

## *De Roma a los Pirineos. Génesis, evolución y lectura del crismón*

Juan Antonio Olañeta Molina

Si hay un motivo iconográfico que caracteriza a la escultura románica en la provincia de Huesca, y en general en Aragón, ese es el crismón. Multitud de templos ornar sus portadas con este monograma, que no es otra cosa que un *nomem sacrum* (abreviatura del nombre sagrado) de Cristo, al que se añaden diferentes elementos que modifican o complementan su significado<sup>1</sup>. Con más de ciento cincuenta ejemplares, Huesca es el territorio donde se da, durante el románico, una mayor concentración de la representación pétreo de este emblema. Es por ello que los volúmenes de la Enciclopedia dedicados al románico de esta provincia son el mejor lugar para incluir un estudio de las características del que iniciamos. Al objeto de poder aprehender mejor las circunstancias históricas, religiosas y artísticas que están detrás de la gran concentración de crismones en Huesca, hemos considerado conveniente trascender los límites geográficos y cronológicos de esta obra para plantear un enfoque tal que nos permita remontarnos a los orígenes del crismón, así como hacer referencia a las características de ciertas piezas no ubicadas en territorio aragonés. En cualquier caso, serán los crismones más destacados del ámbito oscense en los que centraremos nuestra atención y analizaremos con mayor profundidad.

Un crismón, como decimos, es un monograma que resume el nombre en griego de Cristo, Χριστός, mostrando las dos primeras letras del mismo, la χ (ji) y la ρ (rho). En su origen en el ambiente paleocristiano, así como en el mundo bizantino, también se dio una variante formada por las letras ι (iota) y χ (ji), correspondientes a las iniciales de Ἰησοῦς Χριστός (Jesús Cristo). Aunque se le suelen incorporar otras letras o signos, es la combinación de letra χ con la ρ o con la ι la que caracteriza al crismón. Existen otras combinaciones de letras y de signos que a veces se confunden con el crismón y que comparten con él significados y funcionalidades similares, como el estaurograma o cruz monogramática –combinación de la ρ (rho) con una τ (tau), que simboliza la cruz<sup>2</sup>–. Habitualmente el crismón suele aparecer acompañado por un alfa mayúscula y una omega minúscula, primera y última letras del alfabeto griego, en clara alusión al texto del Apocalipsis, en el que en varias ocasiones se cita a Cristo como principio y fin<sup>3</sup>. Finalmente, en el periodo románico y en el entorno pirenaico, suele incorporarse una S, cuyo origen y significado han sido una cuestión controvertida, y de los que hablaremos más adelante.

Una de las características de los crismones paleocristianos es que las letras alfa y omega se hallan separadas de los brazos de la rho. Sin embargo, a partir de la época visigoda las mismas empiezan a aparecer suspendidas o pinjantes<sup>4</sup>. Posiblemente este cambio se deba al influjo de ciertas piezas de orfebrería (coronas votivas, cruces, etc.) de las cuales se solían colgar letras con cadenas<sup>5</sup>. También desde época paleocristiana se empieza a observar la permutación de estas letras alfa y omega<sup>6</sup>, la cual se extenderá en el tiempo y que en el románico se dará en algo más de un 10% de las piezas catalogadas. Se ha comentado que esta aparente anomalía puede deberse a errores en la ejecución o a una lectura funeraria, que se basaría en la interpretación de textos de autores como Tertuliano, Paulino de Nola o Clemente de Alejandría<sup>7</sup>. Este último realiza un curioso juego de palabras que, efectivamente, podría estar detrás de esta permutación de las letras de los crismones: “el alfa y el omega por quien solo el fin se convierte en principio y el fin de nuevo en el principio original sin ninguna interrupción”<sup>8</sup>. En aquellos casos en los que aparecen invertidas al mismo tiempo las otras letras, la ρ y/o la S, quizás la opción más probable es que se trate de un error<sup>9</sup>.

Con antelación a que adquiriera un sentido religioso, la abreviatura XP ya fue utilizada en el mundo pagano, tal y como se puede observar en diferentes monedas griegas y romanas<sup>10</sup>. Los cristianos asumen este signo en Roma durante el siglo III, lo asocian al nombre de Cristo y lo incorporan en

las inscripciones en las catacumbas, en las que aparece acompañando a otros símbolos habituales del mundo paleocristiano, como palomas o peces. También se empieza a utilizar con carácter funerario en epitafios, de los que uno de los más antiguos es el de Rasinia Secunda en Tipasa (Argelia), datado en 238. Sin embargo, es la archiconocida visión de Constantino en los prolegómenos de la batalla de puente Milvio (312), la que cambió la fortuna del monograma de Cristo, pues pasó de signo identificativo y profiláctico<sup>11</sup> de una secta prohibida a flamante emblema de la comunión de los poderes religioso, político y militar y de la legitimación de estos. Antes de enfrentarse a su oponente Magencio, Constantino vio, según Lactancio<sup>12</sup>, un *coeleste signum Dei* (signo celeste de Dios) y marcó la letra X sobre los escudos de sus tropas. Eusebio de Cesarea también describe la visión y habla de una cruz con una inscripción, *in hoc signo vinces* (con este signo vencerás) y del lábaro que portaron sus tropas, el cual lucía un monograma con el nombre de Cristo formado por la letra P en el centro de la X<sup>13</sup>. Constantino salió victorioso de la batalla y se convirtió en el máximo gobernante del imperio en occidente. Al año siguiente promulgó el Edicto de Milán, que estableció la libertad de religión, lo que supuso el fin de la persecución del cristianismo y el inicio de la gran expansión de la Iglesia. A partir de ese momento el crismón pasó a ser una imagen cargada de prestigio que ha sido utilizada intensamente por el poder político, por ejemplo en la numismática<sup>14</sup> y por una Iglesia cristiana cada vez más influyente. Con posterioridad a 324, cuando Constantino derrotó a Licinio, el lábaro con el crismón se convirtió en todo el imperio en el símbolo del "triumfo definitivo del cristianismo sobre el paganismo"<sup>15</sup>. Es en este ambiente cuando se materializó la configuración definitiva de la imagen al fusionarse el círculo –símbolo pagano del triunfo, ya como representación de Helios, *solis invictus*, ya de la corona de laurel o guirnalda– con el *nomem sacrum* de Cristo (XP)<sup>16</sup>. Siglos más tarde, esta misma visión del crismón como símbolo del triunfo respaldado por el favor divino provocará que se extienda su uso en un minúsculo e incipiente reino en expansión vasallo de Roma: Aragón.

A partir del segundo cuarto del siglo IV se utiliza con profusión en innumerables objetos de uso litúrgico, en mosaicos y, hacia 340, se incorpora a la decoración de los sarcófagos, donde aparece presidiendo su cara frontal o la tapa. Destaca su presencia en los denominados sepulcros "de la Pasión" o "de la Anástasis", en los que figura superpuesto a la cruz<sup>17</sup>. Posiblemente una motivación profiláctica es la que provoca su aparición en innumerables objetos de uso cotidiano (broches, lucernas, medallas, fíbulas, cucharas, anillos, etc.).

En el imperio bizantino el crismón continúa siendo un emblema utilizado con profusión. En su formato IX (*iota-ji*) se incorpora a la decoración monumental de los templos, ya sea esculpido en la parte inferior de los dinteles (San Sergio y San Baco en Constantinopla), ya como parte de los mosaicos (Santa Sofía y San Salvador de Cora, ambas en Constantinopla). También en el mismo formato aparece sostenido por ángeles, como en los sarcófagos de Saritgüzel-Fatih (segunda mitad



Sarcófago Saritgüzel-Fatih  
(segunda mitad ss. IV-V).  
Museo Arqueológico de Estambul.  
Foto: autor

siglo IV-siglo V) o el de Beyazit (siglo V), ambos en el Museo Arqueológico de Estambul. Pero es en la ciudad italiana de Rávena donde se observa una inusitada proliferación del crismón en múltiples variantes y soportes. Resulta significativo encontrarlo ornando el escudo de uno de los soldados que acompaña al emperador Justiniano en los mosaicos de San Vital (546-547), pues permite confirmar que en ese momento continuaba vigente la vinculación del monograma con un poder militar que buscaba su legitimación en el apoyo divino. Tampoco perdió su asociación a lo funerario, tal y como puede verse en los mosaicos y sepulcros del mausoleo de Gala Placidia, o su función de identificación de la imagen de Cristo —al igual de lo que ocurría en el imperio romano (mosaico de Hinton St Mary, Dorset, en el Museo Británico de Londres) a veces la figura de Jesús aparece identificada por un crismón en el nimbo (sarcófagos del Museo Nacional, del mausoleo de Gala Placidia o de la iglesia de San Francisco, todo ello en Rávena)—. En otras ocasiones las razones para incorporar el crismón son más sutiles. En un sarcófago de San Vital, la imagen de Daniel en el foso de los leones sujeta su capa con un broche decorado con dicho monograma, en clara referencia a la interpretación alegórica del profeta como prefiguración de Cristo. También pueden encontrarse antecedentes en el mundo romano al uso de crismones en personajes diferentes de Cristo, como en las pinturas de las catacumbas de San Genaro en Nápoles. En Bizancio el crismón se incorpora a la decoración de algunas patenas, como la del obispo Paternus (491-518) que se conserva en el Museo del Hermitage de San Petersburgo, lo que parece indicar que en este momento adquiere también un carácter eucarístico. En estas patenas, al igual que suceden en bastantes sarcófagos de Rávena, la letra P se caracteriza por tener el lóbulo abierto<sup>18</sup>.

El crismón, en su modalidad XP, aparece tardíamente en la Península —a partir del segundo tercio del siglo IV, mientras que en el resto del Imperio era corriente en la segunda mitad del siglo III—, quizás como consecuencia, principalmente, de influencias africanas y bizantinas<sup>19</sup>. Sin embargo, a partir del siglo V prolifera su utilización, sobre todo en ladrillos, posiblemente de origen



Detalle de uno de los laterales de un sarcófago bizantino (Museo Nacional, Rávena). Foto: autor

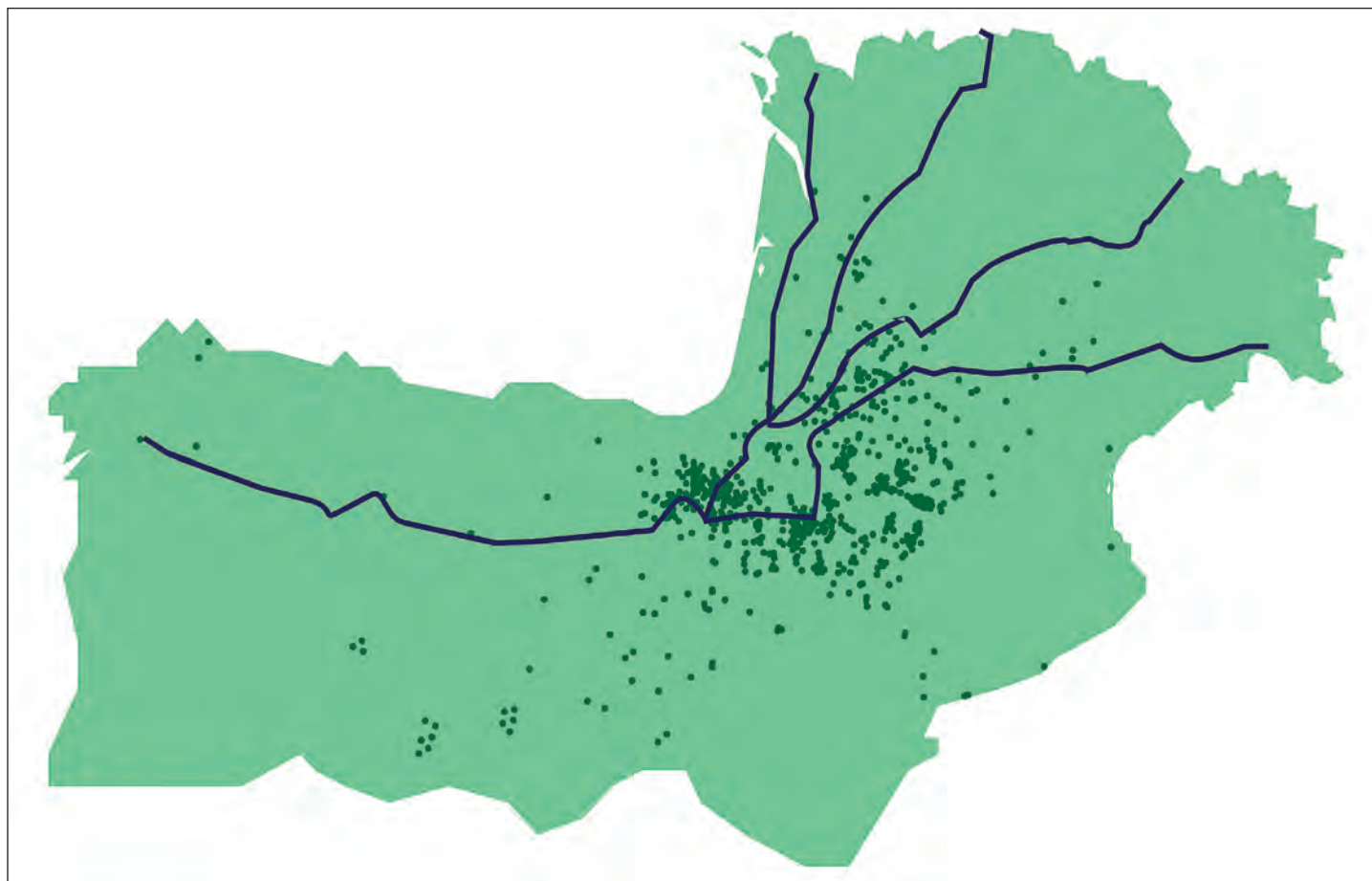


africano<sup>20</sup>, y cancelles. En algunas piezas visigodas, bastantes de ellas procedentes de Mérida, los brazos del monograma adquieren una especial potencia al ensancharse por los extremos, las letras alfa y omega aparecen pinjantes y la decoración de su superficie parece que se inspira en piezas de orfebrería, como es el caso de los conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y en el Museo San Clemente de Córdoba<sup>21</sup>. Además, la sustitución del lóbulo de la P por la letra R supone una primera muestra de latinización del monograma, la cual, como veremos, no será un caso aislado.

En el siglo VI el crismón pasa a ocupar un espacio privilegiado en los mosaicos de las basílicas de Roma. El monograma, ya sea representado tan solo por las letras X y P (San Lorenzo Extramuros, finales del siglo VI), ya con estas flanqueadas por el alfa y el omega (Santa María la Mayor, 432-440), aparece inscrito en un círculo de fondo azul en lo alto del intradós de los arcos triunfales. Siglos más tarde los crismones de los mosaicos de otras basílicas romanas copiarán esta misma ubicación y color de fondo –San Clemente (c. 1118), San Lorenzo en Lucina (perdido, 1130-1138), Santa María en Trastevere (c. 1143) y Santa María Nueva (1164-1167)–. Si consideramos que todas estas obras contaron con la promoción de algún pontífice, la presencia del crismón en tan destacado lugar pone de manifiesto la importancia que el Papado le concedió a esta imagen<sup>22</sup>.

Algunos documentos de los notarios merovingios se iniciaban con un crismón<sup>23</sup>. Esta práctica también fue habitual en la corte asturleonese en los siglos VIII y IX, y de forma ya mucho más frecuente, en la cancillería de Sancho III el Mayor y en las de sus descendientes, sobre todo en Aragón. Se ha propuesto que esta costumbre se podría basar en el comentario realizado a finales del siglo IV por san Juan Crisóstomo a la *Epístola de san Pablo a los Colosenses* (III, 17), en el que dice *Omne quodeum que facitis, inquit, in verbo aut in opere, omnia facite in nomine Domini Jesu Christi, gratias agentes Deo et Patri per ipsum* (Cualquier cosa que hagáis, sea de palabra o de obra, hacedlo todo en nombre de nuestro señor Jesucristo, dando gracias por él a Dios y Padre)<sup>24</sup>. Las letras alfa y omega se incorporan a estos monogramas de los documentos en el escritorio del monasterio de San Juan de la Peña en algún momento del último tercio del siglo XI<sup>25</sup>. En ciertos documentos asturleoneses, el alargado crismón inicial incluye una especie de garabato en el que se ha querido ver una letra S, grafía que no parece muy evidente, sin embargo, donde es obvia la incorporación de esta nueva letra es en la documentación de las cortes castellano-leonesa y navarra de comienzos del siglo XI<sup>26</sup>. Como ejemplo de documento de esta época que incorpora la S podemos citar la donación que realiza el rey Sancho Garcés III a Sancho Galíndez de las villas de Centenero y Salamañas en abril de 1035 (Archivo de la catedral de Huesca)<sup>27</sup>. Esta modalidad del monograma XPS se extiende más allá del área pirenaica y llega a la Península Itálica, donde, sin el alfa y el omega, aparece en ciertos documentos firmados por la condesa Matilde de Canosa en la primera década del siglo XI<sup>28</sup>. Parece que es, por tanto, en la diplomática donde hay que buscar el origen de la incorporación de esta nueva letra al monograma<sup>29</sup>, la cual los crismones románicos pétreos románicos del ámbito pirenaico presentan de forma masiva, en un 96% de los casos, y que es una característica que los diferencia de los paleocristianos, bizantinos, merovingios y visigodos. De su significado e implicaciones hablaremos en breve.

En las producciones miniadas de los *scriptoria* merovingios y carolingios también se incorpora el crismón en su modalidad XP. De los primeros podemos citar como ejemplo el *Sacramentario de Gellone* (siglo VIII, París, Biblioteca Nacional de Francia, Lat. 12048, f. 1v), que incluye intercalados entre las líneas de texto del *Incipit* dos monogramas del tipo XP con las letras alfa y omega y en el que la letra rho ha sido sustituida por la R. De los segundos, por la variedad de los crismones que aparecen en varios de sus folios, destaca el *Evangelionario de Lotario* (849-851, París, Biblioteca Nacional de Francia, Lat. 266, f. 53v), al cual nos referiremos de nuevo más adelante. También dentro del mundo carolingio cabe citar el uso del crismón a modo de caligrama, como sucede en una copia del siglo X o XI del *Panegyricus* de Optianus Porphyrius (París, Biblioteca Nacional de Francia, Lat. 2421, f. 53v), o en el más complicado y curioso poema de Rabano Mauro *De monogrammate, in quo Christo nomen comprehensus est* en su obra *De Laudibus Sanctae Crucis*, en el que las propias letras X y P del crismón están formadas a su vez por otras letras griegas. En el ámbito hispano, también se utiliza el crismón en los beatos, pero incorporado en el texto cuando se habla del propio monograma al tratar sobre el número del Anticristo (c. 960, *Beato de San Miguel de Escalada*, Biblioteca Pierpont Morgan, Nueva York. Ms 644, ff. 170r, 172 r y 172v). Toda una página ocupa la imagen del crismón con las letras



Mapa con la distribución de los crismones románicos. Autor

alfa y omega pinjantes en el *Moralia in Job* realizado por Florencio en 945 (Biblioteca Nacional de España, Madrid, Ms. 80).

A partir de finales del siglo XI, y durante todo el siglo XII y el inicio del XIII, se produce en el área pirenaica central una sorprendente difusión del crismón en la decoración escultórica de los templos. Su distribución presenta dos áreas de máxima densidad en ambas vertientes de la zona central de la cordillera<sup>30</sup> y su concentración se reduce sustancialmente conforme nos alejamos de dichas zonas<sup>31</sup>. Tenemos catalogadas unas setecientas sesenta piezas en territorio francés y español, de las que algo más de la mitad, aproximadamente un 55%, se encuentran en territorio hispano<sup>32</sup>. Un 24% del total se localizan en Aragón y algo más de un 20% en Navarra<sup>33</sup>.

El primer crismón románico pétreo del que conocemos su cronología es el del castillo de Herrebouc, en Saint-Jean-Poutge (Gers), en el que figura la fecha 990<sup>34</sup>. Medio siglo más tarde se data el de la iglesia de San Salvador de Saint-Macaire (Gironda), el cual incorpora una inscripción que conmemora la consagración del templo y que informa de la fecha de la misma, 1040<sup>35</sup>. Ambos ejemplares no incorporan todavía la letra s. Sin embargo, a pesar de que estos tempranos ejemplares se encuentran en territorio franco, el crismón románico pétreo conoció su mayor difusión en el reino de Aragón, de donde se extendió posteriormente por el reino de Pamplona a raíz de la incorporación de este a los dominios del monarca aragonés Sancho Ramírez en 1076. La abundante presencia de crismones en el Mediodía francés puede encontrar una explicación en las estrechas relaciones que los nobles ultrapirenaicos mantenían con los reyes aragoneses, si bien el hecho de que el crismón ya era un elemento conocido y utilizado en la zona<sup>36</sup>, contribuiría de forma decisiva a facilitar dicha expansión. No hemos de olvidar que, a excepción de Alfonso I el Batallador, los monarcas de la dinastía Ramírez contrajeron matrimonio con damas nobles del otro lado del Pirineo, principalmente de origen aquitano, y que los señores y caballeros de los territorios del *Midi*

intervenían con frecuencia en las campañas militares que los reyes aragoneses emprendían contra los musulmanes y participaban activamente en la política aragonesa<sup>37</sup>. También fueron intensas las relaciones entre ambos lados del Pirineo en el seno de la Iglesia, de hecho no fueron pocos los clérigos francos que desempeñaron importantes cargos en la jerarquía eclesiástica navarro-aragonesa<sup>38</sup>. Finalmente, la repoblación de territorio aragonés por parte de gentes venidas del otro lado de los Pirineos fue muy intensa, tal y como lo demuestra, por ejemplo, que se haya estimado que casi un 80% de la población de Jaca en 1137 tenía dicha procedencia<sup>39</sup>.

Son numerosas las causas que pueden explicar el auge del crismón en el recientemente creado reino de Aragón. Durante la segunda mitad del siglo XI la monarquía aragonesa se encontraba en pleno proceso de asentamiento y legitimación, contexto en el que el viaje a Roma realizado por el rey Sancho Ramírez en 1068 resulta un hecho de fundamental relevancia. En su visita a Alejandro II el monarca se declaró "soldado del beato Pedro", se comprometió a vincular material y espiritualmente su reino al Papado mediante el vasallaje y pactó su matrimonio con Felicia, hermana de Eblo II de Roucy, uno de los personajes más influyentes en el entorno pontificio<sup>40</sup>. Las consecuencias inmediatas del viaje fueron, en el terreno religioso, la introducción del rito romano en Aragón y la aplicación en su clero de la reforma gregoriana. Desde un punto de vista político pudo suponer un respaldo fundamental a la legitimación de la dinastía<sup>41</sup> y una garantía externa ante las presiones navarras, catalanas y castellanas<sup>42</sup>. Por otra parte, la expansión del reino a costa de sus vecinos musulmanes del sur adquirió, sobre todo a partir de la denominada "Cruzada de Barbastro" en 1064, la cual contó con la participación de tropas internacionales y con el apoyo de la Santa Sede, un carácter de guerra santa, que se vio consolidado con la alianza sellada con el Papado. Estamos, en consecuencia, como en la época de Constantino, en un momento en el que confluyen los intereses de la Iglesia romana, que ambiciona en esta ocasión imponer y extender su supremacía sobre los poderes terrenales, con los de un gobernante que necesita la legitimación frente a las aspiraciones territoriales de Castilla y Navarra y la consideración de sus empresas bélicas contra sus vecinos musulmanes del sur como guerras justas amparadas por Dios. Tal y como ocurrió en el siglo IV, el crismón resultó ser una inmejorable imagen propagandística de legitimación religiosa, militar y política<sup>43</sup>. Constantino se convirtió de esta manera para los reyes aragoneses en el modelo a imitar y, así, el crismón volvió a ser utilizado como emblema, como signo propiciatorio de la victoria y, por tanto, susceptible de ser incorporado en los estandartes. El uso en la Península del lábaro cruciforme en las campañas bélicas<sup>44</sup> y la tradición de la cancillería aragonesa de encabezar con un crismón, como hemos comentado, su documentación diplomática sin duda facilitaron este proceso. Además, la experiencia visual de los dignatarios aragoneses en su desplazamiento a Roma, en donde pudieron contemplar numerosos crismones, algunos de ellos, como hemos señalado, situados en lugares privilegiados en las basílicas romanas, también pudo tener algo que ver en ello<sup>45</sup>. Aunque es un asunto discutido por los especialistas, es posible que en la Edad Media hispana se practicaran ceremonias, como las descritas en el *Liber Ordinum*, en las que se entregaba solemnemente al rey el lábaro antes de partir a la batalla<sup>46</sup>. En cualquier caso, tanto si tenían lugar como si no, este tipo de ceremonias previas a la batalla, son numerosos los indicios que llevan a pensar que el monograma de Cristo se utilizaba en los estandartes en los actos bélicos, como parece confirmarlo un documento en el que se indica que Pedro I se encontraba combatiendo ante la ciudad de Zaragoza *cum Christi vexillo*<sup>47</sup>, o el derecho que parece ser que otorgó el papa Alejandro II a los caballeros que lucharan en España a portar el estandarte de san Pedro<sup>48</sup>. Y ello dejó reflejo en las imágenes de la época. La presencia de un crismón en una especie de bandera que ondea en el mástil de una barca en las pinturas de San Pedro de Sorpe (Lérida) hace suponer que quizás pudo ser este cristograma el signo distintivo de dicho *vexillum*, al igual que ya ondeó en los lábaros de las legiones romanas, tal y como se ve en numerosas monedas<sup>49</sup>. La existencia de varios crismones en el sur de Aquitania en los que aparece un personaje –Léme (Pirineos-Atlánticos)–, o simplemente un brazo –Bostens y Saint-Avit (Landas)–, sujetándolos por la parte inferior de su radio vertical, la cual se ha prolongado hasta hacer del monograma algo similar a un lábaro, parece reforzar esta suposición. Una nueva prueba de ello la encontramos otra vez en la pintura mural en tierras de los condados catalanes. En el ábside de la iglesia leridana de Santa María de Àneu, conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, una gran imagen de san Miguel acompaña a la escena de la Epifanía y porta un estandarte con un círculo azul. Aunque hasta la fecha ha pasado desapercibido para los especialis-





Crismón de la iglesia de Saint-Avit (Landes, Francia). Foto: autor



Detalle del crismón de las pinturas de Santa María de Aneu (Lérida). Museo Nacional de Arte de Cataluña. Fotos: autor y Enrique Segura Lavalle

tas, en el lábaro se observan restos de un crismón del que se distinguen trazos de la P y el alfa, así como indicios de haber tenido ocho brazos. Esta imagen angélica sigue un modelo iconográfico importado precisamente de Italia<sup>50</sup>, donde se pueden ver ángeles portadores del lábaro con crismón en las pinturas de San Vicente de Galliano, en las de la capilla de san Eldrado de Novalesa (finales del siglo XI) o en los frescos del nartex de San Lorenzo Extramuros en Roma, en los que el monograma de Cristo, en lugar de figurar en el estandarte, era soportado con la mano por los arcángeles. Finalmente, y aunque corresponde a una época algo posterior, concretamente a la cuarta década del siglo XIII, por fortuna se conserva en Daroca un pendón que incorpora el crismón, y que la tradición asocia a dos banderas que fueron regaladas por Jaime I a dicha localidad en agradecimiento por su intervención en la toma de Valencia en 1238<sup>51</sup>.

A pesar de que alguna vez se ha considerado que el primer crismón románico pétreo es el del tímpano de la portada occidental de la catedral de Jaca hay quien cree, entendemos que acertadamente, que la primera pieza en la Península fue la del castillo de Loarre<sup>52</sup>. Ubicado en la clave de la puerta por la que se accede a la cripta desde la escalera de entrada al castillo, frente al cuerpo de guardia, se trata de un crismón que presenta diferencias relevantes con la inmensa mayoría de las piezas románicas, como la presencia de diferentes letras distribuidas por su superficie (S, E y R en los extremos de los brazos de la cruz, y D, N, I y H en los cuadrantes determinados por estos), o que se trata de una pieza sin S en el brazo vertical inferior y, por tanto de tradición anterior a la románica. Se ha querido ver una posible inspiración en monedas bizantinas a la hora de proponer la lectura D(ominus) N(oster) IHE(su) XP(situ)S A(et) Ω R(ex) R(egnantium) (Nuestro Señor Jesucristo alfa y omega Rey de los Reinantes)<sup>53</sup>. A pesar de que esta lectura fue asumida por bastantes especialistas, la misma adolece de dos problemas: no tiene en cuenta el tamaño relativo de las letras y utiliza dos veces la letra R<sup>54</sup>. Se han propuesto otras lecturas alternativas en las que se alude a Sancho Ramírez, a Eblo de Roucy, a Cristo como Redentor o se hace un llamamiento a luchar contra el enemigo<sup>55</sup>. De todas ellas, solo una interpreta, creemos que correctamente, las letras S, E y R como *Sanctae Ecclesiae Romanae*<sup>56</sup>, lectura que podría estar justificada por la bula *Quamquam sedes* (1071), mediante la cual el papa Alejandro II tomó bajo su protección el monasterio del castillo loarrés y encargó su construcción al monarca aragonés. En el folio 15 del ya mencionado *Evangelionario de Lotario* aparecen dos crismones que presentan fuertes similitudes con el de la fortaleza oscense, como la fusión de los *nomina sacra* XP e IHS, la ubicación de las letras alfa y omega colgando de los brazos horizontales de la cruz o la utilización de los sectores circulares determinados por los brazos del monograma para situar caracteres<sup>57</sup>. A la vista de este ejemplo, entendemos que el crismón de Loarre debe interpre-

tarse descartando que la S forme parte del nombre de Cristo, valorando las letras IH como el *nomem sacrum* de Jesús –abreviado a su vez, de ahí el signo de abreviatura que presenta en el puente de la H– y asumiendo el sentido ya indicado para las letras S, E y R. De esta forma quedaría la siguiente lectura: D(ominus) N(ostris) IH(esus) X(ristus) alfa y omega. S(ancta) R(omana) E(cclesia)<sup>58</sup>. Así las primeras letras que se leen son las que cuelgan de los brazos de la X y las que figuran en los cuadrantes, luego el crismón y, finalmente, las de los extremos de los brazos de la cruz. Considerando su ubicación, en plena escalera de entrada del castillo, no deja de seducirnos la idea de que este podría ser el lugar donde se realizara la ceremonia de entrega del lábaro antes de salir a la batalla, el cual, podría ser mostrado a las tropas desde la plataforma que antecede a la puerta, que desempeñaría la función de privilegiada platea, presidida por la *Maiestas Domini* del friso superior de la puerta principal. Y continuando en el peligroso terreno de las suposiciones, de ser cierto, como se pregunta algún autor, que el monarca aragonés hubiera sido obsequiado con un *vexillum* con motivo de su vasallaje al Papado<sup>59</sup>, ¿no podría ser el crismón de Loarre una copia del mismo? Ello explicaría la ausencia de la S en el brazo inferior<sup>60</sup> y haría totalmente coherente la propuesta realizada para la lectura de las letras S, E y R.

La presencia de ocho brazos en el monograma de Loarre nos permite analizar el papel que desempeña la cruz en la configuración del crismón. Como ya hemos comentado, esta, junto con el estaurograma y el crismón, han sido cristogramas que han convivido en el mismo espacio, como



De izda. a dcha. y de arriba abajo:  
crismón del castillo de Loarre  
(autor); monograma bizantino  
en una puerta de la iglesia de  
Santa Sofía (autor); monograma  
con crismón en la iglesia de San  
Jorge en Velabro, Roma (autor);  
Evangelionario de Lotario (Biblioteca  
Nacional de Francia, París, ms.  
Lat. 266, f. 15)



en algunos sepulcros de Rávena o en ciertos mosaicos de Roma (Santa María en Trastevere), y que se han combinado para formar el crismón de ocho brazos o el que presenta una tilde horizontal en el brazo vertical de la rho<sup>61</sup>. En los ya citados sarcófagos "de la Pasión" o "de la Anástasis" del siglo IV, ya aparecía el crismón, rodeado por una corona de laurel, sobre la cruz, en clara alusión al triunfo de Cristo sobre la muerte<sup>62</sup>. Esta es precisamente la lectura que san Orencio, obispo de Auch, realiza hacia el 439 al describir la imagen de un crismón<sup>63</sup>. Fundamental para interpretar el crismón de ocho radios como una imagen de Cristo crucificado resulta la lastra incisa, datada entre los siglos VI y VII, que actualmente se conserva en el baptisterio de San Vicente de Galliano, en la Lombardía, en la cual se destaca de forma manifiesta la cruz mediante decoración gemada que imita una pieza de orfebrería. También se utilizaban crismones de ocho brazos en Bizancio, en el siglo IX (mosaicos de Santa Sofía y San Salvador de Cora en Estambul, de San Vital de Rávena, sarcófago de San Apolinar en Classe en Rávena), y en Roma en el siglo X (frescos del ábside de San Sebastián al Palatino). En la Península Ibérica el brazo horizontal se incorpora en la documentación de la cancillería de Sancho III el Mayor, como se puede ver en el ya citado documento de la donación a Sancho Galíndez de las villas de Centenero y Salamañas que realiza el monarca en 1035<sup>64</sup>, y en Francia ya hemos comentado el temprano ejemplo pétreo de Saint-Macaire (1040). Ha habido quien ha considerado el trazo horizontal que en algunos crismones atraviesa el brazo vertical superior de la rho como un signo de abreviatura<sup>65</sup>, pero consideramos que tanto los crismones de



*Sepulcro del Anastasis  
(n. inv. 31525). Museo Pio  
Cristiano, Ciudad del Vaticano.*

ocho brazos, como los que presentan esta característica o un trazo horizontal corto atravesando la  $x$  por su centro deben ser considerados como la representación de Cristo crucificado. Dos casos en los que se pone de manifiesto de forma más explícita que el crismón puede sustituir a la imagen de Cristo crucificado los encontramos en uno de los capiteles del claustro de Moissac (1100), donde dos ángeles sostienen una cruz, en cuyo centro figura el monograma, y en el crismón de Saint-Gaudens (Alto Garona), donde cuatro ángeles elevan un hermoso crismón de cuyo marco circular arrancan los brazos de la cruz.

Al sur de Jaca, en el Sodoruel se encuentran una serie de piezas que, por sus características, podrían ser consideradas de los primeros crismones pétreos en el reino<sup>66</sup>. Dos de ellos tienen sus letras desubicadas, concretamente los tímpanos descontextualizados que se encuentran en la pardiña de Lorés, cerca de Bernués, y el que actualmente está empotrado en una credencia del interior del ábside de Santa María de Centenero<sup>67</sup>. No tenemos argumentos para determinar si los errados diseños de estas piezas son fruto de las dudas características de las fases iniciales de un incipiente proceso de asimilación de una imagen o, por el contrario, son copias erróneas de un modelo ya asentado. Sin embargo, creemos que las ruedas pueden tener cierta relevancia en lo que se refiere a la determinación de la cronología del proceso de implantación del crismón. Estas, que se encuentran en la portada sur Santa María de Centenero<sup>68</sup>, en el campanario de la iglesia de Paternoy y en el Panteón de Nobles del monasterio de San Juan de la Peña, tienen la característica de que sus ejes están colocados a diferentes niveles, de tal forma que el exterior es el vertical y los inferiores los que forman la  $x$ <sup>69</sup>. Se ha planteado en alguna ocasión su posible sentido trinitario, para lo que se ha aludido a la Historia de Turpin (*Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*), en la que Roldán trata de explicar al gigante Ferragut el misterio de la Trinidad mediante el símil de la rueda, formada por llanta, radios y buje, pero una sola rueda<sup>70</sup>. Efectivamente, puede tratarse de ruedas, pero también, de la superposición de la cruz con un crismón formado, como hemos comentado que ocurría en Bizancio, por las letras  $\iota$  (iota) y  $x$  (ji), o incluso, de crismones de ocho brazos en los que las letras estuvieran trazadas con pintura, la cual se ha perdido. En relación a esta última posibilidad, es muy significativo que la rueda de Paternoy<sup>71</sup> presente las letras  $x$ ,  $p$ ,  $s$ ,  $A$  y  $\omega$  incisas, las cuales bien podrían haber sido añadidas con posterioridad para transformar la pieza en crismón<sup>72</sup>, bien ser el vestigio de un crismón pintado<sup>73</sup>.

Una propuesta reciente sobre la génesis del tímpano de la portada occidental de Santa María de Santa Cruz de la Serós<sup>74</sup> ofrece una nueva perspectiva sobre el papel desempeñado por los crismones y ruedas primigenios del Sodoruel. Ciertos aspectos hacen pensar que se podría tratar de un tímpano reaprovechado y modificado. El hecho de estar trabajado en una pieza enjarjada, el que el marco y los radios del monograma presenten una estructura idéntica a la que hemos visto en las cercanas ruedas del Sodoruel —incluida la diferencia de niveles de sus ejes— y que los cuartos traseros de los leones estén trabajados en las aletas laterales del tímpano han llevado a pensar en

Tímpano del antiguo monasterio de Santo Tomás, pardiña de Lorés (Huesca).  
Foto: autor



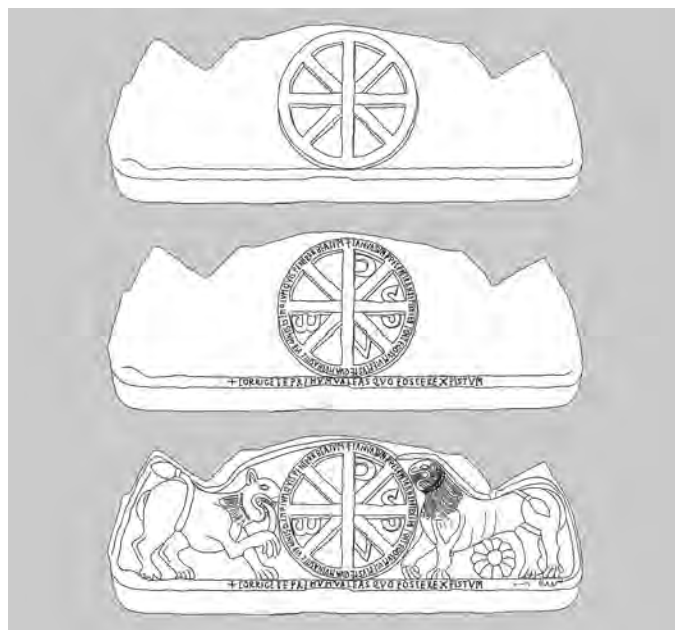
Tímpano con rueda. Portada sur de la iglesia de Santa María de Centenero (Huesca). Foto: autor







Crismón-rueda reutilizado en la torre de la iglesia de la Asunción de Paternoy (Huesca). Foto: Antonio García Omedes



Esquema de las fases de desarrollo del tímpano de la portada oeste de Santa María de Santa Cruz de la Serós (Huesca). Antonio García Omedes

que su ejecución pasó por tres fases. En un primer momento debía de ser un tímpano decorado con una rueda y localizado en otra puerta de menor tamaño, en la que las aletas laterales quedaban ocultas bajo los salmeres del arco, como ocurre en otros ejemplos que utilizan este mismo sistema de anclaje<sup>75</sup>. En una segunda fase se transformaría en un crismón al tallarse, con menor profundidad, las letras P, S, A (formada esta con un trazo añadido en forma de V y dos de los brazos de la rueda) y  $\omega$ <sup>76</sup>. Al mismo tiempo se añaden las inscripciones del marco circular y la de la base del tímpano. El hecho de que esta última no se extienda más allá de la superficie que quedaría visible en la puerta original, es un indicio que ha llevado a proponer que son coetáneas con esta primera transformación<sup>77</sup>. Finalmente, el tímpano habría sido reutilizado para ocupar su ubicación actual, y se habría aprovechado el espacio de las aletas laterales, que quedaría al descubierto, para incorporar los leones. Puede confirmar este planteamiento el que las letras del crismón están trabajadas con menor profundidad en relación a los brazos, como si se hubieran labrado sobre una superficie ya rebajada de antemano. Aunque algunos autores, percatándose de su irregular colocación, ya habían propuesto que podría ser una pieza reutilizada<sup>78</sup> o añadida con posterioridad a la finalización de la portada<sup>79</sup>, este nuevo planteamiento nos parece el más verosímil<sup>80</sup>. Aunque ya hemos comentado que posiblemente en Paternoy también se reconvirtió una rueda en un crismón, tenemos mucho más cerca un ejemplo que muestra que este tipo de transformaciones no era algo excepcional. En la portada sur de la propia iglesia de Santa María de Santa Cruz de la Serós hay un tímpano con una rueda de seis brazos, entre los que se distribuyen seis margaritas, que podría ser un crismón del siglo IX. En el marco circular se observa, una P con el travesaño horizontal de la cruz, un alfa y parte de la omega. La posición de estas letras incisas parece delatar que fueron añadidas con posterioridad a la elaboración de la pieza<sup>81</sup>. Asimismo, este tímpano también debió ser reutilizado, pues originalmente sus aletas laterales debieron estar destinadas a una función estructural y a quedar ocultas tras los salmeres.

Mientras algunos autores han visto el tímpano de la Serós como una copia que siguió el modelo de Jaca<sup>82</sup>, otros han cuestionado esta idea, apoyándose en aspectos estilísticos, en la similitud de los leones de la Serós con modelos orientales<sup>83</sup> o en el desorden de las letras de este crismón, el cual consideran que, en caso de ser una copia del de Jaca, sería un error impropio de un edificio de su categoría<sup>84</sup>. Sin embargo, la hipótesis de la génesis en tres fases del tímpano de la Serós abre la posibilidad a una tercera alternativa. Las dos primeras fases del desarrollo de esta pieza –la de rueda y la de crismón sin leones– muy probablemente serían anteriores al tímpano de Jaca, entre otras cosas por los argumentos relacionados con el desorden ya esgrimidos por los autores contrarios a





Tímpano de la portada  
oeste de la catedral de Jaca.  
Antonio García Omedes

considerarla una copia, y por la hipótesis de las ruedas y crismones primigenios del Sodoruel. Una vez se decide reutilizar el tímpano en la nueva puerta, sí que es muy posible que se haga ya copiando el modelo jaqués. Respaldarían este planteamiento básicamente dos aspectos que comparte con Jaca: la dual gestualidad de los leones –uno muestra la lengua<sup>85</sup> mientras que el otro enseña las fauces– y la inclusión en la portada de un capitel con un individuo entre dos leones, que posiblemente pueda asociarse con el episodio de Daniel en la fosa de los leones, tema también presente en la seo jacetana<sup>86</sup>. Dejando a un lado el tema de la superior calidad de la talla de Jaca –no siempre la pieza de más calidad tiene que ser el modelo–, es razonable pensar que el ejemplar que tiene una composición y un programa más complejo y evolucionado puede ser el modelo.

Cerca de Jaca, en la iglesia de San Fructuoso de Barós, se exhibe empotrado en el muro un crismón que resulta curioso por varios aspectos. Lo primero que llama la atención es su forma rectangular, pues si bien es esta una característica habitual en territorio franco, en suelo hispano resulta algo realmente singular<sup>87</sup>. Tampoco es habitual que tenga el vano de la rho abierto, o que carezca de la letra s. Todo ello puede hacer pensar que o bien se trata de un crismón de época anterior al románico, o bien corresponde a un momento en el que el modelo XPS todavía no estaba asentado ni extendido.

En pocas ocasiones una obra de arte desvela explícitamente su misterio. Aunque el crismón de la portada occidental de la catedral de Jaca es una de esas excepciones, pues la inscripción que figura en su marco circular explica la lectura trinitaria del cristograma<sup>88</sup>, su interpretación ha sido uno de los aspectos sobre los que más se ha escrito y debatido en la historiografía del románico hispano. Y no es para menos, porque dicha inscripción aporta una de las claves para comprender los crismones medievales. Los tres hexámetros leoninos de dicha inscripción rezan: HAC IN SCVLPTVRA LECTOR SIC NOSCERE CVRA: P · PATER · A GENITVS · DVPLEX EST SPS ALMVS: HI TRES IVRE QVUIDEM DOMINVS SVNT VNVS ET IDEM. El gran problema para su interpretación residía de la palabra *duplex*, la cual algunos autores creían que se trataba de la omega<sup>89</sup>, y otros de la s<sup>90</sup>. Este aspecto era fundamental para conocer cual de las letras era la que aludía al Espíritu Santo. Una serie de trabajos publicados entre 1993 y 2004 permitieron resolver el enigma. El primer paso fue aclarar la cuestión de los signos de

puntuación y recordar que, según San Isidoro, desde los tiempos del emperador Augusto la letra *x* era la única considerada *duplex*, con lo que sería esta la que designaría al Espíritu Santo<sup>91</sup>. Con ello la *s* sería simplemente la terminación del nominativo singular del nombre de Cristo<sup>92</sup>, que, añadida a las letras *x* y *p*, daría lugar a la abreviatura *xps*, la cual, por cierto, aparece como tal en otra de las inscripciones del propio tímpano<sup>93</sup>. Como ya hemos visto, no es esta la primera latinización que se realizaba en este monograma griego. El segundo paso fue considerar que el autor de la inscripción había tomado tres de los caracteres griegos como letras latinas para formar la palabra *pax* (paz), la cual simbolizaba la Trinidad<sup>94</sup>. Esta interpretación se vio confirmada por la existencia de varios textos que despejaban cualquier posible duda al respecto. En el primero de ellos, Attón, obispo de Vercelli (924-c. 960), habla de la *x* como una letra doble y explica como la paz se escribe con tres letras, que la *P* es el Padre, que el hijo se denomina alfa –porque al igual que la  $\alpha$  es la primera letra del alfabeto, Cristo es el principio–, que la tercera letra, la *x*, significa el Espíritu Santo y que al igual que “paz” se escribe con tres letras, así Dios es la Trinidad<sup>95</sup>. El segundo texto, datado en 1181-1182, es obra del obispo Rufino de Asís, y en él se dice que “la palabra PAX expresa admirablemente el misterio de la Trinidad, la *P* [...] designa al Padre, la *A* [...] al Hijo y la *A* [...] al Espíritu Santo”<sup>96</sup>. Finalmente, en 2004, se encontró un tercer texto que citaba exactamente las mismas palabras que la inscripción de Jaca: Milon, monje de Saint-Amand (†872) en su *De sobrietate*, dedicado a Carlos el Calvo, cuando comenta el pasaje “Yo soy la paz” de la *Carta a los Efesios* dice lo siguiente: *P patrem [...], A genitum signat quod graecus nominat alfa [...]. Xque duplex, ab utroque venit quia spiritu almus...*<sup>97</sup>. Con tan demolidores argumentos documentales, la cuestión de la lectura del crismón de Jaca es hoy en día un asunto ya resuelto. En consecuencia, una vez demostrado que la letra *s* no es la que le aporta el sentido trinitario al monograma, quizás deberíamos plantearnos la posibilidad de denominar a las piezas que la incorporan, atendiendo a su distribución geográfica y cronología, como “crismones pirenaicos románicos”<sup>98</sup>.

Desvelado el misterio cabe preguntarse si esta lectura es extensible al resto de crismones. Un primer testimonio datado de esta relación entre la palabra *pax* y el monograma de Cristo se encuentra en el cementerio de Calixto en Roma, donde en una inscripción del siglo III un crismón aparece junto al texto PAX DN<sup>99</sup>. Algo más tarde, en los mosaicos del absidiolo sur de Santa Constanza de Roma la imagen de san Pedro porta una filacteria en la que un crismón acompaña a la inscripción DOMINUS PACEM DAL. Pero más interesante resulta el crismón del intradós del arco presbiteral de Santa María la Mayor de Roma (realizado en mosaico en la época del papa Sixto III, 432-440), en el que un trazo angular, situado exactamente en el mismo lugar que en Santa Cruz de la Serós, forma la letra *A* con dos de los brazos del monograma, con la evidente intención de destacar la palabra PAX<sup>100</sup>. Esta sorprendente coincidencia con la Serós confirma la opinión de quienes han leído en

Lápida funeraria con crismón en el Panteón de Nobles del monasterio de San Juan de la Peña (Huesca). Foto: autor



Crismón del mosaico de Santa Maria Mayor de Roma. Foto: Antonio Barnabei







Tímpano de la portada sur de la iglesia de Nuestra Señora de la Purificación de Bosost (Lérida).  
Foto: autor



Crismón sobre la portada de la iglesia de Santa María de Benasque (Huesca). Foto: autor

este crismón oscense la palabra PAX o, incluso la frase PAX VOBIS<sup>101</sup>, y plantea el interrogante de si tal similitud es una mera casualidad o se debe a que la imagen de la basílica romana fue asimilada en el viaje de Sancho Ramírez a la Santa Sede. Esto último reforzaría la idea de que el tímpano de la Serós, en su segunda fase, la de crismón con inscripción, podría ser anterior al de Jaca, y datado hacia 1070.

De lo extendido de la lectura del crismón como *pax*, tanto en época románica como algo después, es un elocuente testimonio el del rey Alfonso X el Sabio, cuando en la *Primera Partida* se refiriere a que en la puerta de la iglesia se ponía la cruz, el cordero y algunas letras que dijeran paz<sup>102</sup>. Efectivamente, además de los ya mencionados de Jaca y Santa Cruz de la Serós, son unos cuantos los crismones románicos en los que claramente se pone de manifiesto una intención por mostrar la palabra PAX. En algunos aparece expresamente, como en Sainte-Engrace (Pirineos Atlántico) –con la inscripción PAX TECUM en el marco–, Eusa (Navarra) –donde dentro del crismón aparece la palabra VOBIS–, Azuelo (Navarra), o la rueda de Cazaux (Laplume, Lot y Garona), en la que entre los radios aparece la frase PAX VOBIS. En otros casos, a pesar de contar con el alfa, se añade una A para formar, junto a la P y la X, la palabra PAX. Esto sucede en Lagorce, Les Peintures, Saint-Martin-de-Sescas (Gironde), Castro, Obarra (Huesca) y en el temprano del castillo de Herrebouc (Gers). En Oeyreluy (Landas) y Mas d'Agenais (Lot y Garona) se omiten la omega y la S, para que solo queden las letras P, A y X (en el primer caso junto a una cruz). La lectura como *pax vobis* podría justificar la presencia de las letras I y V en ciertos crismones del valle de Arán y del Pallars Sobirà<sup>103</sup>. Ello aportaría una explicación a la curiosa forma cerrada que presenta la letra omega en todas estas piezas (salvo Casarill y Alós d'Isil, en las que la extraña omega es resultado, más bien, de una incorrecta reproducción del modelo), la cual adoptaría un aspecto similar al de una B. Un caso realmente curioso es el de la iglesia de Bon-Encontre (Lot y Garona), en el que las letras del monograma se desplazan a los laterales para mostrar más claramente las palabras PAX o XPI, según se lea en horizontal o en vertical, y componer PAX XPISTI<sup>104</sup>.

En el sur de Francia se encuentran una serie de crismones que presentan la peculiaridad de incorporar, junto a PAX, todas o algunas de las palabras REX (rey), LEX (ley) y LUX (luz)<sup>105</sup> y que se han dado en denominar "crismones parlantes"<sup>106</sup>. Este juego de cuatro palabras monosílabas de tres letras terminadas en X y aplicadas a Cristo tuvo su origen en la época carolingia<sup>107</sup>, pero se encuentra también, por ejemplo, acompañando a la cruz en dos beatos, el de Silos (Londres, The British Library, Add. Ms 11695, f. 5v) y el de Fernando I y doña Sancha (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit. 14-2, f. 6v)<sup>108</sup>. En Montaner (Pirineos Atlánticos), Castillon-Debats y Peyrusse-Grande (Gers), se omite la palabra *pax* porque la misma ya está representada por el propio crismón<sup>109</sup>. Aunque se ha incluido el crismón de Lahitte (Gers) en el grupo de aquellos que tan solo





Crismón en la iglesia de San Pedro de Labitte (Gers, Francia). Foto: autor



Crismón de la ermita de San Pedro de Ustún (Navarra). Foto: autor

incorporan la palabra *rex*<sup>110</sup>, en esta pieza la base del brazo vertical inferior se prolonga horizontalmente para formar una *L*, que junto con el pequeño ángulo que tiene encima, que bien podría ser una *V*, completa el conjunto de letras que permite formar las cuatro palabras. Este ejemplar es digno de ser reseñado, además de por este aspecto, por el hecho de que, como ya demostramos en su día, está fuertemente relacionado con los tres crismones de la iglesia de San Cipriano de Zamora, vinculación que explicamos gracias a la repoblación de la ciudad leonesa con gentes procedentes de Gascuña, lo que daría sentido a la presencia de este monograma en un lugar tan alejado de su área habitual de distribución<sup>111</sup>.

Dos piezas que no se suelen incluir entre los "crismones parlantes" son Cheraute y Laas (Pirineos Atlánticos). La primera incorpora en los radios inferiores de la *X* una *V* y una *E*, pero le falta el trazo de la *L* que le permitiría formar las palabras *LVX* y *LEX*. En la fachada oeste de la capilla del cementerio de Laas hay un crismón, que tiene las mismas letras en la misma ubicación que en Cheraute, con la diferencia que la letra *E* tiene cuatro trazos horizontales, en lugar de tres. Cabe preguntarnos si el inferior, en lugar de formar parte de una *E* mal entendida, no podría ser el trazo de una *L*. Ello convertiría a esta pieza, y posiblemente también a la de Cheraute, en un "crismón parlante" que incluiría las palabras *LEX* y *LVX*, además de *PAX*, que es el propio crismón, al igual que los de Lamayou (Pirineos Atlánticos) y Violles (Gers).

Este caso de Laas es especialmente relevante, pues nos facilita la adecuada lectura de ciertos crismones característicos de la Ribagorza que incorporan en el eje vertical una *V*, una *E* y una *L*<sup>112</sup>. Se ha propuesto como posibles lecturas para estas letras *P*(ropietas) *S*(an) *V*(ictorian) *E*(cclesiae) *L*(ocus) o *V*(allis) *E*(sera) *L*(ocus), para las que incorporan la *L*, o *S*(an) *V*(ictorian) *E*(cclesiae) para los que carecen de ella, argumentando la dependencia, directa o indirecta, de estas iglesias de tan importante cenobio aragonés o la ubicación de las mismas a la vera del río Ésera<sup>113</sup>. Otra lectura, que se ha planteado en alguna ocasión, ignorando la *L*, es la de *PETRVS*, que se veía favorecida por el hecho de que la disposición de las letras parecía componer la imagen de una llave. Sin embargo, la comparación con los ejemplos franceses que hemos comentado nos lleva a descartar dichas hipótesis y ver en estas piezas unos "crismones parlantes", en los que se incluyen las palabras *LVX* y *LEX*. Lo mismo sucedería en otros tres crismones ribagorzanos, ligeramente diferentes, los dos de Betesa (iglesias de Santa Eulalia y de Santa María de Rigatell) y el desaparecido de la ermita de Santa María del Torm, en Santorens<sup>114</sup>, los cuales tienen la *E* y la *V* en los radios inferiores de la *X*. En este caso se estaría formando las palabras *LEX* y *LVX* con la *L* que forman el radio vertical superior y el horizontal derecho. A este grupo podría añadirse el crismón navarro de Urrizola. Siguiendo este mismo argumento, en el crismón de Errondo (Navarra) las letras *v* (bajo el brazo

vertical superior) y L (en el extremo del brazo vertical inferior) formarían con la X la palabra LVX, que, junto a la palabra PAX, propia del monograma, permitirían incluir esta pieza entre los crismones parlantes.

Sobre las razones que llevaron a esculpir el crismón de Jaca, se ha planteado la posibilidad de que el pleno restablecimiento de la alianza con el Papa, que tuvo lugar tras la infeudación efectiva de Aragón al poco de llegar al pontificado Urbano II, podría haber merecido una conmemoración que se plasmara en el tímpano jaqués<sup>115</sup>. De ser así, quizás nos encontraríamos con que mientras que el crismón de Loarre podría relacionarse con el viaje de Sancho Ramírez a Roma, el de Jaca estaría vinculado con la materialización del compromiso de vasallaje asumido en el mismo.

La inscripción del crismón de Jaca no deja ninguna duda sobre el sentido trinitario que se le quería dar al signo en este edificio concreto, pero ¿ello se puede extrapolar al resto de crismones?<sup>116</sup> La relación del crismón con la representación física del dogma de la Trinidad se remonta a época tardoantigua. Este dogma, definido en los dos primeros concilios ecuménicos, Nicea I (325) y Constantinopla I (381), es uno de los aspectos que ha dado lugar a más herejías. La complejidad de su definición y entendimiento ha hecho de él caldo de cultivo de variadas interpretaciones que la jerarquía eclesiástica no ha aceptado y contra las que ha luchado denodadamente. En este escenario de casi constante conflicto dogmático, el crismón ha jugado un papel relevante en la lucha contra la herejía. Así, se ha visto un símbolo de la lucha de la fe católica contra la herejía arriana en ciertas representaciones visigodas y ostrogodas de crismones repetidos<sup>117</sup>. En este sentido habría que interpretar la triple presencia del crismón en el cancel procedente de Mérida del Museo Arqueológico Nacional y en el mosaico del baptisterio de Albenga (Liguria, Italia), este último de la segunda mitad del siglo V<sup>118</sup>. La utilización de tres crismones para representar a las tres personas de la Trinidad es una práctica habitual en el mundo bizantino<sup>119</sup> que se prolonga hasta la época románica –Lescure-d'Albigeois (Tarn) y monasterio de Santa María de Juarros (Burgos)<sup>120</sup>–. Sintomático es que en la iglesia de la Trinidad de Segovia sus dos portadas estén decoradas por sendos crismones pintados. También los textos que acompañan al monograma pueden indicar su sentido trinitario. De esta forma, buena parte de los crismones que encabezan la documentación de las cancillerías navarra y aragonesa desde Sancho III el Mayor van acompañados de fórmulas trinitarias, y el ya citado crismón de Saint-Macaire incorpora una inscripción conmemorativa en la que se afirma que la iglesia fue dedicada en honor del Dios trino y uno<sup>121</sup>. Como hemos visto, el crismón de Jaca también manifiesta su lectura trinitaria gracias a la inscripción que le acompaña, la cual, además, nos permite hacerla extensiva a aquellos casos que hemos citado en los que se incluye la palabra PAX. A este respecto, podría verse en el juego de palabras que incluyen los ya citados crismones parlantes una alusión a la Trinidad, puesto que las cuatro palabras monosílabas que se utilizan tienen tres letras, están terminadas en la letra X, inicial del nombre de Cristo, símbolo de la cruz, e interpretada en Jaca y en algunos de los textos a los que hemos aludido como el Espíritu Santo. Aquellos que han planteado reticencias a ver en la totalidad de los crismones un sentido trinitario parecen dar por supuesto que este monograma solo puede tener una lectura. Era habitual en la Edad Media que una misma imagen incorporara diferentes niveles de lectura adaptados a las diversas características y capacidades de sus destinatarios<sup>122</sup>. Así, el crismón, en su sentido literal es el nombre de Cristo, pero, de forma simultánea y no excluyente, en su sentido anagógico representa a la Trinidad<sup>123</sup>. Dado que tan solo unos pocos iniciados podían acceder y comprender esta última lectura, no nos parece un argumento válido el negar su existencia en algunos sitios sobre la base de que no podía ser entendido por la mayoría de los fieles.

Un interesante ejemplo que pone de manifiesto el papel del crismón en la lucha contra la herejía es el tímpano de la portada norte de San Miguel de Estella, en el que la *Maiestas Domini* sostiene un crismón en lugar del habitual libro. En la presencia del cristograma y de la inscripción que figura en la mandorla se ha visto una voluntad de refutación de la herejía albigena, tan en boga a finales del siglo XII en el sur de Francia<sup>124</sup>.

Se ha propuesto que la asociación del crismón con la palabra *pax* evoca una tradición funeraria que ya se inició en las catacumbas, en las que numerosos ejemplos de inscripciones incorporan crismones junto a exhortaciones a la paz<sup>125</sup>. En el Panteón de Nobles del monasterio de San Juan de la Peña, espacio dedicado al enterramiento, se pone de manifiesto este significado funerario del crismón y sus propiedades profilácticas<sup>126</sup>. Entre las lápidas de sus nichos en forma de tímpano

aparecen, además de una de las ruedas características del Sodoruel que ya hemos comentado, tres crismones de ocho radios, de los cuales uno presenta fuertes similitudes formales con el crismón de Jaca<sup>127</sup>. En alguna ocasión se ha planteado la posibilidad de que el crismón de Jaca pudiera haber estado inspirado en un documento de finales del siglo XI realizado en el escritorio del cenobio pinatense, dado que los monogramas de dicho *scriptorium* tienen ocho brazos, introducen el uso del alfa y la omega en la documentación peninsular y alguno incorpora en la declaración trinitaria de su protocolo los mismos elementos que el tímpano jaqués<sup>128</sup>. Teniendo en cuenta esta posibilidad, la presencia en una de las lápidas de una de las ruedas del Sodoruel y que una pieza sea tan similar en su ejecución al crismón de Jaca, ¿no cabría plantearse la posibilidad de que los crismones del Panteón de Nobles precedan cronológicamente a este último?<sup>129</sup> No es este el único interrogante en relación a los crismones del Panteón de Nobles, pues la existencia por la zona de tímpanos de pequeñas dimensiones descontextualizados, como el del interior de las iglesias de Santa María de Centenero y Navasa o el de Abellada (Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo de Sabiñánigo) han llevado a plantear la posibilidad de que los mismos hubieran formado parte de las lápidas del panteón y que hubieran quedado descontextualizados al remodelarse este en tiempos del conde Aranda<sup>130</sup>.

La calidad artística y la complejidad simbólica del crismón de Jaca, así como el misterio que entrañaba la interpretación de su inscripción han llevado a exagerar la relevancia de dicho ejemplar en el desarrollo y difusión de este motivo iconográfico. Si ya hemos puesto de manifiesto que es más que dudoso que se trate del primer crismón pétreo románico, tampoco puede considerarse como un modelo seguido y replicado por el resto de crismones. Tan solo un 13% de las piezas tiene ocho brazos y son todavía menos los que presentan el alfa y la omega colgando de los radios horizontales. La presencia de leones flanqueando al monograma es casi anecdótica, pues tan solo se da en San Martín de Uncastillo –que posiblemente es el único tímpano que se puede calificar de copia del de Jaca<sup>131</sup>–, Plaisance (Aveyron) y la portada de Platerías en Santiago de Compostela<sup>132</sup>. Difícilmente puede calificarse como patrón a una obra cuyas características son más una excepción que una pauta en el conjunto de los crismones.

Aunque también se ha llegado a decir que el crismón está relacionado con el Camino de Santiago, tal afirmación no es correcta, ya que, como hemos comentado su difusión está más vinculada con el eje pirenaico y las zonas de influencia del reino de Aragón. Sin embargo, hay unos crismones que sí que están asociados a la ruta jacobea, y que, precisamente, presentan fuertes similitudes en el trazo de sus letras y diseño de sus brazos con el crismón de Jaca. Se trata de los de Frómista, San Isidoro de León, Santa María de la Peña, y los ya citados de la catedral de Santiago de Compostela y uno de los del Panteón de Nobles de San Juan de la Peña.

Un ejemplo interesante de la presencia de crismones en zonas alejadas de los Pirineos, pero bajo influencia aragonesa lo tenemos en la localidad segoviana de Ayllón, en cuya iglesia de Santa María la Mayor aparece empotrado en lo alto de uno de los muros un crismón sostenido por dos ángeles de los que solo uno se ha conservado. Esta pieza, localizada en una zona de escasa presencia de este tipo de monograma, tiene unas características compositivas y estilísticas asombrosamente similares a los crismones bearneses de Navailles, Mifaget, Ousse y Riupeyrous, lo que permite situar la realización del crismón de Ayllón en el marco del conflicto que el monarca aragonés Alfonso I el Batallador sostuvo con su esposa la reina Urraca I en la segunda década del siglo XII en tierras castellanas. En este conflicto posiblemente intervinieron tropas de origen ultrapirenaico, entre ellas algunas procedentes del Bearn, cuyo vizconde, Gastón IV fue, precisamente, quien fundó y dotó la iglesia y el hospital de Mifaget en 1114, fecha que se corresponde con las del enfrentamiento bélico en Castilla<sup>133</sup>. Es este contexto histórico de intervención aragonesa en territorio castellano el que podría explicar la existencia de los crismones de Santa María de la Peña de Sepúlveda (Segovia) o el pintado de San Baudelio de Berlanga (Soria)<sup>134</sup>. En la lejana Galicia, la relación entre el obispo de Mondoñedo, Gonzalo (1071-1108), y el antiguo prelado de la sede compostelana refugiado en Aragón, Diego Peláez, o los vínculos entre el sucesor de aquel, Pedro (1108-1112), con Alfonso I el Batallador podrían estar detrás de la presencia de un crismón en la portada oeste de la catedral de San Martín de Mondoñedo, el cual presenta algunos elementos característicos de los cristogramas navarros, como el trazo horizontal en el vano de la p, o la presencia de un *Agnus Dei* de buen tamaño en el propio tímpano<sup>135</sup>.



En Sepúlveda, concretamente en el zócalo del ábside de la iglesia de San Salvador hay un crismón inciso que tiene la excepcional particularidad de informar de su fecha en la inscripción que le acompaña: ERA MCXXI (año 1093). Dicha fecha resulta muy temprana para plantear una posible relación directa con Aragón. Este crismón se caracteriza por presentar en los extremos de su eje horizontal una I y una C, letras que, en la misma posición, también están presentes en los crismones de Lahitte (Gers) y los tres de Zamora, y que pueden ser interpretadas como el *nomem sacrum* de IH(esu)s, en donde la s ha sido sustituida por la c (sigma), como suele ocurrir en las inscripciones en griego<sup>136</sup>. Quizás en este caso la influencia aragonesa llega de forma indirecta, como en los crismones de Zamora, por medio de la población inmigrante de origen gascón.

Tres crismones muy relacionados entre sí –la traza de sus letras y brazos es muy similar– y de especial relevancia en las fases iniciales de la implantación y difusión de este motivo en Aragón, son dos de los cuatro del monasterio de San Pedro el Viejo de Huesca (portadas norte y de acceso al claustro) y el del sarcófago de doña Sancha de Jaca. El de la puerta del claustro está labrado en un tímpano, sobre la escena de la Epifanía, que se ha incluido, en la nómina del denominado maestro de doña Sancha, a quien se ha atribuido también la realización de la parte frontal del sarcófago de esta infanta. Por otra parte, en el tímpano de la portada norte se ha visto la mano, creemos que con razón, del maestro que trabajó la parte trasera de dicho sepulcro<sup>137</sup>. En el crismón del sarcófago se observan algunos estilemas comunes –como la decoración a base de rombos y perlas de sus brazos y marco– con las imágenes de la cara trasera del cenotafio. A su vez, este crismón presenta más afinidades con el de la portada norte de San Pedro el Viejo que con el de la portada de acceso al claustro. Es por ello que nos parece razonable pensar que el crismón del sarcófago fue realizado por el maestro que trabajó la cara trasera del mismo<sup>138</sup>.

Los dos de San Pedro el Viejo están soportados por sendas parejas de ángeles<sup>139</sup>. El sarcófago de Meleagro (finales del siglo IV o inicio del V), conservado en el Museo San Ramón de Tolosa, resulta un magnífico testimonio de una fase intermedia del proceso de transformación de un modelo iconográfico clásico. En él, los genios alados de los sarcófagos romanos sustituyen el hasta entonces habitual clípeo con el retrato del difunto por el monograma de Cristo, con lo que adquieren un carácter cristiano. Estas figuras aladas son todavía genios y no ángeles, pues aparecen representados desnudos<sup>140</sup>. La presencia de los genios y de la corona de laurel le aporta al crismón un sentido triunfal<sup>141</sup>, que ya hemos visto que es característico del monograma desde sus inicios.

Tímpano de la portada norte de San Pedro el Viejo, Huesca. Foto: autor







Crismón del lateral del sarcófago de Doña Sancha (convento de las Benedictinas de Jaca). Foto: Antonio García Omedes

Por estas mismas fechas, en Bizancio la transición del modelo iconográfico da un paso más y pasa a incorporar ángeles vestidos<sup>142</sup>.

Son varias las posibles fuentes que pudieron inspirar a los artífices de los tímpanos del monasterio de San Pedro el Viejo, entre ellas el sepulcro romano reutilizado como tumba de Ramiro II el Monje que se encuentra en el mismo cenobio oscense, y que incorpora la escena de genios sosteniendo un clípeo<sup>143</sup>. En cualquier caso, cabe plantearse que, ya sea gracias a la existencia próxima de sepulcros paleocristianos como el de Meleagro y romanos como el del rey monje, ya sea por la presencia de esquemas similares en obras anteriores en el ámbito peninsular<sup>144</sup> o contemporáneas al otro lado de los Pirineos, la imagen de dos ángeles que portan un medallón bien puede haber sido un motivo ya instalado en la cultura visual y artística del momento para el cual no sea posible encontrar un único modelo. En cualquier caso, y sea cual sea su fuente de inspiración, parece razonable pensar que los crismones de San Pedro el Viejo son los primeros ejemplares románicos en incorporar ángeles para sostener un crismón<sup>145</sup>.

Dos de los crismones de San Pedro el Viejo y el del sarcófago de doña Sancha incorporan en el centro del monograma un *Agnus Dei*, motivo que se encuentra junto al monograma de Cristo en menos del 4% de los crismones románicos<sup>146</sup>. Esta asociación entre el crismón y el cordero ya se

da en la escultura paleocristiana –sarcófago de la Pasión o de san Vicente (Museo de Bellas Artes de Valencia, siglo IV)– y en la bizantina –sepulcros de Rávena–, donde el crismón aparece como atributo del cordero –como nimbo– o flanqueado por imágenes de este. Sin embargo, los crismones aragoneses siguen más bien el modelo marcado por algunas piezas de orfebrería bizantina –como la cruz de Justino II (565-578) y Sofia, conservada en el Vaticano<sup>147</sup>–, que a su vez inspiraron a obras visigodas, en las que el cordero pasa a ser más bien un atributo de la cruz o del monograma de Cristo al situarse en un círculo de reducido tamaño en el centro de los mismos. Resulta muy interesante observar los paralelismos existentes entre el crismón del sarcófago de Doña Sancha y dos piezas visigodas procedentes de Mérida, una conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y otra en el Depósito de la Alcazaba de la ciudad extremeña<sup>148</sup>. En ellos las letras alfa y omega están pinjantes de los brazos de la X, tienen los radios cubiertos con decoración que imita la pedrería de las piezas de orfebrería, e incorporan el *Agnus Dei* en un círculo en el centro. Si realmente el crismón del sarcófago se inspiró en una pieza visigoda, estaríamos ante un indicio de que podría haberse realizado antes que los crismones de San Pedro el Viejo, de los que pudo servir de modelo. A diferencia de los aragoneses, en los crismones navarros, el *Agnus Dei* adquiere un mayor protagonismo y bien se superpone al monograma casi ocultándolo, como en Aguilar de Codés o el monasterio de la Oliva, se sitúa debajo, como en Errondo, o bien es ubicado cercano a él, como en Eguarte o en la portada oeste del monasterio de Irache<sup>149</sup>. La presencia del cordero en todos estos casos aporta un sentido eucarístico al símbolo<sup>150</sup>.

Independientemente del sentido apocalíptico aportado por las letras alfa y omega, en las representaciones del crismón sostenido o elevado por ángeles, acompañado o no del *Agnus Dei*, es posible que prevalezca su condición de imagen teofánica asociada a escenas de carácter apocalíptico, relacionado con la plasmación de la Parusía, o incluso con la Ascensión de Cristo. Sería en estos casos una imagen que, de forma simplificada, sustituiría a la habitual *Maiestas Domini* o complementaría al cordero apocalíptico<sup>151</sup>. El caso de la portada de acceso al claustro de San Pedro el Viejo resulta muy ilustrativo. En el registro inferior del tímpano la Epifanía –la primera venida de Cristo– anuncia la Parusía, representada mediante el crismón sostenido por dos ángeles en la parte superior<sup>152</sup>. Este mismo tipo de lecturas son las que cabe aplicar en aquellas ocasiones en las que el crismón está flanqueado por el Tetramorfos<sup>153</sup>.

El Sol y la Luna son otros elementos que cuando acompañan a los crismones pueden aportar un sentido apocalíptico, posiblemente inspirado en pasajes como el del *Evangelio de san Mateo* “...el Sol se oscurecerá y la Luna perderá su resplandor, las estrellas caerán del cielo y las fuerzas de los cielos serán sacudidas. Entonces aparecerá en el cielo la señal del Hijo del hombre” (Mt. 24: 29). Por otra parte, la relación ya comentada existente entre el crismón y la Crucifixión, escena en la que frecuentemente aparecen estos astros, podría justificar también su presencia<sup>154</sup>.

En Navarra, los crismones pirenaicos románicos, además del mayor tamaño del *Agnus Dei*, adquieren otras características especiales, como la frecuente ubicación del trazo horizontal en el interior del vano de la rho<sup>155</sup>, o la adición de una L en el pie del radio vertical inferior. Ya hemos comentado como en algunos casos esta letra puede formar parte de las palabras *lux* o *lex*, pero en los casos navarros<sup>156</sup>, al no incorporar ni una V, ni una E, no parece probable que dicha explicación sea válida<sup>157</sup>. A diferencia de Aragón, donde el uso del crismón pétreo se interrumpe a finales del siglo XII, en Navarra se prolonga hasta finales del siglo XIII, por lo que es posible verlo incorporado a portadas claramente góticas como las de Aldaz de Larráun, Arazuri, Eraul, Munárriz, Ororbía, Ugar o Ujué.

La mayor parte de los crismones románicos que se encuentran en su emplazamiento original están localizados en portadas<sup>158</sup>. Varios de ellos van acompañados de inscripciones que ponen de manifiesto la interpretación alegórica de la puerta del templo como la puerta de la Jerusalén celeste<sup>159</sup>. Esta asociación del crismón con el concepto de puerta sagrada posiblemente se inspira en el texto del *Evangelio de san Juan* que dice “en verdad os digo que yo soy la puerta de las ovejas. [...] Yo soy la puerta. El que por mi entrare será salvo” (Jn, 10: 7 y 9). Este pasaje bíblico es el que posiblemente ha inspirado la presencia en numerosos sarcófagos de Rávena de crismones y otros cristogramas (cruces y estaurogramas) flanqueados por corderos. En el proceso de integración del crismón con el símbolo de la puerta sagrada se han visto paralelismos con el mundo hebraico y se ha destacado el carácter funerario que asumió cuando se plasmó en los ladrillos visigóticos y en los





Crismón sobre la portada oeste de la iglesia de San Cristóbal de Montsaunes (Alto Garona, Francia).  
Foto: autor

sarcófagos aquitanos y ravenáticos<sup>160</sup>. Esta presencia masiva del crismón en las portadas también está vinculada a que las mismas eran escenario de ciertas ceremonias litúrgicas, como la consagración de la iglesia<sup>161</sup> o ritos penitenciales. Si tenemos en cuenta la lectura como *pax* del crismón, resulta sintomático que el obispo, al entrar en el templo durante la ceremonia de consagración, pronunciaba la cita del *Evangelio de san Lucas* (Lc.10: 5), *pax huix domi* (paz a esta casa)<sup>162</sup>, o que, prácticamente acto seguido y una vez dentro, realizara la ceremonia del *abecedarium*, consistente en trazar con su báculo sobre un lecho de cenizas una x y, a lo largo de sus aspas, escribir los alfabetos griego y latino mientras repetía el pasaje del *Génesis* "¡Cuán terrible es este lugar! No es otra cosa que casa de Dios, y puerta del cielo" (Gn. 28:17)<sup>163</sup>. Cuatro crismones son representados junto a inscripciones que conmemoran la consagración del edificio: a los ya citados de Saint-Macaire y de la abadía de Bonnefont hay que añadir el de San Juan Bautista de Treviño (Burgos) y el pintado de la cripta de Santa María de Alaón (Huesca)<sup>164</sup>.

También era la portada lugar de realización de ritos de pública penitencia, con los cuales la presencia del crismón podría tener alguna relación. Es de nuevo la portada occidental de la catedral de Jaca ejemplo de ello. Las imágenes que acompañan al crismón del tímpano se han relacionado con los rituales de penitencia pública que se realizaban en Pascua a partir de la implantación de la reforma romana y en los cuales el crismón, en su lectura *PAX*, jugaba un papel clave<sup>165</sup>. Estas conclusiones pueden hacerse extensibles a San Martín de Uncastillo, en su calidad de copia del tímpano de Jaca en la que figura también un personaje bajo el león. Otro caso de portada con crismón en el que las inscripciones y los temas representados en su escultura parecen confirmar su papel de escenario de ritos penitenciales es el de Luz-Saint-Saveur (Altos Pirineos)<sup>166</sup>. Algo similar se puede plantear para la portada oeste de Santa Cruz de la Serós, considerando la inscripción de la parte inferior del tímpano –CORRIGE TE PRIMVM VALEAS QVO POSCERE XRISTUM (Corrígete primero para que puedas invocar a Cristo)–, la ubicación de las letras para resaltar la palabra *PAX* y la probable presencia del profeta Daniel en uno de los capiteles.

En relación a los soportes donde se localizan los ejemplares esculpidos, y aunque en el caso de muchos de los descontextualizados resulta muy difícil saber donde se ubicaban originalmente, se

puede afirmar que el crismón románico figura mayoritariamente en los tímpanos. En menor número de casos aparece en la clave de los arcos o en dinteles, y son muy escasas las representaciones en pilas bautismales<sup>167</sup>, lápidas sepulcrales o sarcófagos<sup>168</sup>, ventanas<sup>169</sup>, capiteles<sup>170</sup>, canecillos<sup>171</sup>, estelas<sup>172</sup> o mesas de altar<sup>173</sup>. Mención aparte merecen los crismones pictóricos. Algunos están realizados en almagre sobre los muros –portada de San Pedro de Larrede y la capilla de San Victorián en San Juan de la Peña (Huesca)–, otros pintados en las claves de los arcos –portada occidental de la iglesia de la Trinidad de Segovia<sup>174</sup>– y otros incluidos en conjuntos de pintura mural. Entre estos últimos, además de los ya citados de Sorpe y Santa María de Àneu (Lérida), se encuentran los de Vilanova de la Muga (Gerona), San Juan de Bohí (Lérida, conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona), Montsaunés (Alto Garona), donde aparece representado en varias ocasiones, y los rectangulares de Ruesta (Zaragoza, conservado en el Museo Diocesano de Jaca) y San Baudelio de Berlanga (Soria). En Italia aparece representado el crismón, sin la *s*, en los frescos románicos de Civate (Lecco), San Pancrazio Parmense (Parma), San Vicente de Galliano (Como), la abadía de Novalesa (Turín) y en la cripta de la catedral de Anagni (Frosinone).

Aunque bastante más se podría hablar del crismón, es mucho lo queda por estudiar sobre el mismo. Hemos comentado solo algunos de los posibles significados de esta imagen. El crismón encierra, como hemos visto, diversos mensajes dogmáticos, litúrgicos, profilácticos y de legitimación, insertos en ambientes penitenciales, funerarios, de promoción de la cruzada, de lucha por la ortodoxia religiosa, de reforma, etc. Todo ello lo convierte, a pesar de su simplicidad formal, en una imagen de gran riqueza simbólica, en la que caben diversas lecturas simultáneas o alternativas. La política de expansión territorial y de acercamiento a Roma con la que el reino de Aragón afrontó un complejo contexto histórico resultó fundamental para su gran difusión en la zona central de ambas vertientes de la cordillera. El que hemos denominado crismón pirenaico románico pasó a convertirse así en el signo del reino.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Zaragoza, 1993.
- ALONSO SÁNCHEZ, María Ángeles, "Crismones con  $\Omega$  A en España", en *II Reunió d'Arqueologia Paleocristiana Hispànica. IX Symposium de Prehistòria i Arqueologia Peninsular (Montserrat, 1978)*, Barcelona, 1982, pp. 297-302.
- AUSSIBAL, Robert, "Chrisme et tympan romans. Contribution à l'étude de ce symbole en Rouerge à Coupiac-Plaisance-Lévinhac", *Revue du Rouerge*, 16, (1988), pp. 451-499.
- BARROSO CABRERA, Rafael y MORÍN DE PABLOS, Jorge, "La organización del santuario en las iglesias hispánicas de los siglos VI-VII (I): El problema de los nichos y placas-nicho visigodos", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M)*, XI, (1999), pp. 9-27.
- BARTAL, Ruth, "The survival of early christian symbols in 12th century Spain", *Príncipe de Viana*, XLVIII, (1987), pp. 299-315.
- BOUSQUET, Jacques, "Le thème des "archanges à l'étendard" de la Catalogne à l'Italie et à Byzance", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5, (1974), pp. 7-33.
- BUESA CONDE, Domingo J., "La catedral de Jaca", en BUESA CONDE, D. (dir.), *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, 1987.
- BUESA CONDE, Domingo J., *Sancho Ramírez. Rey de aragoneses y pamploneses (1064-1094)*, Zaragoza, 1996.
- CAAMAÑO, Jesús María, "En torno al tímpano de Jaca", *Goya*, 1978, pp. 200-207.
- CABAU, Patrice, "Un chrisme roman a Toulouse", *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, XLIX, (1989), pp. 121-135.
- CABROL, Fernand y LECLERCQ, Henri, "A  $\Omega$ ", en CABROL, Fernand y LECLERCQ, Henri, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, París, I, 1, 1924, cols. 1-25.
- CALDWELL, Susan Havens, "Penance, Baptism Apocalypse: The Easter context of Jaca Cathedral's West tympanum", *Art History*, 3, (1980), pp. 25-40.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel y SAN VICENTE, Ángel, *Aragón Románico*, Madrid, 1979.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., "San Martiño de Mondoñedo (Foz) revisitado", en ANDRADE CERNADAS, José M., CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. y SINGUL, Francisco, *Rudesindus. A terra e o templo*, Santiago de Compostela, 2007, pp. 119-137.
- CAZES, Daniel, "Les sarcophages sculptés de Toulouse", *Antiquité tardive. revue internationale d'histoire et d'archéologie*, 1, (1993), pp. 65-73.
- CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES, Enrique, "Los relieves de época visigoda decorados con grandes crismones", *Zephyrus*, XXV (1974), pp. 439-455.
- CRUZ VILLALÓN, María, *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*, Badajoz, 1985.
- DAUCÉ, S., "Chrismes ou monogrammes anciens du Christ dans le Gers", *Bulletin de la Société Archéologique, Historique, Littéraire et Scientifique du Gers*, XVII, (1916), pp. 58-72.
- DE LUBAC, Henri, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, París, 1959.
- DEL HOYO CALLEJA, Javier, "El crismón de la catedral de Jaca y la pérdida de la conciencia lingüística", en *Actas del Congreso Internacional "Cristianismo y tradición latina"* (Málaga, 2000), Madrid, 2001, pp. 317-322.
- DEBIAIS, Vincent, "From Christ's Monogram to God's Presence. Epigraphic Contribution to the Study of Chrismons in Romanesque Sculpture", *Dumbarton Oaks*, (2016), pp. 131-147.
- DEFORNEAUX, Marcelin, *Les français en Espagne aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*, París, 1949.
- DOLÇ, Miguel, "Tres inscripciones de la catedral de Jaca", *Pirineos*, (1953), pp. 421-430.
- DURÁN GUDIOL, Antonio, "Las inscripciones medievales en la provincia de Huesca", *Estudios de la Edad Media de la Corona de Aragón*, VIII, (1967), pp. 100-103.
- DURÁN GUDIOL, Antonio, "El castillo de Loarre", Zaragoza, 1981.
- EISENLOHR, Erika, "Monogramme und Invokation szeichen in iberischen und fränkischen Urkunden", *Signo*, 1 (1994), pp. 35-50.
- ERDMANN, Carl, *The origin of the idea of Crusade*, Princeton, 1977.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "Unas cuestiones simbólicas del románico aragonés", *Aragón en la Edad Media*, 8 (1989), pp. 209-227.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "Las inscripciones del tímpano de la catedral de Jaca", *Artígrama*, 10, (1993), pp. 143-161.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "El tímpano de la catedral de Jaca (continuación)", en *Aragón en la Edad Media*, XIV-XV (Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros), Zaragoza, (1999), pp. 451-472.
- FAVREAU, Robert et alii, *Corpus des inscriptions de la France médiévale. 7. Ville de Toulouse*, Poitiers, 1982.
- FAVREAU, Robert et alii, *Corpus des inscriptions de la France médiévale. 10. Chrismes du Sud-Ouest*, Poitiers, 1985.
- FAVREAU, Robert, "Les inscriptions du tympan de la cathédrale de Jaca", *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 140 (1996), pp. 535-560.
- FAVREAU, Robert, "Rex, Lex, Lux, Pax. Jeux de mots et jeux de lettres dans les inscriptions médiévales", *Bibliothèque de l'École des chartes*, CLXI, (2003), pp. 625-635.



- FAVREAU, Robert, "Note complémentaire à propos d'une inscription du tympan de la cathédrale de Jaca (Aragon) (note d'information)", *Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, 148 (2004), pp. 7-10.
- FOCILLON, Henri, *L'art des sculptures romanes. Recherches sur l'histoire des formes*, París, 1931.
- FRANCO MATA, Ángela, "Un crismón ravenático en Toledo", *Toletum*, 13 (1982), pp. 289-300.
- FRANTZ, M. Alison, "The provenance of the open rho on the christian monograms", *The Archaeological Institute of America*, 33, 1 (1929), pp. 10-26.
- GAILLARD, Georges, "Notes sur les tympanes aragonais", *Études d'art roman*, (1972) (originalmente en *Bulletin Hispanique*, XXX, 1928).
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, "El Crismón", *Revista digital de iconografía medieval*, II, (2010), pp. 21-31.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, "HII TRES IVRE QVIDEM DOMINVS SVNT VNVS ET IDEM. El tímpano de Jaca y la escenificación de la ortodoxia", *Anales de historia del arte*, n. extra 2, (2011), pp. 123-146.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, "Dogma, ritual y contienda: Arte y frontera en el reino de Aragón a finales del siglo XI", en *La Península Ibérica en el siglo XII. Fronteras en discusión*, 2012, pp. 217-250.
- GARCÍA-GUIJARRO RAMOS, Luis, "El Papado y el reino de Aragón en la segunda mitad del siglo XI", *Aragón en la Edad Media*, XVIII, (2004), pp. 245-264.
- GARCÍA MOUTON, Pilar, "Los franceses en Aragón (siglos XI-XIII)", *Archivo de filología aragonesa*, XXVI-XXVII, (1980), pp. 7-98.
- GARCÍA OMEDES, Antonio, "Crismones", en [www.romanicoaragones.com](http://www.romanicoaragones.com), (<http://www.castillodeloarre.org/Crismones/Crismones.htm>)
- GARCÍA OMEDES, Antonio, "Tímpanos enjarjados: una nueva definición para el conocimiento del tímpano de Santa Cruz de la Serós", en [www.romanicoaragones.com](http://www.romanicoaragones.com), (<http://www.romanicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones04327Enjarjado.htm>) (2009).
- GARCÍA OMEDES, Antonio, "El crismón del castillo de Loarre" en [www.romanicoaragones.com](http://www.romanicoaragones.com), (<http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones043801CrismónLoarre.htm>) (2013).
- GARCÍA OMEDES, Antonio, "El crismón", *Revista de la Asociación de Amigos del Castillo de Loarre*, 26, (2014), pp. 8-10.
- GARLAND, Emmanuel, *L'iconographie romane dans la région centrale des Pyrénées*, tesis, Université de Toulouse Le Mirail, 1995, vol. 2, pp. 21-71.
- GARLAND, Emmanuel, "La décor sculpté des églises romanes du Comminges. Le décors des portails. Recension des chrismes", *Revue de Comminges*, CI, (1988), pp. 15-31, 161-172 y 321-333.
- GARLAND, Emmanuel, "Les portails romans du Lavedan", en *Cultures et solidarités dans les Pyrénées centrales et occidentales. actes du 56e congrès régional de la fédération historique de Midi-Pyrénées, (17, 18 et 19 juin 2005)*, Tarbes 2007, pp. 436-470.
- GUARDIA PONS, Milagros, "Una región meridional de la pintura románica", *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, pp. 149-157.
- GUARDIA PONS, Milagros, *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*, 2011.
- GUARDUCCI, Margherita, *i graffiti sotto la confessione di San Pietro in Vaticano*, Roma, 1958.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, "Los ángeles", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, I, 1, (2009), pp. 1-9.
- ITURGAIZ CIRIZA, Domingo, *El crismón románico en Navarra*, Pamplona, 1998.
- KENDALL, Calvin B., "The verse inscriptions of the tympanum of Jaca and the Pax anagram", *Medieval Studies*, 19, (1996), pp. 405-434.
- KENDALL, Calvin B., "Moral allegory: Admonitory and Pax portals ad the tympanum of Jaca", en *The allegory of the Church. Romanesque portals and their verse inscriptions*, Toronto, 1998, pp. 122-138.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen, *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, 1993.
- LAFUENTE PÉREZ, Miguel Ángel, "Introducción", en LACARRA DUCAY, María del Carmen, *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, 1993.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, II, 1930.
- LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel, *Sancho Ramírez, rey de Aragón (1064-1094) y rey de Navarra (1076-1094)*, 2004.
- LECLERCQ, Henri, "Chrisme", en CABROL, Fernand y LECLERCQ, Henri, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgia*, París, III, 1, 1913, cols. 1481-1534.
- LECLERCQ, Henri, "Labarum", en CABROL, Fernand y LECLERCQ, Henri, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgia*, París, VIII, 1, 1928, cols. 927-962.
- LEPLANT, Bernadette, "Réflexions Sur le chrisme: symbole et extension en Gascogne", *Bulletin de la Société Archéologique, Historique, Littéraire et Scientifique du Gers*, LXXVIII, (1977), pp. 22-33.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón, "El primer crismón en terra sigillata hispánica tardía", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVIII (1982), pp. 181-185.
- MARTÍN DUQUE, Ángel J., *Documentación medieval de Leire (siglos IX-XII)*, Pamplona, 1983.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, "Portada de San Miguel de Estella. Estudio iconológico", *Príncipe de Viana*, 173, (1984), pp. 439-462.
- MATARREDONA SALA, Francisco, *Crismones románicos*, 1994 (inédito).
- MATARREDONA SALA, Francisco, *Crismones trinitarios españoles*, 2003 (inédito).

- MATARREDONA SALA, Francisco, "El crismón del portal de la cripta de Santa Quiteria del castillo de Loarre", *Revista de la Asociación de Amigos del Castillo de Loarre*, 3, (2006), pp. 12-13.
- MATARREDONA SALA, Francisco, "El crismón medieval trinitario", *Románico*, (2006), pp. 28-33.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, "El lábaro primitivo de la Reconquista. Cruces asturianas y cruces visigodas", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXXI, (1955), pp. 275-296.
- MESPLÉ, Paul, "Les chrismes du département du Gers. Observation sur l'évolution et le groupement des chrismes au nord et au sud des Pyrénées", *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, XXXV, (1970), pp. 71-88.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. Etat des questions", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10 (1979), pp. 79-106.
- MORIN DE PABLOS, Jorge, *Estudio histórico-arqueológico de los nichos y placas-nicho en la Península Ibérica. Origen, funcionalidad e iconografía*, 2014.
- OCÓN ALONSO, Dulce, "Problemática del crismón trinitario", *Archivo Español de Arte*, LVI, 223, (1983), pp. 242-263.
- OCÓN ALONSO, Dulce, *Tímpanos románicos españoles: reinos de Navarra y Aragón*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1985.
- OCÓN ALONSO, Dulce, "Ego Sum Ostium, o la puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, (1989), pp. 125-136.
- OCÓN ALONSO, Dulce, "El Sello de Dios sobre la iglesia: tímpanos con crismón en Navarra y Aragón", en SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocio y SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (coords.), *El tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 75-101.
- OCÓN ALONSO, Dulce, "El tímpano de Jaca: nuevas perspectivas", en FRANCO MATA, Ángela (dir.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. D. Serafín Moralejo Álvarez*, III, 2004, pp. 217-226.
- OCÓN ALONSO, Dulce, "Las portadas de Puilampa y El Bayo. Simbología de la puerta sagrada en dos iglesias de las Cinco Villas", *Románico*, 8, (2009), pp. 10-17.
- OCÓN ALONSO, Dulce y RODRÍGUEZ ESCUDERO, Paloma, "Los tímpanos de Jaca y Santa Cruz de la Serós, una pretendida relación modelo-copia", en ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, YARZA LUACES, Joaquín (coord.), *Originalidad, modelo y copia en el arte medieval español*, 1, 1987, pp. 259-263.
- OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio, *Inventario de crismones online* ([www.claustro.com](http://www.claustro.com)).
- OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio, "Los crismones ¿gascones? de San Cipriano de Zamora", en *Románico*, 7, (2008), pp. 38-47.
- OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio, "Los crismones románicos alaveses en el contexto de una iconografía navarro-aragonesa", en *Viaje a Íbiza. Estudios Históricos del Condado de Treviño*, 2012, pp. 329-345.
- OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio, "Pensamiento y lectura tipológica de las imágenes románicas. El caso de la iconografía de Daniel en el foso de los leones", *Codex Aquilarensis*, 27, Aguilar de Campoo (Palencia), (2012), pp. 93-107.
- PACHECO SAMPEDRO, Rogelio y SOTELO MARTÍN, Elena, "Crismones y símbolos invocativos cristianos hispano-visigodos", en ALBERTE GONZÁLEZ, Antonio y MACÍAS VILLALOBOS, Cristóbal (eds.), *Actas del Congreso Internacional "Cristianismo y tradición latina"*, Madrid, 2001, pp. 377-386.
- PEYRELADE, Louis, "Les chrismes dans les Hautes-Pyrénées", *Bulletin de la Société Ramond*, 1979, pp. 43-50.
- QUADRADO Y NIETO, José María, *Por y para Aragón. Recuerdos y bellezas de España. Aragón*, 1844.
- REPSHER, Brian, *The rite of church dedication in the early medieval era*, Lewiston, New York, 1998.
- RIVÈRE, Gérard, "Le cloître de la Collégiale de Saint-Gaudens", *Revue de Comminges* (1978).
- RILEY-SMITH, Jonathan, *The first Crusade and the idea of crusading*, Londres, 1986.
- SAUERLÄNDER, Willibald, "Romanesque sculpture in its architectural context", en KAHN, Deborah, *The romanesque frieze and its spectator*, Londres, 1992, pp. 17-44.
- SAVÈS, Georges, "Quelques notes sur la présence du chrisme en numismatique", *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, XXXV, (1970), pp. 89-90.
- SCHLUNK, Helmut y HAUSCHILD, Theodor, *Hispania Antiqua. Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Maguncia, 1978.
- SENÉ, Alain, "Quelques remarques sur les tympanes romanes à chrisme en Aragon et en Navarre", en GALLAIS, Pierre; RIOU, Yves-Jean (eds.), *Mélanges offerts à René Crozet. Société d'Études Médiévales*, Poitiers, I, 1966, pp. 365-381.
- SENÉ, Alain, "Les tympanes à chrisme des Pyrénées: remarques et suggestions pour une carte", *Actes du 96e Congrès National des Sociétés Savantes. Section d'Archéologie et d'Histoire de l'Art (Toulouse, 1971)*, Paris, II, 1976, pp. 33-49.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis, "La puerta como dogma: a propósito de un nuevo descubrimiento de la iglesia románica de San Zoilo de Carrión de Los Condes (Palencia)", *Archivo Español de Arte*, 81, (2008), pp. 139-150.
- SIMON, David L., "Le sarcophage de dona Sancha a Jaca", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10 (1979), pp. 107-124.
- SIMON, David L., "L'art roman, source de l'art roman", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 11, (1980), pp. 249-267.
- SIMON, David L., "El tímpano de la catedral de Jaca", en *Jaca en la Corona de Aragón (siglos XII-XVIII)* (XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Jaca, 20-25 de septiembre de 1993), III, Zaragoza, 1994, pp. 451-472.
- SIMON, David L., "Los mensajes de las piedras. El crismón de la catedral de Jaca", *La estela*, Jaca, (2006), pp. 8-10.



- TORRES BALBÁS, Leopoldo, "La escultura románica aragonesa y el crismón de los tímpanos de las iglesias de la región pirenaica", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II, 6, (1926).
- URANGA GALDIANO, José Esteban e ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Arte medieval navarro. II. Arte románico*, Pamplona, 1973.
- VIDAL ÁLVAREZ, Sergio, *La escultura hispánica figurada de la Antigüedad Tardía (siglos IV-VII)*, Murcia, 2005.
- VIDAL ÁLVAREZ, Sergio, "La iconografía figurada en la escultura hispánica de los siglos IV-VII: una visión de síntesis", en *Iconografía y sociedad en el Mediterráneo antiguo. Homenaje a la profesora Pilar González Serrano*, Salamanca, 2011, pp. 451-466.
- VIVES GATELL, José, "Las leyendas epigráficas del tímpano de Jaca", *Hispania Sacra*, (1956), pp. 391-394.
- WEISBACH, Werner, *Reforma religiosa y arte medieval. La influencia de Cluny en el románico occidental*, Madrid, 1949 (1945).
- WHITEHILL, Walter Muir, *Spanish romanesque architecture of the eleventh century*, Oxford, 1941.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Una interesante reflexión sobre la naturaleza del crismón desde el punto de vista epigráfico se puede ver en DEBIAIS, 2016. Agradezco a este autor el haberme permitido leer el texto de su trabajo antes de su publicación.
- <sup>2</sup> El estaurograma o cruz monogramática se origina en Roma, y en la Península Ibérica adquiere una notable difusión, que parece haber retrasado en parte la entrada del crismón (OCÓN, 1983, p. 244).
- <sup>3</sup> Ap. 1: 8, 11, 17, 21:6 y 22:13. La adición de estas letras es considerada por Debiais como una transformación esencial que transformó la naturaleza semiótica del monograma y que confirma el significado del motivo representado sugiriendo la omnipotencia de Dios (DEBIAIS, 2016).
- <sup>4</sup> Se conocen estaurogramas anteriores en los que las letras alfa y omega aparecen pinjantes, como es el caso de una inscripción de las catacumbas de Comodilla en Roma (s. v).
- <sup>5</sup> MESPLÉ, 1970, p. 79.
- <sup>6</sup> Puede verse en un mosaico procedente de Villa Fortunatus (Fraga), siglo IV, conservado en el Museo de Zaragoza.
- <sup>7</sup> D. Ocón comenta la posibilidad de que, tal y como ocurre con las monedas merovingias, esta inversión de letras pueda ser fruto de un error en el molde o plantilla, pero no descarta que en obras funerarias pueda existir una voluntariedad para destacar precisamente ese carácter funerario, "el difunto se aproxima al principio por medio del fin" (OCÓN, 1983, pp. 244-245). Fue M. Guarducci quien sugirió este posible significado funerario (GUARDUCCI, 1958). M. Á. Alonso recoge algunos ejemplos con permutación de alfa y omega en España y los divide en dos grupos, los de evidente sentido funerario y los relacionados con puertas de acceso a templos. En relación a la reflexión que realiza esta autora respecto a las puertas y los crismones con alfa y omega invertidas, hay que puntualizar que la misma es aplicable a la totalidad de crismones (ALONSO, 1982).
- <sup>8</sup> CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Stromata*, IV, 25 (*Patrologia Griega*, VIII, col. 1366).
- <sup>9</sup> Especialmente significativo es el caso del crismón oscense de Bergua, en el que aparecen invertidas la totalidad de sus letras, resultado evidente de un error en la utilización de la plantilla por parte del cantero.
- <sup>10</sup> LECLERCQ, 1913, cols. 1482-1483.
- <sup>11</sup> OCÓN, 1985, II, p. 46.
- <sup>12</sup> LACTANCIO, *Liber ad Donatum confessorum, de mortibus persecutorum*, XLIV (*Patrologia Latina*, VII, col. 261).
- <sup>13</sup> EUSEBIO DE CESAREA, *Vita Constantini*, I, 28-31 (*Patrologia Latina*, VIII, cols. 22-23).
- <sup>14</sup> La presencia del crismón en la numismática, desde su origen pagano, es una constante. Desde Constantino numerosos emperadores lo incorporaron en sus monedas, ya de forma independiente, ya incluido en el lábaro o en la decoración de cascos y escudos. Los emperadores bizantinos, los reyes merovingios y visigodos, y los monarcas castellanos Alfonso VI, Urraca I y Alfonso VII también acuñaron monedas con el cristograma. Para más información sobre la presencia del crismón en la numismática ver LECLERCQ, 1913, SAVÈS, 1970 y MATARREDONA, 1994, pp. 30-38.
- <sup>15</sup> LECLERCQ, 1913, col. 1498.
- <sup>16</sup> MATARREDONA, 1994, p. 16.
- <sup>17</sup> Se conservan ejemplares de este tipo de sepulcro en el Museo Pío-Clementino del Vaticano (dos), en el Museo departamental Arles Antiguo y en el Museo de Bellas Artes de Valencia.
- <sup>18</sup> Para más información sobre los crismones con rho abierta ver FRANTZ, 1929.
- <sup>19</sup> OCÓN, 1983, p. 244.
- <sup>20</sup> *Idem*.
- <sup>21</sup> CRUZ, 1985, pp. 287-288; VIDAL, 2005, p. 207; VIDAL, 2011, p. 460; MORÍN, 2014, p. 105.
- <sup>22</sup> A este respecto son significativos los casos de tres mosaicos de Roma (Santa Práxedes, Santa Cecilia y Santa María en Domnica), en los que el monograma del papa Pascual I (817-824) se localiza exactamente en el mismo lugar que los crismones que hemos mencionado, y también inscrito en un círculo con fondo azul.
- <sup>23</sup> OCÓN, 1983, p. 250; OCÓN, 1985, p. 60.
- <sup>24</sup> OCÓN, 1983, p. 250; MATARREDONA, 1994, p. 39.
- <sup>25</sup> ESTEBAN, 1999, p. 467. Este autor considera que, como sucede en crismones de documentos anteriores, se individualiza la P de la I, para poner de manifiesto que la abreviatura es XPIS y no XPS.
- <sup>26</sup> Aunque Esteban (ESTEBAN, 1999, p. 463) ha comentado que esta letra ya figura en los crismones de la documentación de la corte asturiana, y cita como ejemplo el *Pacto monástico* datado en 781, en el que un crismón con las letras XPS antecede a la invocación *In nomine d(omi)ni n(ost)ri I(h)esu xp(ist)i*, dicho documento es una copia del siglo XII, por lo que, aunque reproduzca un manuscrito original, es posible que la grafía del monograma se adapte ya a la propia de la época de la copia. Por otra parte, el denominado epitafio de Bernardo, procedente de Saint-Gaudens y conservado en el Museo de los Agustinos de Tolosa, y que incorpora un crismón con una S, es fechado por algunos autores en el siglo XI, (RIVÈRE, 1978) y por otros en el siglo VIII (FAVREAU, 1982, pp. 76-77; FAVREAU, 1985, p. 9), datación esta última que implicaría que sería la primera pieza que incluye dicha letra.



- <sup>27</sup> Una imagen de este documento puede verse en AA.VV., 1993, p. 235. En la ficha que en dicho catálogo se le dedica, A. Lapeña señala que es considerado por los investigadores como el único original conservado de Sancho III. Otro documento datado erróneamente en 1050, la donación del monasterio de Centrefontes a Leire por parte del rey García (Archivo General de Navarra, Pamplona), podría ser considerado como otro ejemplo temprano si no fuera porque parece ser que es una copia posterior del manuscrito original (MARTÍN, 1983, doc. 39, pp. 70-72).
- <sup>28</sup> Por ejemplo aparece en sendos documentos datados en 1101 (Archivo Capitular de Reggio Emilia-Guastalla) y 1106 (diploma denominado "la matildina", Biblioteca Negri da Oleggio, Biblioteca de la Universidad Católica del Sacro Cuore, Milán).
- <sup>29</sup> ESTEBAN, 1999, p. 463.
- <sup>30</sup> Numerosos autores ya han señalado desde hace tiempo esta vinculación del crismón con la región pirenaica (TORRES, 1926, p. 291, LEPLANT, 1977, p. 27; OCÓN, 1983, p. 258, FAVREAU, 1985, p. 8, OLAÑETA, 2012a, p. 331, DEBIAIS, 2016).
- <sup>31</sup> MESPLÉ, 1970, p. 88; LEPLANT, 1977, p. 27; OLAÑETA, 2012a, p. 331.
- <sup>32</sup> Algún autor ha señalado, erróneamente, que la proporción de crismones es netamente superior en la vertiente norte de los Pirineos respecto a la sur (GARLAND, 1988, p. 19). Obviamente al realizar este cálculo el autor no disponía de un corpus completo de las piezas ubicadas en territorio hispano. Existen varios inventarios muy completos de crismones románicos. El corpus de los localizados en Francia ha sido publicado en FAVREAU, 1985, mientras que el de los españoles está incluido en una obra que permanece inédita (MATARREDONA, 1994 y MATARREDONA, 2003), si bien se puede consultar ligeramente modificado, junto a las fichas de numerosos crismones franceses, en la página web [www.claustro.com](http://www.claustro.com). Los crismones navarros fueron recogidos en ITURGAIZ, 1998. Sobre los crismones de Comminges resulta de interés GARLAND, 1988.
- <sup>33</sup> Porcentajes calculados a partir de tres fuentes: MATARREDONA, 2003, FAVREAU, 1985 y OLAÑETA, [www.claustro.com](http://www.claustro.com).
- <sup>34</sup> MESPLÉ, 1970, pp. 76 y 82; FAVREAU, 1985, p. 100.
- <sup>35</sup> FAVREAU, 1985, pp. 110-111.
- <sup>36</sup> En el Midi francés se conservan numerosos sarcófagos paleocristianos que presentan dicho monograma.
- <sup>37</sup> Se pueden citar a título de ejemplo, Gastón IV –vizconde de Bearn (1090-1130), que participó en la toma de Zaragoza, de la que fue señor tras su conquista, al igual que de Uncastillo–, Céntulo II –conde de Bigorra y hermanastro del anterior, que en 1122 rindió homenaje al rey Alfonso I–, Rotrou de Perche –de origen normando y primo de Alfonso I participó en la toma de Zaragoza y Tudela y fue nombrado señor de esta–, Bertrand de Laon –señor de Carrión de los Condes y poseyó parte de la villa de Logroño–, Arnaldo de Lavedan –vizconde de Lavedan que participó en la toma de Zaragoza y de Calatayud–, o Pierre Petit –señor de Loarre y de Bolea. Para más información ver DEFOURNEAUX, 1949.
- <sup>38</sup> Poncio, monje de Conques, fue obispo de Roda de Isábena (1097-1104) y personaje capital en su momento en las relaciones entre Aragón y Conques; Ramón, obispo de Roda de Isábena (1104-1126) era originario de Durban, cerca de Saint-Lizier y había sido prior de San Saturnino de Tolosa; Esteban, obispo de Jaca y Huesca (1099-1130) era de origen bearnés; Pedro de Rodez, obispo de Pamplona (1083-1115) era natural de Rodez y fue monje en Santa Fe de Conques y de Saint-Pons-de-Thomières. Para más información ver DEFOURNEAUX, 1949.
- <sup>39</sup> GARCÍA MOUTON, 1980, p. 20.
- <sup>40</sup> Para más información sobre el viaje de Sancho Ramírez a Roma ver BUESA, 1996, pp. 90-91 y LAPEÑA, 2004, pp. 73-84.
- <sup>41</sup> A este respecto, Buesa difiere de la opinión de Lapeña y piensa que el rey no buscó el apoyo del Papado para legitimar sus derechos dinásticos.
- <sup>42</sup> GARCÍA-GUIJARRO, 2004, p. 248.
- <sup>43</sup> Los factores comentados sirvieron a Matarredona para explicar el origen y proliferación del crismón pétreo trinitario en tierras aragonesas (MATARREDONA, 1994, pp. 82-86, MATARREDONA, 2003, pp. 35-37). Ocón comenta que la política de alianza con la Santa Sede reforzó la identidad entre el signo de la Iglesia y la monarquía navarro-aragonesa (OCÓN, 2003, p. 98 y nota 73). Esta autora destaca, como muestra del concepto teocrático del que se invistió la monarquía, el cambio en la intitulación del rey, que en 1068 pasó de denominarse *Sancius Ranimiri regis filius* a adoptar el título de *Sancius, gratia Dei Aragonense*.
- <sup>44</sup> F. García, en un reciente trabajo, ha comentado que, "al igual que el lábaro cruciforme legitimó la guerra amparando su práctica y protegiendo al ejército altomedieval, el crismón pudo hacer lo propio una vez que Roma pasó a patrocinar la contienda contra el Islam. La reforma romana y las alianzas con la Santa Sede proporcionaron el marco ideológico para la asimilación del antiguo lábaro hispánico al crismón de Constantino" (GARCÍA GARCÍA, 2012, p. 237).
- <sup>45</sup> GARCÍA GARCÍA, 2012, p. 227.
- <sup>46</sup> MENÉNDEZ 1955. F. García desarrolla ampliamente el tema y presenta numerosos argumentos que pueden hacer pensar en que en el reino de Aragón efectivamente tenían lugar este tipo de ceremonias (GARCÍA GARCÍA, 2012, pp. 230-234).
- <sup>47</sup> GARCÍA GARCÍA, 2012, p. 232.

- <sup>48</sup> RILEY-SMITH, 1986, p. 5; OCÓN, 2003, pp. 97-98. Pocos años antes, en 1063, el propio Alejandro II ya había enviado un *vexillum sancti Petri* al conde Rogelio tras la victoria de este sobre los musulmanes de Sicilia (GARCÍA-GUIJARRO, 2004, p. 251), lo que demuestra la vinculación de esta enseña con la lucha contra el infiel. En ERDMANN, 1977, pp. 182-200, se citan otros ejemplos en los que se tiene noticia de la entrega por parte de los Papas del *vexillum Sancti Petri* a diversos mandatarios y caballeros, bien con motivo de la lucha contra el infiel, bien de la investidura o enfeudamiento de estos. Este autor señala el doble carácter legal y religioso que a partir de Gregorio VII la Iglesia otorgó al emblema.
- <sup>49</sup> OCÓN, 2003, p. 98.
- <sup>50</sup> J. Bousquet y M. Guardia relacionan con modelos procedentes de Italia estas figuras angélicas portadoras de estandarte y *volumina* con las inscripciones *Petitius* y *Postularius* (BOUSQUET, 1974; GUARDIA, 2008, p. 153). Nos llama la atención el hecho de que es azul el color del fondo del círculo donde se encuentra el crismón de Santa María de Àneu, precisamente el mismo color que se utilizaba, como hemos comentado, en los crismones de los mosaicos de las basílicas romanas.
- <sup>51</sup> Matarredona cita este pendón como muestra de que el crismón se utilizaba como emblema en la lucha contra el infiel (MATARREDONA, 2003, p. 5).
- <sup>52</sup> MATARREDONA, 1994, p. 105; MATARREDONA, 2006b, p. 30.
- <sup>53</sup> CANELLAS y SAN VICENTE, 1979, pp. 171-172.
- <sup>54</sup> Es Matarredona quien observa estas limitaciones en dicha lectura (MATARREDONA, 1994, p. 102).
- <sup>55</sup> URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973; DURAN, 1981; MATARREDONA, 1994, pp. 99-105; MATARREDONA, 2006a y MATARREDONA, 2006b, p. 30.
- <sup>56</sup> MATARREDONA, 2006a p. 13. Esta lectura, pero con un orden diferente, s(ancta) r(omana) e(cclesia), también ha sido propuesta recientemente por A. García Omedes (GARCÍA OMEDES, 2013 y GARCÍA OMEDES, 2014, p. 10). La referencia a la Iglesia de Roma es acorde con la identidad entre la Iglesia y la monarquía navarro-aragonesa que señala Ocón y respecto a la cual precisamente cita como ejemplo el crismón de Loarre (OCÓN, 2003, p. 98).
- <sup>57</sup> Además de este ejemplo, también resulta interesante comparar el crismón de Loarre con algunos monogramas incisos en las puertas sur de Santa Sofía en Estambul, los cuales presentan una organización basada en una cruz con unas letras en los extremos de sus brazos y en los cuadrantes determinados por estos, y con una inscripción que presenta un anagrama configurado en torno a un crismón que se encuentra en la iglesia de San Jorge en Velabro en Roma (OLANETA, 2008, p. 41).
- <sup>58</sup> Este orden de las palabras s(ancta) r(omana) e(cclesia) entendemos que es más adecuado que el propuesto por Matarredona, dado que es el habitualmente utilizado en el escatocolo de multitud de documentos papales. Tampoco podría descartarse la lectura S(acrosancta) R(omana) E(cclesia), fórmula utilizada también en la documentación pontificia, aunque menos frecuente.
- <sup>59</sup> GARCÍA GARCÍA, 2012, p. 232.
- <sup>60</sup> Como hemos comentado, el crismón de Sorpe, que tampoco incluye la S, se ha relacionado con el *vexillum*. Si se confirma que el de Santa María de Àneu también carecía de dicha letra, podría inferirse que esta es una característica de los crismones románicos inspirados directamente en el *vexillum sancti Petri*.
- <sup>61</sup> Debiais considera que cuando el brazo vertical de la rho luce un trazo horizontal, el crismón puede considerarse como un estaurograma (DEBIAIS, 2016).
- <sup>62</sup> En la catedral de San Juan de Besançon se conserva una mesa de altar, conocida popularmente como la Rosa de San Juan, que presenta en su centro un relieve con un crismón sobre una cruz, acompañado de un ave y del *Agnus Dei*. La cronología del ara es discutida, pues se ha datado desde época paleocristiana hasta 1050 –año en el que el papa León IX la consagró en la antigua catedral de San Esteban–, pasando por los siglos VII y X. En cualquier caso es un claro ejemplo de como el crismón puede ser utilizado para representar a Cristo crucificado y adquirir un sentido eucarístico.
- <sup>63</sup> San Orenco ve en el crismón la imagen de Cristo crucificado. Interpreta la p como su cabeza, el eje horizontal, como sus brazos clavados y el vertical, la *iota*, como el cuerpo recto y suspendido. Considera la x como la letra que alude a la Salvación, y explica el alfa y el omega. (LEPLANT, 1977, pp. 23-24 y 29-30).
- <sup>64</sup> ESTEBAN, 1999, p. 467.
- <sup>65</sup> En algunos crismones se intenta poner de manifiesto el carácter de abreviatura del monograma mediante la adición de una tilde horizontal con un puente semicircular en el centro, a modo de una omega mayúscula achatada, la cual, no debe confundirse con el trazo horizontal recto, que hace referencia a los dos brazos de la cruz. Signos de abreviatura como el descrito están presentes en los crismones de Abay (Huesca), Aubin, Diusse, Fichous, Simacourbe (Pirineos Atlánticos), Montsaunès (Alta Garona), Bostens (Landas), Rodez (Aveyron) y Castillon-Debats y Gellenave (Gers).
- <sup>66</sup> Así lo propone Matarredona, para quien las ruedas y crismones con errores de diseño de esta zona, que denomina ejemplares primigenios, son el foco inicial de su desarrollo (MATARREDONA, 2006b, p. 31).
- <sup>67</sup> Matarredona incluye también en este grupo los crismones de Anzánigo y Binacua, pero el primero tiene las letras en su posición ortodoxa, y el segundo, por la traza de sus letras y brazos, nos parece más bien una copia



- del de Jaca. El crismón de Santa María de Centenero se guardaba hasta hace unos años en el almacén de la antigua escuela del pueblo.
- <sup>68</sup> No deja de ser cuando menos curioso que, como hemos visto, uno de los primeros crismones de ocho brazos se encuentre precisamente en el documento de donación de Centenero al conde Sancho Galíndez, señor de esta zona del Sodoruel. ¿Podría tener alguna relación con la proliferación de estas ruedas, también de ocho radios, en esta zona?
- <sup>69</sup> En el ejemplar de San Juan de la Peña el eje horizontal es el exterior.
- <sup>70</sup> Caamaño hace referencia a este texto para explicar como el crismón de Jaca tiene un doble sentido trinitario, como monograma y como rueda (CAAMAÑO, 1978, p. 203). También Matarredona cita este mismo texto, pero en referencia a estas ruedas del Sodoruel (MATARREDONA, 2006b, p. 32).
- <sup>71</sup> En el propio campanario de la iglesia de Paternoy hay, también empotrada, otra pieza similar, pero su grado de deterioro impide confirmar de forma categórica si se trata de otra "rueda".
- <sup>72</sup> MATARREDONA, 2003, p. 179; MATARREDONA, 2006b, p. 32.
- <sup>73</sup> Las letras incisas facilitaban la aplicación de la policromía en las inscripciones y, consiguientemente, su lectura. No hemos de olvidar que la pérdida de la policromía nos imposibilita en muchas ocasiones una adecuada lectura de las obras, en las que el elemento pictórico complementaba a las formas esculpidas.
- <sup>74</sup> GARCÍA OMEDES, 2009.
- <sup>75</sup> García Omedes cita los ejemplos de la portada norte de San Pedro el Viejo o de San Zoilo de Carrión de los Condes (GARCÍA OMEDES, 2009).
- <sup>76</sup> El desorden en la ubicación de las letras pone en relación esta pieza con las ya mencionadas de la pardina de Lorés y Centenero y representa un nuevo indicio a favor del planteamiento de Matarredona.
- <sup>77</sup> GARCÍA OMEDES, 2009.
- <sup>78</sup> SENÉ 1966, p. 374.
- <sup>79</sup> OCÓN y RODRÍGUEZ, 1987, p. 260.
- <sup>80</sup> Un crismón que tiene en sus brazos una estructura idéntica a las de las ruedas del Sodoruel es el de Navasa, el cual, además, está acompañado de un hombre, un león, un ave y otro animal que podría ser un oso o, más probablemente, un jabalí. Se ha propuesto que podría ser copia del de Jaca. Sin embargo, pensamos que, de forma simultánea, podría inspirarse también en el de Santa Cruz de la Serós, del que tomaría la forma de la rueda y la talla de las letras con diferente profundidad a los radios, aunque ubicándolas correctamente.
- <sup>81</sup> MATARREDONA, 1994, p. 89.
- <sup>82</sup> TORRES, 1926, p. 290; WHITEHILL, 1941, pp. 256-257; SIMON, 1980, p. 258; KENDALL, 1996, p. 416; KENDALL, 1998, p. 134.
- <sup>83</sup> Sobre, la presunta similitud de los leones de la Serós con modelos orientales planteada por Gaillard (GAILLARD, 1972 (1928), p. 235) y Matarredona (MATARREDONA, 2003, p. 47; este autor concreta la inspiración sasánida) pensamos que es meramente casual y que hay que tener mucho cuidado cuando se buscan influencias tan lejanas a la obra de escultores cuya técnica es más bien tosca, como la del ejecutor de estas fieras.
- <sup>84</sup> FOCILLON, 1931, p. 159; GAILLARD, 1972 (1928), p. 235; OCÓN, 1983, pp. 246 y 248; OCÓN y RODRÍGUEZ, 1987; MATARREDONA, 1994, p. 109.
- <sup>85</sup> Aunque Kendall considera que se trata de una culebra mordida por el león, no hay aspecto fisonómico alguno que permita pensar en que se trata de dicho reptil (KENDALL, 1996, p. 416).
- <sup>86</sup> Simon considera, pensamos que acertadamente, que el escultor de la Serós se inspiró en la portada occidental de Jaca para incluir el capitel de Daniel entre los leones (SIMON, 1980, pp. 260-261).
- <sup>87</sup> Tan solo hay otros dos crismones románicos rectangulares, y ambos pintados. Son los de las pinturas de Ruesta (Zaragoza) y de San Baudelio de Berlanga (Soria).
- <sup>88</sup> Sauerländer comenta que "con la inscripción e iconografía del tímpano de Jaca el silencio sublime del simbolismo tradicional de la puerta sagrada es reemplazado por una dramática homilía" (SAUERLÄNDER, 1992, pp. 20-22).
- <sup>89</sup> DURÁN, 1967, p. 101; CANELLAS y SAN VICENTE, 1979, p. 128; BUESA, 1987, p. 70; LAFUENTE, 1993; LACARRA, 1993; MATARREDONA, 1994, p. 113.
- <sup>90</sup> QUADRADO, 1844; WEISBACH 1949 (1945), p. 133; MESPLÉ, 1970, p. 79; URANGA e ÍÑIGUEZ, 1973, p. 248; GUERRA, 1973, p. 201; CAAMAÑO, 1978, p. 202; OCÓN, 1983, p. 249; SAUERLÄNDER, 1992, p. 19. Vives y del Hoyo no creen que la palabra *duplex* haga referencia a ninguna letra, pero interpretan la S como el Espíritu Santo (VIVES, 1956; DEL HOYO, 2001). Sin entrar en el tema de la palabra *duplex*, Sené, Caldwell y Cabau también piensan que la S representa al Espíritu (SENÉ, 1966, p. 375; CALDWELL, 1980, p. 26; CABAU, 1989, p. 122).
- <sup>91</sup> ESTEBAN, 1993, pp. 149-152; KENDALL, 1996, p. 412; KENDALL, 1998, p. 129.
- <sup>92</sup> Creemos que hay que descartar propuestas carentes de fundamento como *Jesus Hominum Salvator, Sol Invictus, o Christus Passio Salus* (BARTAL, 1987, p. 304).
- <sup>93</sup> Esteban ya señala la presencia de estas tres letras en las inscripciones y comenta que más que una abreviatura es, a su vez, otro crismón, un jeroglífico, porque la P está atravesada por un pequeño trazo horizontal, los brazos de la cruz. En referencia a la lectura trinitaria, el autor hace una aguda observación al apuntar que en las

- inscripciones del tímpano de Jaca cada vez que se cita a una de las personas de la Trinidad, intencionadamente se da participación a las otras dos (ESTEBAN, 1993, pp. 149 y 160).
- <sup>94</sup> FAVREAU, 1996, pp. 551-553; KENDALL, 1996, p. 412, KENDALL, 1998, p. 129.
- <sup>95</sup> ATTÓN DE VERCELLI, *Expositio in Epistolam ad Ephesios*, P.L., 134, cc. 154-155. Este texto fue relacionado por primera vez con la inscripción del crismón de Jaca por Favreau (FAVREAU, 1996, pp. 551-552).
- <sup>96</sup> RUFINO DE ASÍS, *De bono pacis libri duo*, P.L., 150, cc. 1594-1595. También fue Favreau quien aludió a este texto para explicar la inscripción de Jaca (FAVREAU, 1996, p. 553).
- <sup>97</sup> FAVREAU, 2004.
- <sup>98</sup> Favreau utiliza la denominación “chrisme pyrénéen” con anterioridad a la resolución del asunto de la interpretación de la S (FAVREAU, 1985, p. 9). Debíais también se manifiesta contrario al uso del termino “crismón trinitario” en relación a las piezas situadas a ambos lados de los Pirineos” (DEBIAIS, 2016).
- <sup>99</sup> OCÓN, 1985, II, p. 46.
- <sup>100</sup> Esta misma forma de componer la letra alfa se da también en el crismón de la portada de la iglesia de San Vicente de Mas d’Agenais (Lot y Garona).
- <sup>101</sup> Kendall considera que las letras P, A y X, están ubicadas en el eje vertical para enfatizar la presencia de la palabra PAX (KENDALL, 1996, p. 418; KENDALL, 1998, p. 134). Ocón plantea si no podría leerse PAX VOBIS, lectura en la que la B sería la omega adosada al brazo (OCÓN, 2004, p. 220).
- <sup>102</sup> ESTEBAN, 1999, p. 453.
- <sup>103</sup> Estarían en este grupo los dos crismones de Santa María de Bosost, Alós d’Isil, Ntra. Sra. de las Nieves de Àrreu, y Vilac. Los dos de Escunhau –por cierto, que el de la portada, al igual que el de Garós, está flanqueado por dos cruces similares a uno de los del Panteón de Nobles de San Juan de la Peña– y el reutilizado en la fuente de Casarill tan solo tienen la letra I, pero en los mismos, se puede obtener la lectura *pax vobis* de la misma forma que comenta Ocón para el de Santa Cruz de la Serós, utilizando como V la parte superior de la X. En la abadía de Frontfroide (Aude) hay un crismón que también incorpora las letras I y V, y que presenta una gran similitud con uno de los de Bosost. Kendall (KENDALL, 1996, p. 418; KENDALL, 1998, p. 134) y Matarredona (MATARREDONA, 2003, p. 76) leen la palabra PAX, en donde la X está formada por la I cruzada con el radio de la ji, y dejan sin lectura la letra V, en la que ven, creemos que erróneamente, un gancho a modo de ancla de la salvación (KENDALL, 1996, nota 71) y una herramienta de cantero (MATARREDONA, 2003, p. 76). La presencia de numerosos crismones en el valle de Arán puede explicarse por la vinculación de dicho territorio al reino de Aragón. De hecho, el rey Pedro I murió allí en 1104.
- <sup>104</sup> DEBIAIS, 2014.
- <sup>105</sup> Los crismones que incluyen las cuatro palabras son: Larreule, Séron (Altos Pirineos), Lème, Simacourbe (Pirineos Atlánticos), Saint-Avit y Bostens (Landas). Incorporan tres palabras (*rex, lux* y *lex*) los crismones de Montaner (Pirineos Atlánticos), Castillon-Debats y Peyrusse-Grande (Gers). Las palabras *lux* y *lex* están presentes en Lamayou (Pirineos Atlánticos) y Violles (Gers). En círculos decorados con vegetación que flanquean al crismón de Diusse (Pirineos Atlánticos) se incluyen las palabras *rex* y *lux*. Fourcès, Lagardère, Gellenave (Gers) y Saint-Gladie (Pirineos Atlánticos) tan solo cuentan con la palabra *rex*. En Lacassagne (Altos Pirineos) y Arette (Pirineos Atlánticos) figura tan solo la palabra *lex*. Esta misma relación, con ciertas variaciones, se puede encontrar en FAVREAU, 2003, p. 630.
- <sup>106</sup> DAUGÉ, 1916, p. 59.
- <sup>107</sup> Por ejemplo aparece en el epitafio que compuso Angilberto, abad de Saint-Riquier, y que fue inscrito en su lápida sepulcral (FAVREAU, 2003, p. 627).
- <sup>108</sup> FAVREAU, 2003, p. 628.
- <sup>109</sup> KENDALL, 1996, p. 416; KENDALL, 1998, p. 132.
- <sup>110</sup> FAVREAU, 2003, p. 630.
- <sup>111</sup> OLAÑETA, 2008.
- <sup>112</sup> Crismones de Benasque, Sahún (en los que la L está claramente separada de la E), Campo, Chía, Eresué, una pieza de origen desconocido conservada en el Museo Diocesano de Barbastro y otro de Casas de San Aventín (desaparecido). A estos deben añadirse dos piezas que carecen de la L: Bisaurri y Villanova (San Pedro).
- <sup>113</sup> MATARREDONA, 2003, pp. 75-76.
- <sup>114</sup> Un dibujo y descripción del mismo se puede ver en MATARREDONA, 2003, p. 194 y en OLAÑETA, [www.claustro.com](http://www.claustro.com)
- <sup>115</sup> GARCÍA GARCÍA, 2011, p. 144.
- <sup>116</sup> Favreau se plantea esta misma pregunta y considera que es improbable que en los crismones, sobre todo de las pequeñas localidades, se pretendiera darle al signo este sentido trinitario, pues las gentes del lugar no lo entenderían (FAVREAU, 2003, p. 631). F. García cree que ver un simbolismo trinitario en el resto de crismones es algo cuestionable, pues aunque la asociación del monograma con contenidos trinitarios ya se había dado con anterioridad, el crismón nunca perdió su carácter primordial de símbolo cristológico (GARCÍA GARCÍA, 2010, p. 224).
- <sup>117</sup> SCHLUNK y HAUSCHILD, 1978, pp. 68-69; CRUZ, 1985, pp. 292-293.

- <sup>118</sup> CRUZ, 1985, p. 293; MORÍN, 2014, pp. 104-105.
- <sup>119</sup> A título de ejemplo se pueden citar algunos sarcófagos en Rávena, como el del arzobispo Teodoro († 688) en San Apolinar en Classe, en cuya tapa un crismón aparece flanqueado por estauogramas con alfa y omega.
- <sup>120</sup> En estos dos lugares los crismones están ubicados a ambos lados de la portada y sobre ella. En el caso burgalés se ha perdido el crismón superior, si bien se conserva el hueco. En Lescure-d'Albigeois llama la atención que el crismón de la parte superior carezca de la letra *s*, presente en los otros dos.
- <sup>121</sup> Otro crismón francés, el de abadía de Bonnefont (actualmente en la iglesia de Saint-Ferréol de Touille, Alto Garona), está situado bajo otra inscripción relacionada con la consagración (1167) que incorpora también una cita trinitaria: + IN NOMINE PATRIS ET FILII ET SPIRITVS + DEDICATA EST IS (sic) (CABAU, 1989, nota 20).
- <sup>122</sup> Los cuatro sentidos de lectura tipológica de las Escrituras es una doctrina hermenéutica, perfectamente aplicable a las imágenes, que preconiza una interpretación plural de la Biblia basada en la dualidad del significado literal y espiritual de los textos. Para más información ver DE LUBAC, 1959, y para ver una aplicación práctica de esta interpretación a la representación de un episodio bíblico ver OLAÑETA, 2012b.
- <sup>123</sup> Debais trata de conciliar la asociación del crismón con *pax* y el sentido cristológico de aquel mediante lo que define como "la expansión semántica del monograma" (DEBIAIS, 2016).
- <sup>124</sup> MARTÍNEZ, 1984, p. 446. La inscripción reza: NEC DEVS EST NEC HOMO PRESENS QVAM CERNIS IMAGO / SED DEVS EST ET HOMO QVEM SACRA FIGURAT IMAGO (Ni es Dios ni es hombre esta imagen que contemplas, sino que es Dios y hombre esta imagen que contemplas).
- <sup>125</sup> OCÓN, 2004, p. 218.
- <sup>126</sup> OCÓN, 2004, p. 219.
- <sup>127</sup> Matarredona lo considera imitación del de Jaca (MATARREDONA, 1994, p. 120). Además de las evidentes similitudes en el dibujo de las letras, son significativas la semejanzas que se dan en la forma abierta de la rho, característica muy rara en los crismones peninsulares, pero más habitual en los franceses (FRANTZ, 1929), la forma patada de la terminación de los brazos o la manera de colgar el alfa y la omega de estos mediante un trazo curvo.
- <sup>128</sup> ESTEBAN, 1999, pp. 467-468.
- <sup>129</sup> F. García comenta la posibilidad de que la realización del crismón de Jaca podría ubicarse cronológicamente en tiempos de Pedro (1087-1097), sucesor del obispo García, y posiblemente de origen pinatense (GARCÍA GARCÍA, 2011, p. 145). De ser así, este sería un nuevo indicio para justificar una hipotética precedencia de los crismones del Panteón de Nobles respecto al jaqués. La presencia en el panteón pinatense de inscripciones cuya datación se remonta a 1082 (la de Fortuño Blasco) hace que esta opción sea verosímil.
- <sup>130</sup> MATARREDONA, 1994, p. 120.
- <sup>131</sup> SIMON, 1980, p. 261.
- <sup>132</sup> El caso del crismón de Santiago de Compostela es dudoso, ya que, sin que lo podamos confirmar, parece, por el color de la piedra, que el crismón no debe formar parte de la misma pieza que los dos leones.
- <sup>133</sup> OLAÑETA, 2012a, pp. 334-335.
- <sup>134</sup> Recientemente M. Guardia ha propuesto que el promotor de la decoración pictórica de esta iglesia de San Baudelio de Berlanga podría ser Fortunio Aznárez, noble navarro, muy cercano a Alfonso I el Batallador y ha puesto en relación la presencia del crismón en este conjunto con la adhesión a la reforma gregoriana por parte de los reyes aragoneses. A ello podemos añadir el ambiente de cruzada y deseo de peregrinación a Tierra Santa que la autora describe como contexto histórico en el que se sitúa la intervención del comitente (GUARDIA, 2011, pp. 138-145 y 394-396). Resulta muy interesante ver como este crismón, al igual que otros, nos da pistas para conocer la historia del edificio, puesto que tanto su presencia en un lugar tan alejado del área habitual de distribución del crismón pirenaico, como el trazo horizontal incluido en el vano de la rho, son aspectos totalmente coherentes con el promotor que ha propuesto Guardia para la obra.
- <sup>135</sup> M. Castiñeiras sospecha que el obispo Gonzalo debió recurrir a Diego Peláez al iniciarse las obras de la catedral mindoniense en 1096 y que ello explicaría los paralelismos con obras aragonesas que se aprecian en ciertos aspectos del edificio. Además comenta que su sucesor Pedro era aliado de Alfonso I el Batallador, cosa que pudo provocar su destitución (CASTIÑEIRAS, 2007, p. 127).
- <sup>136</sup> FAVREAL, 1985, p. 85; OLAÑETA, 2008, p. 40.
- <sup>137</sup> SIMON, 1979, p. 112.
- <sup>138</sup> OCÓN, 1985, I, p. 226. Esta conclusión aporta un argumento adicional a la hipótesis de Simon respecto a que el sarcófago de doña Sancha fue realizado por dos maestros contemporáneos (SIMON, 1979, p. 109), pues siendo uno de los laterales, el del crismón, obra del maestro de la cara trasera, resultaría extraño que el sepulcro hubiera quedado por un tiempo tallado tan solo por su cara frontal y una de las laterales.
- <sup>139</sup> En el interior del claustro del San Pedro el Viejo hay un tercer tímpano con crismón sostenido también por ángeles, cuya factura se aleja algo de los tres que estamos comentando, si bien parece inspirado en el de la portada norte. También es copia de este último, tardía (posiblemente del siglo XVI), un cuarto crismón que se conserva en el mismo claustro. Sobre la representación de crismones con ángeles ver OCÓN, 1985, t. II, pp. 100-114.



- <sup>140</sup> D. Cazes, creemos que acertadamente, considera que estos personajes alados son genios (CAZES, 1993, p. 68). Agradecemos a este autor el habernos informado sobre esta interpretación. En sus orígenes los primeros ángeles se representaron sin alas, atributo que adquirieron a partir del siglo V (GONZÁLEZ, 2009, p. 4).
- <sup>141</sup> CAZES, 1993, p. 68.
- <sup>142</sup> A los ejemplos ya mencionados de los sarcófagos Saritgüzel-Fatih y Beyazit se puede añadir la base de la columna de Arcadio en Constantinopla o los mosaicos de San Vital de Rávena. No obstante, quizás el caso más antiguo de asociación entre una figura alada y el monograma de Cristo se encuentre en ciertas monedas de la época de Constantino, en las que junto a este aparece una victoria alada (OCÓN, 1985, t. II, p. 101).
- <sup>143</sup> LAMPÉREZ, 1930, p. 360. Por el contrario, Gaillard propuso que los leones de Jaca podrían haber sido sustituidos por ángeles o que los tímpanos oscenses derivarían de los ángeles que portan el alma de doña Sancha en su sepulcro, motivo que, a su vez, tendría su origen en obras francesas como un tímpano con la Ascensión de Cristo de Charlieu o la mesa de altar de San Saturnino de Tolosa (1096) (GAILLARD, 1972 (1928), pp. 237-238). Ocón considera que el modelo que inspiró a los artistas de San Pedro el Viejo pudo ser bien la mesa de altar de Bernardo Gilduino de San Saturnino de Tolosa (OCÓN, 1985, t. II, p. 103), bien el capitel con dos ángeles sosteniendo una mandorla con la imagen de un alma desnuda de la Puerta de los Condes de la misma basílica tolosana (OCÓN, 1985, t. II, p. 106).
- <sup>144</sup> Por ejemplo, los relieves visigodos de Quintanilla de las Viñas (Burgos) en los que unos ángeles sostienen los bustos del Sol y la Luna, o las miniaturas de los beatos en las que sostienen una mandorla con la *Maiestas Domini*.
- <sup>145</sup> OCÓN, 1985, t. II, p. 106; MATARREDONA, 1994, p. 115. Otros ejemplos de crismones sostenidos por ángeles los encontramos en Barbastro, Tamarite de Litera (2) (Huesca), Ejea de los Caballeros, El Frago, Uncastillo (Zaragoza), Aguilar de Codés, Estella, Errondo (Navarra), Armentia, Labastida (Álava), Saint-Engrâce, Navailles, Assouste (Pirineos Atlánticos), Saint-Gaudens, Montsaunès, Mancieux, Tolosa (calle de la Blanchisseire, desaparecido) (Alto Garona), Lezinac (Aveyron), Gueyze (Lot y Garona), Ayllon y Sepúlveda (Segovia), Tarragona (2) y el pintado en la portada exterior de San Juan de Bohí (Lérida).
- <sup>146</sup> Además de los crismones de San Pedro el Viejo y el sarcófago de Doña Sancha, esta asociación entre el crismón y el *Agnus Dei* se encuentra en Armentia (Álava), Aguilar de Codés, Egiarte, Errondo monasterios de la Oliva y de Irache (Navarra), Barbastro, Casbas, Tamarite de Litera (2), Sasé (Huesca), Aucun, Sére (Altos Pirineos), Boeil (Pirineos Atlánticos), San Martín de Mondoñedo (Lugo) y Poblet (Tarragona).
- <sup>147</sup> CRUZ, 1985, p. 290; VIDAL, 2005, II, p. 208.
- <sup>148</sup> CRUZ, 1985, pp. 84, 148-149 y 290; VIDAL, 2005, II, pp. 206-210; MORÍN, 2014, p. 33.
- <sup>149</sup> OLAÑETA, 2012a, p. 338.
- <sup>150</sup> OCÓN, 1985, II, p. 136 y 155; BARTAL, 1987, p. 308. La función del soporte no deja lugar a dudas de que el mismo sentido adquiere la imagen en la ya citada ara de Besançon, en la que aparece el cordero bajo el crismón y la cruz. Ocón añade, además, que las letras alfa y omega confieren el cordero los contenidos de la imagen apocalíptica.
- <sup>151</sup> Algunas representaciones pueden inspirarse en el texto del *Apocalipsis* "Vi también a otro ángel que subía de donde sale el sol, y tenía el sello del Dios vivo" (Ap. 7:2). Esteban comenta que la inclusión del cordero en los crismones de San Pedro el Viejo podría ser una alusión directa al *Apocalipsis* según la tradición de los beatos (ESTEBAN, 1989, p. 212). En Aguilar de Codés (Navarra), el crismón incorpora una cita extraída del *Apocalipsis* (Ap. 5:12) en relación al cordero que le acompaña (OCÓN, 1985, II, p. 108).
- <sup>152</sup> ESTEBAN, 1989, p. 212.
- <sup>153</sup> Esta es una característica muy escasa tanto en los crismones franceses –Saligos (Altos Pirineos) y Uchacq-et-Parentis (Landas)– como en los hispanos –los tres de San Cipriano de Zamora, a los que hay que añadir algún manuscrito como el *Fuero de Viana* (1219).
- <sup>154</sup> Aparecen el Sol y la Luna acompañando al crismón en Azpa, Marcalain, la catedral de Pamplona –solo la Luna–, Ujué (Navarra), El Bayo, Layana, Mallén, Puilampa, San Juan de los Panetes de Zaragoza (Zaragoza). Para más información ver OCÓN, 1985, II, pp. 94-100.
- <sup>155</sup> Matarredona considera que la difusión del crismón en tierras navarras se debe a la voluntad de obispos aragoneses como Guillermo de Lafita y Sancho de Larrosa, y a la influencia de monasterios como Leire e Irache. Asimismo, considera que es en Leire donde se origina la inclusión del trazo horizontal en el vano de la rho (MATARREDONA, 1994, p. 128).
- <sup>156</sup> Los crismones navarros que incorporan una l. son Cizur Menor, Errondo, San Lázaro de Estella, Labiano, Leache, Moriones, Olcoz, Olóriz, Otazu, Rada, Sangüesa, Usún y Villanueva de Araquil.
- <sup>157</sup> Esta característica ya se da en algunos ladrillos paleocristianos o visigóticos, como en los denominados de tipo *Bracarius*, de los que se conservan numerosos ejemplares (Museo Arqueológico Nacional de Madrid, Museo Arqueológico de Sevilla, etc.).
- <sup>158</sup> Numerosos crismones, sobre todo en Francia, son piezas descontextualizadas reutilizadas y empotradas en muros. Buena parte de estas piezas son tímpanos, lo cual no deja lugar a dudas de que su ubicación original era también una portada.

- <sup>159</sup> Los crismones que van acompañados de este tipo de inscripciones son los de la portada occidental de Santa Cruz de la Serós (Huesca), Armentia (Álava), Puilampa (Zaragoza), Aguilar de Codés (Navarra) y Saint-Pe-de-Bigorre (Altos Pirineos). En relación con estas inscripciones y con el papel que los crismones juegan en esta interpretación alegórica como puerta sagrada ver OCÓN, 1989; OCÓN, 2003; OCÓN, 2009, pp. 16-17; SENRA, 2008.
- <sup>160</sup> OCÓN, 2003, pp. 84-85.
- <sup>161</sup> OCÓN, 1989, p. 134; DEBIAIS, 2016.
- <sup>162</sup> REPSHER, 1998, p. 50; DEBIAIS, 2016.
- <sup>163</sup> REPSHER, 1998, pp. 50-51.
- <sup>164</sup> Resulta muy interesante la pieza de Treviño, ya que la inscripción que la rodea no solo informa de la fecha consagración del templo, 1251, sino que también hace referencia a la repoblación de la villa por parte del rey Sancho VI de Navarra y del obispo Rodrigo de Cascante en 1161. El crismón en este caso, sustituye al *signum regis* de los privilegios rodados no solo para sellar el acta de consagración, sino para dar legitimidad a la acción política de monarca y obispo (OLAÑETA, 2012, pp. 340-342).
- <sup>165</sup> MORALEJO, 1979; CALDWELL, 1980; SIMON, 1993, pp. 411-415; KENDALL, 1996, pp. 413-415; KENDALL, 1998, pp. 125-126 y 129-131; ÉSTEBAN, 1999, pp. 455-458.
- <sup>166</sup> SIMON, 1993, pp. 413-414.
- <sup>167</sup> Escunhau (Lérida), Zandío (Navarra), Velilla de la Sierra (Soria) y Ruesta (Zaragoza, pero conservado en Formigal, Huesca), esta última con dos crismones.
- <sup>168</sup> Además del ya comentado de doña Sancha en Jaca y de las lápidas del Panteón de Nobles de San Juan de la Peña, se puede ver el crismón en un sarcófago de San Pedro el Viejo (Huesca).
- <sup>169</sup> Beorburu (Navarra), Ceñito (Zaragoza) y, posiblemente, Botaya (Huesca).
- <sup>170</sup> Moissac (Tarn y Garona) y Gueyze (Lot y Garona).
- <sup>171</sup> Uccero (Soria).
- <sup>172</sup> Olóriz (Navarra).
- <sup>173</sup> Montréjeau (Alto Garona, conservada en el Museo de Cluny - Museo nacional du Moyen Âge, París) y Saint-Jean-Poutge (Gers).
- <sup>174</sup> Hasta la última restauración este crismón segoviano estaba cubierto por otro gótico, similar al que luce en la portada sur de la misma iglesia. También es de época gótica el de Eristain (Navarra) y el de las pinturas de Barluenga (Huesca).