de Memoria y Patrimonio viene al caso recordar las palabras del Códice de Roda que en el declinar del primer milenio, y refiriéndose a los edificios y reliquias de Pamplona, vaticina que “si los hombres callasen para olvido de los mártires, las piedras proclamarían su recuerdo”. La traducción completa de “*De laude Pampilone*” en MURUZÁBAL, J.M., “Nuevos datos sobre el origen del reino de Navarra”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 7 (1994), 33-47. “*Si homines silebant...lapides proclamabant...*” LACARRA, J.M.<sup>a</sup>, “Textos navarros del Códice de Roda”, *Estudios de Edad Media en la Corona de Aragón*, 1 (1945), 269.
- 4 GARCÍA, M.C., ORBE, M., y DOMEÑO, A., *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Sangüesa IV\*\**, Pamplona, 1980, 427.

## 2. MEMORIA MEDIEVAL PARA RECONSTRUIR UN CONTEXTO

Verdaderamente la historia medieval de Rocaforte presenta elementos de gran interés, esenciales para la reconstrucción de la memoria Sangüesina y de notable relieve para la historia de Navarra. De hecho, la reconstrucción de ese contexto nos va a situar frente a temas capitales en el devenir histórico del viejo reino. En cuanto a su comarca, hay tener en cuenta que la actual Sangüesa fue en origen un burgo fundado a partir de Rocaforte. De hecho, durante generaciones, antes que Rocaforte, el lugar que nos ocupa se denominó primero Sangüesa y después, para diferenciarla de la nueva ciudad del plano, Sangüesa la Vieja. Como tal Sangüesa ha sido identificada como uno de los lugares originarios del solar de la dinastía Jimena, que ocupó el trono del reino de Pamplona entre los siglos X y XIII. Su fortaleza es citada ya en las crónicas cordobesas del siglo X<sup>5</sup>. Y su topónimo se ha seguido hasta la antigüedad romana<sup>6</sup>.

Entre lo legendario<sup>7</sup>, lo histórico y lo arqueológico, el origen del poblamiento genérico del lugar se ha fijado efectivamente en el mundo romano<sup>8</sup>. En su término se hallaron un ara y diversas monedas romanas<sup>9</sup>, relacionándose este primer enclave poblacional con una guarnición militar que controlaba las importantes vías romanas que discurren en su entorno<sup>10</sup>. No obstante, en el cerro sólo se encontraron cerámicas de origen medieval<sup>11</sup>, por lo que su primer hábitat efectivo se debió iniciar, bien en época tardoantigua, bien en la Alta Edad Media.

- 5 Todo lo anterior en LACARRA, J.M<sup>a</sup>., “Expediciones musulmanas contra Sancho Garcés”, *Príncipe de Viana*, 1 (1940), 63 (41-70).
- 6 Ha sido identificada por algunos como la Sangosa romana. CARRERAS, F. (Dir), *Geografía del País Vasconavarro*, t. II; ALTADILL, J., Provincia de Navarra, Barcelona, 477. También con Suessa, capital de los suessetanos. BERMÚDEZ, C, Sumario de antigüedades romanas que hay en España.. Madrid, 1832, 153.
- 7 Historiadores locales imaginaron que los fundadores de la villa fueron un grupo de vascones que huían de la persecución de los romanos, ANCIL, M., *Compendio de la historia de Sangüesa desde su fundación hasta nuestros días*, Pamplona, 1931, 9. Citado por LABEAGA, J.C., *Carta arqueológica del término municipal de Sangüesa*, Sangüesa, 1981. Quizás se inspiraron en la documentada Oneca “rebelde”.
- 8 El P. Escalada afirmaba que en las casas de Rocaforte se podían ver multitud de columnas y restos arquitectónicos; en la casa Pardiés encontró un ara sepulcral, que luego se reutilizó en el puente de Sangüesa. TARACENA, B, y VAZQUEZ DE PARGA, L., “Excavaciones en Navarra”, *Príncipe de Viana*, 24 (1946), 437.
- 9 De hecho, las monedas romanas están descontextualizadas, careciendo de cualquier valor documental o arqueológico para dar una cronología al primer poblamiento de la villa. LABEAGA, J.C., “Hallazgos monetarios en Sangüesa. (Navarra)”, *Isturitz: Cuadernos de prehistoria-arqueología*, 2 (1993), 238.
- 10 LABEAGA, J.C., *Carta arqueológica del término municipal de Sangüesa*, Sangüesa, 1981. Idem, “Historia del puente de Sangüesa sobre el Aragón”, *Príncipe de Viana*, 197 (1992), 621.
- 11 LABEAGA, J.C., *Carta arqueológica del término municipal de Sangüesa*, Sangüesa, 1981.



De hecho, investigaciones más recientes parecen confirmar un cambio en la red de poblamiento de la Navarra oriental. De las que son citadas ya en la Alta Edad Media (Sangüesa la Vieja, Ull, Fillera, Lerda, Añués y Vitoria), sólo Fillera tiene un origen romano<sup>12</sup>. Es muy probable que estos nuevos núcleos poblacionales, situados en su mayoría sobre pronunciadas escarpaduras, respondan a una necesidad defensiva<sup>13</sup>. Siguiendo esa línea argumental, podemos concluir que el poblamiento en estas comarcas, a caballo de las actuales Navarra y Aragón, cambió notablemente a principios de la Alta Edad Media. Se pasó entonces de un hábitat tardoantiguo con profunda tradición agrícola (situado en los valles y planos fértiles), a otro en el que las villas ascienden a lo alto de colinas y promontorios, para encastillarse. La razón debió ser la invasión musulmana y la consolidación de una tenue frontera ya durante el siglo VIII<sup>14</sup>. Ese debe ser el contexto del origen y primer desarrollo de Sangüesa/Rocaforte.

Quizá la referencia más antigua al topónimo Sangüesa la encontremos en el Códice de Roda. Allí, en la genealogía de García Jiménez se dice que casó con “*Onneca Rebelle de Sancossa et genuit Enneco Garseanis et domna Sanzia*”<sup>15</sup>. Este noble pirenaico, quizá identificable con García Íñiguez, casó en segundas nupcias con Dadildis de Pallars con quien tuvo a Sancho Garcés y Jimeno Garcés. Al parecer, a fines del siglo IX, este Sancho Garcés, ya convertido en rey de Pamplona, va a partir de Sangüesa/Rocaforte a reconquistar el castillo de Aibar, en manos de los musulmanes desde el año 882<sup>16</sup>.

Pero donde más claramente se constata su función y relieve tanto dinástico como estratégico es en la crónica musulmana de la expedición de castigo que en 924 lideró contra el reino pamplonés Abd-al-Rahman III: “...partió an-Nasir a Carcastillo, junto al río Aragón, cuyos cultivos borró, y luego se propuso penetrar en el mismo corazón del país de los infieles, donde se reunían y sentían seguros, para hacerles daño allí mismo, para lo cual se equipó, tomando en la marcha la precaución de cuidar los flancos y mantener las posiciones, recogiendo los extremos, y así avanzó por el Desfiladero de los Vascones en perfecta formación el sábado, 11 de rabi I (17 de julio 924), penetrando los ejércitos en lugares donde nunca lo hicieron, quemando fortalezas y destruyendo el país, hasta parar en la aldea de

- 12 LARREA, J.J., *La Navarre du IV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Peuplement et Société (Bibliothèque du Moyen Âge, Paris-Bruxelles, 1998, 59-64.*
- 13 Ibidem, 59-64. También JIMENO, R., “Espacios sagrados, instituciones religiosas y culto a los santos en Sangüesa y su periferia durante los siglos medievales”, *Zangotzarra*, 8 (2004), 96.
- 14 JIMENO, R., “Iglesias propias y tenencias en la teofrontera sangüesina: las cuencas del Onsella y Aragón hasta 1076”, *Zangotzarra*, 11 (2007), 152.
- 15 LACARRA, J.M<sup>a</sup>., “Textos navarros del Códice de Roda”, *Estudios de la Edad Media de la Corona de Aragón*, 1 (1945), 42.
- 16 LABEAGA, J.C., *Sangüesa en el Camino de Santiago*, Sangüesa, 1993, 113; también, JIMENO, R., “Espacios sagrados, instituciones religiosas y culto a los santos en Sangüesa y su periferia durante los siglos medievales”, *Zangotzarra*, 8 (2004), 95.

Sangüesa, de la que era oriundo el bárbaro Sancho, a quien Dios extirpe, y cuyos edificios fueron destruidos y quemado todo su contenido”<sup>17</sup>.

Una vez reconstruido el recinto, el valor militar de las fortificaciones de Sangüesa la van a distinguir como una de las tenencias del reino durante los siglos X y XI<sup>18</sup>. El reparto del reino realizado en el testamento de Sancho el Mayor situó la frontera de lo que serán los reinos de Pamplona y Aragón, sobre el curso del río homónimo. El paso de Vadoluengo se va a convertir en un lugar estratégico “crucial” en la ruta que va desde la Canal de Berdún hacia Pamplona<sup>19</sup>. Y frente a él, el lugar de Sangüesa, dominador y vigía del valle, consolidará su posición como defensa de la frontera. De hecho, se comienzan a conocer los nombres de tenentes durante los reinados de Sancho III el Mayor (1004-1035), García Sánchez III el de Nájera (1035-1054) y Sancho Garcés IV de Peñalén (1054-1076)<sup>20</sup>.



Fig. 1. Sangüesa/Rocaforte y sus comarcas limítrofes en los siglos X y XI<sup>21</sup>.

- 17 IBN HAYYAN, de Córdoba, “Crónica del califa Abdarrahan III an-Nasir entre los años 912 y 942 (al-Muaqtabis V), Traducción, notas e índices por M<sup>a</sup> Jesús Viguera y Federico Corriente. Preliminar por José M<sup>a</sup> Lacarra, Textos Medievales, 64. Zaragoza, 1981, 149. Vemos que los propios autores musulmanes creen al rey originario de Sangüesa.
- 18 MARTÍN DUQUE, A, *Sancho III el Mayor de Pamplona. El rey y su reino (1004-1035)*, Pamplona, 2007, 322.
- 19 LALIENA, C., *Servos medievales de Aragón y Navarra en los siglos XI-XIII*, Zaragoza, 2012, 387.
- 20 URBIETO, A., *Los tenentes en Aragón y Navarra en los siglos XI y XII*, Valencia, 1973.
- 21 Tomado, con ligeras transformaciones, de LALIENA, C., *Servos medievales de Aragón y Navarra en los siglos XI-XIII*, Zaragoza, 2012, 31.

Su valor estratégico se subraya en el acuerdo que sellaron el rey Sancho de Peñalén y su tío Ramiro I hacia 1054<sup>22</sup>. Por este pacto de vasallaje, Ramiro obtuvo el control de Sangüesa, Lerda y Undués, asegurándose así el dominio de la llanura que recorría el río Aragón. Según el documento original, el rey de Pamplona dona “*illum castellum quod dicitur Sanguessa, cum omnibus terminis suis*”<sup>23</sup>, diferenciándolo de Undués y Lerda que son calificadas como villas.

Y nos vamos acercando al periodo más propicio para que se comenzaran a afrontar en la villa y castillo de Sangüesa intervenciones artísticas cuyo valor y durabilidad en el tiempo hablen por sí solas de la vida pasada de sus pobladores. “*Si homines silebant...lapides proclamabant...*”, que decía el Códice de Roda. Y el protagonismo de esta nueva fase de la historia de Rocaforte va a recaer en el rey Sancho Ramírez, que tras el asesinato de Sancho el de Peñalén (1076), unirá bajo su cetro la corona de Pamplona y Aragón.

Sancho Ramírez va a intentar consolidar las poblaciones más relevantes del reino, a la vez que intenta atraer a nuevos habitantes francos. Muestra una clara intencionalidad política por fortalecer la articulación del territorio y el patrimonio de la corona. Asistimos al inicio de un proceso que va a caracterizar buena parte del desarrollo urbano medieval: la concesión de fueros. Si atendemos a los lugares que van a recibir lo que luego se compilará como el “Fuero de Jaca” vemos que Ruesta, Aibar y Sangüesa forman la dorsal del valle del Aragón; Uncastillo, Luesia y Tafalla la línea meridional de la frontera; y Jaca, los burgos de Pamplona, Puente la Reina y Estella, las principales poblaciones de la ruta jacobea<sup>24</sup>.

Como en otros casos, tampoco en Sangüesa conservamos el documento original; ni ha trascendido la fecha concreta de emisión. Las investigaciones más recientes concluyen que fue el primero de la serie, anterior incluso al de Jaca, que luego dará nombre al grupo. Según esta interpretación cronológica, muy cerca del de Sangüesa estaría el de Puente la Reina, quedando después los de Estella, Pamplona y finalmente Jaca<sup>25</sup>. En consecuencia, el fuero de Sangüesa habría sido sellado por el rey al principio de su reinado en Navarra (1076)<sup>26</sup>; sea como fuere, toda la historiografía acepta que se otorgara antes de 1094<sup>27</sup>.

22 DURAN, A., *Ramiro I de Aragón*, Zaragoza, 1993, 49-50. Le sigue VIRUETE, R., *La colección diplomática del reinado de Ramiro I de Aragón (1035-1064)*, Zaragoza, 2013, 224-226.

23 Ibidem, doc. 98, 452

24 LALIENA, C., *Siervos medievales de Aragón y Navarra en los siglos XI-XIII*, Zaragoza, 2012, 382-383.

25 BARRERO, A.M<sup>a</sup>., “La difusión del fuero de Jaca en el Camino de Santiago”, en *El Fuero de Jaca II. Estudios*, Zaragoza, 2003, 138.

26 En 1076, LABEAGA, J.C., *Sangüesa en el Camino de Santiago*, Sangüesa, 1993, 138. De la misma opinión, BARRERO, A.M<sup>a</sup>., “La difusión del fuero de Jaca en el Camino de Santiago”, en *El Fuero de Jaca II. Estudios*, Zaragoza, 2003, 138.

27 MARTÍN DUQUE, A., “Vasconia en la Alta Edad Media. Somera aproximación

La primera noticia del fuero sangüesino procede de Alfonso el Batallador, que confirmó, posiblemente en 1117, los privilegios dados por su padre Sancho Ramírez. Cinco años después extiende el fuero a una nueva fundación franca junto a su palacio, capilla y puente sobre el río Aragón: es el origen del burgo nuevo (1122), que tras muchos años de compartir topónimo con “la vieja”, se quedará finalmente con la denominación Sangüesa en propiedad. La fundación del burgo nuevo muestra el deseo del rey Alfonso de “establecer una capital comarcal unida al Camino de Santiago”<sup>28</sup>. La confirmación del fuero por parte de Sancho VI el sabio (1158) reconocerá el patronato de Sancho Ramírez sobre la concesión inicial y su relación con Jaca, redactando el refrendo “*secundum vestrum forum de Iaka habeatis vestrum iudicium*”<sup>29</sup>.

En la iglesia de Santa María de Rocaforte, el momento más propicio para una actividad artística creativa y vigorosa pronto va a declinar. En 1131 se documenta ya el “*Castrum Sangosse cum talla et cum duobus burgis, nono et ueteri*”, pasando su denominación, a partir de entonces y durante prácticamente toda la Edad Media, a Burgo vetulo de Sancossa<sup>30</sup>. Ya en el siglo XV se comienza a distinguir entre Sangüesa la vieja y su castillo, denominado Rocafort, identificándose en ocasiones ambas denominaciones en beneficio de Rocaforte<sup>31</sup>. Quizá el cambio en la denominación tenga que ver con la disminución del protagonismo de la villa frente al castillo. El número de habitantes se reduce notablemente durante los siglos XV y XVI, pasando del los 33 fuegos del censo de 1427 a los 18 del de 1555. A la vez, la relevancia de la fortaleza en estos años de guerras y enfrentamientos banderizos es mayor, imponiéndose como topónimo del lugar “Rocaforte”, denominación unida indisolublemente al castillo. Definitivamente, el nombre del baluarte pasará a designar la villa completa a partir del siglo XVI.

Constatamos que conforme avance el siglo XII, el crecimiento del burgo nuevo y sus sucesivas ampliaciones convertirán el papel de Sangüesa la vieja en cada vez más testimonial, reduciendo su caserío al entorno del castillo. Desde el punto de vista patrimonial, el momento más expan-

---

histórica”, *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 44 (1999), 412. En 1094, FORTÚN, J., “Fueros locales de Navarra”, *Rev. Zurita*, 78-79 (2004), 117.

28 LALIENA, C., *Siervos medievales de Aragón y Navarra en los siglos XI-XIII*, Zaragoza, 2012, 383.

29 BARRERO, A.M<sup>a</sup>., “La difusión del fuero de Jaca en el Camino de Santiago”, en *El Fuero de Jaca II. Estudios*, Zaragoza, 2003, 138-139.

30 BELASKO, M., *Diccionario etimológico de los nombres de los pueblos, villas y ciudades de Navarra*, Pamplona, 1996, 368.

31 La primera vez que aparece su denominación actual es en un documento de 1430, en el que se menciona a Johancoxe de Suescun como alcaide del castillo de Sangüesa la Vieja, “*a present clamada Rocaforte*”. MARTINENA, J.J., “El castillo de Sangüesa la vieja, hoy Rocaforte”, en *Zangotzarra*, nº 10 (2006), 198. También Gran Enciclopedia de Navarra, “Rocaforte”, Pamplona, 1990, vol. IX, 487.

sivo y creativo ha pasado. Podemos considerar que a partir del segundo tercio del siglo la creación artística se va a concentrar en la ciudad nueva. El mismo castillo de Rocaforte, con la construcción del Castellón de Sangüesa, va a perder relevancia estratégica, aunque seguirá ejerciendo su papel como tenencia del reino. Podemos concluir que desde el punto de vista histórico, poblacional y estratégico el periodo que va desde la concesión del fuero en torno a 1080 y el desarrollo de Sangüesa la nueva a partir del segundo tercio del siglo XII, parcelan el momento más propicio para la construcción de la cabecera románica de la que fue Santa María de Rocaforte, y poco después, de su decoración pictórica.

Pero todavía nos queda un último capítulo histórico que puede tener un relevante impacto, y nunca mejor dicho, en la historia del templo parroquial de Rocaforte. Aunque se ha apuntado en ocasiones que el castillo de Rocaforte fue desmochado<sup>32</sup> o destruido<sup>33</sup> en 1516, su desaparición se produjo en 1521 tras la batalla de Noáin. Un documento de contenido inédito conservado en el Archivo de Navarra<sup>34</sup> da cuenta de las circunstancias en las que se produjo la destrucción y algunas de las características de la construcción. La historia arranca en 1452, cuando el rey Juan II de Aragón, consorte de Navarra, concede a León de Garro “la fortaleza y castillo y lugar de Rocafort” con todos sus derechos y jurisdicciones. Tras la conquista de Navarra, Fernando el Católico confirma el privilegio y su concesión (1514)<sup>35</sup>. Pero todo va a cambiar con la reconquista legitimista del reino en 1521. Alineado en el bando al cargo del castillo de Estella. Tras rendirlo de nuevo a los castellanos, se dirige a su marquesado de Góngora. A su paso por la Cuenca, se topó con las tropas españolas apostadas en torno a Esquíroz, mientras que las legitimistas de Asparrots les esperaban en el paso de Tiebas. El noble navarro volvió sus pasos y avisó a las tropas franco-navarras<sup>36</sup>, que a marchas forzadas se abalanzaron sobre las españolas. Se había iniciado la batalla de Noáin. Eran aproxima-

32 MONTEANO, P.J., *La Guerra de Navarra (1512-1529)*, Pamplona, 2010, 173.

33 MARTINENA, J.J., “El castillo de Sangüesa la vieja, hoy Rocaforte”, *Zangotzarra*, 10 (2006), 198.

34 A.G.N. / F017/096540. El documento es citado por Martinena, pero sólo da cuenta del resumen del asunto. MARTINENA, J.J., “El castillo de Sangüesa la vieja, hoy Rocaforte”, *Zangotzarra*, 10 (2006), 198. Es un proceso iniciado por Sebastián de Garro, avanzado el primer decenio de la segunda mitad del siglo XVI, por el que reclama una indemnización por los estragos producidos a su familia con la destrucción del castillo de Rocaforte. Se piden 1500 ducados. Finalmente, en 1561, la justicia de Felipe II resuelve el contencioso con una indemnización de 1000 ducados. Son numerosos los testigos que durante las diligencias declaran tanto a favor del demandante como del demandado. De esas declaraciones se pueden extraer noticias de la fecha de demolición, sus circunstancias, las características del castillo y algunas otras cuestiones de interés.

35 Gran Enciclopedia de Navarra, “Garro”, Pamplona, 1990, vol. V, 307.

36 ESARTE, P., *Navarra, 1512-1530. Conquista, ocupación y sometimiento militar, civil y eclesiástico*, Pamplona, 2001, 496-497.

damente las cuatro de la tarde. Unas cinco horas después el ejército de Asparrots había sido destruido y sus restos se batían en retirada.

Sigamos ahora con el documento citado más arriba. Días después, un regimiento de gente de guerra a las órdenes de Luis de la Cueva, hermano de Beltrán de la Cueva (futuro duque de Alburquerque), llega a Sangüesa. Acusan a León de Garro de ser uno de los capitanes del ejército legitimista en la batalla de Noáin. En represalia, el capitán español, veterano de la Guerra de las Comunidades, ordena el asalto, pillaje y demolición del castillo de Rocaforte, donde vivía Ana de Fidesac, esposa de León de Garro, y madre de Sebastián de Garro, el demandante. Se queja entonces la noble navarra de que tiene célula de protección firmada por el propio rey Fernando. Pero el reciente levantamiento legitimista lo ha cambiado todo. Y el rey Fernando hace ya cinco años que ha fallecido. Ana de Fidesac tiene que refugiarse en Sangüesa, donde despojada de todo, debe ser auxiliada por los vecinos de la ciudad.

Según los testimonios de algunos de ellos el castillo era “una fortaleza muy grande y de muchos edificios y bien labrada de piedra”, “obra antigua” con torre de homenaje y otras defensas. Contaba además con capilla, salas de vivienda, bodega, almacenes, granja, y otras dependencias menores. Los soldados robaron vestidos, joyas, unas 500 ovejas, caballos, vino, cereal... En otras destrucciones de torres o castillos navarros fue habitual que canteros especialistas fueran desmochado las torres y lienzos de muralla de forma ordenada<sup>37</sup>. En el caso de Rocaforte no debió de ser así. Su inmediata demolición no respondió a una actuación planificada. Da la impresión de que una destrucción tan fulminante realizada por soldados se debió llevar a cabo minando las cimentaciones de la estructura. Una destrucción por voladura. De ahí que algunos vecinos testifiquen que se destruyó por completo la fortaleza “y a todo lo más tocante a ella”. ¿Sufrió daños la iglesia de Santa María, que se encuentra justo debajo de la mota del cerro?<sup>38</sup> Por un lado, podemos pensar que si efectivamente fue así, alguno de los testigos hubiera citado los daños sufridos por el templo. No obstante, los testimonios del proceso se deben a una rígida lista de preguntas que no dan oportunidad de ampliar los asuntos sobre los que se requiere información. Efectivamente, la parroquia está justo bajo la mota del castillo. De hecho, hoy un muro defiende esta parte de la población de los desprendimientos provocados por la erosión del cerro. La coincidencia de la cronología del derribo con la posterior reconstrucción del templo, el testimonio de que se destruyó la fortaleza y “lo más tocante a ella”, el reaprovechamiento, como veremos luego, de materiales románicos en la

37 MONTEANO, P.J., *La Guerra de Navarra (1512-1529). Crónica de la conquista española*, Pamplona, 2010, 172-173

38 De hecho, hoy un muro defiende esta parte de la población de los desprendimientos provocados por la erosión del cerro.

construcción del nuevo campanario, la simplicidad del nuevo edificio, la reutilización de estructuras... conforman un conjunto de indicios que apuntan todos a una misma dirección. Al igual que sucederá unos años después en Estella<sup>39</sup>, la mina del castillo de Rocaforte debió de provocar la ruina parcial de la iglesia románica de Santa María, obligando así a su posterior reconstrucción durante el siglo XVI.

### 3. LA PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN

La primera referencia a la iglesia de Santa María, que luego será la parroquia principal de la villa, se produce en 1080, cuando Mencia de Sangüesa, prima carnal de Sancho Ramírez, dona al templo un legado de ganados<sup>40</sup>. Unos años después, en 1093, Sancho Ramírez dona a Montearagón “la iglesia de San Juan de Sangüesa con sus iglesias y capellanías que están en aquel término”<sup>41</sup>. Esta iglesia de San Juan se documentará unos años después como “capellam de castello de Sangossa”<sup>42</sup>; existirá durante toda la Edad Media<sup>43</sup>. Junto a Santa María y San Juan se citan también los templos de San Paulo, San Vicente, San Martín, San Agustín y San Miguel<sup>44</sup>, si bien no aparecen entonces en ninguno de los documentos referidos. Se ha afirmado que las parroquias de la villa fueron San Juan, San Martín y Santa María, ésta en el burgo repoblado<sup>45</sup>.

Pocos más datos documentales significativos. Muchos años después, en 1406, el patronato de su parroquia es concedido por Carlos III a Roncesvalles. Y ya más recientemente, a fines del siglo XVIII, su advocación histórica de Santa María cambia a La Asunción<sup>46</sup>.

El resto nos lo tiene que contar el propio edificio. La actual parroquia

- 39 GOÑI, J.J., *Historia eclesiástica de Estella*, Pamplona, 1996, vol. I, 111-113 y 231-234.
- 40 VILLABRIGA, V., *Sangüesa: ruta compostelana*; Sangüesa, 1962, 33.
- 41 “Concedimus simili donatione ecclesiam Sancti Iohannis de Sangossa cum aeclesiis et capellaniis suis in eodem termino sunt uel erunt”. BARRIOS MARTÍNEZ, M<sup>a</sup>.D., *Documentos de Montearagón (1058-1205)*, Huesca, 2004, 38.
- 42 En enero de 1150 se firma la concordia entre el obispo de Pamplona y el abad de Montearagón sobre las iglesias que el monasterio poseía en la diócesis de Pamplona. GOÑI, J., *Colección diplomática de la catedral de Pamplona*, Pamplona, 1997, doc. 260, 231.
- 43 La conocemos por un documento de reparaciones fechado en 1421. MARTINEANA, J.J., “El castillo de Sangüesa la vieja, hoy Rocaforte”, *Zangotzarra*, 10 (2006), 203.
- 44 VILLABRIGA, V., *Sangüesa: ruta compostelana*; Sangüesa, 1962, LABEAGA, J.C., *Sangüesa*, Pamplona, 2000, 12.
- 45 *Ibidem*, 34.
- 46 JIMENO, R., “Espacios sagrados, instituciones religiosas y culto a los santos en Sangüesa y su periferia durante los siglos medievales”, en *Zangotzarra*, nº 8 (2004), 95

de la Asunción es un templo tardogótico, de una nave con dos tramos, y capilla mayor cuadrada. La obra, tan pragmática como simplificada, cuenta con una portada de medio punto con baquetones y guardapolvos conopial de claro sabor gótico. Se fecha en un genérico siglo XVI<sup>47</sup>. Bajo el lucido blanco conserva restos de su pinceladura original. Ya hemos analizado la hipotética relación entre la ruina del edificio románico y la reconstrucción que estamos describiendo. Sin esa relación de causalidad, no sería lógico afrontar la construcción de un nuevo edificio en un periodo de acentuado declive de la población. Especialmente en la torre y en el hastial de los pies se van a reutilizar muchos materiales procedentes del edificio anterior. Los recursos debían ser escasos. En torno a 1600 se decide pintar el nuevo retablo, concluyendo así el proceso de sustitución de la antigua iglesia por la nueva. El pleito por el impago, entre los herederos del pintor y la parroquia, se va a extender hasta la segunda mitad del siglo, síntoma inequívoco de la precariedad de la economía parroquial.

Vamos a analizar con un poco más de detenimiento los restos conservados del edificio anterior. El *Catálogo Monumental* fue el primero en detectar el rastro de un ábside más antiguo, situado “bajo la torre” que “debía ser el central de una triple cabecera, ya que en el exterior de la torre se observan restos de otro más pequeño con sus impostas<sup>48</sup>. En definitiva, nos encontramos ante diversos elementos característicos de una cabecera con tres ábsides de ascendencia románica. Verdaderamente lo conservado es poco significativo: el cilindro absidal central, interior de la ventana axial, parte de la imposta lisa de remate, los muros rectos del breve anteábside, el arranque del ábside meridional y parte del muro de arranque del septentrional. Por fuera los muros fueron alineados y enrasados para servir de base a una torre cuadrada, en la que se reutilizaron muchos sillares. Por el lado sur se observa el grosor y composición del antiguo nacimiento del ábside sur, evidenciando que por fuera, su remate no era recto y alineado. Da la impresión de que también se reutilizaron sillares en otras partes del templo, especialmente en el hastial occidental. Las hiladas son irregulares, mezclándose tendeles de sillares estrechos y largos, con otros de piezas más cortas y anchas. La ruina del castillo debió ser también cantera abundante para el nuevo edificio. Todavía en lo alto del cerro quedan muchos escombros pétreos de la antigua ruina<sup>49</sup>

47 GARCÍA, M.C., ORBE, M., y DOMÉÑO, A., *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Sangüesa IV\*\**, Pamplona, 1980, 427.

48 *Ibidem*, 427.

49 Una excavación del la mota del cerro sería determinante para conocer la planta del castillo. Es previsible que se rescataría el trazado, situación y probablemente parte inferior de capilla, bodegas, aljibe, etc. Sería necesario retirar los abundantes depósitos de escombros históricos que jalonan el mirador del Txosne.



No obstante, hay una característica que resulta muy significativa, y a falta de otras cuestiones, nos puede dar una pista para establecer posibles cronologías y afinidades estilísticas. El ábside central presenta cierre semicilíndrico y un breve anteábside de muro recto de luz algo más amplia. Si el diámetro del ábside se sitúan en torno a los 3,8 metros, la embocadura del preámbulo supera ligeramente los cuatro metros de anchura. Pues bien, el inicio de la curvatura del ábside lateral arranca alineada con la del central. Esta disposición determina que los tres ábsides de la cabecera no muestren un acentuado escalonamiento, como será característico del románico pleno, sino que prácticamente se alineen también el exterior. Esta es la disposición de la cabecera románica de Ujué.

Las medidas del ábside central de Rocaforte se aproximan a las de los laterales de Ujué<sup>50</sup>, aunque no es fácil concretarlas, ya que muestra notables irregularidades, y parte de su muro norte está desmontado y retranqueado. Entre los muros de los anteábsides la anchura de la capilla se aproxima a los 3,80 metros. Además es necesario liberar uno de los lados del anteábside. El suelo está relleno de cemento, por lo que no es fácil establecer tampoco la altura de la imposta lisa que remata el semicilindro. En la actualidad corre casi a tres metros del suelo. El nivel exterior de la nave está bastante más bajo que el interior. Da la impresión de que, al interior, hay volumen que excavar<sup>51</sup>. Así se clarificaría la línea de cimentación con sus dimensiones concretas y su disposición. Igualmente interesante sería la excavación de la sacristía, cuyos arranques por el sur y el norte, también parecen parte del edificio románico.

Como ya se ha apuntado, por el lado sur de la torre se observa perfectamente el inicio de la capilla lateral correspondiente, conservando algunas piezas de la imposta y revestimientos calcáreos que en origen recibirían pinturas<sup>52</sup>. ¿Y por el otro lado? Como podemos observar en el croquis hipotético que proponemos como imagen aproximada del proyecto románico, el ábside septentrional trabaría con el muro norte de la iglesia. Todo ese espacio se ocupó con la sacristía del templo. Sería interesante valorar si el muro por el norte conserva, bajo las capas de lucido y pintura modernas, elementos del edificio románico. Por fuera son también visibles las líneas de sutura entre las dos obras, sugiriendo, también aquí, el reaprovechamiento de estructuras románicas en la obra del siglo XVI.

50 Medidas de los ábsides de Ujué, 5.2 central, por 4.1 y 4.25 los laterales. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Ujué”, *Enciclopedia del románico*, Aguilar de Campoó, 2008, 1426.

51 ¿Tanto como para la existencia de una cripta? Da la impresión de que no, aunque sólo la excavación del pavimento de la antigua capilla mayor cerrará esta opción. Hay que recordar que Leire conserva su gran cripta, lo mismo que Sos; y que Ujué también la tuvo en el edificio prerrománico.

52 ANCHO, A., “Rocaforte. Descubriendo Sangüesa la Vieja”, Conferencia realizada en Sangüesa el 5 de noviembre de 2015.

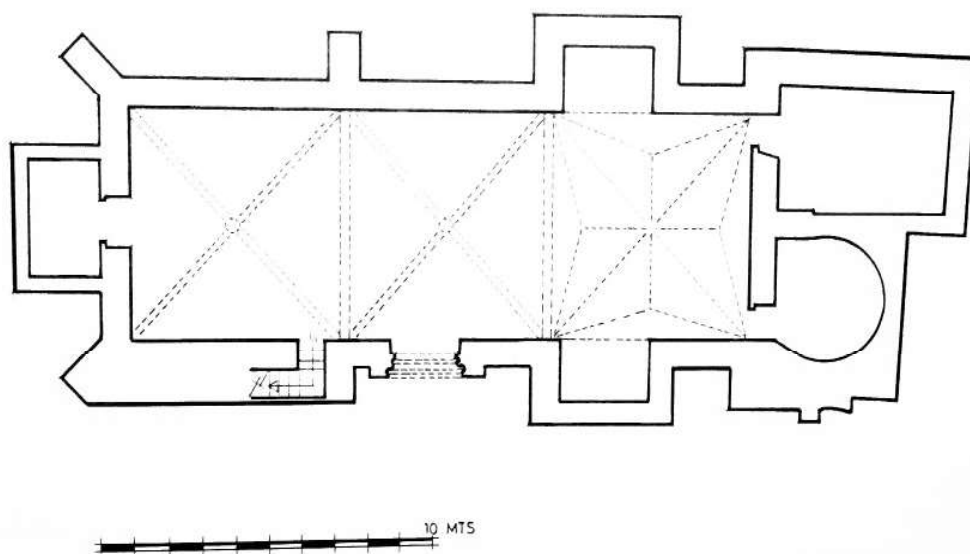


Fig. 2. Planta de la parroquia de La Asunción

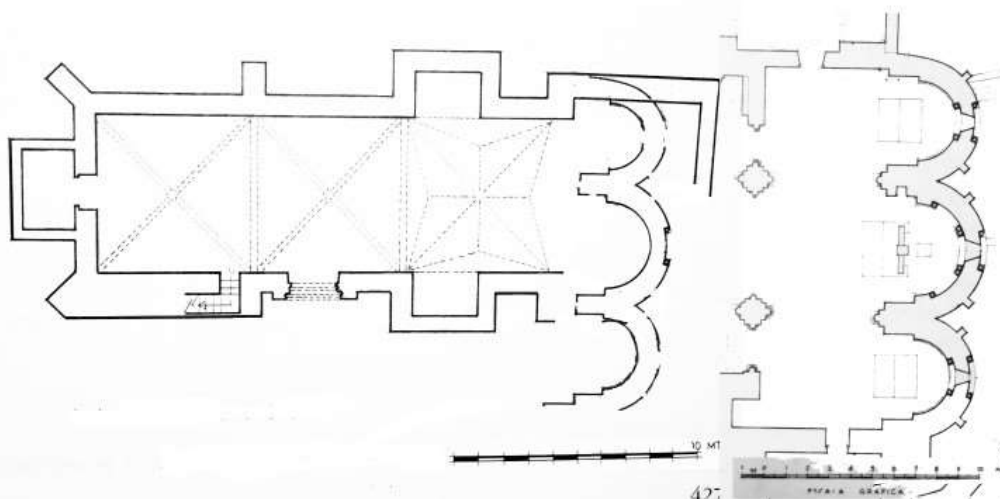


Fig. 3. Croquis con la planta del edificio actual, la curva del ábside central conservado y el arranque de la curva del meridional. El conjunto de los tres ábsides guardan el diseño y proporciones de Ujué. Al lado la cabecera de Ujué (Imágenes tomadas del Catálogo Monumental de Navarra).

En resumen, y siendo conscientes de los escasos elementos que fundamentan cualquier hipótesis rigurosa, creemos muy probable que los tres ábsides de la Santa María románica quedaran al exterior prácticamente alineados. Este tipo de diseño, peculiar y diferente a los escalonamientos del románico pleno, se ha conservado en el cercano santuario de Santa María de Ujué. Su origen último se ha buscado en la desaparecida cabecera de la catedral de Jaca<sup>53</sup>. La versión sangüesina sería una simpli-

53 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "Arquitectura medieval", en *Santa María de*

ficación del proyecto ujetarra, sin enmarques de ventanas ni impostas articuladoras ajedrezadas. Curiosamente, los tendeles y ciertas irregulares de los sillares conectan también ambas construcciones.

Desde el punto de vista contextual, la relación con Ujué es evidente: forman parte del mismo sector fronterizo, su disposición topográfica es parecida, las dos fueron favorecidas por Sancho Ramírez nada más alzarse con el cetro del reino de Pamplona, las dos aumentaron su población a partir de entonces<sup>54</sup>... En la evolución histórica de la villa ya avanzamos que el lapso de tiempo más favorable para la construcción de la desaparecida cabecera románica de Rocaforte se situaba entre el último cuarto del siglo XI y el primero del XII. Después da la impresión de que sería imposible. Además, el planteamiento de los templos que se inician a principios del segundo tercio del XII es ya completamente distinto<sup>55</sup>. El santuario de Ujué estaba ya en construcción en 1089<sup>56</sup>. Si acertamos en considerar el diseño de Rocaforte derivado de Ujué, su cronología más favorable podría situar la construcción de la cabecera en los últimos años del siglo XI. Esta cronología coincide también con la fecha de fundación del burgo donde se asienta. Hay que tener en cuenta que el templo románico no puede ser anterior a 1080. Y la lógica urbana de la época retrasaría su construcción unos cuantos años, hasta que la propia fundación fuera capaz de financiar un edificio en piedra con afán de permanencia.

#### 4. Y LLEGAMOS A LAS PINTURAS ROMÁNICAS

Y una vez clarificadas en lo posible las características y cronología del soporte arquitectónico, es el momento de las pinturas, protagonistas últimas del presente artículo. Aunque fueron observadas y citadas por el Catálogo Monumental, habían pasado desapercibidas hasta 2015<sup>57</sup>. Efectivamente, las redactoras del Catálogo vieron entre la cacharrería acumulada en el piso bajo de la torre “restos de pinturas góticas con figuras y palmetas”<sup>58</sup>. Verdaderamente no lo tenían fácil. Por su etiqueta “gótica” no fueron tampoco estudiadas en la Enciclopedia del Románico en Navarra. Yo mismo estuve un par de años muy cerca, visitando innumerables estructuras y elementos artísticos medievales de Sangüesa y su perímetro (Sos, Gallipienzo, Cáseda, Sada, Lea-

*Ujué*, Pamplona, 2009, 60.

- 54 Desde el punto de vista histórico y estratégico las conexiones son absolutas. MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., *Ujué, la montaña sagrada*, Pamplona, 2009, 18.
- 55 Ver por ejemplo los casos de Santa María, San Nicolás y Santiago de Sangüesa o San Esteban de Sos.
- 56 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Arquitectura medieval”, en *Santa María de Ujué*, Pamplona, 2009, 74.
- 57 Alicia Ancho, conferencia “Rocaforte. Descubriendo Sangüesa la Vieja”, realizada en Sangüesa el 5 de noviembre de 2015.
- 58 GARCÍA GAINZA, M.C., ORBE SIVATTE, M., y DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Sangüesa IV\*\**, Pamplona, 1980, 427.

che, Abaiz, Eslava... ) Y nunca reparé en las pinturas de Rocaforte. Cuando estábamos avanzando en el estudio de la pintura mural gótica de Navarra, publicado en 2015, su descubrimiento se salía fuera del contexto estilístico estudiado. Y finalmente, como apuntaba al principio, sí que las pude incorporar, un año después, a la guía *Navarra. Todo el Románico*.

Por que las pinturas murales conservadas en La Asunción de Rocaforte son inequívocamente románicas. Y dentro del románico, de un nivel artístico y técnico alto. Al otro lado de lo que luego será la frontera entre Navarra y Aragón, se han conservado conjuntos pictóricos románicos de primer orden. Pero no ocurrió lo mismo en territorio navarro. Tal es así que, como ya hemos apuntado en la introducción, en Navarra no se ha conservado ninguna pintura mural románica. Sí que es muy rico el corpus conocido de pinturas murales góticas. ¿Hubo revestimientos pictóricos en Leyre, la catedral románica de Pamplona, el ábside de Irache, San Pedro de Aibar o la cabecera de Ujué? Es muy probable. Pero ninguno nos ha llegado. En el contexto de lo que sería el amplio corpus de pintura mural románica navarra, las únicas que hemos conservado son las de Rocaforte. En este sentido se trata de un verdadero *unicum* del arte medieval de Navarra.

#### a) Fragmentos conservados

Los restos de la decoración pictórica de la antigua capilla mayor de la que fue Santa María de Sangüesa/Rocaforte<sup>59</sup> se encuentran en el nivel inferior de la torre campanario actual. La mayor parte del espacio está monopolizado por una escalera metálica y una caldera de calefacción.



*Fig. 4. Vista general interior*

Debemos hacer un esfuerzo mental para eliminarlas de nuestra mirada y trasladarnos desde cuarto auxiliar de la caldera, al altar mayor de la iglesia románica. Es la segunda estación de un viaje que ya hemos iniciado, desde el

59 A partir de ahora, y para referirme a las pinturas y su iconografía voy a citar su ubicación originaria (capilla mayor o ábside central) y a la primitiva advocación del templo, dedicado a Santa María. Entiendo que así el nivel de comprensión contextual es más fácil.

Rocaforte 2020, hasta la primera Sangüesa, sobre la frontera y el solar de la dinastía Jimena a fines del siglo XI. Las pinturas murales se conservan mejor por el lado sur, mientras que aparecen muy perdidas por el lado contrario; otros muchos fragmentos se pueden ver sobre piezas diseminadas y reutilizadas en los niveles superiores de la torre. Su densidad se va reduciendo conforme vamos ascendiendo. En el espacio de la antigua capilla central, se ha perdido completamente la bóveda de horno románica; no ha sucedido lo mismo ni con la moldura que remata el cilindro, ni con la ventana axial. De los restos pictóricos, a día de hoy, no se ha recuperado la cara completa de ninguno de los personajes representados. Hay que tener en cuenta que los rostros son uno de los elementos distintivos de las formas de hacer de los talleres de pintores. Es una pena. No obstante, conservamos algún fragmento o elemento de al menos ocho de las figuras que ornaban el tambor absidal.

La mayor superficie pictórica conservada se encuentra en el lado sur del antiguo ábside, junto a la escalera. La figura más completa ocupa el muro del anteábside. Sólo podemos ver la mitad derecha, ya que la otra mitad queda oculta por un contrafuerte interior de refuerzo. La cara está parcialmente perdida, si bien es posible que una parte se conserve fragmentariamente bajo el estribo, lo mismo que el resto de la figura. En el inicio de semicilindro absidal de este lado, se conservan los dos tercios inferiores de otro personaje, el tercio inferior del siguiente y la parte inferior del manto/túnica del cuarto. Por debajo de estos, actuando como zócalo, se conserva un nivel de cortinajes, y otra vez en el anteábside, lo que parece la cola y el ala de una figura monstruosa.

El segundo bloque de restos pictóricos se conserva en torno al enmarque de la ventana y la moldura lisa superior. Al desmontarse y enrasarse por fuera el semicilindro absidal, la ventana perdió su dovelaje exterior, rehaciéndose rectangular. En consecuencia, al interior las piezas están muy movidas. Conserva un abocinamiento reducido y liso, con enmarque bícromo con motivos vegetales de tallos en entrelazo. Sobre la ventana, la imposta lisa lleva palmetas y triglifos.

Al otro lado de la ventana los elementos conservados son mínimos en superficie. Prácticamente se ha perdido toda la capa pictórica. Vemos restos de unos rayos de una quinta figura, una mano y un pie de otra (sexta), y un fragmento de túnica de una más (séptima), que nos sirven para confirmar que un cortejo de figuras equidistante y simétrico ocupaba todo el cilindro de la antigua capilla mayor.

Los últimos fragmentos de esta parte los encontramos en el encuentro del anteábside y el muro perpendicular del lado norte. Da la impresión de que tras el muro añadido al oeste está la película pictórica origi-



nal, quizá con restos de una figura más (novena). No obstante, hasta que se retire el muro que la cubre nada se sabrá con seguridad. Junto a ella vemos los restos de otro nimbo (octava).



*Fig. 5. Segunda y tercera figuras*





*Fig. 6. Cortinajes zócalo*

Vamos a subir ahora el primer tramo de escalera. Hay que observar lo tendeles y sillares con mucha atención. En los niveles superiores de la torre algunas piezas reutilizadas conservan parte de su capa pictórica primitiva. Se han contabilizado algo más de cincuenta fragmentos menores<sup>60</sup> que nos permiten enriquecer las hipótesis iconográficas o plásticas. Es posible también que se reutilizaran piezas pintadas de los otros dos ábsides. Se pueden ver, por ejemplo, motivos geométricos romboidales rojos sobre fondo azul, acompañados de ropajes amarillos, o la cenefa inferior de una túnica de la que parecen partir dos pies, al modo de las Vírgenes sedentes.



*Fig. 7. Decoración vegetal ventana*

60 *Pinturas Murales de Santa María de la Asunción. Memoria de intervención-Rocaforte (Navarra)*. Archivo del Servicio de Patrimonio histórico. Sección Bienes Muebles.



*Fig. 8. Fragmentos extremo norte*

Por los revestimientos conservados en el exterior de la torre por el sur, se puede constatar que efectivamente el ábside meridional también estuvo pintado. Por el otro lado, aunque difícil, es posible que se haya conservado algún muro románico con su correspondiente revestimiento en el espacio en el que se erigió la sacristía renacentista. Hay que tener en cuenta que es muy probable que reutilizara parcialmente las estructuras propias del ábside septentrional<sup>61</sup>.

#### **b) Descripción detallada de los modos de hacer del taller de Rocaforte<sup>62</sup>**

##### **Cabeza, cuello y oreja:**

Del único ejemplo conservado se pueden sacar muchas conclusiones. El cuello es tan ancho como el rostro y alcanza el lóbulo de la oreja, que es muy pequeña, sin pabellón auditivo, que queda oculto por el pelo. Los mechones son líneas paralelas, tanto en el pelo como en la barba. Es una forma de hacer relativamente común. Se componen así tanto las cabezas de San Clemente de Tahull, como las del apostolado de Ruesta.

61 Sería necesaria una cata en la pintura de la sacristía, especialmente por el lado norte.

62 A pesar de que antiguamente se tendía a hablar de maestros, los estudios recientes se inclinan por identificar modos de hacer semejantes con la presencia de un taller. Ver por ejemplo ESPAÑOL, F, y YARZA, J., *El románico catalán*, Barcelona, 2007, 192.





*Fig. 9. Detalle cabeza San Ambrosio*

### **Los pies:**

Son largos, con los talones marcados. Muy estrechos en la parte de unión con los tobillos, anchándose notablemente hacia los dedos. Su configuración es muy curiosa. Tienden a recoger los dos dedos menores, dejando completos los tres restantes. Son detallados, las uñas, y las líneas horizontales de los nudillos. Son repetitivos y seriados. La volumetría se intenta conseguir a través de líneas rojas que de arriba a abajo siguen la curva del tobillo y empeine. Recuerdan a ejemplos de Bagués.

Los tobillos no salen de las túnicas de forma simétrica, sino que uno sigue la línea vertical exterior de la túnica, siguiendo lo que sería la pierna, y el otro viene a aparecer en el centro de la parte inferior de la figura. El pintor consigue así una cierta variedad en las formas; cierto naturalismo en las posiciones. Esta composición se puede ver en los apóstoles de Orcau (MNAC).



*Fig. 10. Pies segunda figura*



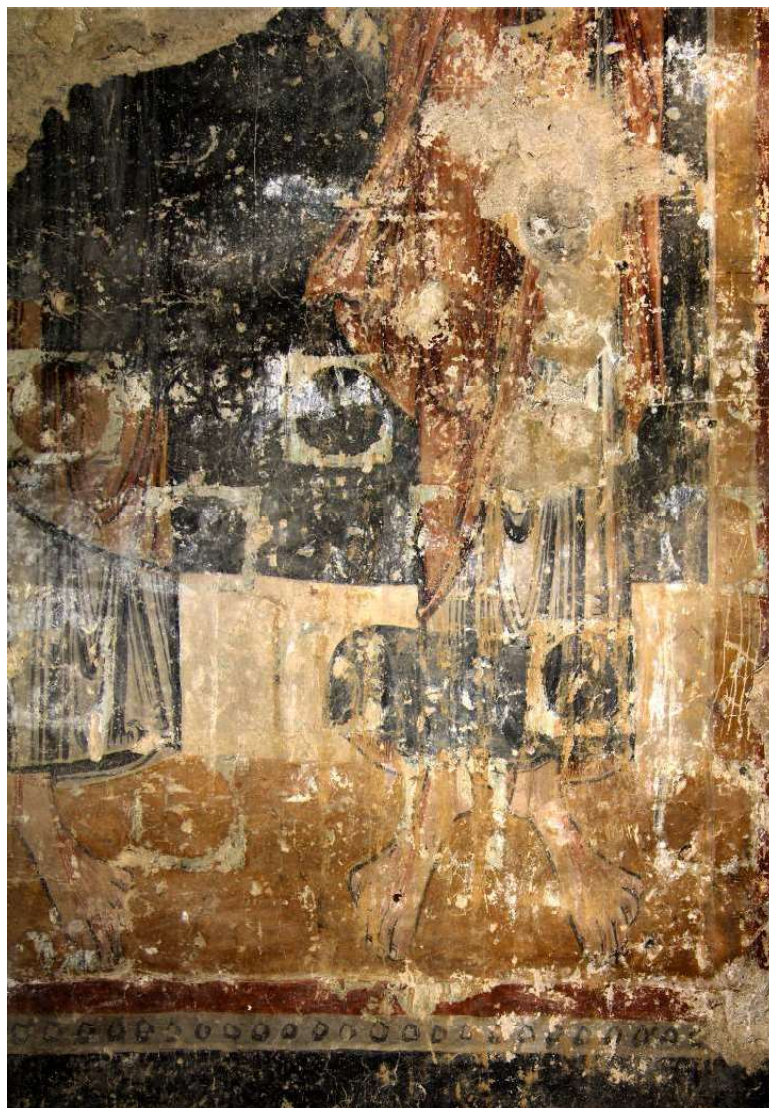
*Fig. 11. Pies tercera figura.*



### Los ropajes:

Habitualmente las túnicas se representan en un tono blanco, con los plegados y bordes en negro. En ocasiones, los pliegues se ordenan en forma de “v”. El manto superior va en naranjas y rojos. La lateral derecha muestra un gran plegado en la parte inferior de la túnica, que se abre en forma de paraguas, especialmente por la izquierda. Lo mismo podemos ver en el querubín derecho de Ruesta. Ambos parecen exagerar modos de rematar la parte inferior de las túnicas presentes por ejemplo en el Frontal del Apostolado de la Seo de Urgel del Museo Nacional de Arte de Cataluña del MNAC.

En el caso de la figura del anteábside, el manto por la izquierda adquiere más corporeidad, abriéndose hacia afuera a la altura del muslo. Lo mismo sucede en la figura siguiente.



*Fig. 12. Segunda y tercera figura.*

El cuarto personaje por el lado derecho muestra sus manos veladas como si, al menos con la derecha, sostuviera un objeto, quizá un libro o un plato. Ver por ejemplo el San Pablo de San Pere de Burgal (MNAC). Da la impresión de que la limpieza de las pinturas podrá descubrir la identidad del objeto en cuestión.

En general recuerdan la composición de plegados de las pinturas murales de Bagués (Museo diocesano de Jaca), pero allí las cenefas inferiores van en color oscuro.

### Los fondos:

Como ya ha quedado reseñado, las figuras descritas se sitúan sobre un fondo constituido por franjas horizontales de colores planos. Tras las franjitas que señalan la frontera entre los dos niveles decorativos del cilindro absidal, se suceden franjas amarilla, blanca, azul, roja y otra vez azul con escamas violáceas o negras. Esta articulación de los fondos se ha considerado una de las principales características de de la mayor parte de la pintura del románico catalán, especialmente entre el último cuarto del XI y la primera mitad del XII<sup>63</sup>.

### Decoración vegetal:

La decoración vegetal se concentra en torno a la ventana. Esta idea es frecuente en Cataluña, en especial en el círculo de Pedret. Lamentablemente, la ventana de Rocafort está muy movida, y su decoración casi perdida. En la parte superior de la rosca conserva tallos largos que forman roleos unidos por botones con palmetas o flores en los centros. Son casi bícromos. Algo parecido, aunque no igual se puede ver también en Ruesta (intradós del arco de embocadura del horno).

Por debajo de la figura del muro del anteábside, en lugar de cortinajes se representa una cartela cuadrada con una especie de tallo ondulante en grisalla. Recuerda a los de la ventana. No obstante, lo que vemos es tan parcial y confuso que también podía ser la representación de un animal fantástico, quizá un dragón.



Fig. 13. Cenefa reconstruida digitalmente

63 ESPAÑOL, F, y YARZA, J., *El románico catalán*, Barcelona, 2007, 238.

Verdaderamente, los roleos con palmetas o flores aparecen más en la segunda mitad del siglo XII. Pero tampoco son estos tallos largos y anillados que vemos en Rocafort. Con un sentido diferente, los vemos en San Clemente de Tahull, bajo los pies del pantocrátor y en los derrames de las ventanas del círculo de Pedret o Burgal (hacia 1091).

Sobre la ventana, la imposta lisa que señala el arranque del horno llevaba, como ya ha quedado señalado, una cenefa decorativa con hojitas pentalobuladas, inscritas en tallos de forma ovoidal. Cada una va separada por una faja vertical de botones y besantes.

En la pintura románica catalana y aragonesa no son frecuentes las cenefas con decoraciones vegetales. Se generalizan los ejemplos de zigzag, escalonamientos, enladrillados, perlados, grecas en perspectiva... Podemos ver hojas parecidas, también encadenadas y con cinco pétalos, como marco para la ventana central del ábside de La seu de Urgell, fechadas en el segundo cuarto del siglo XII. También en el interior de la mandorla del pantocrátor de San Clemente de Tahull, poco antes de 1120 y en la ventana central del ábside de la Seo de Urgel, en el segundo cuarto.

### **Los cortinajes del zócalo:**

Los cortinajes van colgados por lazos de escarpas negras clavadas sobre una doble banda amarilla y roja. Los plegados son simétricos formando ondas y uves, con fondo blanco grisáceo y plegados en negro. Su definición es similar a las de la mitad inferior de las túnicas.

Es un recurso decorativo tan persistente como antiguo. Lo podemos ver en el gótico navarro en las pinturas de Ecay. También en las de Santa Lucía de Osia. Ya dentro del románico pleno, la concepción de los plegados y los colores los encontramos en el zócalo del ábside de Bagués. En el románico catalán los vemos en las pinturas de Santa María de Tahull. La composición general de Rocafort debió ser parecida a la que hoy hemos conservado procedente del ábside de Santa María de Ginestarre o del de Santa Eulalia de Estaon (MNAC): un zócalo inferior con cortinajes, el cilindro con figuras frontales depié, y la teofanía del horno. Un cortinaje con enganches parecidos en las pinturas murales de Sescorts (Museo Episcopal de Vic)<sup>64</sup>.

64 Se han fechado en el primer cuarto del XII. [http://www.museuepiscopalvic.com/coleccions\\_more.asp?i=esp&s=&c=&pag=&histo=&id=76](http://www.museuepiscopalvic.com/coleccions_more.asp?i=esp&s=&c=&pag=&histo=&id=76)





*Fig. 14. Detalle cortinas.*

### **Repintes:**

Hay partes muy descuidadas, especialmente en la figura del anteábside en las manos o la parte superior de la túnica, en comparación con la precisión del dibujo de los pies de las otras dos figuras o la cabeza de ésta. Da la impresión que las pinturas románicas fueron repintadas en sus contornos y detalles con un trazo negro. Además, en la parte inferior del inicio del cilindro, se observa un repinte con restos de retícula, quizá casetones con besantes, que debieron cubrir las pinturas, quizá para servir de fondo a otra configuración decorativa del ábside. Recuerda a algunos restos de repinte en el ábside del Crucifijo de Puente la Reina. Debe ser una decoración de fines del XV o principios del XVI.

### **c) Técnica**

Como es habitual, el paramento de sillares se preparaba con una fina capa de mortero sobre la que se aplicaban los colores. No se han observado restos de compases o punteros que sobre el mortero fresco realizaran los dibujos geométricos. Tampoco se constata la presencia de dibujo

preparatorio. No obstante, se podrá hacer un estudio más seguro de estos extremos tras la limpieza de los fragmentos.

En cuanto a los colores, las muestras analizadas no llevaban aglutinantes animales o vegetales y sí un alto grado de carbonato cálcico<sup>65</sup>. Se puede concluir que las primeras capas de pigmentos se aplicarían sobre el soporte cuando todavía no estaba seco, completando la coloración con capas sucesivas diluidas en carbonato cálcico. Finalmente las formas se iluminaban con líneas blancas, también a partir de una disolución de carbonato cálcico. Entre los colores analizados no se ha encontrado restos de azul, por más que da la impresión de que era uno de los colores principales de las bandas horizontales del fondo<sup>66</sup>. Las muestras de esta zona llevaban como pigmento carbón vegetal o negro de huesos. El resto de los pigmentos son tierras amarillas, oxidadas o con silicatos; así se obtienen respectivamente los amarillos, rojos y verdes<sup>67</sup>.

Esta paleta, compuesta por colores elaborados a partir de la mezcla de carbonato cálcico con pigmentos minerales (además del negro carbón/hueso), es la más universal para la aplicación de técnicas de pintura al fresco durante el románico. Para precisar más sus características sería fundamental conocer la composición de los azules. Por ejemplo, uno de los medios para diferenciar las paletas del taller de Tahull o Pedret es constatar que el primero usa la aerinita, obtenida en los mismos Pirineos, mientras que el otro usa azurita, traída de importación<sup>68</sup>.

#### d) Las imágenes: contexto e iconografía

La decoración pictórica del muro semicilíndrico de la capilla mayor de Santa María de Sangüesa se dividía en dos niveles: el inferior o zócalo, iba decorado por cortinajes; el superior, de mayor anchura, acogía a las figuras. En el centro quedaba la ventana, con enmarque y derrame ornado por motivos vegetales. La frontera con las bóveda de horno venía

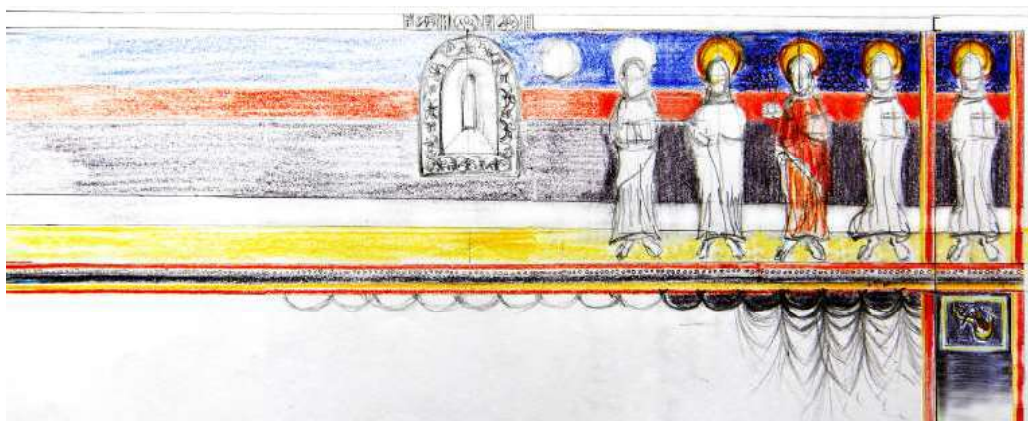
65 *Estudio de los materiales presentes en seis micromuestras tomadas de las pinturas medievales encontradas en el ábside de la iglesia de Santa maría de la Asunción en Rocafort, Navarra*. Madrid, 2015, 10. También *Pinturas Murales de Santa María de la Asunción. Memoria de intervención-Rocafort (Navarra)*, 5. Ambos en Archivo del Servicio de Patrimonio histórico. Sección Bienes Muebles.

66 Sería interesante saber si el azul efectivamente aparece y si se conseguía con azurita, ultramar natural o lapislazuli. Hay que tener en cuenta que era el color más costoso y “lujoso”.

67 *Estudio de los materiales presentes en seis micromuestras tomadas de las pinturas medievales encontradas en el ábside de la iglesia de Santa maría de la Asunción en Rocafort, Navarra*. Madrid, 2015, 10. Archivo del Servicio de Patrimonio histórico. Sección Bienes Muebles.

68 GASOL, R.M., *La técnica de la pintura mural a Catalunya*, Barcelona, 2012, 136-137.

subrayada por una cenefa de palmetas separadas por fajas verticales con besantes. En el zócalo del anteábside quedan restos de un recuadro decorado con un dragón del que se conserva la mitad trasera.



*Fig. 15 Croquis organización general*

A su vez la articulación horizontal de los fondos se establecía mediante fajas de colores planos: ocre/amarillo la inferior (pies de las figuras), blanca la siguiente (cuarto inferior de los ropajes), negro/azul (hasta la altura del brazo/hombro), rojo hasta el inicio de las aureolas, y azul con escamas o semi besantes rojos (cabezas). Así al menos sería la disposición de los fondos del lado derecho (sur); por el otro lado no quedan restos suficientes, si bien, la presencia del rojo tras un pie quizá sea síntoma de cierto juego de cambios entre un lado y otro. No obstante, se conservan suficientes restos para confirmar la continuidad por ese lado de la franja superior azul con escamas, y la inmediatamente inferior roja.

En buena lógica, la bóveda remataría la escena con una teofanía.

Quizá fuera una Virgen con Niño si atendemos a la advocación del templo. También podía estar dedicada a un pantocrátor, quedando la representación de la Virgen para uno de los ábsides laterales, o incluso, como veremos, para el cilindro central.

De los cortinajes inferiores encontramos restos en dos lugares. Los mejor conservados se sitúan junto a la escalera. Muestran su pigmentación negro, gris o azul primitiva. Sobre un fondo azul oscuro o negro, los pliegues se abren en abanico a partir de un lazo blanco que pende de una escarpia negra “clavada” sobre el encuentro de las dos fajas decorativas. De abajo a arriba, y separadas por líneas blancas, conservan la siguiente secuencia: rojo-amarillo; negro o azul oscuro; y circulitos obre fondo gris-rojo.

Bajo el personaje del muro sur del anteábside no se pinta cortina, sino un cuadro enmarcado por fajas amarillas y rojas, con la representación central de un animal fantástico. No se observa ni torso ni cabeza,



pero por lo que podemos ver parece un dragón alado, al modo del de San Pedro de Arlanza (1ª mitad del XIII; *The Cloisters*) o del San Marcos de tetramorfos de Sant Climent de Tahull. También podemos ver una combinación de animales y cortinajes, en un orden diferente, claro, en Santa María de Tahull.



*Fig. 16. Sólo para hacernos una idea de la impresión de las pinturas en su ubicación original. Se han duplicado las figuras, hasta alcanzar el total de 12. El resultado se ha ubicado sobre el cilindro absidal de la capilla mayor de Santa María de Ujué, de similar diseño arquitectónico.*

En el nivel superior del cilindro, conservamos restos de nueve figuras. Las tres mejor conservadas están compuestas de forma frontal, con los pies descalzos, con una túnica en colores grises o azulados y un manto rojo y naranja. Así son al menos los atuendos de las tres del lado derecho. Las dos más occidentales llevan libros en una de sus manos, la tercera sostiene/presenta/entrega algo con su mano velada. Donde conservamos restos (derecha, izquierda y centro) aparecen fragmentos de nimbos, manos y pies. En definitiva, da la impresión de que los modelos se repiten, con variaciones quizá sólo en la composición de los plegados y de los rostros.

La figura más meridional conserva el rótulo identificativo: AMBRO. Lo podemos identificar con San Ambrosio, doctor de la iglesia<sup>69</sup>. En Sant Cerni de Baiasca es también San Ambrosio el que cierra la composición por la izquierda. Junto a él se han identificado allí a San Pablo, San Juan y San Bartolomé.

69 ANCHO, A., “Rocaforte. Descubriendo Sangüesa la Vieja”, Conferencia realizada en Sangüesa el 5 de noviembre de 2015.





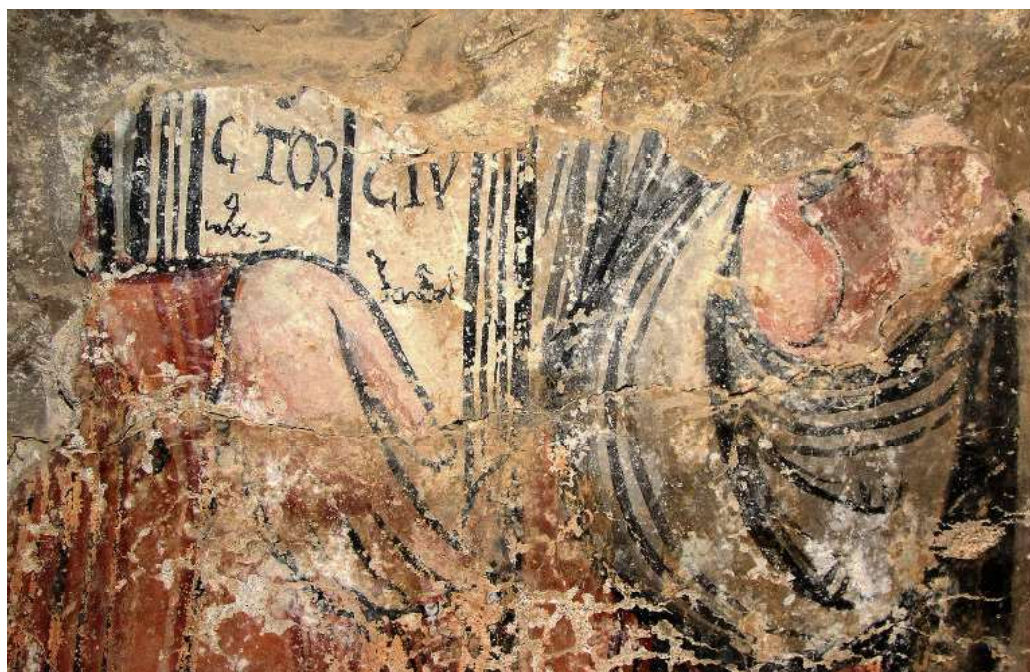
*Fig. 17 Detalle velo.*



*Fig. 18 Ambro.*



La siguiente imagen, primera del semicilindro absidal muestra un libro abierto, en el que está escrita C TOR en una página, y LIV en la siguiente. Por encima de la primera se adivina el ángulo inferior de lo que parece una V o una S, o simplemente una señal de contracción. No es fácil identificar a quien se refiere ¿San Víctor leído al revés? No es muy común ni la forma ni el contenido. Da la impresión de que siguiendo el ejemplo de Ambros y la mayor parte de los conjuntos conservados, la identificación nominal iría sobre el fondo plano de color, no sobre el atributo. En cuanto al fondo, se podría relacionar con San Victor de Marsella y un culto de tradición franca, relacionable con los nuevos pobladores del burgo sobre el que se asienta la iglesia. Difícil. Es probable que la lectura correcta sea muy distinta. A partir de la interpretación de Isabel Ostolaza “[Le]ctor [Evange]liu[m]”<sup>70</sup>, surge otra posibilidad quizá más plausible y contextualizable “[Au]ctor [Evange]liu[m]”, o autor de los Evangelios<sup>71</sup>. Si la hipótesis fuera correcta, la inscripción sobre el libro completaría la identificación de San Juan, que iría pintada sobre el muro, como el Evangelista. Esta concreción del nombre se haría necesaria por la presencia en el semicilindro de otra figura también identificada como San Juan. Sería San Juan Bautista, siguiendo el ejemplo de otros conjuntos catalanes. En consecuencia ya contaríamos con tres personajes identificados: San Am-

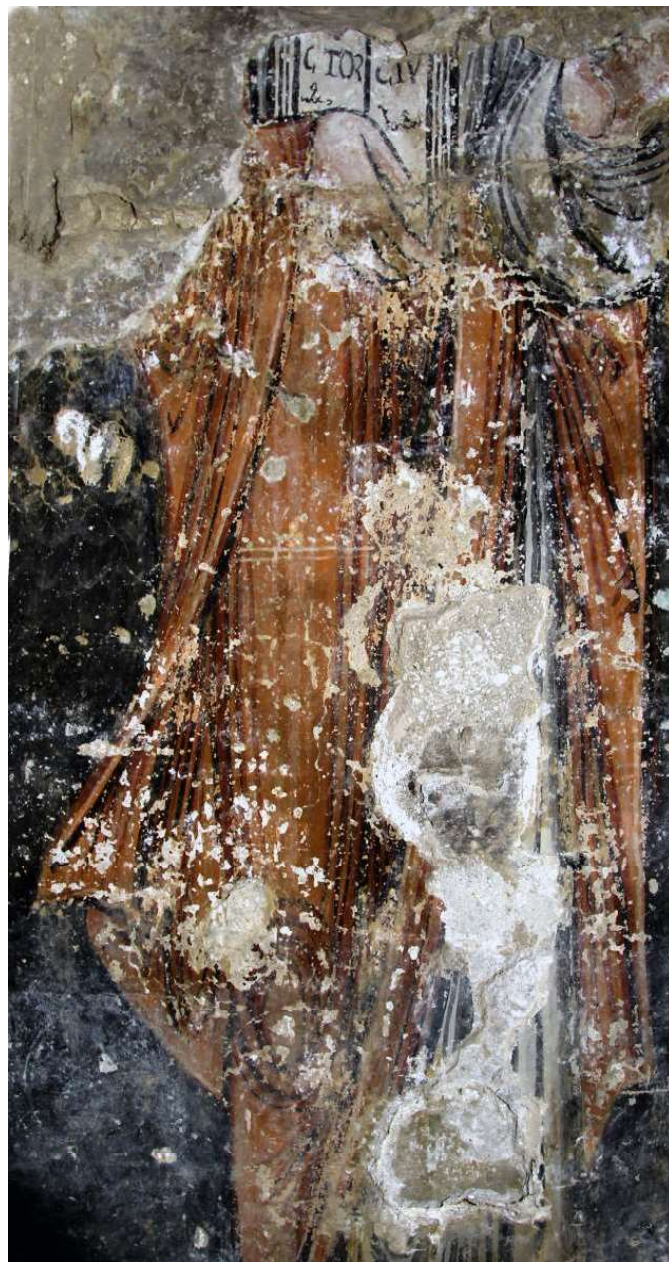


*Fig. 19 Detalle de San Juan ¿?*

- 70 Estudios preliminares coordinados por Alicia Ancho, Archivo de la Sección de Bienes Muebles y Arqueología del Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra. Expuesta por vez primera en ANCHO, A., “Rocaforte. Descubriendo Sangüesa la Vieja”, Conferencia realizada en Sangüesa el 5 de noviembre de 2015.
- 71 Este tipo de identificación, con el nombre escrito sobre el fondo plano, y diversas anotaciones sobre los libros que portan las figuras se puede ver también en la capilla del castillo de Orcau. Allí San Juan lleva sobre la tapa de su libro un Crismón. No se han podido identificar los demás personajes.

brosio en el anteábside, y la hipótesis de la presencia de San Juan Evangelista con San Juan Bautista en el semicilindro.

Por último, el cuarto personaje por este lado lleva algo en sus manos veladas. ¿Qué es lo que muestra? ¿Un libro, una bandeja?. Seguramente, la limpieza de las pinturas nos permitirá precisar más este extremo. En otros conjuntos pictóricos se conservan ejemplos variados, si bien lo más frecuente son libros. No obstante, en esta ocasión, los libros conservados se sostienen directamente por las manos desnudas. Quizá sea una bandeja. Podíamos incluso pensar en la presencia de los Magos, presentando sus regalos. Veremos.



*Fig. 20 San Juan ¿?*



Si seguimos analizando los restos conservados al otro lado de la ventana, todavía vamos a identificar otras cuestiones muy importantes desde el punto de vista iconográfico. De un fragmento de pie desnudo y de nimbo, ya en lo que debería ser el anteábside del otro lado<sup>72</sup>, deducimos que la serie de personajes tiene continuidad también por el norte del semicilindro. Da la impresión de que el conjunto podía ser de diez figuras en el semicilindro<sup>73</sup>, y, al menos una más por cada lado del anteábside; en total podían ser 12. No obstante, con San Ambrosio como única identificación segura, no nos podemos encontrar ante un apostolado. En los conjuntos conservados hay ejemplos para todos los gustos, considerando probable la presencia junto a San Ambrosio, de San Juan Evangelista y San Juan Bautista, se suele repetir la representación de San Pedro y San Pablo. No obstante, la variabilidad puede ser alta, ya que se conservan ejemplos de temas más complejos como María simbolizando la Iglesia, o la Anunciación y la Epifanía.



*Fig. 21 Cuarto personaje*

- 72 Esta parte del muro está movida y los nimbos están unos 30 centímetros por encima de los del otro lado. El fondo azul parece también más claro, y no tiene escamas rojas.
- 73 Entre los ejes compositivos de las figuras conservadas en el anteábside hay una distancia de unos 45-50 centímetros. Si partimos de que el semicírculo se situaría en torno a los 6 metros, con un metro para los arranques y la ventana, la presencia de 10 figuras sería razonable.

De hecho, un pequeño fragmento de la mitad superior de lado norte, en el personaje que ocuparía la parte izquierda de la ventana, muestra cuatro rayos o lenguas naranjas, que por su posición y altura nacerían de un plato o cáliz. Se deben identificar con una imagen de la Virgen María portadora del cáliz de la salvación<sup>74</sup>, de la luz de la Iglesia, tal y como la podemos ver en el cilindro absidal de Brugal (MNAC), de fines del siglo XI, San Clemente de Tahull<sup>75</sup> (1123) o Sant Romá de les Bons (s. XII). En los tres casos aparece junto a San Pedro, representado con las llaves, San Juan Bautista o Evangelista y San Pablo. En este sentido, se considera que “la Virgen ocupa un lugar de honor en el semicilindro de los ábsides presidiendo el colegio apostólico, el cual, por una parte da fe, como testimonio ocular, de la divinidad de Cristo, y, por otro, en razón de la naturaleza humana de sus miembros, representa ante la divinidad los fieles reunidos en el templo. (...)”<sup>76</sup>.



Fig. 22 Detalle rayos

Esta imagen tan significativa e inequívoca “tiene su fuente literaria más cercana en el Salmo 116 (114-115), 13, en el que se lee “Levantaré el cáliz de la salvación e invocaré el nombre de Yavé”, y en el evangelio de Bartolomé, en el que la Virgen es considerada por el arcángel Gabriel como “vaso de elección” y “Cáliz del mundo”<sup>77</sup>. Veamos cómo es tratada esta forma de representar en los ejemplos conservados. En Sant Climent

74 “Levantaré el cáliz de la salvación e invocaré el nombre de Yahvé” (Sal 116, 13). Este modo de representar a María se considera típico de los conjuntos murales catalanes. SUREDA, J., *El despertar de Europa. La pintura románica, primer lenguaje común europeo. Siglos XI-XIII*, Madrid, 1998, 179.

75 Se considera que es la imagen de la Iglesia, y su cáliz contiene la Preciosa Sangre, como alegoría del sacrificio de Cristo. *Ibidem*, 179.

76 SUREDA, J., *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, 1981, 81-82.

77 *Ibidem*, 81-82.



de Tahul, “la Virgen se concibe como la madre del Todopoderoso: la luz que irradia su cuenco da testimonio de la inscripción que define al Hijo del hombre (*EGO SUM LUX MUNDI*)”. En Sant Pere de Burgal se considera que representa la imagen de la Iglesia, y supone una alegoría del sacrificio del Cristo contrapuesta al cordero que porta san Juan Bautista<sup>78</sup>. En general, se ha apuntado que la luminosidad del recipiente, del cáliz o patena, tiene un hondo valor eucarístico donde la Hostia-cuerpo de Cristo, adquiere una presencia inequívoca<sup>79</sup>.



*Fig. 23 Detalle de mano*

Y para terminar con esta parte del antiguo templo, el último fragmento significativo. Tras la figura de María, otra intermedia de la que sólo se conserva un pequeño fragmento del ropaje, vemos en la parte alta una mano, con tres dedos desplegados (índice, corazón y meñique), y el anular flexionado hacia el pulgar, quizá sosteniendo un objeto<sup>80</sup>. La mano quedaría a la altura de las aureolas, por encima de los hombros. ¿Cuál podía ser ese objeto o atributo? Con todos los dedos flexionados a excepción del índice podíamos pensar en un personaje señalando algo, quizá el Gaspar que señala la estrella, pero no parece que sea este el caso. También se podría relacionar con una imagen del tipo a la anunciación de Sorpe.

78 *Ibidem*, 81-82.

79 GUERRA, M., *Simbología románica. El cristianismo y otras religiones en el arte románico*, Madrid, 1986, 156.

80 Una postura similar en un astrónomo de una de las miniaturas del Salterio de París

Entre las piezas descontextualizadas de la torre, se conserva una que parece la parte inferior de un manto del que penden los arranques de dos pies. Como hipótesis de trabajo podíamos proponer que se trate de la parte inferior de una figura sedente, ya que la anchura resultante del manto parece mayor de lo visto para las figuras en pie. Recuerda a otro fragmento conservado en Artajona, fechable ya en el siglo XIII, que se ha relacionado con la parte inferior de María, quizá pudiera ser incluso María con el Niño, presumiendo que esa sería la figura central de una capilla lateral, o incluso de uno de los hornos de sus bóvedas<sup>81</sup>.

Otros fragmentos, se pueden relacionar con la túnica de otra figura (esta en amarillos) y con unos fondos azules con líneas rojas entrecruzadas formando rombos. Podía provenir tanto de los ábsides laterales como de la bóveda de horno. Podemos ver fondos geométricos comparables, en los zócalos de las exedras y la bóveda del ábside de Sant Martín de el Brull<sup>82</sup>.

¿Es posible determinar una iconografía a la luz de lo que conservamos? Evidentemente no. No obstante, sí contamos con datos suficientes como para establecer una hipótesis razonada y razonable. Primero debemos valorar lo seguro. Sorprende quizá la presencia de San Ambrosio. Junto a él contamos con la advocación histórica del templo, dedicado en el momento de realización de las pinturas a Santa María. Podemos suponer que el altar central del templo estuviera dedicado a María, o que en su defecto, la figura de María tuviera un importante protagonismo. En ese contexto, San Ambrosio se le considera padre de la Mariología latina. En sus escritos consolida el culto a María como “Madre de la Iglesia”; “María es templo de Dios y no es el Dios del templo”. Su imagen aparece en uno de los arcos triunfales de Sorpe<sup>83</sup>, junto a los santos Gervasio y Protasio y otros tres santos más. Confirmando este protagonismo de María, la encontramos representada a la izquierda de la ventana axial. Es la misma ubicación de María en el cilindro absidal de Sant Climent de Tahull o Sant Pere de Burgal. Además parece poder identificarse la presencia de San Juan Evangelista y por deducción, de San Juan Bautista. Ante este contexto, sería lógico contar también con la representación de San Pedro, que suele ir junto a María, y de San Pablo. Si estuviéramos en lo cierto la decoración del cilindro absidal, se acercaría de nuevo a modelos catalanes con Sant Climent de Tahull<sup>84</sup>,

81 Sería necesario valorar la estereotomía del sillar, comprobando si la cara pintada muestra una ligerísima curvatura.

82 Han sido fechadas en el segundo cuarto del siglo XII.

83 ARAD, L., y PAGES, M., “Les pintures romàniques de Sorpe, noves interpretacions”, *Miscelania Litúrgica*, XIV, Barcelona, 2006, 25. Allí san Ambros aparece junto a San Gervasio, San Protasio y quizá San Agustín.

84 Allí va acompañada por santo Tomás, san Bartolomé, san Juan Evangelista, Santiago, y quizá san Felipe.



San Pere de Burgal<sup>85</sup>, Sant Romá les Bons<sup>86</sup> o Santa María de Ginestarre de Cardós<sup>87</sup>, estas dos últimas de inspiración más popular.

Y si esta era la configuración del semicilindro absidal, ¿qué imagen presidiría el conjunto? Ante la falta total de elementos conocidos, sólo nos queda el argumento de lo previsible. Con la excepción de unos pocos conjuntos conservados que llevan la imagen de María sedente como trono de Jesús en el marco de una Epifanía (Santa María de Tahull, Santa María de Aneu y San Pere de Burgal), la mayoría lleva una teofanía con el Pantocrátor en mandorla rodeado del tetramorfos, querubines y otras representaciones menores. Para hacernos una idea de la imagen del conjunto completo, podemos fijarnos en representaciones paradigmáticas del tipo de Santa María o Sant Climent de Tahull. En último término, si nos guiamos por la advocación originaria del templo, estaríamos más cerca de la primera que de la segunda.

### e) Conclusiones estilísticas y cronológicas

Dada la baja densidad de ejemplos próximos conservados no es fácil hacernos una idea de las fuentes estilísticas y cronología aproximada que, con cierto rigor, podemos asignar a las pinturas murales de Rocaforte. Tampoco ayuda la reducción y fragmentación de los restos ahora conservados. Lógicamente sería definitivo encontrar algún elemento significativo más, especialmente un rostro más completo tras los muros añadidos.

La composición general de los fondos, con franjas horizontales y un nivel inferior de cortinajes, es común al románico catalán. La podemos ver en Tahull, para fines del primer cuarto del XII, y perdurando todavía durante la segunda mitad. Uno de los ejemplos más coincidentes es el conjunto de San Pere de Sorpe, fechado a mediados de siglo XII. Lleva cortinas inferiores, franjas de fondo, cenefas rojas...

La forma de componer la cabeza, bastante geometrizada, la podemos seguir otra vez desde Tahull, hasta el apostolado procedente del cercano monasterio de San Juan de Ruesta. Esta localidad zaragozana distaba de Rocaforte menos de 20 kilómetros (una jornada de camino en la Edad Media), por el camino de Javier y el antiguo curso del Aragón. Allí, el cilindro absidal llevaba un Calvario a la izquierda de la ventana y un apostolado a la derecha. Se ha fechado dentro de la primera mitad del siglo XII, si bien, en un reciente estudio su realización se ha situado próxima al año 1200<sup>88</sup>, en relación también con el frontal de Santa María de Igua-

85 Aparece junto a san Pedro, san Juan Bautista y san Pablo

86 María junto a San Pablo, Santiago, San Pedro y San Juan Bautista.

87 María con San Pedro, San Juan y San Felipe por un lado, y San Pablo, San Bartolomé, San Andrés y quizá Santiago por el otro.

88 LACARRA DUCAY, M.C., "La pintura románica en el antiguo reino de Aragón.

cel<sup>89</sup>. En una línea similar, se ha visto en sus palmetas y motivos vegetales entrelazados el eco de Sigena<sup>90</sup>. Verdaderamente el despliegue vegetal de los fondos parece alejar al taller de Ruesta, de la composición más antigua con franjas horizontales de los fondos de Rocaforte.

Formas similares de pies las hemos encontrado también en Bagués, aunque allí la variedad, movimiento y naturalismo eran muy acentuados. Lo mismo sucede con la composición general de los ropajes, cuyos plegados recuerdan a los de las figuras del templo aragonés. Se han relacionado con Saint-Savin sur Gartempe y las miniaturas del Libro de la Vida de Santa Radegunda, fechándose en torno a 1100.

Vemos que podemos relacionar, de una u otra forma, aspectos parciales de Rocaforte con otros parangonables de algunas de las principales pinturas murales conservadas al sur de los Pirineos, en un amplio lapso temporal que recorre todo el siglo XII. No obstante, donde más elementos de conexión observo a día de hoy, es en las pinturas del ábside central de Santa María de Tahull. No podemos hablar, en modo alguno, de una identidad de taller. No hay datos suficientes para enriquecer la comparación. Pero sí se constata un aire común que aproxima sus conceptos estilísticos y cronológicos. Santa María de Tahull se consagra en 1123.



*Fig. 24. San Ambrosio semioculto por contrafuerte añadido.*

Intercambios estilísticos e iconográficos”, *O seculo de Xelmírez*, Santiago de Compostela, 2010, 144.

89 *Ibidem*, 144 y 147. Se ha fechado en la primera década del siglo XIII.

90 GASOL, R.M., *La técnica de la pintura mural a Catalunya*, Barcelona, 2012, 141.

¿Es posible que estos principios artísticos y estilísticos llegaran a Sangüesa y la ribera del Aragón? Da la impresión de que sí, aunque no contamos con la base suficiente como para certificarlo. Por ejemplo, se ha valorado como posible que un miembro del taller de Santa María de Tahull se desplazara “a Castilla, donde se percibe su manera de hacer en San Baudelio de Berlanga (Soria) y, quizás más tarde, en Santa Cruz de Maderuelo (Segovia). Sigue de igual forma su modo de trabajo otro pintor secundario, tal vez ya en la segunda mitad del siglo XII, en la cabecera de Sant Pere de Sorpe (Pallars Sobira)”<sup>91</sup>

Uniendo la evolución histórica de la villa con esta pista estilística podemos llevar la cronología de las pinturas de Rocaforte a la primera mitad del siglo XII. Es posible que el templo de Santa María se erigiera durante los últimos años del siglo XI y los primeros del XII coincidiendo con la consolidación del nuevo burgo fundado recientemente bajo el castillo. Las pinturas deberían ser de un momento inmediatamente posterior, quizá también de fines del primer cuarto del siglo XII (como Tahull) o de principios del siguiente.

A día de hoy, todas estas hipótesis, más o menos fundamentadas, nos pueden dar pistas del contexto iconográfico, estilístico y cronológico de las pinturas románicas de Rocaforte. Para adquirir más certezas deberemos esperar a que continúen las labores de restauración. Queda mucho por hacer. Es necesario sacar la caldera, sustituida a día de hoy por otro sistema de calefacción, sustituir la escalera metálica por otro acceso al cuerpo de campanas, recuperar el espacio románico con la retirada en lo posible de muros adosados, restituir el enlucido general y reintegrar en bajo tono de la organización pictórica del cilindro absidal<sup>92</sup>. Además sería interesante analizar los paramentos de la sacristía y realizar una prospección arqueológica tanto del interior de espacio de la torre como de la plataforma sur del edificio. Será entonces, especialmente tras la retirada de muros añadidos y el estudio de los revestimientos de la sacristía, el momento adecuado para retomar el análisis de los elementos estilísticos y cronológicos que hasta aquí hemos descrito, para completar y cerrar en lo posible la valoración final del conjunto. No obstante, la cadena de valor ya se ha iniciado. Y va creciendo, poco a poco. Todo a partir de un hallazgo, de un feliz reencuentro. Como ya sucedió hace unos años con las magníficas pinturas góticas de San Salvador de Sangüesa, también pendientes de restauración, estudio y difusión<sup>93</sup>, las pinturas románicas de Rocaforte son un tesoro recuperado para nuestro patrimonio cultural. Un *unicum* de nuestra historia del arte que irá creciendo con el tiempo.

91 ESPAÑOL, F., y YARZA, J., *El románico catalán*, Barcelona, 2007, 217.

92 ANCHO, A., “Rocaforte. Descubriendo Sangüesa la Vieja”, Conferencia realizada en Sangüesa el 5 de noviembre de 2015.

93 Ver MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J., “San Salvador de Sangüesa, compendio de arte gótico: arquitectura, escultura y pintura”, *Zangotzarra*, 12 (2008), 159-193.