JACA

Jaca se levanta en la zona noroeste de la provincia de Huesca, ocupando parte de la llanura de la meseta situada en la margen izquierda del río Aragón. Ubicada a la entrada del valle del Aragón, al pie de los Pirineos, es el punto de encuentro de todos los caminos que comunican la llanura y la montaña, a través de la importante Canal de Berdún que ordena las tierras prepirenaicas de Este a Oeste. La ciudad se extiende dominada por la histórica mole del Monte Oroel (de 1.769 m de altitud), a la que han dedicado importantes textos y descripciones escritores como Unamuno o Ramón y Cajal. Rodeada de esas altas y nevadas montañas, a las que se hace referencia en el Quijote de Cervantes, Jaca está situada a 820 m de altitud sobre el nivel del mar, a 90 km de Huesca y a 31 de la frontera francesa de Somport, lugar por donde entraba en España el Camino de Santiago.

Jaca, la primera capital del reino de Aragón, tiene un importante pasado que nos llevaría a la más remota antigüedad tal y como nos recuerdan constantemente los humanistas renacentistas. Alonso de Nebrija explicaba en la Universidad de Alcalá de Henares que Jaca fue fundada por el capitán griego Dionisio Baco, de sobrenombre Yaco, en torno al año 1325 antes de Cristo, razón por lo que el padre Huesca concluía señalando que "es una de las ciudades antiguas de España".

La clave para entender su historia es entender que fue asentada sobre una meseta cómodamente defendible, protegida por las aguas del río Aragón y por las del Gas, río que también alimenta importantes espacios de huertas en los que la ciudad basaba su alimentación. Además, situada en el valle del Aragón estaba controlando el eje de comunicación más importante entre el sur de Francia y el valle del Ebro, al mismo tiempo que desde la meseta vigilaba el camino Este-Oeste que recorría la Canal de Berdún, también conocida como Canal de Jaca, que conecta las tierras de Pamplona con la frontera de Cataluña.



Su ubicación en el camino natural Este-Oeste que recorre las tierras prepirenaicas, la convirtió en la ciudad que ha controlado un importante cruce de caminos que ya fue recorrido tanto por los pastores itinerantes en el segundo milenio antes de Cristo, como por los pueblos indoeuropeos en el primer milenio antes de Cristo. Pero, el gran momento de estas tierras se vive en el siglo III antes de Cristo, cuando ya está establecida en esta meseta una población ibera que recibe el nombre de laka y que está habitada por los iacetanos (*lakketanoi*), un pueblo pastoril que vive para la guerra, mientras sus mujeres desarrollan las tareas agrícolas, y que ha establecido su capital en esta fortaleza —de muralla megalitica— que se llamó *laka* y que se situó en la zona sureste de la actual ciudad.

Conquistada la ciudad por los romanos, con una estrategia basada en el engaño por parte de un poderoso ejército senatorial a las órdenes del cónsul Marco Poncio Catón, en el año 195 antes de Cristo, se convirtió en una ciudad estipendiaria en la que se estableció un notable centro comercial, con un gran mercado público en el que se desarrolla cierta actividad mercantil hasta la crisis del siglo III, cuando los ejércitos romanos no pueden hacer frente a los grupos de bandidos que siembran el pánico en las calzadas del Pirineo. A partir del siglo IV de nuestra era va despoblándose y sus gentes buscan la protección del entorno de valles y bosques, mientras la parte militar de la ciudad amurallada queda para residencia de algunos destacamentos militares que controlan los caminos.

Los musulmanes, a principios del siglo VIII, recorren estas tierras y no manifestaron especial interés en utilizar la vieja fortaleza ibero-romana, puesto que deciden construir enclaves militares, como los del monte Rapitán o Castiello de Jaca, desde el que controlar esta comarca o "pago de los jacetanos" formada por el Campo de Jaca —las tierras del entorno rural de la vieja fortaleza— y el valle del Aragón. Y en el siglo x, en la segunda década de esa centuria, serán los aragoneses del condado de Aragón los que recorran estas tierras para hacerse con su control y dominio. La realidad es que el conde aragonés Galindo Aznárez II se encuentra en la necesidad de consolidar su dominio como conde propio de Aragón, borrando de esa manera la historia de una familia que se estableció en los valles pirenaicos como condes-funcionarios de los reyes carolingios.

Para ello, decide acometer una política de expansión territorial que le lleva a la conquista de todos los valles situados hasta el del río Gállego. De esa manera amplia sus dominios, adquiere mayor cantidad de recursos económicos y puede ordenar el territorio con la ayuda de los monasterios que funda: el de San Martín de Cercito en el valle del Aurín, el de San Julián y Santa Basilisa que luego será el real monasterio de San Juan de la Peña, y el de San Pedro de Jaca, llamado a ser instrumento clave en la consolidación del dominio condal en esta meseta por la que pasan los grandes ejes de comunicación del territorio pirenaico.

San Pedro de Jaca es un monasterio fundado en las cercanías de donde hoy está la catedral, por la sencilla razón que utilizan un viejo enclave monástico visigótico, configurando una especie de zona eclesial que es el contrapunto a la fortaleza jacetana en la que establecen su residencia los condes aragoneses, operación que los legitima como restauradores del viejo orden legal romano. Jaca renace sobre sus ruinas, convertida en una gran propiedad de la familia que gobierna el territorio aragonés. Pero muy pronto, en el año 922, el rey Sancho Garcés I de Pamplona conquista militarmente el condado aragonés y decide vincular la vieja ciudad a la familia que gobierna conjuntamente el reino de Pamplona y el condado de Aragón.

La existencia de dos núcleos —el militar y el monástico— consolidan los dos barrios originales de Jaca: por un lado la vieja fortaleza ibera que estaría en la zona que hoy ocupa el actual barrio de las Benitas y por otro el nuevo monasterio que se ubica en el actual barrio de San Pedro, en la plaza de ese mismo nombre que ha sido recientemente excavada y sobre la que se habla en extenso más adelante. Para unirlos, como era lógico, se va consolidando un camino de comunicación que da lugar al barrio de la Zapatería (hoy calle Bellido) que estaba muy vinculado a los zapateros que atendían las necesidades de los peregrinos a Santiago de Compostela.

En el siglo XI, el año 1035, el condado de Aragón se convierte en reino por voluntad de Sancho el Mayor de Pamplona, siendo su hijo Ramiro I el que inicia la dinastía aragonesa. El nuevo monarca se ocupa de las tierras y palacio de Jaca que le aportan importantes ingresos y que le permite controlar el comercio que —a través del valle del río Aragón— realizan los comerciantes musulmanes y cristianos. Dos razones de peso para que su hijo, Sancho Ramírez, se decida a organizar políticamente este nuevo reino desde la conversión de Jaca en la capital del estado. En este orden de cosas, el monarca escribía la famosa frase de "sepan todos los hombres... que yo quiero constituir

una ciudad en mi villa que es llamada Jaca". Lo hacía con ocasión de su conversión en ciudad y la concesión del Fuero de Jaca, que por su importancia sería copiado en otras ciudades del Camino de Santiago y que constituyó, en su tiempo, un importante avance en la organización de una ciudad comercial, poblada por comerciantes y dedicada a la atención de mercaderes, viajeros y peregrinos.

A partir de la transformación de la ciudad de Jaca en capital de Aragón, en 1077, el rey comienza a organizar la Iglesia aragonesa dotándola de una catedral románica, que se dedicará a San Pedro como el viejo monasterio del siglo x, y sentando en ella al nuevo obispo de Jaca, su propio hermano el infante García, que ejercerá funciones de obispo de Aragón. Mientras tanto, se organiza la ciudad románica y el rey decide invitar a que cada uno cierre su parcela, construyendo el trozo de muro que le corresponda, y ordenando las calles en torno a unos ejes que se cruzan perpendicularmente –recordando la idea de la ciudad ortogonal romana– en torno a la carrera o calle Mayor, que sería el decúmano.

En el siglo XII, la ciudad de Jaca ya tiene nuevas murallas, construidas por sus habitantes, que le vendrán muy bien para resistir los primeros ataques de las tropas navarras que llegarán a quemar sus arrabales comerciales, pero no logrará mantener su nivel de desarrollo porque la capital –desde el año 1096– se ha trasladado a la ciudad de Huesca y con ello han salido de Jaca la familia real y el obispo de Aragón. Jaca, no obstante, mantendrá durante siglos su prestigio y su condición de ciudad real, siendo el escenario de las bodas reales y la ciudad que proclama –como en el caso de Ramiro II el Monje en 1134– a los reyes cuando la dinastía pasa por problemas sucesorios.

Su ubicación a orillas del camino jacobeo es fundamental para estudiar su desarrollo urbano, profundamente condicionada por su función asistencial al peregrino, y para convertirla en un lugar





Escultura de Ramiro I



de referencia por el que pasan reyes extranjeros camino de Santiago de Compostela (Luis VII de Francia o Eduardo III de Inglaterra), se firman paces internacionales —por ejemplo con ocasión de la Guerra de los Cien Años— y se avanza en la construcción del derecho urbano creando instituciones de la importancia del Consejo de Ciento que se crea en 1238, que estará compuesto por "cien hombres de Jaca" que ayudarán a los jurados en el gobierno de la ciudad, y que será impuesto en Barcelona el año 1265 para acabar convertido en una clave del modelo concejil de la Corona de Aragón.

Tras una intensa Edad Media, en la que sufrió devastadores incendios, la ciudad de Jaca llega al mundo renacentista con un notable prestigio y con una economía que le permite ir remozando la vieja imagen románica y construyendo en el estilo gótico casas y palacios, al mismo tiempo que en la catedral se apuesta por adosar a la fábrica románica capillas renacentistas que son pioneras en la introducción en España del quehacer de los artistas italianos, además de ser piezas de primera magnitud en la historia del arte español. Los burgueses que gobiernan la ciudad, protegida especialmente por reyes como Fernando el Católico, deciden también renovar sus casas y construir una nueva Casa Consistorial que, además de consolidar la calle Mayor como eje principal de la ciudad, será la sede de un gobierno municipal que apuesta por mejorar sus calles y cuidar especialmente sus alrededores.

Texto: DJBC - Fotos: JNG

Bibliografía

Buesa Conde, D. J., 1982a; Buesa Conde, D. J., 1987; Buesa Conde, D. J., 1998; Buesa Conde, D. J., 2001; Buesa Conde, D. J., 2002a.

Arqueología en el entorno de la catedral: la ocupación hispanovisigoda y prerrománica, el monasterio de San Pedro, las necrópolis y la muralla altomedieval

N GRAN PARTE EL ÉXITO DE JACA como ciudad medieval y como futura capital del reino, tuvo mucho que ver con su larga tradición histórica y sobre todo con su privilegiada situación geográfica, en pleno Pirineo Central, con una localización que supone el control de las comunicaciones no sólo hacia Francia, sino también del valle del Aragón hacia Pamplona, a través de la Canal de Berdún. Su posición en la cima de una meseta, a caballo entre los ríos Aragón y Gas y el dominio de un rico territorio agrícola y ganadero, así como el control de los pasos pirenaicos marcó, desde su fundación prerromana, tanto su desarrollo económico y urbanístico, como su posterior función político-administrativa.

En este sentido, la relación de Jaca con las vías de comunicación antiguas resulta clave para entender este proceso. Las comunicaciones en época romana entre *Caesar Augusta* y el Bearn han contado con dos posibles pasos utilizables: el del puerto del Palo o *Summo Pyreneum* y el del puerto de Somport o *Summo Portus*. Aunque en repetidas ocasiones se ha apostado por el puerto del Palo como conexión principal de esta vía romana, su complicado trazado y su elevada cota lo hacía

impracticable buena parte del año. En cambio, la reciente propuesta de Isaac Moreno (2009) prioriza el paso por el Somport, basándose en la menor altura del paso, pendiente mas adecuada para el tránsito de carros y otros testimonios arqueológico-epigráficos como el miliario localizado en Olorón. De esta forma Jaca, al pie del camino natural que comunica el valle del Ebro con el otro lado de los Pirineos, estaría marcada desde su origen por la existencia de esta vía de comunicación.

El establecimiento jacetano hispanovisigodo y las excavaciones arqueológicas en la plaza de San Pedro

Sin ninguna duda, son las excavaciones arqueológicas en la plaza de San Pedro de Jaca, realizadas entre noviembre de 2002 y febrero de 2003 y dirigidas por J. Justes, las que han aportado los datos más novedosos sobre esta época para el Alto Aragón. Por primera vez en Jaca, la arqueología ha confirmado la veracidad de las fuentes medievales, ya apuntadas



Restos de la iglesia prerrománica de San Pedro el Viejo

por A. Canellas (1970), en donde incluía el monasterio de San Pedro de Jaca entre los cenobios de tradición visigótica. Tal y como era de esperar, en el proceso de excavación se localizaron los restos de la iglesia de San Pedro el Viejo, citada en repetidas ocasiones en la documentación medieval y moderna, que culminó su largo periplo a mediados del siglo XIX, cuando fue derribada y su antiguo solar convertido en plaza.

En el proceso de excavación se halló la cimentación de una iglesia de una sola nave rectangular y cabecera cuadrada. Este edificio estaba rodeado por un pequeño cementerio que debió ser utilizado desde los orígenes de la iglesia, en torno al siglo x. Además del cementerio exterior, el interior de la propia iglesia fue igualmente utilizado como lugar de enterramiento, como certifica la aparición de abundantes restos óseos bajo los sucesivos pavimentos de la nave de la iglesia, amontonados en autenticas fosas comunes.

Bajo esta iglesia prerrománica se localizaron una serie de restos de estructuras que fueron cortadas por la construcción de la referida iglesia. Dichos restos de muros son indicios de que con anterioridad al siglo X ya existió en este lugar un edificio o edificios indeterminados, junto a los que se localizaron 15 tumbas situadas a cota sensiblemente inferior –1m– bajo los enterramientos medievales. Cuatro de ellas fueron seleccionadas para su datación radiocarbónica, obteniéndose unas fechas extrapolables a las demás tumbas localizadas a igual profundidad, que ofrecen un arco cronológico que abarca desde mediados del siglo VI a mediados del siglo VIII.

Las estructuras localizadas bajo la iglesia prerrománica de San Pedro, asociadas a varias inhumaciones, constituyen

Planta de la iglesia prerrománica de San Pedro el Viejo y restos visigodos



escasos pero indudables indicios de la existencia de un hábitat, no muy lejano a este punto, que inhumó a sus difuntos en este lugar durante un periodo de algo más de tres siglos. De la casi decena de tumbas excavadas, se ha podido realizar un estudio exhaustivo que nos ha permitido elaborar una tipología de las tumbas, así como un breve análisis de su ritual. En los enterramientos analizados nos encontramos ante una sociedad que manifiesta notables diferencias sociales, tanto en las estructuras funerarias (desde sencillas inhumaciones en fosa simple hasta elaboradas tumbas en caja de losas), como en los elementos de vestimenta personal que portaban algunos de los inhumados.

Merece la pena detenerse en la descripción de algunas de las piezas recuperadas en este contexto hispanovisigodo. La primera de ellas es un anillo de plata con entalle de pasta vítrea de color morado, decorada con una figura de Júpiter sentado en su trono. Aunque el entalle puede datar del siglo II d. C., la joya que lo enmarca debe ser algo posterior. Sabemos por la datación radiocarbónica del difunto que portaba el anillo que fue enterrado en algún momento a lo largo del siglo VII. Por ello estamos ante la pervivencia de una joya de tradición hispanorromana, depositada en una sepultura de inhumación en pleno apogeo de la cultura visigoda en Hispania.

En el interior de una pequeña estancia que fue cortada por la construcción de la iglesia, se localizaron dos broches y un extremo de cinturón que forman un lote de gran interés y singularidad. Uno de ellos, es un broche de tipo liriforme decorado con motivos muy habituales en estas piezas, pero presenta una particularidad que lo hace único: en la base de la aguja aparece una inscripción que leemos como TEUDE / MUNDUS / VIVA. La pieza de Jaca viene a enriquecer la escasa epigrafía hispano visigoda peninsular, al paso que ofrece un antropónimo de clara filiación germana, en lo que representa a uno de los primeros jacetanos tardoantiguos del que conocemos su nombre: Teudemundo.

Junto al anteriormente descrito se localizó un segundo broche de cinturón liriforme con decoraciones rectilíneas y onduladas igualmente típica de estos elementos ornamentales de tradición hispano visigoda. Pero sin duda el elemento más singular es el extremo de cinturón de plata con decoración sobredorada. Los motivos decorativos no son los habituales en esta época como tampoco lo es la morfología de la pieza, ya que la misma cuenta con escasos paralelos en la Península Ibérica en cuanto a piezas de igual función y ninguno en cuanto a los motivos decorativos. Por el contrario, al otro lado de los Pirineos menudean piezas muy similares tanto en su función como en los motivos que los adornan, como los localizados en la necrópolis de Verneque-Rivel (Alto Garona), o en el cementerio merovingio de Maltratl de Vouciennes.

Se trata de cuatro elementos que tienen un singular interés histórico ya que manifiestan la convivencia, en un mismo espacio y tiempo, de elementos provenientes de diferentes ámbitos culturales: el hispano romano (anillo), el hispano

Plaza de San Pedro. Broche hispanovisigodo con inscripción

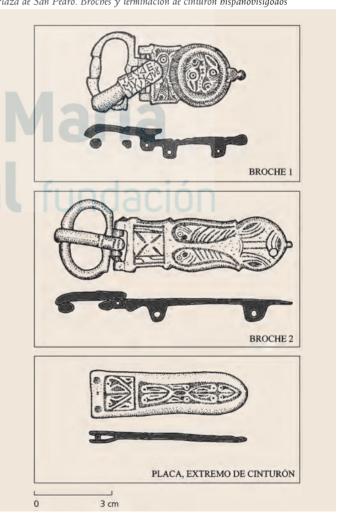


visigodo (broches liriformes) y el centroeuropeo (extremo de cinturón). Estos materiales suelen vincularse a ajuares funerarios relacionados con el estamento militar hispanovisigodo, como los broches de cinturón o un fragmento de lanza aparecido en la excavación, mientras que otros ajuares, como el del anillo con entalle encontrado en la tumba 1.014, parecen corresponder a un personaje que representa la tradición hispanorromana y que muy bien pudo pertenecer a la aristocracia o a la élite de *lacca*.

A estas evidencias materiales hay que añadir un exiguo lote de fragmentos cerámicos, alguno de ellos con la superficie peinada y un pequeño número de vidrios, entre los que destacan algunas piezas identificadas como lámparas de aceite, o candelae, que se utilizaban en soportes metálicos o policandelia para la iluminación de edificios de funcionalidad religiosa, demostrando el uso eclesiástico de los restos inmuebles más antiguos estudiados en la Plaza de San Pedro y vinculados a la necrópolis hispanovisigoda.

La localización de hallazgos de tradición hispanovisigoda y su distribución en Jaca, nos permite diferenciar dos áreas bien definidas: un núcleo de posible hábitat, coincidente con

Plaza de San Pedro. Broches y terminación de cinturón hispanovisigodos



el perímetro del *Castrum* citado en las fuentes medievales posteriores y que concentra sus hallazgos —de momento solamente cerámicos— en los solares de los Escolapios y del Hospital Viejo, y otro núcleo de función religiosa y cementerial en el área de la plaza de San Pedro y entorno del claustro de la catedral, en la zona de la Porteta y antiguo refectorio, donde se han localizado varios conjuntos de cerámicas grises junto a cerámicas norteafricanas y Terra Sigillata Hispánica Tardía, todo ello posiblemente asociado a algunas estructuras inmuebles y a otros restos de enterramiento en fosa simple que se han fechado por J. F. Casabona a partir del siglo v d. *C.,* y durante todo el periodo altomedieval.

No obstante y a pesar de las contundentes pruebas arqueológicas de la presencia de población tardoantigua e hispanovisigoda en Jaca, resulta un tanto extraño encontrar un vacío absoluto en las fuentes escritas tardías sobre esta ciudad durante el periodo que va del siglo IV al VIII. La no existencia de sede episcopal en Jaca no excluye la presencia de un posible monasteriolo en la zona de la plaza de San Pedro vinculado a una necrópolis. Este conjunto religioso y funerario se relaciona a su vez con el asentamiento de una población de clara tradición hispanorromana, pero también con elementos de carácter militar y procedencia visigoda, pertenecientes a un destacamento acantonado en la ciudad desde el siglo v d. C. y encargado de la defensa y control del estratégico paso pirenaico del Somport y de un territorio económica y administrativamente configurado según la tradición imperial romana.

Desde la primera propuesta del profesor Lacarra sobre la evolución urbana de Jaca (1951), el plano de la ciudad antigua y medieval no se ha modificado sustancialmente durante la segunda mitad del siglo XX y primeros años del nuevo milenio. Todos los historiadores que han tratado el tema, entre otros Passini (1988), Buesa (1982 y 2002) o Betrán (1999 y 2005), han seguido a Lacarra y su delimitación, con un núcleo originario en el extremo oriental del casco urbano y un desarrollo medieval desde dicho núcleo. Con posterioridad, la primera síntesis realizada desde la arqueología por J. I. Royo (2004), ha permitido plantear un límite para la ciudad romana que equivaldría a los ya establecidos para la ciudad medieval. El extraordinario desarrollo de la arqueología urbana jacetana entre el año 2000 y el 2014, nos permite hoy plantear que la ciudad romana se aproxima a los límites de la medieval, al menos en su etapa de máxima expansión, entre los siglos I y III d. C., salvo en su extremo norte, donde los datos no permiten prolongar la trama urbana mas allá de la calle Bellido, con un pequeño núcleo en el Noroeste dedicado como área de carácter funerario y con mucha probabilidad extramuros de la ciudad romana (plaza de San Pedro).

En definitiva, durante los siglos IV al VIII existe un cierto declive urbano de Jaca, pero dicho hábitat nunca se llega a abandonar. Aquilatar la verdadera importancia de este pequeño núcleo, sus restos arqueológicos o las raíces de su población sólo es realizable a partir de la ampliación de los

estudios de los contextos arqueológicos seguros de este "periodo oscuro".

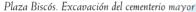
Una de las consecuencias directas de la continuidad del hábitat durante estos años será el mantenimiento de un área religiosa y cementerial en el entorno de la plaza de San Pedro, lo que permitirá la pervivencia de un edificio religioso y la posterior fundación en el siglo x de un monasterio en dicho solar, que supuso en definitiva la perpetuación de un lugar sagrado que permitirá un siglo más tarde plantear la construcción de la catedral de Jaca, manteniendo el carácter sacro de un área de la ciudad que al menos durante seis siglos mantuvo dicha función.

LOS CEMENTERIOS ALTOMEDIEVALES VINCULADOS A LA CATEDRAL DE JACA Y LAS EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS EN LA PLAZA BISCÓS

Las excavaciones arqueológicas desarrolladas entre septiembre de 2005 y febrero de 2006 en la plaza Biscós de Jaca se realizaron con motivo de la construcción de un aparcamiento subterráneo en ese lugar. La excavación arqueológica fue dirigida por J. Justes y R. Domingo, con la colaboración de Silvia Fuentes, Mª Victoria Pastor y David Alonso. En los trabajos de excavación se constató la presencia del cementerio mayor, del que se documentaron más de 850 tumbas conservadas in situ. Estas tumbas muestran unas características constantes como corresponde a los cementerios medievales cristianos. En ellos los difuntos eran colocados en decúbito supino, con la cabeza hacia el Oeste y los pies al Este; además comprobamos la ausencia casi total de elementos de ajuar o vestimenta personal, a excepción de algunos peregrinos de los que hablaremos mas adelante. Junto a características compartidas con otros cementerios medievales, en la plaza Biscós identificamos una serie de circunstancias que demostraban la larga e intensa ocupación del área; así las tumbas se superponen de forma reiterada, existiendo en algunos puntos hasta "cuatro pisos" de enterramientos. Por otro lado algunas estructuras fueron aprovechadas de forma reiterada, en un proceso de "reciclado" de algunas tumbas desarrollado a lo largo de varias generaciones. Estas circunstancias se hallan fuertemente vinculadas al carácter urbano del cementerio, y nos hablan de una ciudad viva, núcleo importante dentro del reino y lugar de tránsito para comerciantes, guerreros y peregrinos, que durante cinco siglos -entre el siglo XI y el XV- enterró a sus muertos en un mismo lugar.

Nos parece evidente la estrecha relación que tenía el cementerio mayor y los peregrinos del Camino de Santiago, aunque solamente se recuperaron 21 restos de conchas de peregrino (*Pecten iacobeus*). En la mayor parte de los casos se encontraban junto a los cuerpos, colocadas en la cintura o sobre la cabeza. Las conchas que se recogieron mostraban indicios de acompañar la vestimenta del peregrino, bien suspendidas (en este caso llevan una o dos perforaciones en la zona distal), bien cosidas al gorro o al manto de peregrino







Plaza Biscós. Enterramiento con concha de peregrino

(en este caso además de las perforaciones en la zona distal aparecen otras en ambos laterales).

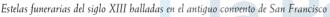
El entorno urbano ocupado por el complejo catedralicio jacetano, conserva diversas evidencias de cementerios tanto en su interior como en su exterior. Ya hemos comentado los restos de un pequeño cementerio en la plaza de San Pedro, vinculado al monasterio prerrománico y que continuó en época alto y bajo medieval coincidiendo en el tiempo con el cementerio mayor. También conocemos la existencia de enterramientos en fosa y caja de losas en la plaza de la catedral. En cuanto al cementerio mayor, se han realizado otras excavaciones en varios puntos, como los localizados en el solar de la plaza Biscós nº 5 donde se ha documentado parte de una necrópolis de inhumación altomedieval vinculada a dicho cementerio. Se han documentado un total de veinte sepulturas orientadas al Este, con los cadáveres depositados en posición decúbito supino, con los brazos cruzados en la cintura y con una tipología de tumbas que se reduce básicamente a tres tipos: en fosa simple, en fosa cubierta por losas y enterramientos en fosas cubiertas por losas. Los ajuares se reducen a dos vieiras o conchas de peregrino, lo que pone esta necrópolis en relación directa con el Camino de Santiago. La cronología del conjunto, según la tipología de enterramientos y la ausencia de estelas discoideas, deben situarse entre fines del siglo x y el siglo XII. También debemos citar las excavaciones del solar de la plaza Biscós 9, donde también se documentó el mismo tipo de sepulturas y varias conchas de peregrino.

Como único ejemplo de la iconografía funeraria altomedieval de Jaca, debemos incluir el importante lote de estelas funerarias discoideas decoradas, procedentes de una necrópolis situada en el antiguo convento de San Francisco, localizado en las afueras de la ciudad medieval, frente a la entrada de la calle Mayor. Las estelas se descubrieron en el transcurso de unas obras para la construcción de un nuevo edificio en los años setenta, conservándose en la actualidad unas quince. Las referidas estelas, fechadas por el profesor Marco y J. L. Ona en el siglo XIII, corresponderían a la necrópolis de dicho convento o de la parroquia anexa. Aparecen decoradas por sus dos caras con cruces, inscripciones y representaciones de oficios.

Las necrópolis altomedievales de Jaca han aportado un registro tipológico, antropológico, ritual e iconográfico de enorme interés que cubre una larga etapa entre el siglo x y finales del siglo XIII, representada por los hallazgos de la necrópolis asociada al monasterio de San Pedro, junto a las sepulturas del solar de la plaza Biscós nº 5 y Biscós nº 9 y la propia plaza Biscós, todos ellos formando parte de un solo conjunto funerario: el cementerio Mayor, hasta llegar a las estelas discoideas del antiguo convento de San Francisco. La aparición en las excavaciones de las necrópolis de la plaza de Biscos y plaza de San Pedro de un número significativo de conchas de peregrino, documenta la importancia de las peregrinaciones y del Camino de Santiago en su tramo aragonés.

No podemos cerrar esta relación de hallazgos relacionados con las necrópolis jacetanas altomedievales, sin hacer mención de los escasos restos arqueológicos directamente vinculados a las fábricas románicas de la catedral. Aunque los hallazgos han sido relativamente parcos, destacaremos el descubrimiento en 1994, durante las obras de restauración del edificio catedralicio, de parte de la fábrica original de uno de los ábsides laterales, concretamente el situado al Norte, que hasta ese momento se creía desaparecido. En la nave central, bajo el altar apareció la cimentación del primitivo ábside





central, de menor desarrollo que el actual. Junto a estos restos inmuebles, aparecieron otros de diversos muros perpendiculares que con seguridad pudieron pertenecer a estructuras anteriores asociadas a dicho ábside, pero las obras realizadas no permitieron documentar en profundidad dichos elementos.

La defensa de la ciudad románica: los datos históricos SOBRE LA MURALLA ALTOMEDIEVAL DE JACA

A diferencia de nuestro desconocimiento real sobre el trazado de la muralla romana de la ciudad de Iacca, nuestro conocimiento sobre la muralla altomedieval cuenta con datos más esclarecedores, tanto a nivel documental, como de forma reciente, a nivel arqueológico. Gracias a los trabajos del profesor Domingo Buesa sobre la evolución histórica de Jaca, publicados en 1982 y 2002, sabemos que el establecimiento del conde Galindo II en las primeras décadas del siglo x en Jaca,





obedece a la confluencia de varias circunstancias favorables,

como es la pervivencia de la vieja fortaleza tardorromana, la proximidad a la vía que unía la tierra llana con el Bearn a través del Summo Portus y la existencia de buenas tierras de labor en los alrededores que pudieran mantener a la población. En este momento el hábitat se articulaba en tres núcleos: el monasterio de San Pedro el Viejo, la iglesia de Santiago y el viejo castro en torno a San Ginés. Esta situación se modificará en el siglo XI, cuando gracias al impulso real, empieza a construirse un recinto que engloba los tres primitivos núcleos. De esta forma los núcleos originarios se vieron desbordados en sus límites y formas por las nuevas circunstancias de la villa, que recupera y supera la extensión que tuvo en la antigüedad.

La naciente ciudad debe dotarse de un elemento de protección que englobe los espacios construidos de antiguo y los que habrán de poblarse en el futuro. La documentación medieval conservada sobre el origen de la muralla medieval jacetana, nos muestra la falta de un proyecto constructivo



unitario para la edificación de la muralla. Ya el Fuero de Jaca, en 1077, en su artículo 2, declara que "cada uno cierre su parte según sus posibilidades". Un siglo más tarde, a mediados del siglo XII, Ramiro II "exime de peajes a los burgueses a condición de que cierren la villa". Este hecho demuestra la penuria económica y de falta de proyecto único que caracterizan la construcción del recinto defensivo jacetano, ya que la muralla no estaba concluida un siglo después de que el fuero promulgara su construcción. En 1142, se obliga al cabildo a pagar 200 sueldos para la fábrica de las murallas, por lo que en esta fecha todavía no habían concluido los trabajos de construcción. A partir de este momento las citas en la documentación conservada respecto a la muralla de Jaca son más habituales: En distintos documentos se habla de reparaciones y mantenimiento, por lo que Buesa propone que puede darse por concluido el cerramiento de la ciudad a finales del siglo XII.

A la vista de los datos arqueológicos, podemos constatar que en el proceso constructivo de la muralla jacetana estriba su debilidad, ya que no existía un diseño uniforme de la obra defensiva, sino que ésta iba surgiendo de la intervención de variadas entidades que construyen los diferentes lienzos según sus posibilidades económicas. Por ello surgen problemas en su conservación casi desde el momento en el que se concluye la obra.

Según las propuestas realizadas por los investigadores Betrán y Bielza (2003) sobre la evolución urbanística de Jaca a partir del siglo XI, el recinto tiene un contorno que se adapta al terreno y a las circunstancias de lo construido, pudiendo haber existido modificaciones en el trazado original ya que la existencia de la calle del Coso en una situación interior, y no exterior como le correspondería, parece indicar el trazado de un primer recinto. Sabemos que el recinto amurallado definitivo, el que perduró hasta las primeras décadas del siglo XX y del que se conservan varios planos militares de los siglos XVIII y XIX, tendría una extensión aproximada de 1,8 km. En él se abrían siete puertas, albergando en su trazado un número próximo a la veintena de torres de diferente morfología, tanto de sección cuadrada o semicircular, como poligonal.

Las aportaciones de la arqueología al trazado de la muralla altomedieval de Jaca

Las intervenciones en los últimos años en la red vial para la renovación de servicios, ha permitido a los arqueólogos revisar algunos datos que hasta ahora sólo habían podido estudiarse a través de la documentación y del trazado urbano. Hasta el momento, se han documentado diversos tramos de recinto amurallado y torres en los siguientes lugares del casco urbano de Jaca: plaza Biscós junto a la Avenida Oroel, calle Seminario en su tramo inicial, plaza Cortes de Aragón en su sector noreste, Avenida Oroel a la altura del ábside de la iglesia de San Ginés, calle de la Salud con Avenida Jacetania y calle san Nicolás en su extremo este.

En este penúltimo vial, A. Turmo documentó a finales del siglo XX un tramo de 14 m de la muralla medieval de Jaca. La excavación de un sector de su parte interior, permitió localizar varios niveles de relleno de cronología medieval, asociados a estructuras que podrían pertenecer al mismo momento de la construcción y uso de dicha muralla, en torno al siglo XII. Las características de este tramo de las defensas cristianas de la ciudad son las de un muro de 1,30 m de grosor, casi 6 m de altura conservada desde el nivel de asentamiento, construido con doble paramento de sillarejo de piedra de la zona colocado a tizón, trabado con argamasa y relleno interior. La referida estructura se asienta directamente en el terreno natural de roca.

Otro tramo documentado del mayor interés es el situado al Este del recito amurallado, en la Avenida Oroel, en torno a la salida de la calle Mayor y la antigua iglesia de San Ginés. La localización de un muro de gran calidad que discurría por el exterior del ábside abre la posibilidad de que se trate del muro de la barbacana que protegería un sector de la muralla, necesitado de otros sistemas de apovo por su debilidad. Pero en este momento, nos decantamos por otra posibilidad, la de que estemos ante el trazado original, y por otro lado lógico, de la muralla altomedieval, englobando todas las construcciones de la zona y no dejando que la iglesia sobresalga del lienzo. Esta interpretación implica que en un momento indeterminado, posiblemente en la baja Edad Media, se produjera un retranqueo de la muralla quizás por ruina del lienzo original, dándole a la muralla el trazado y morfología que ha llegado hasta nosotros, tanto en los planos militares como en los lienzos conservados.

A través de los datos arqueológicos también vemos una gran diferencia entre los tramos localizados, desde la escasísima calidad de la cimentación de los restos localizados al norte de la plaza Biscós, pasando por la técnica intermedia de la calle Seminario y la mayor calidad del muro localizado en la plaza Cortes de Aragón, que por su tipología constructiva se asemeja en gran medida al tramo conservado en la avenida Oroel. Estas diferencias en los aparejos utilizados en la construcción de los muros, se evidencian igualmente en la anchura del muro, que oscila entre 1,35 cm hasta 150 cm. Otro elemento diferencial es cómo se ha desarrollado el urbanismo posterior, en relación a la línea constructiva de la muralla. Si en la plaza Biscós la línea interior de la muralla coincidía con la línea exterior de la acera, en la calle Seminario, la línea de fachada actual coincide con la línea exterior de las torres de la muralla. Diferente es la situación de la muralla en la plaza Cortes de Aragón y calle Domingo Miral, ya que discurre por el vial, a más de 1,5 m de la línea de acera.

Es muy posible que estas diferencias constructivas obedezcan a ligeras variaciones cronológicas, pero también puede deberse a su origen variado. Así podemos encontrar cimentaciones de bolos ordenados, mampostería más o menos cuidada o sillar de pequeñas dimensiones. También las dos torres localizadas manifiestan ciertas diferencias constructivas: la de la plaza Biscós se muestra más tosca en su factura y posiblemente integrada en el lienzo de la muralla, mientras que la localizada en la calle Seminario es más cuidada, de pared más estrecha y se adosó al lienzo de la muralla en un momento posterior a la construcción del referido lienzo.

Maria

Texto, fotos y planos: JJF/JIRG

Bibliografía

Betrán Abadía, R., 1999b, pp. 83-114; Betrán Abadía, R., 2005, pp. 75-122; Bielza de Ory, V., 2003; Buesa Conde, D. J., 1982b; Buesa Conde, D. J., 2002b; Canellas López, A., 1970, pp. 257-308; Justes Floría, J. y Domingo Martínez, R., 2007, pp. 309-344; Justes Floría, J. y Gimeno Martínez, B., 2003, pp. 243-256; Justes Floría, J. y Royo Guillén, J. I., 2010, pp. 17-66, figs. 2-4 y 15-18, 19; Justes Floría, J. y Royo Guillén, J. I., 2012, pp. 34-46, 61-62; Lacarra y de Miguel, J. M., 1951, pp. 139-155; Marco Simón, F. y Ona González, J. L., 1994, pp. 539-548; Moreno Gallo, I., 2009; Paz Peralta, J. A. y Justes Floría, J., 2013, pp. 145-176, fig. 28; Passini, J., 1988; Royo Guillén, J. I., 2004, pp. 61-72.

Catedral de San Pedro

N LOS ÚLTIMOS AÑOS se viene aceptando que las obras de la catedral se inician poco después de 1077, cuando el monarca Sancho Ramírez ya ha convertido su villa de Jaca en la nueva ciudad real y la ha dotado de un obispo

que presidirá los actos religiosos de la monarquía. En consecuencia, si hay una ciudad y un obispo se puede construir una catedral, razón por la cual se debe comenzar a fabricar la arquitectura eclesial financiada por los abundantes ingresos que le llegan al monarca, procedentes del cobro de impuestos a los mercaderes en los pasos pirenaicos y muy especialmente en la aduana o campo franco de Canfranc.

No obstante, sigue siendo interesante plantear que pudiera ser que el comienzo de estas obras no fuera más que la continuación de un plan anterior que habría respondido a la inquietud del rey Ramiro I (1035-1063), primer monarca aragonés y padre de Sancho Ramírez (1063-1094), por dotar a la sede de la familia real con un templo que pudiera dar la imagen del nuevo poder que estaba empeñado en lograr. Hay un documento, correspondiente al año 1063, que nos habla de la celebración en la villa de Jaca de un concilio eclesiástico, en torno al cual el rey Ramiro I y su hijo conceden unas importantes rentas, procedentes de peajes comerciales, para contribuir a la construcción de "la obra consagrada a Dios y al bienaventurado Pedro, príncipe de los apóstoles", cubierta con bóveda de piedra y que ya habían comenzado a edificar. dentro de esa profunda religiosidad que caracteriza a la familia real aragonesa.

Conocemos documentalmente que Ramiro I fue un hombre profundamente preocupado con la recuperación de la espiritualidad en su complejo y agreste territorio, religiosamente controlado por clérigos poco preparados y castigados frecuentemente con penurias económicas. La cuestión se complicaba al intentar ordenar espiritualmente el reino, abocando al monarca a las manos de algunos monasterios,

desde los cuales se pudiera controlar la evangelización y los no escasos recursos que ella producía. No podemos olvidar que Ramiro decía en su testamento –refiriéndose a los monjes pinatenses– "que yo les amé más que al resto de los hombres", participando de esa sensación de "cuanto dependía su propio poder del apoyo incondicional de los monjes, que les transferían algo de la veneración que obtenían a su vez de los santos a través de los festejos litúrgicos, de la proximidad física durante largas etapas en cada año, del refugio que encontraban los cuerpos reales en los panteones monásticos", como apunta Laliena.

Esa necesidad de contar con los monjes que rezan "por la estabilidad de mi poder y de mi reino" —como escribirá Pedro I en 1100— ya estaba latente en las preocupaciones de su abuelo Ramiro I y en sus actuaciones. Un ejemplo es su intervención en el monasterio de Ciella en 1041, denunciando a sus monjes al considerar que "mi casa es casa de oración y vosotros la habéis convertido en cueva de ladrones", razón por la que decide reformar las cosas y expulsar a los secularium et vane viventium. Para esta operación, el rey se apoya en el obispo al que obliga a vivir en la corte y al que siguen considerando como heredero de los prelados oscenses, ejemplo de lo cual es la denominación de Oscensis episcopus dada el año 1030 al obispo Sancho. Pero, esta cuestión vivirá un giro importante con el obispo García, un hombre cortesano y profundamente vinculado a la empresa política del rey Ramiro en la década



Plaza de San Pedro con la Lonja Mayor al fondo



de 1040, que comienza a titularse como *Garcias episcopus in Aragone et in Suprarbi*, vinculando su liderazgo moral al territorio controlado por el monarca y dejando en el olvido la historia anterior, incluida la vinculación al monasterio de Sasabe, que había sido desde el siglo X la sede de estos obispos que gobiernan eclesiásticamente primero el condado y después el reino de Aragón.

Este obispo, en 1042, escribe un documento que firma el rev recordando que fue extirpado "del monasterio llamado Sasabe, que está en el valle de Borau, junto a los Pirineos, la escandalosa relajación de las personas seglares que en él vivían licenciosamente v lo llevé a efecto tal como me lo había inspirado la Providencia. Y puse este monasterio bajo la potestad de don García, obispo de Aragón, con todas sus propiedades", entre las que estaba in Iacca monasterium nomine sancti Petri cum suas hereditates. El proceso de anulación de la sede sasabense es clave en la política eclesiástica de Ramiro I y quizás su traslado a Jaca en fechas más tempranas de las que creemos, siendo en todo caso este momento el de la consolidación del obispo cortesano como legitimo heredero de la sede de Sasabe y de todos los derechos que en ella residieran. Idea que inspira un documento del monasterio de Fanlo –escrito en 1050- hablando del episcopus domnus Garsias Sabiensis.

La reunión sinodal de Jaca

Pero, el avance de los tiempos y la consolidación de la incipiente autoridad del rey, provoca que en la iglesia aragonesa se produzca un paso importante. El nuevo obispo Sancho, también buen colaborador del rey desde 1058, fija definitivamente su responsabilidad como episcopus in Aragone (intitulación que es habitual entre 1057 y 1073) y sobre todo como obispo en Jaca a partir de 1058. Dos documentos, nada sospechosos de haber sido falsificados nos hablan, en 1058, del episcopus domnus Sancius in Iaca y en octubre de 1068 del episcopo don Sancio in Iaka.

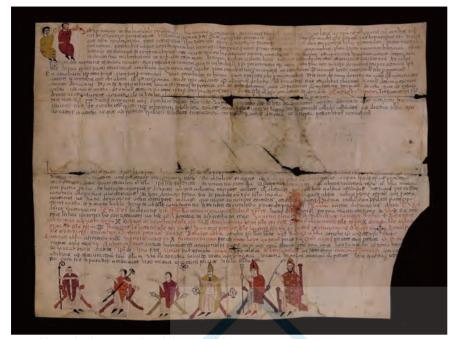
Y en los primeros meses del año 1063, este obispo don Sancho probablemente organizó una importante reunión de los responsables eclesiásticos de estos territorios y sus entornos. Esta asamblea, al modo de las que habitualmente celebraron estos reyes para buscar la protección divina antes de alguna acción importante, reunió un grupo de poderosos dispuestos a aconsejar a la monarquía aragonesa las líneas por las que debería ir la política eclesial del nuevo reino.

Partiendo de la información que tenemos, aún reconociendo que algunas cuestiones no soportan una crítica historiográfica adecuada, es posible suponer que la asamblea fue presidida por el arzobispo de Aux como metropolitano de todos estos obispados, y contó con la asistencia de los obispos Guillermo de Urgell, Eraclio de Bigorra, Esteban de Olorón, Gómez de Calahorra, Paterno de Zaragoza, Arnulfo de Roda, el obispo de Pamplona y el propio anfitrión, el obispo Sancho de Aragón. Como si se tratase de una asamblea visigótica, fueron presididos igualmente por el propio rey Ramiro I, al que acompañaron sus hijos el infante Sancho Ramírez y el conde Sancho Ramírez, los magnates del reino (con los que es bueno consolidar su fidelidad implicándolos en los asuntos de gobierno importantes) y algunos miembros de la familia real como el conde Sancho Galíndez. Tampoco faltaron a la reunión los abades Blasco de San Juan de la Peña, Banzo de San Andrés de Fanlo y Garuso de San Victorián.

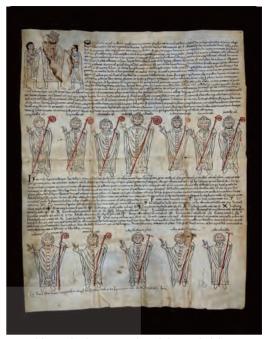
Sin olvidar la notoriedad de los asistentes, esta reunión celebrada en la sede y villa real de Jaca tiene una enorme importancia para trazar la biografía de la catedral, tanto para aquellos que la consideran producto de una falsedad como para los que aceptan su celebración. Aquellos opinan que es una patraña para dotar de mayor antigüedad a la iglesia iaquesa y estos consideran que en sus acuerdos está marcado el carácter ramirense de este edificio. En los dos casos la celebración de la asamblea sinodal popularizada como "Concilio de Jaca" (nombre que no debemos olvidar le fue adjudicado por el cronista Jerónimo Zurita en el siglo XVI) es determinante y, por esa causa, las quince copias -ordenadas en cinco grupos y conservadas en las catedrales de Jaca y Huesca, así como en el Ayuntamiento jacetano- que nos transcriben las posibles actas de aquella asamblea (que no debió de ser algo más que esto) siempre han tenido mucha importancia histórica, lo cual no desmerece de los valores artísticos que hay que reconocer en algunos de esos manuscritos iluminados a principios del siglo XII, como es el caso de los tres conservados en la catedral.

Es tenida por la copia más antigua la del pergamino gótico que se conserva en la catedral oscense y cuyas miniaturas se relacionan con el taller episcopal oscense de pintura, activo en los primeros años del siglo XII. Así se han manifestado desde el padre Francisco Diego de Ainsa (1619) hasta Federico Balaguer (1950) y el archivero Durán Gudiol que hizo su edición comparada con el resto de las copias sin aducir falsedad documental. Escrito seguramente al filo del año 1100, se trata del documento por el que el rev Ramiro I y su hijo manifiestan que, al ver la urgencia de restaurar el estado de la Santa Madre Iglesia en su reino, al que contemplan casi corrompido por la dejadez de sus antepasados y de ellos mismos, convocaron un sínodo en Jaca al que acudieron los responsables eclesiásticos y los políticos. Una reunión que se celebra en los últimos meses de vida del propio rey Ramiro, en abril de 1063, justo antes de que parta para la conquista de las tierras del Cinca (a cuya ordenación eclesiástica se hace mención en estas fuentes documentales), en las que morirá en el asalto a Graus, para unos en mayo de 1063 y para otros -como su biógrafo Durán Gudiol- en marzo de 1064.

Se ha reconocido que el contenido de estas actas se asemeja a lo que sería un privilegio de Ramiro I de Aragón estableciendo la sede episcopal en Jaca, ante la circunstancia que Huesca y Zaragoza estaban todavía en poder de los musulmanes. No cabe duda que había necesidad de hacer una







Actas del Concilio de Jaca (Archivo de la Catedral de Jaca)

previsión de cómo iba a organizarse el nuevo mapa eclesiástico, valorar la recuperación de sedes como la de Huesca o Zaragoza en el futuro inmediato, y negociar cuáles eran las participaciones en el reparto de tierras y rentas que iba a tener la Iglesia. Por lo tanto, no es un absurdo el pensar que los responsables eclesiales discutan el modo de mejorar el estado de la iglesia altoaragonesa y acuerden dos cosas importantes. Primero, reafirmar muchas de las disposiciones de los Sagrados Cánones, y en segundo lugar reestablecer en Jaca el antiguo obispado de Huesca, itinerante desde la invasión y destrucción de los paganos, aunque desde la intervención en el monasterio de Sasabe está residiendo en la corte jacetana.

Resultado de todo ello, tuvo que ser un plan para restaurar el estado de la Iglesia en el reino de Aragón, partiendo de Jaca (in qua episcopatum restauramos) a la que se plantea dotarla con importantes propiedades como los monasterios de Sasabe (cenobium quod vocatur Sasaue cum ómnibus suis pertinentiis), Lierda, Sietefuentes y Rabaga, además de la décima parte del señorío del castillo de Atarés, del tributo de tránsito de Jaca (teloneo), de los homicidios y sentencias reales (regalibus placitus) y el tercio del diezmo de los tributos que deberían recibir de Huesca, Zaragoza y Tudela.

A este soporte económico se sumó la contribución testimonial del infante Sancho Ramírez: una casa que poseía en Jaca que se la entrega a Dios y al santo de las llaves (beato Clauiculario), decisión que nos habla del titular de la iglesia de San Pedro. Pero, las donaciones reales no sólo vinieron a atender las nuevas obligaciones que le competían a Jaca como sede en la que se restauraba Huesca, sino que intentaban marcar una línea de apoyo a la Iglesia aragonesa que –por voluntad del rey Ramiro I– se había visto inmersa en un

proceso de modernización y revisión muy intenso ya intuido por Durán Gudiol.

Además de estos intentos de organizarla territorial y económicamente, era evidente que la familia real -que avala la reunión con su presencia masiva- quería dejar resuelto el problema del propio templo de su villa real de Jaca, para lo cual se abre una línea de donaciones que conocemos por documentos posteriores. El primero (la concesión de trece iglesias situadas en los alrededores) es de gran importancia para entender los orígenes de la catedral de Jaca porque nos relata la dotación de la iglesia de Jaca por decisión de Ramiro I v de su hijo Sancho Ramírez, en aquellos momentos con responsabilidades ya en el gobierno de este territorio aragonés. El rey da a la iglesia de San Pedro de Jaca "que nosotros hemos fundado" (per nos dinoscitur esse fundatam), y a los canónigos que en ella viven y sirven a Dios ("de acuerdo con nuestro maestro el obispo Sancho"), las iglesias de Abós, Ipas, Bandrés, Guasa, Ulle, Barós, Aín, Larbesa, el monasterio de San Julián de Esa, Guaso, Abay, Banaguas y Asieso. El documento explica que "hecha fue esta carta en el monasterio de San Juan de la Peña, en la era 1101, Indicción XIII, en el mes de abril, año 1063 de la Natividad del Señor".

Un nuevo documento vendrá a completar las donaciones, cediendo temporalmente algunas de las rentas que le correspondían a la monarquía en el mercado y peaje de Jaca y Canfranc (emolumenta que habemus in foro seu mercato de pedagiis in Iacca et de Campofranco cum eius scribania) para "acabar la obra de la sagrada basílica jaquesa de Dios y del beato Pedro, pescador y jefe de los apóstoles, comenzada por nosotros". Esta concesión la hace el rey para "que se haga el techo y se concluya con concavidades de piedra o sea de bóveda en las

tres naves a lo largo, comenzando por la entrada de la gran puerta hasta los altares mayores que están en la cabecera de la iglesia. Y edificar una torre sobre la misma puerta, donde ya la hemos empezado para un campanario con ocho campanas, cuatro grandes, dos medianas y dos pequeñas, con las que Dios nuestro piadoso Padre Celestial, pueda ser alabado y todo el pueblo pueda ser convocado. Su techo queremos se haga también de piedra firme".

Este documento nos habla de la decisión de aportar los recursos para que puedan avanzar las obras de la nueva catedral, en concreto el plan de abovedar el templo y construir la torre de campanas. Estamos ante un documento clave, que para algunos no tiene valor por presentar carencias diplomáticas —el escatocolo, por ejemplo—, mientras para otros "parece trasmitir un proyecto de edificación para la catedral que coincide con los datos que proporciona la propia arquitectura, de ahí la defensa de su autenticidad en la descripción de la catedral mantenida por lñiguez Almech, Canellas López y San Vicente", como ha apuntado Lacarra Ducay (1993).

Todo esto debía de acontecer en los inicios de la década de 1060, cuando Ramiro ya ha logrado una cierta estabilidad, y goza de una época de paz al cerrar buenos acuerdos con sus vecinos del Este. Es el momento en el que puede pensar en levantar una catedral y ordenar el mapa diocesano, tareas que en todo caso no culminó por su inmediata muerte. Con estas referencias documentales, se pueden concluir algunas cuestiones generales como la propia celebración de una reunión en la sede real (synodum nouen episcoporum congregari fecimus in loco a priscis olim temporibus Iacca nominato) con las autoridades (in quo synodali conuentu presentibus atque consentientibus cunctis nostri principatus primatibus atque magnatibus), para poner orden en el mapa espiritual, evitar los choques con la creciente autoridad pontificia, y buscar los modos de poder controlar la inminente recuperación de la sede de Huesca que les produce un cierto temor, conscientes que su obispo concentrará en sus manos mucho poder y eso nunca sería bueno para la naciente monarquía.

A esa reunión se refiere la cuestionada bula papal de Urbano II, el 11 de mayo de 1098, ratificando los limites del obispado de Jaca-Huesca que habían sido señalados por el papa Gregorio VII y confirmando la donación que Ramiro I hiciera a la catedral de Jaca: "todos los que concedió el citado rey al obispo para sustento de sus clérigos el día que estableció la canónica en Jaca en presencia de nueve prelados" (episcopo et canonices in presentia novem pontificum). Esta bula se asienta sobre la Bula Apostolica sedes (fechable hacia los años 1084-1085) emitida por la cancillería pontificia de Gregorio VII, a petición del obispo García de Jaca (la persona que en realidad la pide y la gestiona citando a su padre Ramiro como un varapalo a su hermano Sancho Ramírez), señalando los limites orientales y septentrionales del obispado de Jaca así como confirmando las donaciones de monasterios y bienes a dicha iglesia. En la bula, en contra de las tesis reales de intentar frenar la consolidación del obispado en Huesca, el papa

escribe y manda que "disponemos además que cuando Dios lo permita que se rescate la sede de Huesca, que al presente está bajo el poder de los moros con la mayor parte de sus riquezas, ella sea la cabeza de la diócesis".

LOS INICIOS DE LA FÁBRICA CATEDRALICIA

Es un tiempo en el que parece lógico situar las decisiones que nos trasmiten los documentos, incluso entender como razonables los intentos de la monarquía por dotarse de un escenario religioso en la ciudad de Jaca, donde ya residía de manera estable el obispo. Se puede admitir que estamos en un entorno cortesano profundamente espiritual que, en busca del consejo y apoyo del alto clero, acabó reuniéndolo en su sede real para poder tratar de dar forma a grandes proyectos de estado, en una asamblea de autoridades religiosas bajo la forma de sínodo o concilio provincial.

Los textos referidos, cuestionados diplomáticamente en 1964 por Antonio Ubieto, tienen que responder en lógica a un fondo de verdad que se ajusta bien a lo que sabemos del panorama político-religioso de ese momento. Nos permiten suponer que el piadoso Ramiro I, después de encontrarse enfermo en 1062, decide dotar a su villa real con una iglesia que sea el escenario de las celebraciones religiosas de la corte y que manifieste el interés de la familia por gobernar el reino dentro de los principios cristianos, que los primeros legados pontificios les dejarán muy claros. Y si esta cuestión parece asentarse en noticia veraz de lo que pasó, la propia arqueología catedralicia nos viene a abrir un campo de importantes posibilidades que habrá que trabajar con alguna labor más puntual.

Dicho todo lo anterior, no puede olvidarse que en mayo de 1063, pocas semanas después (si aceptamos la fecha de mayo de 1063) o pocos meses después (si optamos por la de marzo de 1064) de este sínodo en Jaca, el rey Ramiro I muere en el sitio de Graus y queda como depositario de todo este proyecto su hijo, el nuevo rey Sancho Ramírez, que va a tener el mayor protagonismo en esta tarea que conocemos por poco menos de una veintena de noticias documentales.

Mientras tanto y antes de conocer algunos de los testigos arqueológicos, la cuestión giró en torno a los documentos que hemos referido marcando dos grandes etapas que divide el año 1964. En ese momento, cuando la ciudad de Jaca celebra el IX centenario de su catedral, el profesor Ubieto Arteta publica su criterio de considerarlos falsos y apunta que la cronología de la catedral debe ir entre 1076 y 1098, momentos extremos que marcan la creación del obispado en Jaca y su traslado a la conquistada ciudad de Huesca. Para Ubieto las actas irían en su ejecución desde 1097-1098, la donación de las trece iglesias se haría hacia 1200 y el documento del mercado, el que contiene minuciosas referencias al estado de la construcción, sería del siglo XIV. Con esta tesis se intentaba cerrar la historiografía anterior a 1960 que consideraba a la seo jaquesa en obras ya en la década de 1060.



Actas del Concilio de Jaca. El rey Ramiro I y su hijo Sancho (Archivo de la Catedral de Huesca)

Uno de los primeros que así lo consideró fue Gómez Moreno que apostó por el año 1063, el del sínodo, como punto de partida a la construcción de la catedral. La historiografía del momento consideró que era complicado aceptarlo puesto que, ese año, convertía a la catedral de Jaca en la obra más antigua del románico español, incluso anterior a la fundamental iglesia de Saint-Sernin de Toulouse. Un año después Georges Gaillard (1935) escribe que "le texte indique clairement qu'il s'agit des intentions du fondateur et non pas d'une œuvre déjà réalisée. Personne ne songe à rapporter à cette date de 1063 l'ensemble de la construction, mais il est très précieux de savoir qu'à cette date elle était déjà comencé". Con estas palabras matizaba las tesis de Gómez Moreno, considerando que 1063 sólo era la fecha de comienzo de una catedral, cu-yos trabajos realmente serían activos sólo desde 1075.

El debate que plantea Ubieto provoca apoyos y críticas. Le van a seguir en la propuesta de retrasar la cronología varios autores, el primero de ellos Moralejo Álvarez (1973), que apuntará dos fases partiendo del estudio de la escultura. La primera (1070-1094) protagonizada "por aquel grupo de canteros que trabajaron en la realización de la mayor parte de la decoración escultórica de la iglesia: ventanas y coronamiento de los ábsides, portal oeste, portal sur...", y la segunda (1096-1120) en la que no hay cambios sustanciales de lo ensayado en la etapa constructiva anterior. Además de las opiniones de De la Torre (1980), será Marcel Durliat (1993) quien escriba que no se puede comenzar la catedral antes de crear el obispado y establecer un cabildo (según las pres-

cripciones del Sínodo Romano del año 1059), cuestión que le lleva a proponer la fecha de 1080 para el comienzo de las obras, contando que debería haber otra iglesia anterior a San Pedro, como así es. Durliat, al hablar de la construcción de la catedral que considera larga en el tiempo, señala dos grandes campañas: "la primera se caracteriza por el empleo de material irregular tallado con rudeza, la segunda muestra la piedra perfectamente tallada, frecuentemente marcada con signos de cantero y con una rica escultura de acompañamiento".

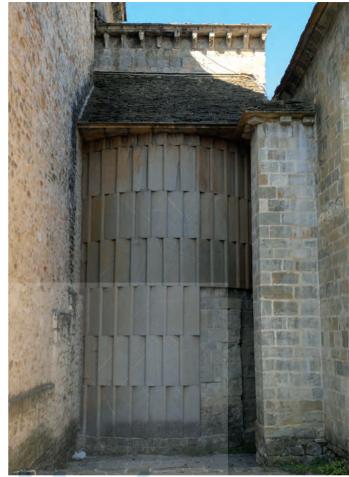
Los paleógrafos Canellas López –cuya tesis precisamente la dedicó a la colección diplomática de Sancho Ramírez– y San Vicente Pino no aceptaron las tesis de la falsedad de los documentos tal como la manifiesta Ubieto y apuntan (1979) que no debe verse en estos documentos una "intención jurídica fraudulenta", razón por la cual les lleva a estos especialistas a considerar que las conocidas como *Actas del Concilio* y los documentos que las acompañan responden a un hecho cierto que aconteció en los últimos años de vida de Ramiro I.

Una cuestionada intervención restauradora en la zona del ábside norte de la catedral, realizada por el arquitecto Luis Burillo (1992/1995), puso al descubierto restos del ábside norte que había estado oculto por construcciones añadidas, como la sacristía, desde 1562. Este hecho provocó la atención de muchos estudiosos y la recuperación de las viejas tesis que hablaban de la catedral como espacio en obras ya con Ramiro I, especialmente en lo correspondiente al trazado de los ábsides y al menos en lo concerniente a la cimentación y primeras hiladas del septentrional.

Esteban Lorente (1999) apuesta por un primer arquitecto que "debió de construir al menos la parte baja del ábside norte (que tiene un paramento exterior de aspecto lombardo)". Ahondando en la metrología, opina que el sistema de proporciones que se ha usado en la cabecera jaquesa está basado en la geometría del triángulo equilátero, siendo muy diferente al utilizado en fases posteriores del edificio, llevándole unas y otras razones a proponer (2008) que el inicio de los ábsides de la catedral se debe situar dentro de la tradición lombarda, posiblemente antes de 1063. Su trabajo se basa en la proporción del triángulo equilátero que rige la forma y medidas de los presbiterios y las naves laterales jacetanas, al igual que ordena la construcción de algunos edificios románicos de mediados del siglo XI, como el presbiterio de Cluny II, los dos primeros tramos de Obarra, Santa María de Alaón o Saint-Hilaire de Poitiers hacia 1040.

Es evidente que la mayoría de los estudiosos de la catedral, analizando las proporciones y la materialidad (aparejo y composición), reconocen que hay un primer momento en el que se detecta un planteamiento lombardo del templo, reafirmado con ese ritmo de soportes que separan las naves alternando pilares de sección cruciforme (que llevan adosadas columnas en sus cuatro lados) con pilastras circulares en un ritmo claramente lombardo, correspondiendo dos tramos de bóveda en las laterales por cada uno de la central. A este respecto, Galtier Martí (2004) ha señalado que "el primer proyecto de la catedral, impulsado por Ramiro I, hubo de concebir una obra organizada en tramos lombardos (es decir, uno en la nave central por dos en las colaterales), uno de los modelos más bellos y novedosos de iglesia que entonces estaban en boga". No debemos olvidar que es muy lombarda la embocadura de la cabecera, carente del característico arco triunfal que se generalizará después, y que no están alejadas de ese planteamiento las dobles columnas adosadas posteriormente, en la zona de encuentro de las cabeceras, que se remataron en altura con capiteles recrecidos que eran necesarios para dar cabida a las ideas de los maestros románicos que obran en la catedral a finales del siglo XI.

Cabañero Subiza (2007) reitera el estilo lombardo de las siete primeras hiladas de este ábside norte, dejadas a la vista en la citada intervención de finales del siglo pasado, que le sugieren la idea de que el templo se comenzó en la base de este ábside norte. Después de explicar que responden al sistema constructivo de los canteros lombardos, llama la atención sobre "el plano rehundido, delimitado por la lesena medial del lado norte, que debió ser concebido para estar coronado por arquillos ciegos. Probablemente se pensó en un primer momento en animar decorativamente este ábside norte con tres series de arquillos ciegos cada una, apeados sobre lesenas mediales y marginales. Esta animación mural, que es muy armónica, ya había sido utilizada con anterioridad a la Seo de Jaca en los ábsides laterales de la iglesia lombarda de Santa María de Obarra". Y concluye describiendo cómo, por encima, aparece la sillería del arte jaques "que coincide por



Ábside norte

sus dimensiones y modo de talla con la del basamento del ábside meridional".

Recientemente, Martínez de Aguirre (2011) ha señalado que no está de acuerdo con el criterio mantenido por los profesores de la Universidad de Zaragoza puesto que, en su opinión, esta secuencia del ábside norte no corresponde a una fase distinta porque él considera una constante "la falta de regularidad del aparejo de la catedral y, dentro de dicha irregularidad, no son raras las secuencias de varias hiladas de esta altura". En consecuencia, no considera que haya una primera presencia de un maestro o taller lombardista en el reinado de Ramiro I, anterior al que llevara a cabo la construcción del ábside septentrional y la totalidad del meridional, así como los muros perimetrales de las naves. Señala que no se puede hablar de catedral en Jaca hasta la creación del obispado y de la ciudad, asuntos que entiende cobran valor después de que Sancho Ramírez se titule rey desde la anexión de Pamplona. Pudiera pensarse que este asunto nos lleva a una historiografía minimizadora del papel del reino aragonés y del rey Sancho como su líder, monarca que usó con frecuencia fórmulas que refuerzan el linaje -manifestando que es "hijo del rey Ramiro" – y titulándose como rey desde su regreso de la visita al papa de Roma.

Para completar las noticias sobre este primer momento constructivo, interesa aportar las conclusiones del estudio de las marcas de cantero, realizado por García Omedes (2012), en el que se concluye que hay "una fase edificativa que afecta a las cabeceras en su zona inferior y anterior en la que no aparecen marcas de cantería (cilindros absidales y bóvedas de cuarto de esfera), lo que apunta hacia un inicio por esta zona, en una fase precoz, previa al resto del templo". Y concluye: "la fase edificativa ulterior de las cabeceras en la que aparecen marcas, afecta a los paramentos verticales a partir de una cierta altura y a las bóvedas de los presbiterios".

Entendiendo que puede ser sostenida, documental y arqueológicamente, la decisión de construirla y acaso el inicio de las obras de la catedral en los últimos años y meses del reinado de Ramiro I, es importante apuntar que si el caótico plan que pone en marcha la construcción de la catedral es obra de una cuadrilla de maestros lombardos, a la estética del diseño que se acomete por aquellos debemos no poco de la belleza de la actual visión interior del templo. En este sentido, hay que anotar que la estructuración de los muros entre las naves es de gran belleza y ligereza, planteándose la comunicación espacial entre ellas por arcos formeros de medio punto y doblados que se acompañan de una sucesión de capiteles que constituven la mayor riqueza de la catedral. Ahora bien, la presencia de esa inquietud decorativa no corresponde a estos primeros momentos, puesto que escasamente se trazarían los cimientos, se verían los problemas técnicos y se entendería que había otras apuestas constructivas más urgentes para el reino, como la modernización y ampliación del castillo de Loarre.

Incluso, las necesidades de salvar la integridad del reino pudieron ser causa para que esta empresa constructiva no avanzara mas allá de la incorporación del diseño sobre un espacio que comenzaba a ser urbanizado en lo que sería el barrio eclesiástico, con su vieja iglesia de San Pedro, su monasterio anexo y sus viejos cementerios. Todo quedó planteado sobre el terreno y solamente serían visibles algunos muros que adquirían cierta altura, cuando el reino se enfrenta a la dramática muerte de Ramiro I en el asedio de Graus. Son tiempos en los que la guerra ocupa toda la maquinaria del incipiente Estado y en los que los monarcas tienen que buscar su propia consolidación como lideres de una sociedad compleja y falta de recursos.

La construcción de la catedral

Sancho Ramírez será el rey que, entendiendo estas claves, pondrá en marcha la construcción del nuevo orden político buscando el apoyo incondicional y seguro del papado de Roma, al que integrara en su proyecto a cambio de sustanciosas donaciones monetarias y patrimoniales. Por ello, es importante reconocer que la construcción de esta catedral la potencia definitivamente el rey Sancho Ramírez después de su peregrinación a Roma en 1068, ciudad en cuya corte

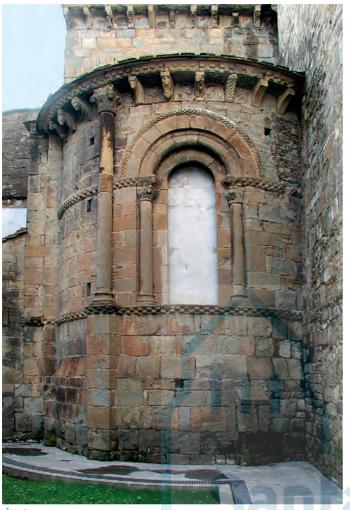
papal vive la Semana Santa de ese año y en la que se compromete a actuar bajo la protección del Papa, no sólo aportando cantidades para mantener a la iglesia sino comprometiéndose a ensayar la idea de Cruzada contra el Islam en su reino, y a imponer el rito romano en la Iglesia de Aragón para desechar definitivamente el espíritu nacionalista hispanogodo o mozárabe, contrario a las novedades y un freno a la ingerencia de Roma.

Esta vinculación de la obra jacetana a la presencia del monarca en la basílica romana de San Pedro, según Esteban Lorente (2000), se detecta en posibles similitudes entre las dos: el ser una iglesia de cuatro columnas ("como cuatro columnas, en anchura, tenía la basílica de San Pedro"), tener cinco tramos en longitud como cinco naves tuvo San Pedro, tener techumbre de madera y usar como medida el pie romano. Además, como concluye Esteban Lorente, "el eje de la catedral está perfectamente orientado a la salida y puesta del sol del equinoccio". Es decir, rigurosamente mira al Este, a Roma, la ciudad a la que se vincula el reino aragonés en estos años de la segunda mitad del siglo XI, que está prácticamente en la misma latitud y a una hora solar de distancia.

Aceptemos o no estas analogías, lo que es evidente es que al volver de Roma el monarca siente la necesidad de poner en marcha la obra de la iglesia catedral que apenas inició su padre. Esta segunda fase es la que dará unidad y forma al conjunto, definiendo la planta catedralicia y comenzando a levantar los muros, en especial la cabecera. El modelo de iglesia que se emplea es una tipología que se está utilizando en tierras castellano-leonesas, hacia el año 1080, compuesta de una planta rectangular, sin crucero o transepto, con tres naves que terminan en otros tantos ábsides. Esta fase, viene además provocada por la necesidad que existe de tener una catedral para centrar la vida espiritual de la capital del reino y, de manera especial, para que sea sede del obispo García que acaba de ser reconocido como obispo de Jaca en 1077.

Algunos autores —no hay que olvidar que en este continuado debate sobre la cronología jaquesa hay que entender la existencia de intereses para primar la antigüedad de un templo sobre otro— opinan que en esta etapa constructiva que iría entre 1076 y 1082, principio y fin del poder del obispo García, se comenzaría construyendo la cabecera sobre una planta basilical rectangular ya definida, sin transepto saliente a la moda de San Martín de Frómista, Santo Domingo de Silos o San Pedro de Arlanza. Incluso, como algunos afirmaron, continuando las ideas que inspiran el templo de Iguácel, cuestión que es un notable problema y que conviene ampliar para poder explicar con lógica la inscripción fundacional de 1072 y su estilo jaqués.

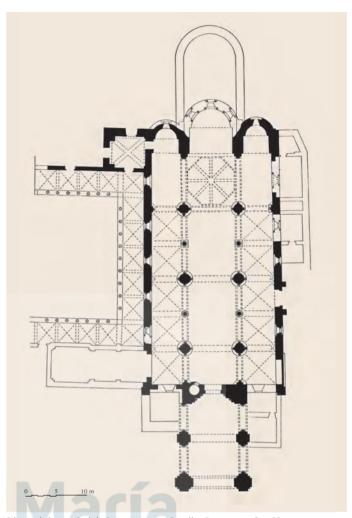
El problema que plantea la iglesia de Santa María de Iguácel, levantada en los territorios de una importante familia que está vinculada con la casa real, es su ubicación cronológica en función de una inscripción que nos da el año 1072 como referencia, año interpretado tradicionalmente como el de la consagración del templo. Está claro que esta fecha





no puede mantenerse, puesto que Jaca e Iguácel son contemporáneas debido a las similitudes existentes "tanto en la estructura arquitectónica (ábsides, contrafuertes, ventanas de doble derrame y columnas entregas) como en la decorativa (cornisas y aleros con decoración en ajedrezado y ornamentación vegetal de los capiteles)", que han sido destacadas por Caamaño Martínez (1993) quien piensa que esta inscripción marca una intencionalidad futura y pudo colocarse en el momento de comenzar a recaudar fondos para su construcción. Eso explicaría que el ajedrezado de Iguácel "evoca la fascinación de Jaca", estando en la misma línea que la propuesta de Moralejo Álvarez (1976) al opinar que la palabra ingrediunt, que aparece en el texto epigráfico, debe ser leída como ingrediuntur y traducida como los fieles "entrarán" en este templo que se construirá.

El caso es que estamos avanzando por los años finales de la década de 1070, momento en el que algunos historiadores —como Durán Gudiol— consideraba que se iniciaba la construcción de la iglesia románica, estando trabajando ya el maestro que realiza el levantamiento de pilares y columnas, a las que dotó de gran altura, y el recrecimiento de los muros



Planta de la catedral de Jaca, según A. Canellas López y A. San Vicente

de la catedral al diseñarlos con piedra sillar. Un recrecimiento que responde con claridad a preocupaciones que ya tuvo el primer maestro de obras, seguramente italiano, al asumir su incapacidad para voltear unas bóvedas que cubrieran las amplias naves, razón por la que decidió dejarla cubierta por techumbre plana de madera, que sabemos se quemó en 1440 según relata el diario del jacetano Villacampa cuando cuenta que "en un día, se cremó toda la Seo, que todo era de fusta y se perdieron muchas scripturas antiguas de la Seo". Este es el momento también en el que se abandona el tramo lombardo por las dificultades que presentaba para cubrirlo con bóveda, tal como ocurrió en la iglesia segoviana de San Millán, réplica jacetana de principios del siglo XII según apunta Merino de Cáceres.

Las obras de la catedral van a buen ritmo, comandadas por un maestro que respeta —quizás como sugerencia del propio rey que pudo estar muy implicado en la definición del proyecto— el plan constructivo que dejó el primer maestro, al que podríamos aceptar aplicarle el utilizado adjetivo de lombardo. De él se encontraría el plan constructivo, los cimientos de la cabecera, los inicios del ábside norte y algunas pequeñas actuaciones de ordenación del espacio sobre el terreno, ubicado



Interior. Detalle de los soportes

en este barrio episcopal en el que pueden disponer de terreno. El nuevo artífice es un hombre que apuesta por la piedra sillar abandonando el aparejo de sillarejo, razón por la que engrosa el espesor de los muros del presbiterio en casi diez centímetros, levantó el muro norte para darle estabilidad al claustro, incrementó altura a las columnas pensadas anteriormente y provocó ese efecto plástico de la alternancia de pilares y columnas, tan fiel al modo vitruviano, en plena década de 1070.

Lacarra Ducay (1993) da una opinión interesante al estudiar la "diferencia de carácter que denotan las partes extremas de la basílica, cabecera y pórtico, respecto a la intermedia", planteando que la solución dada al abovedamientos de la cabecera "denota su fidelidad a una tradición constructiva peninsular que enlaza con nuestro prerrománico", al contrario de lo que ocurre en la ampliación de las naves que evidencia un nuevo proyecto —en el que se ha debido abandonar la idea de abovedar— que enlazaría con ejemplos normandos como Nuestra Señora de Jumieges consagrada en 1067.

En este segundo momento constructivo, vinculado a los años de entendimiento del rey Sancho Ramírez y de su hermano el obispo García, nos vamos adentrando hasta mediados de la década de 1080, momento en el que el obispo caerá en desgracia y acabará muriendo de manera súbita (17 de julio de 1086) nada más separarse de su hermano el rey, tras ajustar teóricamente las paces en el campamento castellano ante el santuario de las Santas Masas de Zaragoza. La causa de ese brutal enfrentamiento había venido provocado por la oposición del prelado jaqués —muy apegado a grupos indigenistas y partidario de la tradición— a la política europeísta del monarca que pretendía potenciar la influencia y capacidad de decisión de la corte pontificia en la Iglesia aragonesa.

Concluía el tiempo de los hermanos —el rey, el obispo y la condesa doña Sancha Ramírez— que había sido el momento de esta intensa actividad constructiva (levantamiento de muros y consolidación del modelo de planta basilical) sin escatimar medios como corresponde a un reino con una economía en crecimiento. Pero se ha indicado que había sido también el tiempo de los problemas personales que acaban produciendo la ralentización de las obras, justo cuando hay zonas en donde los capiteles ya están colocados y otras en donde sólo existe la implantación de los cimientos. Ralentizadas las obras de Jaca, se había apostado por concluir las obras de Loarre

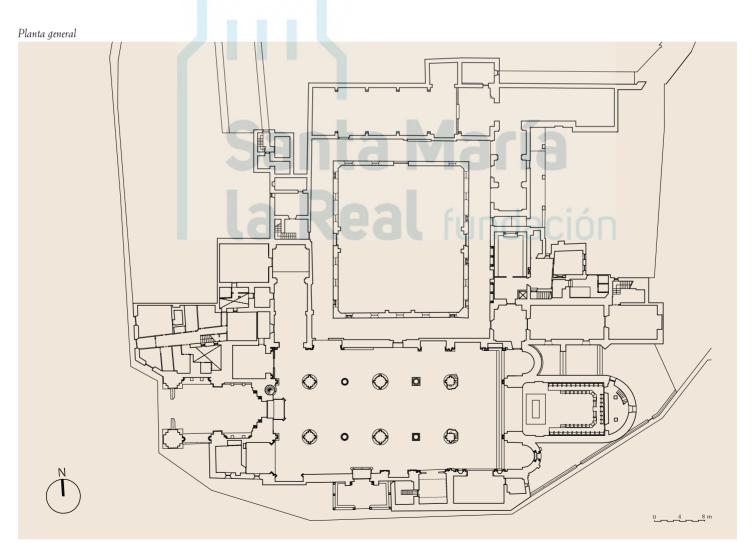
que tan bien gestionó el propio obispo García, potenciar la obra del castillo románico de Montearagón y acometer la construcción de la iglesia del Real monasterio de San Juan de la Peña. Y esta inactividad no sólo se mantiene durante los últimos años del episcopado del infante García († 1086) sino que abarcan el de su sucesor –el obispo Pedro de Jacaque también se lleva mal con el rey y con su hijo, el futuro Pedro I. Consecuencia de todo ello, se acabará trasladando la diócesis a Huesca y dejando sin sentido las costosas obras de esta catedral que había estado llamada a ser la iglesia de la Casa real.

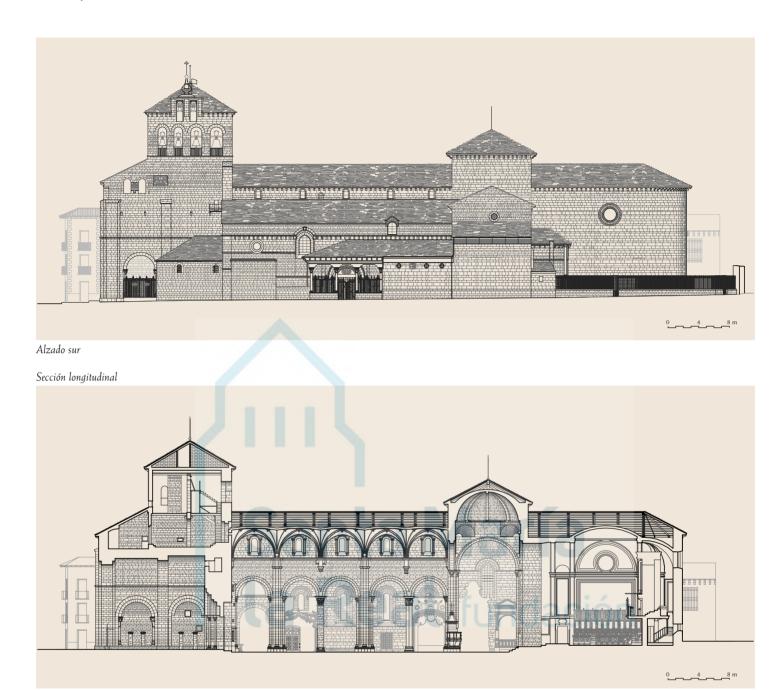
La terminación de la catedral

No obstante de este desencuentro con el prelado jacetano, una vez muerto el obispo García Ramírez, la familia real vuelve sus ojos a la catedral de Jaca como si quisieran cerrar la compleja etapa vivida y concluir una empresa constructiva que había nacido con el propio reino. La llegada al obispado de Huesca-Jaca de Esteban, amigo personal del futuro Alfonso I, trae consigo la apertura de una tercera fase constructiva en la catedral que contará, especialmente, con contribuciones económicas de miembros de la familia de Sancho Ramírez. No debemos ignorar que el obispo Esteban ocupa la sede desde 1099 a 1130, tres décadas que son claves para concluir la catedral que es contemporánea con la construcción de otra catedral de Pedro I, la de Pamplona iniciada en 1100 y concluida en 1127 con el obispo Sancho de Larrosa, clérigo originario del valle jacetano del Aragón.

Ese sentido de compromiso de la familia real con la Seo jaquesa posibilitó algunas donaciones como las hechas por la infanta doña Urraca "para la construcción de San Pedro de Jaca" (ad labore de sancti Petri de Iacca), hacia 1078, y las que hace el conde Sancho Ramírez —en 1097 y en su testamento de mayo de 1105— a las obras de la catedral y especialmente para la terminación del ábside meridional de la catedral, que cerraría la cabecera muchos años después de haberse levantado los otros dos ábsides por la magnificencia de su hermano el rey Sancho.

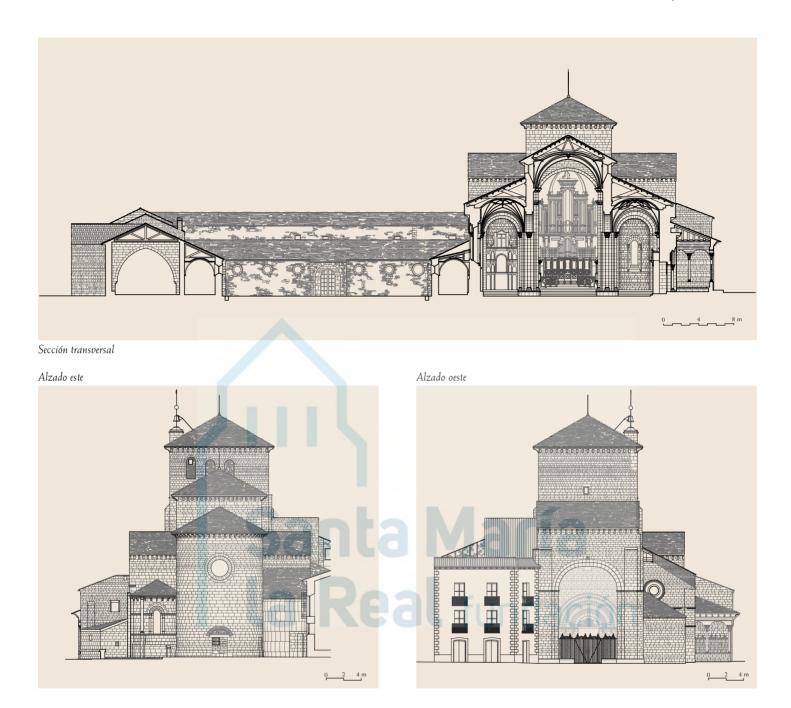
No son menores las atenciones del propio rey Pedro I que primero daba a la catedral un excusado de su propiedad, coincidiendo con su boda en Jaca el año 1086, y luego sien-





do rey se obliga a entregar cien sueldos al año. Poco antes de morir entregaría la novena que acostumbraban a dar los pobladores de San Félix, pastos en los montes de Agüero y el usufructo de la hierba, leña, madera y bellotas, y unos años antes había entregado lo que tenía en Araguás y Larbesa con ocasión de la celebración de una gran asamblea en abril de 1096, celebrando la Pascua en la ciudad de Jaca, a la que acuden los obispos de Jaca, Pamplona, Roda, varios abades, y once poderosos nobles que configuran una asamblea de magnates del reino. Es una reunión (pienso que al modo de la que se debió de celebrar en 1063) que la monarquía emplea para entregar donaciones —como ofrenda ritual—, para la consoli-

dación de una catedral que todos debieron visitar, para cerrar problemas con las lorigas del obispo García que la familia real debía a los canónigos, y para asociar al santo titular de la catedral –san Pedro– a la gran empresa que les iba a llevar a conquistar Huesca, una empresa en la que el rey le pedía que le conservara la vida. Está claro que la familia real hace donaciones a la obra de la catedral de Jaca, pero es evidente que son muy poco significativas a pesar de que sabemos que –desde 1076– la catedral tuvo acceso a rentas periódicas sobre los ingresos reales, pues se beneficiaba del diezmo del peaje real en Jaca, al igual que de los ingresos del rey en concepto de multas judiciales y de las parias de los musulmanes.



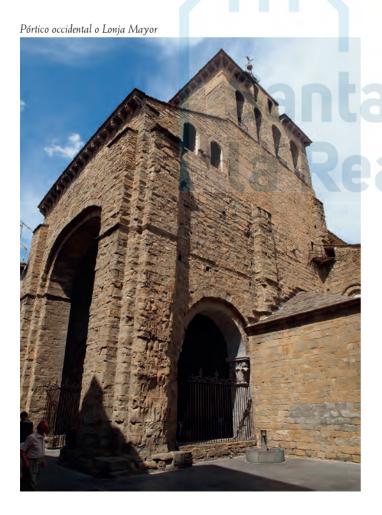
Aunque es fecha fundamental la de la recuperación de la intensidad en las relaciones con el papado (1088) para suponer que las obras de la catedral dejarían de estar ralentizadas, será con el reinado de Pedro I de Aragón (†1104) cuando entramos en la tercera etapa constructiva de la catedral jacetana, en el entorno del año 1100, que fue el momento en el que se fueron cerrando espacios, acabando la construcción del ábside meridional y ajustando el pórtico que se levanta a los pies del templo, para dotar de un espacio propio a la gran portada y ubicar sobre él la torre campanario. Correspondería con la que Moralejo considera segunda y que va entre los años 1096 y 1120, o la que Esteban Lorente considera espa-

cio de un cuarto arquitecto que se preocupa especialmente de construir el pórtico, comenzar la torre y piensa que abovedar el crucero.

Es el momento (1090-1100) en el que Francisco de Asís García (2010) plantea la realización del crismón de Jaca, que no era otra cosa que el signo de fidelidad de los reyes de Aragón a Roma (como apuntó Odón en 2003), entendido como la imagen del prestigioso pasado de la antigua sede episcopal y de la primera capital del reino, una imagen que continuará teniendo poder de símbolo incluso cuando los reyes aragoneses hayan puesto sus miras en tierras meridionales. Como ha señalado Sonia Simon (1994) "la catedral de Jaca suponía



Interior



la máxima expresión de la identidad del reino en términos edilicios y plásticos que podía hallarse en la capital".

A finales del siglo (cuando ya está en el trono Pedro I) y a principios del siglo XII (incluso cuando le suceda su hermano Alfonso I el Batallador), el barrio jaqués del obispo vive una intensa actividad en la que tienen un peso determinante los escultores que están acometiendo la decoración de la catedral, al mismo tiempo que van creando las imágenes y articulando un discurso visual que el poder necesita como referencia de su dimensión sagrada. Como ha escrito con claridad García García (2012) "la nueva cultura de la imagen constituyó un privilegiado mecanismo de afirmación y legitimación del poder regio y un instrumento de propaganda sensible a la creciente implicación del papado en la lucha contra el Islam peninsular".

Para el cierre de la construcción de la catedral de San Pedro, si nos atenemos a las aportaciones documentales, la fecha clave es el año 1139, momento en el que la Bula papal de Inocencio III nos confirma que la catedral está terminada y también su claustro principal, en cuyo lado oeste incluso se ha construido la casa del obispo. Ahora bien, está claro que continuarán activos talleres de escultores que van enriqueciendo la catedral aragonesa y que hacen de Jaca, por lo menos hasta 1150, el foco único de la escultura en el reino de los Ramírez. La influencia del arte de la corte jaquesa se ha mantenido más allá del reinado de Ramiro II el Monje (1134-1137) que decide liderar las obras en la iglesia abacial de San Pedro el Viejo de Huesca, donde se retira a vivir y a

ejercer un mecenazgo que ya no apoya los modos artísticos de la corte de Jaca. El paso de los años, con malos inviernos y brutales incendios, harán que la fábrica de la iglesia comience a deteriorarse sin que puedan aplicarse rentas debido a la pobreza o "esterilidad de las montañas".

LOS TALLERES ESCULTÓRICOS DE LA CATEDRAL

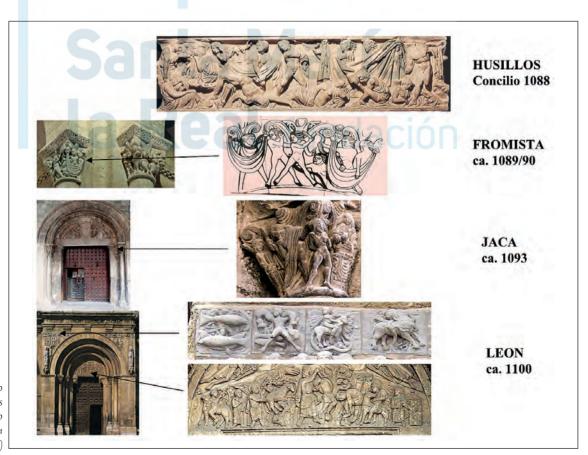
A finales del siglo XI las obras de la catedral ya han avanzado lo suficiente como para dar cabida a las gentes que la van a decorar, de acuerdo con un programa pensado y diseñado por los canónigos que la habitan, gente preparada y empeñada en ejercer dos papeles: el de pastores para una comunidad burguesa que debe salvarse y el de diseñadores de la idea de una monarquía vinculada al hecho religioso y asentada en el tutelaje que le ofrece el papado de Roma.

En un territorio en el que las muestras que habían proliferado hasta entonces eran, además de muy escasas, de ruda ejecución era necesario traer maestros que pudieran acometer la decoración de aquellos edificios que están siendo construidos por el poder real o por el mecenazgo episcopal. En los últimos años del reinado de Sancho Ramírez y durante los de su hijo –Pedro I– está en Jaca un gran escultor que conocemos como Maestro de Jaca y al que hay que adscribir la mayor parte del trabajo escultórico de la catedral.

Este maestro viene de tierras castellanas, como apunta Prado-Vilar (2008 y 2010) y forma parte de un taller que se ha originado en la obra de San Martín de Fromista donde el conocido como Maestro de Husillos ha realizado un magnífico capitel del ábside, en el que se representa la muerte de Abel a manos de su hermano Caín, un crimen familiar en el que se quiere contribuir a criticar el grave problema de la violencia familiar que vive aquel reino en ese momento.

Este capitel, pieza clave en este templo concluido hacia 1090, se inspira en el sarcófago de la Orestiada, del primer tercio del siglo II de nuestra Era y conservado actualmente en el Museo Arqueológico Nacional, aunque en aquellos años estaba muy cerca de Fromista, en el palentino monasterio de Husillos donde lo vieron los asistentes al Concilio convocado por Alfonso VI en 1088. Presenta la venganza de Orestes y su periplo en busca de la expiación de su crimen y es el punto de referencia para un taller que apuesta por recuperar el arte romano, especialmente ese tratamiento clásico de los desnudos, la gesticulación y el drama de las escenas presididas por los héroes matando a espada.

Al inicio de la década de 1090, concluida la iglesia, el maestro y su taller se trasladan a Santa María la Real de Nájera en donde siguen trabajando aunque va consolidándose una segunda generación de escultores que ha formado el Maestro de Husillos y que, como señaló Marcel Durliat (1990), desprenden "un esprit de jeunesse, une vivacité et



Esquema cronológico de las principales obras inspiradas en el sarcófago de Husillos, según Prado-Vilar (2010)



Capitel del Sátiro antes de su traslado al Museo Diocesano

Detalle del capitel del Sacrificio de Isaac. Maestro de Jaca



une spontanéité remplis de séduction". Ese grupo decide dirigirse hacia el Este, donde se sabe que el rey de Aragón está empeñado en construir una catedral en su capital, llegando a Jaca hacia 1093.

Estará liderado por el que conocemos como Maestro de Jaca y tienen ya un estilo muy definido que Moralejo describe con "desnudos en poses quiásticas, con melenas desordenadas de mechones profundamente definidos, amplios paños ondulantes y figuras blandiendo serpientes", aportando una iconografía de gran originalidad, sensualidad e intensidad trágica del vivir humano. No deja de ser interesante su apuesta por las formas sinuosas, con desnudos serpentiformes que han perdido la rotundidad muscular de su maestro castellano y con serpientes en las manos que se convierten en la marca de



Capitel de san Sixto

este magnifico escultor figurativo y que acaso nos recuerdan la capacidad para renovarse de este animal que cambia la piel en cuarenta días.

La espaciosa presencia en la catedral de este Maestro de Jaca, cuyo trabajo marcó la escultura del siglo XII, se justifica por ser persona profundamente vinculada a la monarquía aragonesa. Posiblemente puede ser considerado su escultor áulico, motivo por el que incluso se le encargaría la realización de la imagen del rey Sancho Ramírez que iba destinada a validar las monedas del nuevo Aragón. Por esa razón también intuimos su presencia en edificios reales como el Castillo de Loarre, en cuya gran capilla sigue demostrando su amor por el desnudo y su apuesta por la iconografía romana, asunto que vuelve a detectarse en el friso de personajes (clásico elemento de decoración romana que no ha utilizado en Jaca) que desfilan sobre la puerta de entrada al castillo y que se presentan al modo romano. Hay trabajo de otro discípulo suyo en Iguácel (especialmente en la cabeza tallada en el ángulo de un ábaco) y el quehacer del Maestro de Jaca influye en tierras del Béarn en opinión de Lacoste (1993). En todas las obras de este taller, se observa cómo utilizan sus escultores las escenas del sarcófago romano como fuente de un teórico repertorio de formas, aunque irán dando respuesta a las nuevas necesidades de un Estado que quiere crear su propio código visual.

Este grupo retornará a tierras castellanas, si hacemos caso a las influencias jaquesas que se ven en el tímpano de la portada del Cordero de San Isidoro de León –realizada hacia el año 1100– que parece ser producto de un taller de formación jaquesa que conoce bien la portada meridional de Jaca, aunque en León le dará mayor monumentalidad y le incorporará un zodiaco. El vacío dejado por estos escultores se pudo

llenar por un grupo de artistas procedentes de Compostela que acometen la decoración del claustro y que dejan ver su vinculación con la escultura antigua, si aceptamos las tesis de Lacoste cuando les adscribe una serie de capiteles que se han conservado en la catedral y en la jacetana iglesia de Santiago.

No obstante, recientemente Prado-Vilar (2010) ha formulado novedosas cuestiones que creo deben ser tenidas muy en cuenta, pudiendo aclarar ese ámbito de trabajo que plantea Lacoste sin documentar. Estamos hablando del que bautiza como Maestro del Sátiro, un artista que tiene una clara influencia de los sarcófagos romanos, que se inspira en el repertorio dionisíaco y que "logra crear una poética del cuerpo revolucionaria para su época". Este escultor se convierte, en la primera década del siglo XII, en el autor de una propuesta de vanguardia en la que, repensando las influencias romanas, va a una concepción plástica que encuentra su principio generador en la sinuosidad ondulante del sátiro, su mejor obra.

De su trabajo pueden ser unos capiteles procedentes del claustro catedralicio que se conservaron bajo la mesa de altar del ábside sur, hasta su traslado al Museo Diocesano. Son el conocido como capitel del Sátiro (que lo fecha en 1105-1110) y otro decorado en las esquinas con figuras masculinas, dos de ellas barbadas. Junto a ellos, estará el capitel conservado en la iglesia de Santiago que remite al sarcófago Badminton, conservado en el Museo Metropolitano de Nueva York, que constituye una variante más de la iconografía mostrando el Triunfo de Dionisio y las Estaciones. Todos ellos parten de "una interpretación de la escultura antigua" y la escultura presenta una clara y potente sensualidad, aunque como en el caso del Sátiro lo que pretenda es condenar la lujuria.

Ya en el reinado de Alfonso I el Batallador, en el segundo cuarto del siglo XII el escultor que está trabajando en la corte aragonesa se ve presionado por nuevos retos que le plantea la creciente necesidad de dotar de imagen al dogma cristiano. La búsqueda de nuevos repertorios de modelos le lleva a mirar la pintura mural, los trabajos en marfil y la miniatura, que le provocan una fuerte estilización de la imagen y el nacimiento de nuevas fórmulas en la escultura románica. Este nuevo escultor es el que conocemos como Maestro de doña Sancha, pues trabajó la parte frontal de su sarcófago, la persona que vuelve a colocar a la ciudad de Jaca en el centro de las nuevas aportaciones de la escultura románica hasta 1140.

Es claro que los vínculos estilísticos de este maestro hay que situarlos en el entorno hispano-languedociano y saber que ya no copia los modelos de la antigüedad, que ha roto con la pervivencia de los modelos romanos y que ahora saca su inspiración de la pintura o la eboraria, que le aportan la gestualidad de sus figuras y el dinamismo de sus grupos. Cuando este hombre está en Jaca hay actividad especialmente en la ciudad y en el monasterio de Santa Cruz de la Serós, que se está construyendo gracias a las donaciones que ha hecho la condesa doña Sancha al morir.

Este escultor es también conocido como Maestro de san Sixto por haber sido el autor del notable capitel de la lonja meridional, pieza que se suma a otras obras como algunos capiteles en Serós (en concreto, con el tema de la Anunciación). Evidentemente, se aleja de las concepciones romanas y hace figuras de gesticulaciones expresivas, de caras mofletudas, de pelo lacio y de vestiduras que pierden volumen y ganan en elaboración de sus plegados. Lacoste ha señalado que no sabemos si aprendió del Maestro de Jaca, pero está relacionado con el tímpano de la portada occidental de Sainte-Marie de Olorón –fechable hacia 1120–, aunque se aleja de ella por su evolución: más volumen y agitación pero menos elegancia.

Recientemente García Omedes (2010) ha descubierto que, en tres de los cuatro grandes capiteles que rematan los pilares cilíndricos de la nave central, aparece la firma de un maestro llamado Bernard, quizás un *Bernardus* que según apuesta su descubridor pudo formar parte del grupo de canteros que van con el Maestro de Jaca, si no es el nombre del propio jefe del taller.

La Lonja Mayor

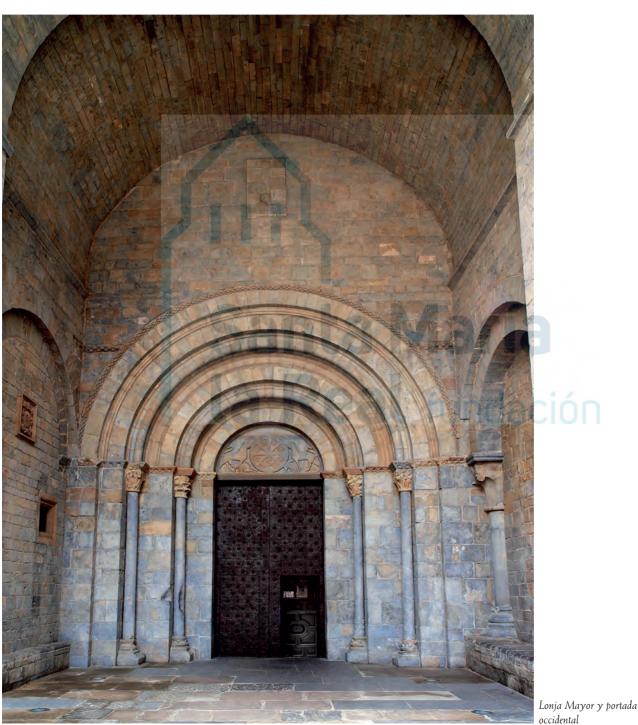
La catedral, construida en el barrio eclesiástico de la ciudad, muy cerca de la iglesia de San Pedro (derribada en 1841) que tuvo que pasar a denominarse San Pedro el Viejo, fue dotada de dos accesos que provocaron el nacimiento de otras tantas plazas. La puerta principal del templo se abre a la actual plaza de San Pedro, a la que llegaba el camino jacobeo que —a través del barrio del Burnao— entraba en la ciudad. Al acercarse a la iglesia la imagen del edificio románico es fría, apoderándose el macizo porche que constituye la Lonja Mayor, la entrada oficial que fue construida para organizar las grandes celebraciones cortesanas y religiosas del Reino de Aragón.

Encima de este profundo pórtico, cubierto con bóveda de cañón sostenida visualmente por unas cortas y gruesas columnas con amplios arcos -apoyando en capiteles de estilización vegetal muy acusada y simple- que lo abrían a la plaza y en los que se colocaron rejas en 1781, se sitúa la torre campanario que sustituyó -al concluir el medievo- a la espadaña primitiva, como vivienda del campanero de la catedral que ya lo ocupa en el siglo XVI. Precisamente la torre que vemos hoy es el resultado del arreglo de la vivienda de este empleado catedralicio (1618) y la reforma de 1682, que cerró las ventanas de la torre que caen a la plaza de San Pedro, además de emplear la piedra "que se ha derribado de la torre" para cerrar el arco de la Lonja Mayor. La última intervención es de 1882, obra del arquitecto Florencio Minente, al construir –encima de los rehechos tres grandes arcos de las campanas mayores entre las que está "la de las Agonías" de 1380- el cuerpo último para las campanas menores, cuyos toques fueron mecanizados en 1988. Con esta operación perdía lo que le podía quedar de su primitiva imagen.

Este pórtico, para Torralba de factura bastante primitiva y pesada, estuvo abierto a los lados, hasta que se fueron

ampliando los espacios catedralicios con la capilla de los racioneros en la zona sur y la de la Trinidad en la zona norte. Siendo el acceso principal a la catedral, y sin olvidar que siempre ha jugado un papel clave en el recorrido espiritual del templo, sabemos que fue pórtico penitencial y que dio escenario a esa religiosidad del rey Sancho Ramírez, muy vinculada a las grandes escenografías como la del rito penitencial del Miércoles de Ceniza o la reconciliación del Jueves Santo, sin olvidar que -como indica Moralejo, que fue quien interpretó esta portada (1977)- "los penitentes podían, incluso, permanecer allí toda la cuaresma".

En este espacio, visible para los habitantes de la ciudad, los obispos o sus delegados (que tenían reservado esta ceremonia) acogían a los penitentes descalzos, antes de entrar en la iglesia -incluso reptando por el suelo como manifestación suprema de penitencia— desde este profundo pórtico concebido como nártex. Silva ha señalado que hay muchas similitudes entre las propuestas de esta portada occidental y lo que era



el propio ritual penitencial y su texto. Los penitentes, dice el ritual, que deben presentarse ante fores ecclesiae, sacco induti, nudis pedibus, vultibus in terris prostratis (de la manera que curiosamente se nos representa al pecador en el tímpano, descalzo y vestido con un saco, bajo el león) y el mismo ritual hace especial hincapié en el venite que precede a la entrada de los penitentes en el templo, una proclama que inspira ese "ven suplicando aquí" (buc suplicando veni) de la inscripción de la moldura inferior del tímpano. La intensidad religiosa del ritual es inmensa y a ella la podemos recuperar en las iconografías de la portada, hasta el cierre de la penitencia el día de Jueves Santo –cuarenta días después— en el que los perdonados podían acceder de nuevo a la Comunión. Si el símbolo de la Eucaristía era el pan, ese pan con el que ha sido recompensado Daniel tras su penitencia, en la escena del capitel del lado sur de la portada, era la imagen del final del rito penitencial.

Estamos ante uno de los espacios más notables de la catedral puesto que en él se construye todo un universo de referencias para encumbrar al rey y proteger al reino. Sus autores debieron ser los propios canónigos que residen en la catedral, agustinianos que se caracterizaban por esa pasión por la cultura y esa vinculación a la acción pastoral que les lleva a la cura animarum como tarea principal. La triple dimensión sacramental (penitencial, bautismal y eucarística) de este pórtico fue incorporada a la vida de la ciudad y ese valor fue mantenido durante siglos, siempre apoyándose en la profusión de letreros que explican la importancia de estar preparados ante el momento de la muerte, con el alma preparada y libre de pecados.

Eso es lo que sugiere la inscripción que, bajo el tímpano, se labró en el dintel de la puerta y que nos transcribe esa preocupación por la salvación eterna, que veremos preside toda
la decoración escultórica interior de esta catedral. Avisando
al peregrino que entra en el recinto de la Casa de Dios, se le
aconseja que "si quieres vivir, tú que estás sujeto a la ley de
la muerte, ven aquí suplicante, renunciando a los alimentos
envenenados. Limpia tu corazón de vicios para que no perezcas de una segunda muerte" (VIVERE SI QVERIS QVI MORTIS
LEGE TENERIS, HUC SVPLICANDO VENI RENVENS FOMENTA VENERI,
COR VICIIS MUNDA, PEREAS NE MORTE SECUNDA), que es la muerte
eterna, la condenación al fuego del infierno que atormentaba
a las gentes de esa época.

No obstante, hemos de comprender que como ha señalado con precisión García García (2011), el papel de estos canónigos —los auténticos ideólogos de este proyecto— es fundamental tanto en la configuración de la escenificación de la ortodoxia en este espacio, planteada principalmente para una cualificada élite culta, como en la explicación del mensaje en sermones que reforzaría la memoria visual de una población iletrada. El conjunto funciona unitariamente y tiene su punto de gestión en la gran portada que abre el itinerario por la catedral, mostrando como referencia el misterio trinitario, un claro modelo para el soberano románico que justifica toda la obra arquitectónica, que ya señalamos estaba "llamada a ser el escenario de todas las ceremonias de la familia real", sin olvidar que san Agustín suponía la máxima referencia en materia trinitaria para la cristiandad occidental, asunto reiterado por Ocón Alonso al explicar cómo el Sermón XVII del obispo de Hipona equipara el mal con la figura del oso (ursus est diabolus). Ya en tiempos godos, el Liber Iudicorum ponía en manos de la Trinidad el buen funcionamiento de la monarquía y su porvenir.

Ya se ha señalado que la portada que se abre al poniente, estructura sencilla y tradicional pero dotada de gran elegancia, está presidida por el tímpano –realizado en mármolque se presenta sin dintel, enmarcado por arquivoltas que descansan alternativamente sobre pilastras de escaso resalte y sobre cuatro columnas con basas y capiteles, dos a cada lado, enmarcando el friso de ajedrezado jaqués la arquivolta exterior. Considerado como una de las obras maestras de la escultura románica y siendo objeto de múltiples estudios desde finales del siglo XIX, se debe situar en torno al año 1100 y contemporáneo al cierre de la cabecera del templo o quizás un poco antes, en la última década del siglo XI, según García García (2010).

El centro de todo él está en la inscripción que lo circunda, reforzando la novedosa dimensión trinitaria y potenciando la solución otorgada al monograma central, (+ HAC IN SCVLPTVRA LECTOR SIC NOSCERE CVRA / P. PATER. A. GENITVS. DVPLEX EST SP(iritu)S ALMVS / HII TRES IVRE QVIDEM DOMINVS SVNT VNVS ET IDEM). En ella se explica que "En esta escultura, lector, debes interpretar lo siguiente: P es el Padre, A el Engendrado (de) doble (naturaleza), S el Espíritu vivificante. Estos tres son en verdad por derecho propio un único y mismo Señor". Favreau (2010) ha dado a conocer que estos versos explicativos del crismón jacetano se inspiran en un poema carolingio de Milon de Saint Amand (†872), en el que el clérigo -tras identificar a las personas con unas letras- construye la palabra PAX, símil trinitario que está presente también en este crismón. Recientemente Javier del Hoyo Calleja (2000) ha publicado unas notas referentes a una nueva lectura de la inscripción que rodea el crismón desde el punto de vista epigráfico y lingüístico.

El texto, una inscripción en letra capital cuadrada, escrita en latín con caracteres latinos, está redactada en tres hexámetros dactílicos con rima leonina, comenzando en la parte superior con una cruz desde la que debe ser leída en el sentido de las agujas del reloj. Cuando introduce algún cambio en la lectura –la no referencia al Espíritu Santo (sanctus) sino al Espíritu vivificante (almus)— destaca que, aunque la ejecución está hecha en scriptio continua (lo cual ha originado más de una confusión en la lectura e interpretación), presenta signos de interpunción en forma de dos puntos para separar los hexámetros de esta manera:

Hác in scúlptvrá, lectór, sic nóscere cúra: Pé Pater, Á Genitús dvpléx, est Spíritvs álmvs. Híi tres iúre qvidém dominús svnt únvs et ídem.



Tímpano de la portada occidental

En esta teofanía velada -alejada de la vision ad faciem de la divinidad– el círculo se divide en ocho partes simbolizando la eternidad, dentro de las cuales se sitúan ocho margaritas -de diez pétalos cada una- que nos hablan del paraíso. A ambos lados del símbolo de la Trinidad, se nos presentan dos relieves con leones -en los que se podía sugerir el recuerdo al propio monarca— que son el símbolo de Cristo. El del lado derecho, que tiene bajo sus garras a un oso y un basilisco (símbolos del mal), representa al león vencedor de la muerte y tiene sobre él una inscripción que aclara que destruye el imperio de la muerte (IMPERIVM MORTIS / CONCVLCANS EST LEO FORTIS), pues "el poderoso león aplasta al imperio de la muerte". A la izquierda se sitúa la figura del león protegiendo al pecador arrepentido (vestido como uno de esos penitentes que se congregaban en este pórtico), ejerciendo su misericordia, pues dice la inscripción que "el león sabe perdonar al caído y Cristo a quien le implora" (PARCERE STERNENTI / LEO SCIT XTVSQUE PETENTI).

No puede comprenderse esta portada monumental sin las inscripciones y sin el ornato que presentan los capiteles que se incorporan a ella, en los cuales se ofrecen imágenes veterotestamentarias que están protagonizadas por tres figuras clave: Daniel en el lado derecho y Moisés y Aarón en el izquierdo. Si comenzamos la lectura por nuestra izquierda el primer capitel muestra dos personajes, de vestidos clásicos portando un bloque cuadrado, en animada conversación. Aunque no falta quien localiza aquí al propio constructor de la catedral (se referían al personaje que aparece con una vara en su mano), en realidad se trata de Moisés acompañado de Aarón sosteniendo el Decálogo. El segundo se resuelve con decoración vegetal en dos niveles y con una base de palmetas, todo ello con una talla delicada y de mucha calidad. En la zona derecha, en el lado sur de la portada nos ofrece el escultor un ciclo completo que se narra en dos capiteles y que trata del episodio de Daniel en el foso de los leones (junto a

su pierna izquierda están las dos cabecitas de los animales), alimentado por el profeta Habacuc —con un elemento en sugerencia de pan circular que ya hemos visto se vincula con la Eucaristía y el Jueves Santo— después de que el ángel le ordenara alimentarlo e incluso agarrándole de los pelos lo transportara ante él.

El capitel del extremo sur de la portada recoge la escena de Daniel desenmascarando a unos sacerdotes que custodiaban una deidad, en forma de serpiente, que aseguraban consumía las ofrendas por la noche. El conjunto de las iconografías de los capiteles jaqueses nos habla de un problema importante: la condena o no de las imágenes sagradas, partiendo del rechazo mosaico a las imágenes formulado en los pasajes del *Éxodo*. Por ello, Francisco de Asís García (2010) ha concluido que "tales pasajes del Antiguo Testamento se cuentan entre aquellos que mejor ejemplifican la censura bíblica de las imágenes, y pueden ponerse en relación con las reticencias a una figuración antropomorfa de la divinidad que pudieron influir en la elección del crismón para plasmar el misterio trinitario".

Para concluir la comprensión de este espacio, uno de los más importantes y con mayor significado de la catedral, es bueno señalar que la llamada "divisa trinitaria del tímpano" cumplió el papel de asegurar la victoria cristiana sobre los paganos, en este caso sobre el Islam. Esta cuestión nos permite acercarnos al debate cronológico de su construcción, sobre el cual hay un acuerdo de ubicarlo en el entorno del año 1100. Ahora bien, las razones que inspiran el programa trinitario como símbolo del poder y del prestigio del rey de Aragón nos llevan a las fechas en las que se recuperan las relaciones entre la monarquía aragonesa y el papado romano, en 1088-1089, al momento en el que los ejércitos aragoneses preparan el definitivo asalto a la llanura en la década de 1090, una cruzada que el aragonés ensaya y que es muy querida para el papa Urbano II que, en 1095, predica la cruzada a los Santos Lugares.



Capitel de Moisés y Aarón

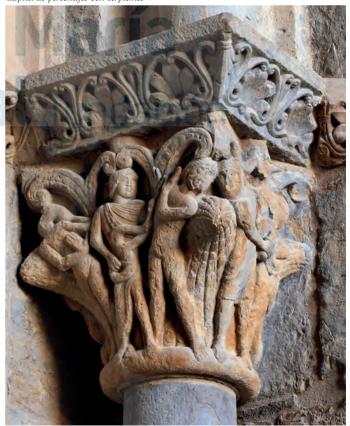






Capitel de Moisés y Aarón

Capitel de personajes con serpientes



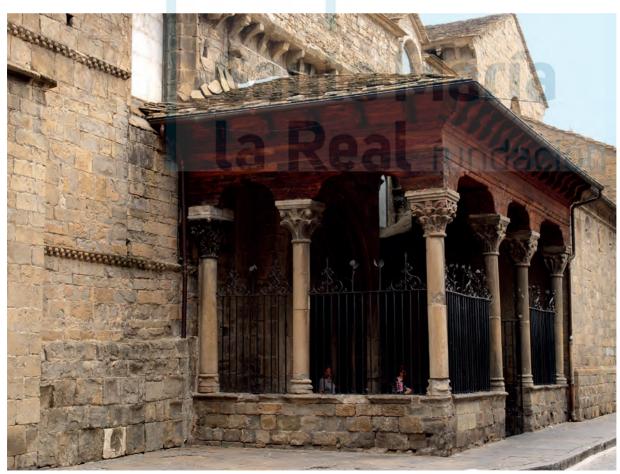
La intervención más importante que se ha realizado en este nártex tuvo lugar a finales del siglo XVIII, cuando se decide ponerle rejas e intentar solucionar el deterioro que padecía. Su mal estado provocó que algunos maestros de obras consultados por el cabildo propusieran su demolición, propuesta que desecharon los canónigos encargando su arreglo en el verano de 1783 al maestro de obras de la catedral, Agustín Catalinete, que es a quien debemos la idea de que no se derribe. En esa ocasión, las obras de consolidación concluyeron con su pintura imitando mármoles, blanqueando los capiteles "con algunas venas de color de perla y sus filetes de mármol de Tortosa", y dorando las líneas del crismón dejando el resto al natural.

La Lonja meridional o "Chica"

El otro acceso de la catedral, mediando el muro de la Epístola, se abre a la plaza medieval del Mercado (actualmente porticada con edificios de finales del siglo XV y principios del XVI) por lo que —al lado derecho de su puerta— conserva el molde y medida de la vara jaquesa que garantizaba la exactitud de las mediciones del mercado. Esta vara tiene aire goticista que coincide con el entorno de 1200, con una feria

consolidada después de que Pedro II —en el año 1197— concediera el derecho de celebrar mercado en la ciudad. Esta puerta meridional, conocida como de Santa Orosia, está protegida por la lonja pequeña, que es el resultado de la reforma para preservar de las inclemencias del invierno a la primitiva puerta románica. Se realizó a principios del siglo XVII cuando se hacen las obras del claustro, de cuya desaparecida ala norte parecen proceder algunos de los siete capiteles que sostienen el tejado de la lonjeta. Este pórtico sabemos que está en obras en 1600 —en junio se adereza la cubierta de la lonja pequeña, según el *Cuaderno de Sacristía*— y que acabó recibiendo algunos capiteles del ala norte del claustro, derribada antes de 1620 como documenté en 1987.

Para hacernos idea de esta portada meridional en el momento de su construcción, a principios del siglo XII, hay que reparar en el fragmento de una figura de san Pedro Apóstol, titular de la iglesia y protector de la monarquía de Sancho Ramírez, que está en la zona derecha de esta portada. Es muy posible que, en la zona izquierda, completara el discurso la imagen de Santiago Apóstol que bendecía a los peregrinos que salían de la catedral por esta puerta, rumbo a la iglesia jacetana de Santiago. En esta línea, señalar que procedente de esta portada sur se conserva en la sacristía catedralicia un bloque rectangular de piedra en el que se ha tallado una ima-



Lonja "Chica"

gen estante con un libro en su mano izquierda y que debió de integrarse empotrado en el muro de la portada, cuyo tímpano centra actualmente un moderno relieve que muestra la tiara papal con las llaves de san Pedro.

Ese escudo está flanqueado por dos pequeños tímpanos -girados para apoyar su base en el relieve central- que encierran representaciones de un león y un toro, representando a san Marcos y a san Lucas, faltándonos dos piezas para tener completo el tetramorfos que escoltaría la lógica representación de Cristo en una Majestas Domini, tal y como sugiere la reconstrucción que de esa zona del muro meridional hace Moralejo Álvarez (1979), quien sugiere que la original disposición de los evangelistas había hecho escuela en el vecino Bearn, sin olvidar que la idea de enmarcar el tímpano con dos grandes figuras protagonizó otras portadas del camino como la de Saint-Sernin de Toulouse y la del Cordero de San Isidoro de León, en este caso más monumental y con un programa iconográfico más ambicioso. Se ha señalado que esta portada representa el ejemplo peninsular de la entrada de un modo de plantear la portada que se había ensayado "en la Porte des Comtes de Saint-Sernin de Toulouse, con dos santos en las enjutas flanqueando el tímpano".

El tímpano, sobre un dintel moderno, está rodeado por una decoración a base de palmetas -inscritas en lóbulosiguales a las que podemos ver decorando los ábacos en la ventana del ábside meridional. La arquivolta interior de la puerta apoya en dos importantes capiteles, obra del Maestro de Jaca, en los que se nos presentan aquellos momentos de la Historia Sagrada en los que un ángel evita la muerte de Isaac (en el capitel de la derecha que presenta los clásicos "pitones jaqueses" estriados de este maestro) y la de los israelitas (en el de la izquierda), representando aguí al mensajero de Dios deteniendo a Balaham, adivino de Mesopotamia, montado en su burra cuando iba a luchar contra el pueblo de Israel (Números, 22, 21-36) mandado por el rey moabita Balac. Estos dos capiteles tienen marcada influencia clásica y se considera que la figura de Isaac es, según Gaillard, "el desnudo más extraordinario que se conoce en la escultura románica".

La contemplación del capitel con la imagen de Isaac nos recuerda mucho la espiritualidad que el rey Sancho Ramírez plasmaba no sólo en su vida diaria, sino también en sus documentos. En 1093, cuando ofrece a su hijo Ramiro —años después Ramiro II el Monje— al monasterio de San Ponce de Tomeras para que profese como monje benedictino, lo hace "con la misma devoción y fidelidad con la que presentó Abraham a su hijo Isaac a Dios", en la esperanza de que todas esas donaciones al Señor le permitan a él llegar "a las alegrías del verde paraíso" puesto que "la limosna libera el alma de la muerte y apaga el pecado como el agua extirpa el fuego".

Del mismo Maestro de Jaca es otro de los capiteles que se podían ver en la esquina de esta lonja, hasta que fue sustituido por una copia y trasladado al Museo Diocesano en 2011, y que pudiera proceder del antiguo coro que se derriba en 1514 y no del claustro como la mayoría. Este

capitel —analizado con más detalle en el apartado dedicado al Museo Diocesano— representa al rey David como salmista, acompañado de once músicos que hacen sonar otros tantos instrumentos. El monarca está sentado en una silla curul de tijera, cuyos tramos superiores o montantes terminan en forma de cabezas de león y las inferiores adoptan forma de patas o garras, al modo de la famosa silla de san Ramón de Roda de Isábena, fechable a principios del siglo XII, tocando una vihuela de arco sostenida sobre la rodilla izquierda que hace sonar con el arco que maneja con la mano derecha. Este capitel ha protagonizado una propuesta de García Omedes (2011b), que lo hace formar parte de un parteluz que supone pudo estar en la portada occidental, sosteniendo el tímpano del crismón trinitario, aunque García García apunta que bien pudiera estar ese parteluz en la portada meridional.

Otro de los capiteles a destacar de la Lonja Chica es el que está en la columna oriental del acceso exterior, inmediato a la reja que cierra el espacio, narrando la vida y muerte del papa griego san Sixto II, que vivió en tiempos de la persecución de Valeriano y que tuvo como diácono al oscense san Lorenzo que recibió el encargo de salvar los bienes de la iglesia romana para darles el uso cristiano de la caridad.

La singularidad de este capitel, que está considerado como el pionero de su iconografía peninsular, es presentar una

Portada sur





Capitel de Balaham



Capitel del sacrificio de Isaac



Detalle del capitel con el sacrificio de Isaac



Capitel de san Sixto y san Lorenzo



Capitel con personaje sujetando a dos aves



Capitel de temática vegetal

visión de la *passio* laurentina con las escenas claves. El papa Sixto II —con un libro en la mano— está bendiciendo y encomendando al santo la salvaguarda de los tesoros de la Iglesia y su compromiso de hacerlos servir para el socorro de los desfavorecidos. El diácono Lorenzo, apoyando su mano derecha en la cruz, hace entrega de un objeto envuelto que simboliza el tesoro de la iglesia como podemos ver en otros lugares, por ejemplo en las pinturas del templo francés de san Nicolás de Nogaro donde una mujer porta la bolsa. La escena en la que san Lorenzo es conducido ante Valeriano para recibir el martirio, cierra la secuencia que debió de servir de ejemplo para los canónigos jaqueses que estaban inmersos en las empresas asistenciales que puso en marcha el obispo García, la Casa de

la Limosna catedralicia en la que se acogía y alimentaban a los peregrinos y menesterosos que llegaban a Jaca. Para ellos sería una buena referencia en su meditación sobre el valor del martirio o la obediencia debida al papado, asunto éste notable en un reino en el que se estaba produciendo esa sumisión a Roma y a un papa —origen del ministerio diaconal que se impone a san Lorenzo— que luchaba contra las investiduras laicas y los nombramientos presionados por los reyes, tal como ocurrió con el del propio obispo García de Jaca.

Ya fueron Canellas y San Vicente (1971) los que apuntaron acertadamente que este capitel procedía del primitivo coro de los canónigos (que se desmontó en el siglo XVI) y que estaba hacia la parte de los pies de la nave central. El jacetano

Pedro Villacampa explica que este coro fue deshecho el año 1514 para iniciar el traslado de sus piezas a otras partes del templo. Desaparecía así el "coro antiguo de la Seo de Jaca, que estaba en medio" de la nave central sobre arcadas de doce palmos de altura

La importancia de la presencia de esta devoción, en un capitel jacetano de principios del siglo XII, nos recuerda la tradición que explica cómo san Lorenzo envió el Santo Grial, la copa de la Última Cena, a Huesca para que fuera escondido. De allí, al romperse las relaciones con los musulmanes, los mozárabes oscenses lo llevan al Pirineo y va siendo custodiado por el obispo aragonés a lo largo del siglo XI —en varios lugares entre los que posiblemente estaría Jaca— hasta que se deposite en el monasterio de San Juan de la Peña de donde saldrá para ser llevado al palacio real de Zaragoza por orden de Martín el Humano, en el año 1399. En la consagración de la iglesia de este monasterio (1094) se pusieron en su altar varias reliquias, entre las que había algunas de san Lorenzo.

Este magnífico capitel es obra del segundo gran escultor que trabaja —a principios del siglo XII— en la catedral: el conocido como maestro de san Sixto, aunque en realidad hay que denominarlo como Maestro de doña Sancha pues es el autor del sarcófago de la poderosa infanta aragonesa, hecho por iniciativa de Pedro I que la consideraba como la madre que no tuvo. El escultor se encuentra profundamente vinculado con el entorno hispano-languedociano, ya no pertenece a la generación que gusta de copiar modelos romanos porque es un artista que busca sus modelos en otros espacios artísticos (murales, manuscritos, eboraria) que le llevan a mover los grupos con dinamismo y las personas con una marcada gestualidad, que, según García García, nos llega a recordar gestos vistos en las pinturas de Bagüés

Completan el conjunto escultórico unos capiteles que presentan imágenes de hombres sosteniendo grandes aves con las alas desplegadas, y otros que ofrecen elementos vegetales.

Los ábsides

Saliendo de la plaza del Mercado, hacia el Este, nos encontramos con los ábsides y las edificaciones que se levantaron en el terreno que ocupaba el antiguo espacio del cementerio catedralicio, actualmente en un proceso de urbanización que hará visibles las fábricas absidiales. De los tres ábsides que se plantean en el proyecto sólo nos queda el meridional, pues los otros dos fueron total o parcialmente destruidos. El ábside norte —que ha recuperado su volumen en una discutible actuación reciente— sufrió la edificación de la Sacristía en 1562, y el central se derribó en 1790 para ampliar el presbiterio y decidir traer a este lugar el coro de la catedral, que estaba ubicado en medio de la nave. La nueva ampliación concluyó en 1793 con la ejecución de las pinturas



Sillar del ábside central con el signo de Piscis

Sillar del ábside central con el signo de Tauro



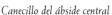
al fresco realizadas por el cartujo Bayeu con representaciones de la Trinidad, la Gloria y de la vida de san Pedro.

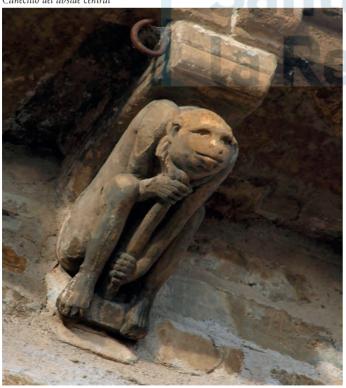
En esta reconstrucción del ábside central dieciochesco se emplearon materiales procedentes del derribado muro absidial y se recolocaran algunos canecillos en la nueva cornisa. García Omedes (2012a) ha documentado gráficamente una serie de sillares que presentan signos zodiacales (Sagitario, Acuario, Tauro y Piscis), sin duda de los reutilizados, colocados unas hiladas al sur del arranque del óculo central. No es extraño que la catedral tuviera un zodiaco, puesto que así ocurre en la portada del Cordero de San Isidoro de León o en la de las Platerías de Santiago, aunque es muy complicado poder ubicarlo en el edificio románico por lo que se han propuesto la puerta meridional o incluso los espacios existentes entre los canecillos, a modo de metopas.

En un acercamiento general, interesa la valoración de Galtier Martí (2004) señalando que los ábsides recibieron



Detalle del ábside sur





al exterior series de molduras con ajedrezados y columnas adosadas, que estructuran el desarrollo vertical en varios registros, mientras que el tejaroz se ennobleció con canecillos y las ventanas con columnas acodilladas sobre las que voltean moldurados arcos. Esta decoración de los ábsides hay que reiterar que se enriquece con una cornisa con modillones de sofitos y metopas, que nos recuerdan modelos del centro de Francia y especialmente la torre-porche de la colegiata de San Hilario de Poitiers, aunque —para Durliat (1993)— en Jaca los trabajos son obra de un escultor más refinado.

Entre los modillones del lado sudeste del ábside central hay uno excepcional que nos presenta a un ángel, saliendo entre nubes y blandiendo una cruz, que Moralejó vinculó (ya en 1973) con la mesa del altar de Saint-Sernin de Toulouse, consagrada por el papa Urbano II el 24 de mayo de 1096, que fue realizada y firmada por el escultor Bernardo Gilduin. El altar de mármol, con relieves de ángeles, aves y motivos vegetales, está presente en este modillón que nos confirma las importantes conexiones de Jaca y Toulouse, a finales del siglo XI.

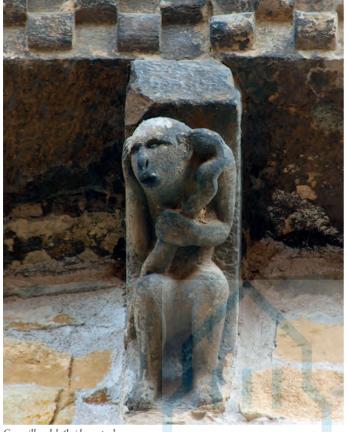
El ábside que se ha conservado integro es el meridional, el de la Epístola, y en él se encuentran integrados los dos elementos que se consideran como base del lenguaje arquitectó-







Canecillos del ábside central

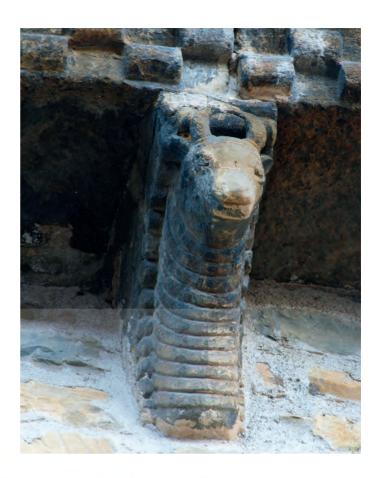


Canecillos del ábside central

Canecillos y metopas del ábside sur



nico jaqués: el ajedrezado, que discurre en forma de imposta, y las bolas que se hacen presentes en los apoyos interiores. Lo que es conocido como "ajedrezado jaqués" es la única decoración escultórica anicónica realmente representativa del mundo románico, siendo gestado en el ámbito languedociano para desarrollarse posteriormente en la península ibérica y alcanzar su mayor difusión desde el territorio aragonés, como ha demostrado Sgrigna recientemente.





Decorado y quizás diseñado por el Maestro de Jaca, este ábside se estructura en tres niveles horizontales separados por una imposta con los tacos o billetes del ajedrezado que recorre el ábside por debajo de la ventana, continuando más arriba por la línea del ábaco y cerrando por el alero del tejado soportado por los canecillos. Y tres zonas presenta el ábside también en su desarrollo vertical. Apoyada en la lesena que queda íntegra —la otra aparece reducida quizás como consecuencia



Canecillos y metopas del ábside sur

de la obra del nuevo ábside central— se levanta una columna adosada con su basa ática, el fuste liso y el capitel corintio, que llega hasta el alero del mismo, marcando un elemento vertical que se correspondería con otro similar al otro lado y que da unidad y esbeltez al cuerpo absidial. Lacarra Ducay escribe que esta columna adosada "testimonia el descubrimiento del lenguaje arquitectónico clásico por los artistas cortesanos del Alto Aragón en la segunda mitad del siglo xi".

No falta quien señala que, este cambio de lesena a columna, obedece a un cambio de criterio constructivo que podría responder a que la catedral se comenzó con un esquema edificativo de tipo lombardo para continuar finalmente con el estilo románico pleno; puesto que en San Isidoro de León o en San Martín de Frómista arrancan las columnas desde el basamento inferior. Además, no puede ocultarse que contemplando el ábside conservado se puede detectar el clasicismo del lenguaje arquitectónico de los artistas de la corte del rey Sancho Ramírez, muy emparentado con otros edificios del Camino de Santiago ubicados en León y Frómista.

El Claustro

Un espacio importante es el claustro grande de la catedral (no hay que olvidar que tuvo un segundo claustro más al Norte mantenido en el XVII como solarium de los canónigos) que ha sido utilizado para ubicar en él las colecciones y exposiciones del Museo Diocesano de Jaca. Desde el jardín de plantas medievales que se ha construido en su interior, se puede contemplar la fachada norte de la catedral, en la que destacan los cuatro amplios ventanales debajo de la primitiva cornisa —sustentada por canecillos— que se conservó en el muro cuando se recreció para levantar la bóveda de crucería actual. El transepto, destacando su gran ventanal, lo vemos en su lado norte, sin sobresalir de la línea de fachada y ajustado a la planta de cruz latina.

Sin duda, estamos ante la zona más original de la catedral y Durliat (1990) ya escribió que en ella estaban los capiteles



más antiguos del templo. Destacando lo más significativo, en el primer ventanal de esta nave del Evangelio nos encontramos con un capitel con motivos vegetales y —en su —ábaco—sendas figuras de felinos. Conforme nos acercamos a los pies del templo, alejándonos de la cabecera, los ventanales están menos elaborados y menos trabajados, puesto que los últimos ni tienen columnas ni siquiera baquetón decorativo.

El claustro principal de Jaca fue comenzado a edificar en el último tercio del siglo XI, como espacio indispensable para ordenar la vida regular de los canónigos agustinianos que el obispo García de Jaca había establecido en la catedral. Durán Gudiol considera que el claustro y la sala capitular pudieron construirse entre 1110 y 1130, momento en el que hay unas buenas relaciones del rey Alfonso I con el obispo Esteban de Huesca y Jaca.

La planta rectangular de este espacio estaba constituida por un amplio jardín interior rodeado de cuatro galerías, cubiertas con madera, a las que se abrían los accesos que llevaban a la propia catedral -en la crujía sur-, al palacio del obispo -en la crujía oeste- y a las demás dependencias capitulares. Una de ellas era la Sala Capitular –abierta en la zona oriental– de la que queda la portada con cuatro capiteles que siguen el estilo de la escuela hispano-languedociana, posterior a 1100, y que para Lacarra certifican el internacionalismo del arte jaqués. Hay un interesante capitel en el que volvemos a encontrarnos con la omnipresente serpiente, en este caso sobre el cuello y torso de una persona con clámide que conversa con otra y a la que no le asustan las fauces de los leones que enmarcan la escena. Sobre la escena de los dos justos, que no temen a nada, el ábaco nos ofrece una extraña decoración con rostros diabólicos que se repite en San Pedro de Loarre o en una arquivolta de la portada de San Pedro el Viejo de Huesca, como señala García Omedes al inventariar las representaciones de serpientes en la catedral.

Debía de ser notable el conjunto claustral, sobre todo por esa decoración esculpida que portaban los capiteles que recibían arcos de medio punto y descansaban en "sesenta columnas" como nos explica un documento de 1555, al que avala un plano contemporáneo, publicado por Juan Francisco Aznárez en 1961. En ese proceso diocesano se hace referencia al claustro posterior –sin interés y bajomedieval– y a "otro grande, con columnas y capiteles en los que se ven grabadas figuras de aves que vuelan por los cielos, de reptiles y animales que andan por la tierra y de peces que surcan el profundo de los mares. Claustro conservado a costa de grandes gastos y dispendios".

En ese conjunto decorativo, a finales del siglo XVI, se podría ver lo que había producido el trabajo del quehacer de los talleres de escultura jaqueses (primero el del "Maestro de Jaca" y luego el del bautizado como "Maestro de doña Sancha"), así como comprobar que su deterioro era notable, producido por la pérdida de interés a partir de la secularización del cabildo —cada vez menos atado a los espacios catedralicios de oración— hasta convertirse en lo que entonces se conocía como "ruinosos claustros". Esta fue la razón por la que acabó imponiéndose la necesidad de su derribo (realizado entre 1615 y 1693) y el lógico reaprovechamiento de algunos de sus capiteles para la obra del pórtico meridional, e incluso para decorar otras zonas de la catedral. Entre los años 1618 y 1622 se cayeron importantes trozos del claustro grande,

obligando al final a desescombrar su galería norte, al mismo tiempo que Juan Senaut va deshaciendo sus tejados y pilares. Año tras año se van haciendo obras y se acometen arreglos importantes (incluso en 1635 para el claustro pequeño) que no evitan que se tengan que desmontar los arcos de la galería oriental en 1679 y se reforme su zona sur entre 1695 y 1698, trabajando el cantero Torres como he documentado. En ese mismo momento, es cuando se acomete una obra de reforma y reconstrucción en el claustro mayor, se cierra la primitiva puerta y se abre la actual por la que ya puede pasar la Custodia procesional, sin los problemas que generaba la estrechez de la antigua puerta.

Se ha planteado Moralejo Álvarez (1979) la actuación del conocido como Maestro de doña Sancha en este claustro jaqués a partir de la existencia del famoso capitel que representa la Huida a Egipto (actualmente en el propio Museo diocesano y muy alterado por la policromía barroca) y de otros procedentes de la colección de don Juan Lacasa. Su temática –la Anunciación, la Natividad, el Aviso a José o la Huida a Egipto— nos permite suponer la existencia de un ciclo dedicado a representar la Infancia de Cristo y que sería esculpido en el primer tercio del siglo XII. La intervención de





Interior de la galería oriental con el acceso a la Sala Capitular, antes de su última remodelación

este taller completaría la obra iniciada en los últimos años del siglo XI, entonces controlada por el primer maestro jaqués.

Repartidos por la catedral y por la ciudad se encuentran una serie de capiteles procedentes del claustro, además del citado en casa de la familia Lacasa. En la calle del Arco hay dos columnas salomónicas con cuatro capiteles, dos de los cuales se han colocado invertidos como si fueran basas, que cumplen función arquitectónica al sostener la escalera. En la calle Echegaray nos encontramos con un fuste apoyado en un capitel con decoración vegetal y sosteniendo otro historiado que ofrece una escena de la Natividad de Cristo. Como ya se ha indicado, a este escultor hay que adscribir los trabajos de dos capiteles que se custodiaron en la capilla del Pilar y hoy están en el Museo Diocesano, más el capitel conservado en la iglesia de Santiago que remite al sarcófago Badminton, conservado en el Museo Metropolitano de Nueva York, confirmando para Simon (1994) la relación de estas obras con la estatuaria antigua funeraria.

Es oportuno recordar algunas cuestiones generales ya señaladas en la introducción de esta monografía, al acometer la tarea de estudiar algunas piezas sueltas. Especialmente cuando hacemos mención de uno de los capiteles, decorado en las esquinas con figuras masculinas, y cuando tratamos del importante capitel del sátiro, presentado en un escorzo que lo saca de la cesta del capitel y acentúa la sensación de movimiento, con un magnifico tratamiento anatómico del desnudo. Ocaña lo vincula al hacer del Maestro Esteban, que está por Pamplona a principios de siglo empeñado en las esculturas de la catedral al igual que el capitel conservado en la iglesia de Santiago, en el que indica García Omedes que "los detalles de la delicada decoración, las volutas o las caras y ojos de las figuras no dejan lugar a dudas". Por su parte, Lacoste (1993) explica que en los últimos años de actividad del Maestro de laca trabajan en el claustro catedralicio una serie de escultores, posiblemente venidos de Santiago de Compostela, a los que hay que vincular ciertos capiteles (algunos de los ubicados en el ábside sur, el vinculado a la pila de agua bendita en la iglesia jaquesa de Santiago y uno de la sala capitular) que también parten de "una interpretación de la escultura antigua". Frente a estas tesis, expuestas con argumentos poco convincentes, Prado-Vilar (2010) apuesta por el Maestro del Sátiro que, a principios del siglo XII, es un autor





Detalles del capitel del Sátiro

de vanguardia que ha intelectualizado las influencias romanas y apuesta por la curiosa concepción plástica que encuentra su principio generador en la sinuosidad ondulante del sátiro.

El interior de la catedral

Al acceder al espacio sagrado de la catedral, declarada Monumento Nacional el 3 de junio de 1931, podemos disfrutar de una vista general del espacio románico que sólo se rompe con los púlpitos, en madera dorada y policromada, construidos a principios del siglo XVIII (1717) para escenificar las disputas barrocas que mantenían los oradores sagrados

desde ellos, disfrutando de esos tornavoces que ampliaban el volumen de la voz, coronados por la imagen de la Fe en el del lado del Evangelio y por la de la Justicia en la Epístola.

Hemos visto que la catedral responde a lo que es el típico edificio románico ordenado en una planta basilical de tres naves, estructuradas con cinco tramos y cerradas por una cabecera triple, con ábsides de planta semicircular que el arquitecto quiso separarlos de las naves con unos tramos abiertos a un transepto no acusado en planta pero si visible en alzado. Las naves del templo están separadas por unos arcos de medio punto doblados, idénticos a los cuatro torales del crucero, que comunican con el presbiterio y con el transepto respectivamente. Está claro que en sus comienzos el arquitecto que acomete la obra jaquesa es fiel al modelo de las basílicas paleocristianas, cubiertas con madera, en uso todavía en la Roma que ha visitado Sancho Ramírez en 1068.

Como ya se indicaba al hablar de las etapas constructivas, se adoptaron unos soportes muy simples que además se alternaron con columnas exentas (a modo de columna gigante con capitel corintio) y pilares compuestos, con pilastras y columnas adosadas, como había señalado Lambert, en 1942, al estudiar la alternancia de soportes en las iglesias de planta basilical. Es importante recordar que el examen de estos soportes permiten desvelar algunas irregularidades que corresponderían a titubeos y a interrupciones, que de todo ello ha habido en Jaca. Esta claro que hablamos de un segundo arquitecto que es un hombre culto y preparado, pero que continúa la labor de otro, puesto que hay falta de sintonía entre muros y pilares. Junto a ello, la ausencia de contrafuertes -que sólo se ven en la zona occidental- nos confirma en la idea de que no se pensó abovedarla con piedra, por lo menos en la central, y nos hacen recordar templos pioneros como Leire o Frómista. Íñiguez planteó, al restaurar las cubiertas de las naves laterales, que quizás tuvieron unas bóvedas de arista anteriores a las actuales del siglo XVI. La más curiosa noticia que tenemos de ello nos la da Pedro Villacampa –en su Memoria verdadera de las cosas pasadas para consolación de los presentes y venideros- cuando informa que hacia 1440 "en un día se cremó toda la seo, que todo era de fusta", es decir de cubierta de madera.

La cabecera del templo es uno de los espacios más atractivos, a pesar de que la reforma del ábside central rompió las proporciones de esta zona recreciéndolo en profundidad. Durliat ha señalado que esta cabecera se encuentra "estrechamente relacionada con un cierto número de iglesias construidas a lo largo del siglo XI por comunidades monásticas o canónicas de Cataluña", aunque no quiere reconocerlas como modelos propiamente dichos de esta basílica. Y por otra parte, toda la zona se va construyendo armónicamente en torno a la bóveda semiesférica sobre trompas abocinadas que juega el papel "de coronamiento del conjunto" y en las que unas repisas ofrecen los símbolos de los cuatro evangelistas, circunstancia que nos habla de cómo se plantearon sugerir a los fieles la representación de la bóveda celeste en la cúpula.



Interior desde la cabecera



Interior de los ábsides



Vista de los soportes

Esta cubierta, el cimborrio octogonal, fue construida a finales del siglo XI y nos recuerda técnicas constructivas de origen musulmán con sus cuatro arcos cruzados, de perfil rectangular, volteados desde el centro de cada lado del octógono con una clara conexión con la tradición mozárabe existente en estas tierras pirenaicas. Lacarra ha señalado que no está lejos de otras obras localizadas en el Camino de Santiago: en el palentino San Martín de Frómista, en el alavés San Prudencio de Armentía o en el navarro monasterio de Irache.

Los ábsides se cubren de acuerdo con los sistemas en uso en aquel momento. En las capillas absidales bóveda de horno y bóveda de cañón para el tramo que las precede y los brazos del crucero, quedando posiblemente las naves cubiertas con madera (un tipo de cierre muy ligero que es que el se quemó en el siglo xv). Hay una noticia de 1468 que nos permite saber cómo se le obliga al sacristán a reparar el "tejado del cimborrio, de la torre, de las capillas de S. Pedro, de Santa María y San Joaquín, así como los techos de la iglesia hasta que se cubriesen con bóvedas".

En el siglo XVI, cuando el crecimiento económico producido por el comercio lo permite, se acometió la construcción de las cubiertas laterales, con bóvedas de crucería estrellada que son trabajadas por Juan de Segura en el verano de 1520 y que, sin duda, enriquecen la imagen de una catedral en la que se están haciendo nuevas capillas para dar respuesta a las

necesidades funerarias de la burguesía local. Pero, aún habrá que esperar a finales del siglo para acometer el abovedamiento de la nave central, en mejores momentos que no sólo responden al auge económico de los mercaderes jacetanos sino también a la recuperación de la diócesis de Jaca, importante hecho acaecido en 1572, gracias al interés de Felipe II por controlar más de cerca la situación pastoral de una zona fronteriza con los enemigos franceses.

Se trabaja en la nave central desde el año 1598, después de que el canónigo zaragozano Francisco de Herbás capitulara con el maestro Juan de Bescós la construcción de las bóvedas que han de ser "de una piedra que llaman tosca, acostumbrada gastar en algunas fabricas y obras de dicha ciudad, la qual se saca en el termino de Castiello". Según los estudios de Oliván Jarque (1987), la bóveda debe de "hazerse debaxo de la techumbre que hoy esta hecha en la navada de medio de dicha Yglesia sin desacomodar dicha techumbre ni tejado del ser que hoy tiene procurando coser y apegar la vobeda de piedra quan unida pueda hir a la techumbre a causa de que cuanto mas se lebante alcanza mas luz y tiene mejor proporcion la altura de la navada". La bóveda que se voltea es de piedra, se divide en cinco tramos determinados por los mismos de la nave, y se enriqueció con claves o rosas de madera de pino tallada y dorada. Completando todo el trabajo estaba la apertura de nuevos ventanales que modifi-



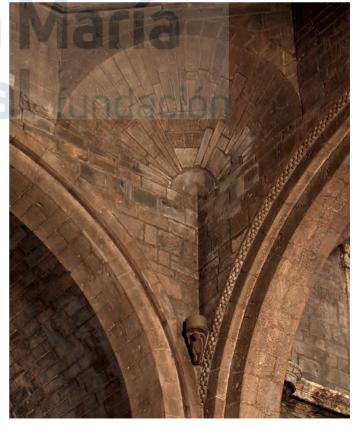
Bóveda del cimborrio

carían la modulación de la luz en el interior de la catedral, aumentando la luminosidad aunque nada más fuera por las diez ventanas que se abren y que, por mandato del contrato, tendrán la máxima altura "de luz que entrambos texados le diera lugar", poniendo en ellos "unas tablas de alabastro, buenas y limpias con la seguridad conveniente".

El plazo de finalización de la construcción de la bóveda es de tres años, por lo que están terminadas en 1601 cuando el mismo maestro acomete el segundo encargo: la construcción de un retablo mayor en piedra que, sustituyendo al gótico que pintó Juan de la Abadía en el siglo XV, se dedicaría lógicamente a san Pedro.

Por último, contemplando los espacios de la catedral, Esteban Lorente ha planteado un acercamiento a sus etapas en función de la metrología y diferenciando tres momentos en su diseño geométrico. Primero se intenta levantarla de acuerdo con una geometría basada en el triángulo equilátero, al cual se someten distintas partes como los presbiterios, las ventanas e incluso la altura de las naves laterales y los arcos torales del crucero. En un segundo momento se continúa su construcción con una geometría del pentágono que puede encontrarse en los tramos de las naves. Y en un tercer momento, se concluye la catedral con una geometría basada en las armonías musicales que se encuentran en el último tramo de las naves y en el pórtico de los pies.

Trompa del cimborrio



Los capiteles de las naves

Como introducción a su análisis particularizado se puede apuntar que complementan el conjunto de la decoración escultórica, en este caso hecha sobre piezas enormes que tienen como base el capitel corintio. En ellos podemos ver trabajos exclusivamente con elementos vegetales, incluso guarnecidos con piñas o pomas, recreaciones de elementos humanos entre

vegetación o entrelazos, y capiteles historiados que son la parte más notable del conjunto. En estos capiteles figurativos se reconocen las manos de varios escultores que trabajan en las dos etapas de construcción de la catedral.

En la parte occidental, en el hastial de los pies y a ambos lados de la puerta principal, tenemos dos capiteles que sostienen los arcos del último tramo y en ellos destaca especialmente el de la nave de la Epístola por estar completando,



















Capiteles de las naves

con su iconografía, el mensaje dado en el pórtico occidental. Aquí centra el capitel un hombre con nimbo y una serpiente en la mano, al que le acompañan dos jóvenes con clámides que llevan sendos leones atados, sojuzgados lamiendo sus pies, que son una clara alusión al dominio del hombre sobre el pecado. Se está trasmitiendo el mensaje de que el justo no teme a la serpiente y de que los justos que hacen penitencia y escuchan el mensaje de Dios podrán vencer al mal.

Continuando por el lado de la Epístola el pilar siguiente presenta tres capiteles decorados con elementos vegetales y entrelazos, uno de los cuales presenta en su línea de base un interesante anillo de palmetas y otro recrea un trabajo de gran calidad con piñas sobre motivos vegetales. El quinto capitel corona una columna y presenta, en su parte superior, una decoración vegetal dejando el nivel inferior sin acabar de labrar, cuestión que ha llevado a algunos autores, como









García Omedes, a indicar que esto responde a prisas o alteraciones de proyecto.

El pilar que se encuentra frente a la puerta meridional, sigue aportando en dos capiteles muestras de esa pasión por la decoración vegetal aunque presenta en el tercero la recreación de un cauce de aguas, escena que ha sido interpretada por Canellas y San Vicente (1971) como la purificación de las almas en los ríos del Paraíso. García Omedes (2014) entiende

que se refiere a la tentación y que en este capitel, el Maestro de Jaca, lo que está utilizando es la escena clásica que presentaba a Ares y Afrodita, surgiendo ella del mar semivelada y rodeada de monstruos marinos.

El capitel que remata la columna cercana al presbiterio, que también ha sido decorado solamente en su parte superior, es de corte muy clásico y presenta margaritas como las que hemos podido ver en el tímpano En el pilar en el que apoya el lado suroeste de la cúpula tenemos cuatro capiteles, con vegetales y anillos de palmetas en algunos de ellos En el capitel del lado sur, que recae a la nave de la Epístola, Moralejo Álvarez que estudió el programa iconográfico de la catedral (1977) interpretaba la escena como una Anunciación a María (figura central que recuerda las clásicas orantes) anuncio realizado por dos ángeles que la señalan, en este caso entre las representaciones de la Tentación y de la Lujuría, en clara alusión a la Redención. Las dos alusiones se encuentran en los lados del capitel y nos muestran a un simio encadenado y a un personaje al que una serpiente rodea su cuello. En la pared meridional, sosteniendo el arco formero que da paso al transepto nos encontramos con desnudos muy clásicos que se presentan entre decoración vegetal entrelazada con animales de fondo.

En la boca de la capilla mayor hay dos capiteles, sobre dos pares de columnas adosadas, que presentan la decoración ordenada en tres bandas con motivos vegetales en el del lado sur y con animales monstruosos en el del lado norte. Con este capitel comenzamos la sucesión de arcos que separan la nave central de la nave del Evangelio, zona en la que tendremos una docena de capiteles, además de uno de entrelazos vegetales y palmetas que sostiene el arco que separa el transepto por la zona norte. El pilar inmediato al presbiterio tiene cuatro capiteles de los que algunos se presume están inacabados, entre los que hay dos que tienen cierta singularidad: uno por la sucesión entre las típicas bolas jaquesas en sus bandas superiores y unas cabecitas en la inferior, el otro por dos personajes que sostienen un medallón con una efigie, mientras vueltos hablan con otros tantos personajes que portan un libro en su mano. García Omedes ha propuesto una curiosa interpretación para esta imago clipeata que sostiene su propio círculo con sus cuatro manos, en la línea de considerar que se trata de una representación del rey Sancho Ramírez, escoltado por sus dos hijos. El capitel que sostiene la columna siguiente es el único rematado en sección circular, es de corte muy clásico y tiene una decoración vegetal muy simplificada.

El pilar situado frente a la entrada al Museo Diocesano tiene dos capiteles, con decoraciones vegetales con piñas y con palmetas enmarcando alguna de sus cestas. Decoración vegetal tiene el capitel que corona la columna siguiente y también los dos que hay adosados en el pilar último, con palmetas en su base y piñas sobre motivos vegetales. El último está muy deteriorado y es complicado reconstruir la escena de la que quedan sugerencias de entrelazos y restos de animales.

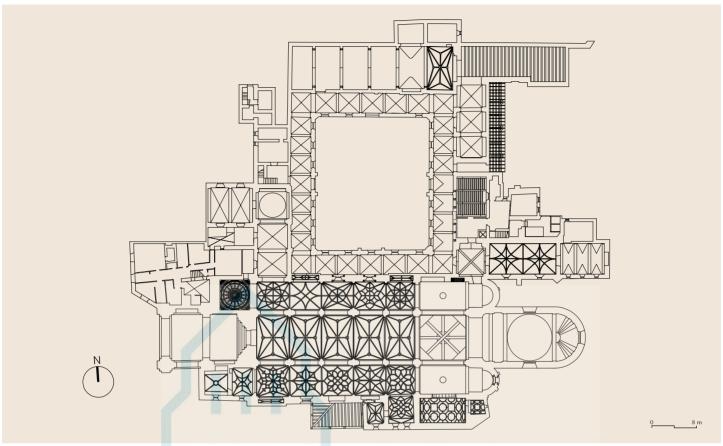
Las columnas y pilares cruciformes que separan las naves presentan también elementos que los enriquecen en su arranque desde el suelo de la catedral. Los pilares cilíndricos presentan grandes basas áticas con bolas jaquesas muy desarrolladas y las basas de las semicolumnas adosadas se elevan sobre un gran podio cilíndrico, que se adorna con doble moldura de bocel en su borde superior, convirtiendo en algún caso las bolas, que decoran igualmente su basa, en pequeñas cabecitas de león.

LAS CAPILLAS

La catedral románica ubicó sus primeras capillas en las dependencias anexas al claustro que hoy ocupa el Museo Diocesano de Jaca, en cuya monografía Belén Luque recoge datos de ellas, hasta que en el siglo XV las grandes familias de la ciudad, enriquecidas con el control del comercio entre los reinos hispanos y Francia, decidieron acometer la construcción en el interior de una serie de capillas devocionales y funerarias. En esta tarea de mecenazgo es importante la presencia en la ciudad del obispo don Juan de Aragón y Navarra, obispo de Jaca-Huesca, que potenció el culto a la patrona diocesana santa Orosia y comenzó alguna obra de embellecimiento del interior catedralicio, a finales del siglo XV, al mismo tiempo que aplica rentas para la fábrica de la catedral pues él ha dejado claro, en la Visita pastoral de 1499, que las dependencias canonicales, el claustro, la sala capitular y el refectorio, además de otras muchas zonas, están en estado ruinoso.

Para completar la comprensión de la catedral románica hay que conocer esas reformas que se hicieron posteriormente y que ampliaron y dinamizaron el uso devocional del espacio interior. En los pies de la nave de la Epístola está la capilla de Santa Ana, destinada para ser sede de los racioneros catedralicios, que abre con un arco apuntado y que tiene un magnífico retablo de principios del siglo XVI que preside una talla de Santa Ana con la Virgen y el Niño que se ha considerado obra de Damián Forment y que nos lleva al entorno del año 1520. La construcción de esta capilla tapó los arcos meridionales del Pórtico Mayor de la catedral. Ya en el muro sur se encuentra la capilla de la Anunciación, un reducido hueco que se abrió en el entorno del año 1500 para colocar un retablo renacentista de hacia 1530, obra del escultor Pedro Lasaosa y presidido por una Anunciación bajo un tondo o medallón de aire italianizante que encierra la imagen de la Virgen con el Niño. El altar del Santo Cristo es producto del regalo de la imagen devocional que hizo el sacerdote Bescós en 1912 y que cerraba antiguamente el primer tramo del muro antes de la puerta meridional, hasta que la construcción de una rampa de acceso al interior -en el año 2015- aconsejó trasladar la imagen a la citada capilla de los racioneros, abierta en los pies de la nave de la epístola.

Pasada la puerta, está la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, que alberga un retablo barroco del siglo XVII presidido por la Piedad (una llorosa María sostiene el cuerpo muerto de su Hijo), según modelo divulgado por el pintor lombardo Danielle Crespi hacia 1626. La gran portada gótica de la capilla de San Sebastián nos recuerda el estilo impuesto en el reinado de los Reyes Católicos, sabemos que nació para albergar el osario de los obispos jacetanos y que en el siglo XVII se enriqueció con el arrimadero de azulejería toledano. Su retablo ofrece la escena del martirio de san Sebastián y en la puerta del Sagrario de este retablo se conserva una hermosa pintura sobre cobre que representa a la Virgen, vinculable a la escuela andaluza del siglo XVII. Como señalé se conserva en el



Planta general de bóvedas

muro de la izquierda un pequeño retablo de 1656, dedicado a la Inmaculada Concepción, que se encontraba en el desaparecido trascoro que estaba situado a los pies de la nave central, en el segundo tramo.

A continuación de esta capilla, cubierta con bóveda de crucería estrellada, está la de San Miguel que consideran los especialistas como una de "las muestras más precoces que existen en España del Renacimiento italiano" y cuya portada está concebida a modo de arco de triunfo, ordenada en tres niveles y coronada por una cartela -con una inscripción alusiva a la política cesaropapista de Carlos V y sostenida por ángeles tenentes- que recuerda cómo "El poder real ha unido de nuevo a aquellos que siguen a Cristo, el poder real mantiene a los suyos unidos en Cristo". En la zona inferior de la portada podemos ver las imágenes de san Cristóbal y san Roque, que se complementan con medallones representando a dos evangelistas (san Lucas en el derecho y san Marcos en el izquierdo). En la zona del arco apuesta por ofrecer un mensaje funerario de creencia en la Resurrección de Cristo y por eso presenta las imágenes de san Pablo y de san José (el patrón de la buena muerte), acompañadas por los medallones de los otros dos evangelistas que faltaban: san Mateo y san Juan. En su interior, cubierto con bóveda de cañón casetonada tiene un retablo presidido por la representación juvenil de san Miguel que clava su lanza en la boca del dragón, y en los dos últimos siglos ha sido empleada

como capilla funeraria de algunos obispos de Jaca, siendo el último de los enterrados don José María Conget.

El ábside sur de la catedral románica, el único conservado tal y como se concluyó en el siglo XII, está presidido por una imagen decimonónica de Nuestra Señora del Pilar que se colocó al anular la vieja advocación de esta capilla absidial—la Virgen del Rosario—y dejar de ser espacio predilecto para enterrar los cuerpos de los obispos barrocos. Por esa razón, tiene lápidas funerarias de mármol negro en el muro: en nuestra izquierda la que recuerda al obispo jacetano Esterlic, muerto en 1626, y en la derecha la de su sucesor en la sede jaquesa el prelado Vicente Domec que fue importante mecenas de este templo. Lo más significativo de la capilla es la reja de hierro que nos muestra la forja del siglo XII, junto a los que quedan de los ocho capiteles que se conservaban aquí desde las reformas del siglo XX.

La Capilla Mayor de la catedral ocupa el espacio del antiguo ábside central, que fue demolido y ampliado en el siglo XVIII por el maestro de obras Labastida y decorado por el pintor fray Manuel Bayeu. En él podemos ver el órgano colocado en 1918 (concluido en 1706 y reconstruido en 1860 por el maestro Gómez y Mardones) y la antigua sillería coral, obra barroca del siglo XVIII.

Bajo la mesa del altar hay tres urnas dieciochescas de plata, en las que se custodian los restos del cuerpo de santa



Orosia (en la central, realizada por el platero jacetano José Aznárez en 1731), los de los santos Voto y Félix (en la de la izquierda, construida en 1734), y (en la de la derecha hecha en 1735) el cuerpo de san Indalecio, que fue un regalo del abad de San Juan de la Peña, monasterio al que lo trajo desde tierras musulmanas el rey Sancho Ramírez con ocasión de la construcción de la iglesia románica de fines del siglo XII. El conjunto mural que realiza el cartujo Bayeu responde a un programa que tiene como fin la difusión del culto a la Santísima Trinidad y mostrar algunas escenas de la vida de san Pedro, titular de la catedral.

El ábside norte lo ocupa la capilla de San Jerónimo, que conserva una interesante reja románica de espirales y un retablo renacentista de 1573, atribuido a Jorge de Flandes y a los pintores Pedro de San Pelay y Antón Claver, en el que es destacable la magnifica representación penitente del titular, de clara influencia burgalesa, escoltado por las representaciones de san Juan Evangelista y san Juan Bautista. Fruto del mecenazgo de su familia es el sepulcro del obispo Baguer, situado en el lado occidental del crucero para albergar los restos del obispo de Alghero (Cerdeña), que fue contratado en 1567 a los escultores Juan de Rigalte y Guillém Salbán, aunque el relieve de la Asunción de la Virgen, colocado en el arcosolio, podría ser obra del escultor Juan de Anchieta que trabajó en esta catedral. El sarcófago, muy italianizante, se decora con unas figuras de las virtudes (Fe, Caridad, Templanza, Justicia y Prudencia) y centra su discurso triunfal en la estatua yacente del obispo revestido como tal.



Capilla de Santa Orosia



Reja románica que cierra el ábside sur

Continuando por el muro norte, en la nave del Evangelio, se encuentra el altar del Santo Cristo (bendecido en 1767 por el obispo López Estaún) y la capilla de San Agustín que tiene una tardogótica portada fechable hacia 1500, aunque el retablo es barroco de hacia 1760 y está presidido por el santo obispo (que lleva el libro abierto simbolizando en la iglesia que emerge "la ciudad de Dios") escoltado por la imagen de santa Lucía y a su izquierda la de santa Apolonia.

Inmediata a esta capilla se abría la primitiva puerta del claustro, que fue inutilizada cuando consideraron necesario hacer otra más amplia para poder entrar y sacar la Custodia. Era el año 1696 y se aprovechó la capilla de la Santa Cruz, por cuyos restos hoy se accede a las salas del Museo Diocesano. De esa capilla gótica queda la portada en arco conopial gótico, donde se conservan dos esculturas de gran interés iconográfico que representan a don Juan de Aragón, obispo de Jaca-Huesca y gran mecenas artístico de esta iglesia, y a su padre el famoso príncipe don Carlos de Viana.

La decoración goticista se vincula también a la boca de la capilla inmediata, dedicada a santa Orosia, patrona de la diócesis, que fue ampliada y reformada -tal como hoy la vemos- en el siglo XVII con el importante mecenazgo de su cofradía. Las obras de esta capilla, una auténtica iglesia dentro de la catedral, se concluyen en 1694 y poco después culmina la ejecución del retablo churrigueresco, presidido por una extraordinaria talla policromada de la santa, representada en el momento de ser glorificada mientras dos ángeles le sostienen la corona. Completa la decoración de la capilla, evidentemente realizada en función de un programa que incremente la devoción a santa Orosia o Eurosia, un conjunto de pinturas murales al fresco de finales del siglo XVII contando los milagros de la santa y que manifiestan ese gusto por la teatralidad del barroco, llegando incluso a incorporar en la decoración de los muros tanto celosías como puertas fingidas por la que se asoman curiosos personajes que recuerdan a los habitantes de la ciudad a finales del siglo XVII.

La santa, que está documentada como centro de la religiosidad de estos valles desde el siglo XIII, ha sido durante toda la historia de la ciudad el mejor medio para poder vencer los graves problemas, desde epidemias hasta catástrofes provocadas por la naturaleza, siendo constatable documentalmente su función benéfica en casos de sequía o de lluvias y nieves que ponen en peligro las cosechas. La vinculación de la santa con la ciudad se inicia, según la tradición escrita y la pasión litúrgica bajomedieval, con la llegada a Jaca (hacia 1072) de parte del cuerpo de la santa, trasportado por el pastor que lo ha encontrado en el monte de Yebra de Basa, lugar en el que fue martirizada la santa posiblemente en el siglo X, coincidiendo con una profunda ruptura de la convivencia entre cristianos y musulmanes como producto del avance militar de los ejércitos navarro-aragoneses, y en el que se conservó su cabeza en un magnífico busto relicario gótico.

A los pies de la nave del Evangelio se abre la capilla de la Santísima Trinidad que ofrece una monumental portada



Capilla mayor

renacentista en forma de arco de triunfo (realizada como un canto a la salvación del hombre), además de un magnifico retablo, obra atribuida al escultor Juan de Anchieta, que está considerado como "una de las creaciones más grandiosas de la escultura española". En él, gracias al mecenazgo de los fundadores –Martín de Sarasa y Juan de Aranda en 1569– se realizó un conjunto escultórico de la Trinidad, presidido por la figura de Dios Padre que constituye una de las notables replicas del Moisés de Miguel Ángel.

Texto: DJBC - Fotos: AGO - Planos: MALD

Bibliografía

AA.VV., 1998e; Acín Fanlo, J. L., 2011, pp. 97-111; Aznárez López, J. F., 1961, pp. 171-179; Balaguer Sánchez, F., 1951b; Buesa Conde, D. J., 1982b, pp. 82-84, 99, 338-341; Buesa Conde, D. J., 1987, pp. 53-88; Buesa Conde, D. J., 1996a, pp. 245-248; Buesa Conde, D. J., 1998a, pp. 21-24, 26, 30; Buesa Conde, D. J., 2004; Buesa Conde, D. J., 2016, pp. 129-165; Caamaño Martínez, J. M., 1993, p. 105; Cabañero Subiza, B., 2007, pp. 231-232; Camón Aznar, J., 1942; Camón Aznar, J., 1945; Camón Aznar, J., 1963; Campo Betrán, M. G., 1987; Canellas López, Á. y San Vicente Pino, A., 1971, pp. 117-133, 160; Castello Montori, R., 1998; Castelló Montori, R., González Aguado, M. T. y Lizalde Giménez, D. J., 1997; Durán Gudiol, A., 1951, p. 14; Durán Gudiol, A., 1961b, p. 195; Durán Gudiol, A., 1963; Durán Gudiol, A., 1965a,

doc. 27, pp. 41-47; Durán Gudiol, A., 1967; Durán Gudiol, A., 1973a, pp. 45-52, 213-215; Durliat, M., 1977; Durliat, M., 1990, pp. 95-96, 99, 218-249; Durliat, M., 1993b, pp. 97-98; Enríquez de SALAMANCA, C., 1987 (1993), pp. 27-37; ESTEBAN LORENTE, J. F., 1993b; ESTEBAN LORENTE. J. F., 1999; ESTEBAN LORENTE. J. F., 2000, pp. 249, 256-258; ESTEBAN LORENTE, J. F., 2008, p. 388; ETCHEVERRY, M., 2011; Favreau, R., 2004; Gaillard, G., 1935, p. 289; Galtier Martí, F., 2004, pp. 137-138; GARCÍA GARCÍA, F. de A., 2010, pp. 70-71, 87-88; GARCÍA GARCÍA, F. de A., 2011, pp. 136-137; GARCÍA GARCÍA, F. de A., 2012; GARCÍA GARCÍA, F. de A., 2013a, pp. 138, 143-150, n. 9; GARCÍA OMEDES, A., 2010, pp. 55-58; GARCÍA OMEDES, A., 2011b; GARCÍA OMEDES, A., 2012a; GARCÍA OMEDES, A., 2012b; GARCÍA OMEDES, A., 2012c; GARCÍA ROMO, F., 1966; GARCÍA ROMO, F., 1967; GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, A., 1945, pp. 24-52; GASCÓN DE GOTOR GIMÉNEZ, A., 1963; GÓMEZ MO-RENO, M., 1934, pp. 66-76; HOYO CALLEJA, J. del, 2000; HUESCA, R. de, 1780-1807, pp. 449-452; IBARGÜEN SOLER, J., 2005; IBARRA Y RODRÍGUEZ, E., 1904, pp. 91 y 146; Íñiguez Almech, F., 1935; Íñiguez Almech, F., 1967; LACARRA DUCAY, M. C., 1993, pp. 16-17, 20, 22-23, 32-34; LA- COSTE, J., 1993, pp. 111-114, 119, n. 4; LALIENA CORBERA, C., 2000, pp. 168-169, 190-192, 215, n. 132; MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., 2011, pp. 194-195; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., 2015a, pp. 178-181; MERINO DE CÁCERES, J. M., 2002; MONREAL Y TEJADA, L., 1931; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1973a; Moralejo Álvarez, S., 1976b; Moralejo Álvarez, S., 1979, fig. 7; Moralejo Álvarez, S., 1984b, pp. 29-35; Navarro González, V., 1952; NAVARRO GONZÁLEZ, V., 1961; OCAÑA EIROA, F. J., 2003, pp. 51-58; Ocón Alonso, D., 1983, pp. 253-254; Ocón Alonso, D., 2003, p. 97; Ocón Alonso, D., 2004; Ocón Alonso, D., 2010; Oliván Jarque, M. I., 1986; OLIVÁN JARQUE, M. I., 1987; PRADO-VILAR, F., 2008; PRADO-VILAR, F., 2009; PRADO-VILAR, F., 2010, pp. 35-40, n. 50; PRADO-VILAR, F., 2015; PRADO-VILAR, F., (en prensa); REY LANASPA, J., 1999; SANGORRÍN Y DIEST-GARCÉS, D., 1979, doc. II, pp. 41-55 y pp. 111-114; SGRIGNA, I., 2010, pp. 297-299; Silva Verástegui, M. S., 2010, pp. 116-121; Simon, D. L., 1975; Simon, D. L., 2010; Simon, S. C., 1979; Simon, S. C., 1981; SIMON, S. C., 1994; TORRALBA SORIANO, F., 1977, pp. 158-160, 173-198; UBIETO ARTETA, A., 1951, pp. 211, 245-246, 415; UBIETO ARTETA, A., 1975, pp. 52-54; VIVES GATELL, J., 1956.

Museo Diocesano

L Museo Diocesano de Jaca (MDJ) fue inaugurado el ¶ 22 de agosto de 1970, bajo el episcopado de D. Ángel → Hidalgo Ibáñez (1951-1978) como "museo de arte sacro medieval", con el doble objetivo de servir de testimonio de fe de las gentes de la diócesis de Jaca y convertirse en foco de cultura del Alto Aragón. Para su ubicación se eligió el claustro y dependencias anejas de la catedral de San Pedro Apóstol de Jaca, edificio clave del arte románico europeo y del Camino de Santiago. Lejos de la concepción tradicional de un museo diocesano al uso, este centro destaca por su excepcional colección de frescos originales, románicos y góticos, que hacen de él uno de los museos más importantes del mundo en pintura mural medieval. Antes de adentrarnos en el historia propiamente dicha del MDJ, debemos hacer una breve referencia (como breve fue su vida), al primer museo que existió en la ciudad de Jaca: el "Museo románico de Jaca" (ubicado en el Real Monasterio de Santa Cruz de las Madres Benedictinas de Jaca), pues su fundación, filosofía y principios de trabajo sentaron ya en la década de 1930 las bases de lo que en el futuro germinaría en el Diocesano Jaqués.

EL PRECEDENTE DEL MDJ: EL MUSEO ROMÁNICO DE JACA

Se conserva en el Obispado de Jaca el acta fundacional del Museo Románico por la cual sabemos que el 20 de julio de 1934 se reunían en el Palacio Episcopal el Vicario de la Diócesis, el Presidente del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (SIPA), Francisco de Cidón y el representante del Sindicato de Iniciativa de Jaca, Manuel Abad, para sentar las bases de este primer museo, la filosofía y principios que debían regirlo y añadiendo una interesante nota al margen

fundamental para la historia del Diocesano porque indican: "si bien el acta anterior asigna al museo el carácter de románico, deberá entenderse que también entraña el concepto de Diocesano a todos los efectos canónicos y civiles y en su virtud se denominará Museo Románico de la Diócesis de Jaca".

La inauguración oficial de este centro tuvo lugar el 5 de agosto de 1934 a las 9 de la mañana, presidida por el entonces obispo don Juan Villar y Sanz en las dependencias del monasterio de las Madres Benedictinas de Jaca que cedieron la portería y otros espacios así como parte de las piezas expuestas para que el Museo Románico de Jaca fuera una realidad. Las reformas arquitectónicas necesarias corrieron a cargo del arquitecto Regino Borobio.

Por suerte, conservamos algún ejemplar de la Guía Oficial de Jaca y su Región publicada en 1934 que recoge una completa descripción de este decano museo, sus salas y sus piezas (el tímpano románico de la ermita de Sarsa; varios capiteles románicos propiedad de D. Juan Lacasa; una talla románica del Salvador...), pero de entre las que destacaba, lógicamente, el Sarcófago de Doña Sancha, que desde que se hubiera trasladado desde Santa Cruz de la Serós en el siglo XVII permanecía en la clausura del convento y se sacaba de ella "para su contemplación y estudio". Estamos en 1934 y todavía no habían sido hallados los conjuntos de pintura mural (base de la colección del moderno diocesano) pero ya desde el principio el museo románico nacía con una revolucionaria filosofía, entendiendo que debía plantearse no como un mero almacén sino como un lugar que invitara al estudio y difusión del arte románico altoaragonés.

Es difícil concretar ningún dato más de esta decana institución museística jaquesa y, ni siquiera de su desaparición, y sólo los hermanos Albareda en 1952 en una de sus



Acto inaugural del Museo Románico de Jaca en 1934 Artículo del SIPA (Gentileza del MDJ)

excursiones se lamentan "hemos estado recientemente en la ciudad de Jaca [...] y nos hemos encaminado al monasterio de las Benitas y vemos con desagradable sorpresa que aquél interesante museo románico que en su recinto se formara ha desaparecido. [...] Si en las Benitas no puede estar instalado por razones que ignoramos ¿Por qué no instalarlo en los claustros de la Catedral"? Esta sugerencia de los hermanos Albareda, hecha en 1952, se vio materializada ya cuatro años más tarde, puesto que en una nota tomada de las Actas del Cabildo de la Catedral del 28 de junio de 1956 se "autoriza al proyecto de museo en el claustro de la Catedral presentado por el canónigo Juan Francisco Aznárez". Un proyecto que aún tardaría algún tiempo en fraguar pero del que ya se había puesto la primera piedra.

En los casi cincuenta años de historia del Diocesano podemos sistematizar hasta cuatro períodos que se corresponden con otras tantas fases de ampliación de la colección, nuevos montajes museográficos y anhelos por contar con más espacio expositivo, pues el gran problema del centro es la falta de espacio al tener numerosas construcciones adosadas.

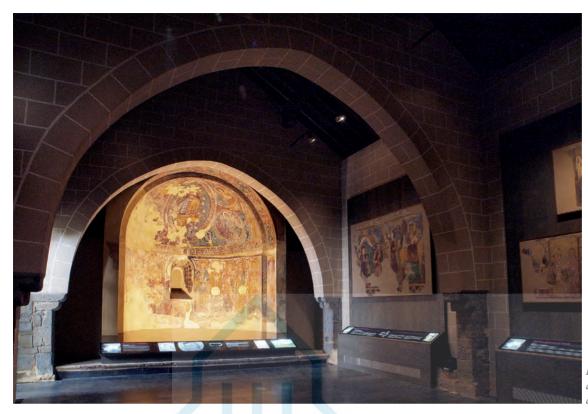
La formación de la colección (entre 1962 y 1970)

En esta primera etapa que hemos denominado "fase de formación", el museo todavía no estaba abierto al público y fue el momento en el que empezó a gestarse la futura colección permanente. Y es que, a lo largo de la década de 1960, la Diócesis de Jaca sorprendió al mundo con una serie de hallazgos de pinturas al fresco medievales que decoraban las iglesias y ermitas del Pirineo Aragonés y que permanecían ocultas o en grave riesgo de desaparición. Papel destacado en estos descubrimientos desempeñaron los sacerdotes diocesanos Jesús Auricenea y Juan Francisco Aznárez, hombres de amplia cultura y fina sensibilidad, quienes apoyados por el obispo Hidalgo Ibáñez y con el respaldo técnico y científico de Ramón Gudiol Ricart promovieron el laborioso proceso de arrangue de las pinturas, su restauración y traslado a Jaca para asegurar su conservación. Esta fase se inicia en 1962, fecha en la que el párroco de Navardún, Jesús Auricenea escribía una carta a Ramón Gudiol comunicándole el descubrimiento de los frescos de la iglesia de San Esteban de Urriés (Zaragoza) v solicitándole asesoramiento.

Un año más tarde se descubrió el conjunto pictórico de la ermita de San Juan Bautista de Ruesta (románico, segunda mitad del siglo XII) lo que supuso un hito fundamental en el devenir posterior del museo pues hasta ese momento las pinturas murales de Ruesta constituían el hallazgo más importante en Aragón de pintura mural medieval. El arranque y posterior restauración en los talleres de Ramón Gudiol del conjunto de Ruesta fue una noticia de tal calibre para la época, que la prensa del momento se hizo eco de su presentación (diario La Vanguardia Española, viernes 3 de julio de 1964 y domingo 12 de julio). Antes de quedar definitivamente instalado en las salas del Museo, el conjunto se expuso en julio de 1964 en los salones del Palacio de la Virreina de Barcelona.

A partir de estos primeros hallazgos, la labor de exploración metódica y abnegada llevada a cabo por Auricenea y Aznárez en la arquitectura románica de la diócesis de Jaca dio como resultado la aparición, sólo en la década de los 60, de hasta 12 conjuntos de pintura mural procedentes de distintos templos diocesanos, Y así, a los descubrimientos ya citados de Urriés (Zaragoza, 1962) y Ruesta (Zaragoza, 1963), siguieron los del monasterio de las benedictinas de Jaca (Huesca), Navasa (Huesca) y Sorripas (Huesca) todos en 1965; Bagüés (Zaragoza) y Susín (Huesca), ambos en 1966; Cerésola (Zaragoza) y Escó (Zaragoza) en 1967 y 1968, respectivamente, y Ermita de Nuestra Señora de Ipas (Huesca) y Orús (Huesca) en 1969.

Respecto al proceso de traslado de todos estos conjuntos murales, así como de los que se rescatarán en la década de 1970, se utilizó mayoritariamente la técnica del *strappo*, consistente en arrancar únicamente la capa pictórica, realizada en la totalidad de los casos, por el equipo de los Gudiol que todos los veranos se trasladaban a los templos para poder realizar su trabajo, pues era necesario evitar la humedad de los paramentos para acometer el arranque. Durante el invierno



Montaje expositivo actual de las pinturas rescatadas en la década de 1960

Conferencia de José Gudiol Ricart en la inauguración del museo en 1970 (Foto: gentileza del MDJ)



los frescos se traspasaban a su soporte definitivo y se restauraban en sus talleres de Barcelona, quedando ya preparados para su instalación definitiva en el entonces naciente Museo Diocesano de Jaca. El interés despertado en la comunidad científica por estos importantísimos descubrimientos de pintura mural se reflejó en la aparición de numerosas monografías sobre estos conjuntos y en la publicación en 1963 de una primera *Guía del Museo Diocesano de Jaca* escrita por el canónigo archivero Aznárez, por la que podemos saber que la primitiva colección se ordenaba en dos ejes temáticos: esculturas y pinturas murales que se disponían en el entorno del claustro, y el tesoro sacro que se custodiaba en varios armarios de la Sala Capitular y la sacristía mayor.

Apertura del Museo (entre 1970 y 1989)

La instalación definitiva del gran conjunto mural procedente de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés (estudiado en los tomos correspondientes a la provincia de Zaragoza) —que tras su restauración por Gudiol había sido también expuesto en Barcelona en mayo de 1968 en el antiguo Hospital de la Santa Cruz— supuso el inicio de la vida oficial del museo y su primera ampliación, pues para poder exponer los murales de Bagüés fue necesario levantar de nueva planta un espacio en el ala septentrional del claustro, con las mismas dimensiones que la nave románica original del templo de dónde procedían los frescos.

Así, el Museo Diocesano de Jaca abría sus puertas al público oficialmente el 22 de agosto de 1970 bajo el episcopado de Ángel Hidalgo Ibáñez como Museo de Arte Sacro Medieval siendo nombrado como primer director Juan Francisco Aznárez. La conferencia inaugural corrió a cargo del director del Instituto Amatller de Arte Hispánico José Gudiol Ricart, quien inicia su discurso considerando al museo de Jaca como "mucho más que una simple colección de obras de arte antiguo, de recuerdos históricos. Es, en realidad, un nuevo centro de estudios que abre hoy sus puertas a los investigadores de la civilización medieval", pasando a analizar después las figuras de los distintos maestros de Ruesta, Urriés, Navasa, Bagüés o Susín, entre otros.

Todavía en la década de los 70 se producirán nuevos hallazgos y así la colección del centro se amplía con los frescos de Osia y Concilio (1970) y Huértalo y Ordovés (1972). El interés científico mostrado en la fase anterior continuó con la publicación de toda una serie de monografías sobre las pinturas murales, destacando especialmente la monumental obra de Gonzalo Borrás Gualís y Manuel García Guatas, *La Pintura Románica en Aragón* en 1978.

Los fondos se completaban con una numerosa serie de retablos renacentistas y barrocos y algunas pinturas góticas

sobre tabla, que se amontonaban sin demasiado criterio científico en las crujías del claustro, siguiendo la tendencia de abigarramiento que caracterizaba la museografía de aquellos momentos. En esta línea existe un *Informe de la Asociación Española de Museólogos de la Iglesia* de 1981 redactado por el Delegado Provincial de La Rioja en el que se hace patente la necesidad de remodelar el centro pues "aunque el museo actual es obra muy meritoria no está suficientemente racionalizado. Junto a las pinturas murales, se exhiben multitud de piezas que están almacenadas, mientras que otras de mucho interés están sin exhibir. [...] el aspecto docente (rótulos), falla. [...] Hay que hacer un nuevo replanteamiento del Museo Diocesano sabiendo que hay piezas museables de distintas épocas y están amontonadas, pareciendo más un almacén que un museo".

La gran remodelación del siglo XX (1990-2003)

El concepto de museo en los años 80 había cambiado radicalmente y se hacía necesaria una nueva concepción museográfica que materializaron un grupo de entusiastas sacerdotes de la Diócesis: Jesús Lizalde Jiménez, Miguel An-



Galería del claustro con obras expuestas en el periodo 1990-2003

tonio Lafuente (que sería nombrado Director del centro en este período), Felipe García Dueñas y José Miguel Ramírez, bajo la dirección científica y técnica del académico y catedrático Domingo Buesa Conde junto a Armando Serrano. Buesa pronunció la conferencia de la reinauguración del 10 de noviembre de 1990, publicada íntegra en El Pirineo Aragonés del 21 de diciembre de 1990. Esta reforma consistió en líneas generales, en la adecuación del claustro y salas anexas "que presentaban una notable decrepitud y abandono" y la limpieza, tratamiento y consolidación de las obras, así como su puesta en valor, pues quedarán expuestas ya de manera definitiva piezas tan singulares como el conjunto procedente de Santa María de Iguácel (reja, talla y frontal de altar) junto a otras tallas románicas de Vírgenes procedentes de distintas localidades de la diócesis, o el excepcional capitel del rey David v los Músicos, dejando una copia en la lonja sur de la catedral, evitando así el gran deterioro al que estaba sometido el original. Dado el carácter moderno del museo, en el más amplio sentido del término, se pondrán en marcha varias exposiciones temporales, la más importante de las cuales será la de Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval, comisariada por las doctoras de la Universidad de Zaragoza Carmen Morte y María del Carmen Lacarra, siendo ésta última la que publicará en 1993 la obra de referencia Catedral y Museo Diocesano de Jaca.

EL MUSEO DEL SIGLO XXI (2010)

Sólo 13 años permanecerá abierto el centro puesto que en 2003 las obras llevadas a cabo en aplicación del *Plan Director de la Catedral* obligaron al cierre del Museo, dado el precario estado de las cubiertas que ponía en serio peligro la conservación de la colección, y se encargó la redacción de un nuevo proyecto museístico que, respetando su carácter fundacional, pudiera mejorar los aspectos museográficos y adaptarlos a las necesidades del público del siglo XXI. Dicho proyecto corrió a cargo de los arquitectos Javier Ibargüen y Ricardo Marco, y de los historiadores del Arte Juan Carlos Lozano y Carlos Buil.

El 9 de febrero de 2010 reabría el MDJ del siglo XXI algunos de cuyos principales hitos se centran en:

- Ampliación en más del doble del espacio expositivo con la incorporación de nuevas dependencias catedralicias que, convenientemente restauradas, pasan a formar parte de los ámbitos visitables: Secretum, Sala Capitular, Biblioteca, Torreta... De forma que el centro cuenta ahora con más de 2.000 m² expositivos.
- Nuevo montaje expositivo: pues siguiendo la tendencia actual de la museografía, se han seleccionado y restringido el número de obras expuestas en la colección permanente, creando un sistema de rotaciones que hagan del museo un espacio en continua transformación.
 Además se han incorporado al montaje elementos

- audiovisuales que acercan y hacen más accesible la información al gran público.
- Creación de nuevos ámbitos restringidos y para el personal, así como salas didácticas.

Todas estas novedades en la museografía del siglo XXI se han aplicado al MDJ con la única intención de poner en valor la excepcional colección de arte medieval, en general, y de pintura mural, en particular, con la que contaba el centro desde la década de 1960 y que han motivado que su colección sea considerada como "una de las más bellas colecciones de pinturas murales románicas del mundo", como señala el diario Le Monde, en septiembre de 2010.

CLAUSTRO

A pesar de las reformas del museo a las que hemos hecho alusión, el MDJ conserva como principal eje de circulación -entre los distintos ámbitos- el antiguo claustro románico. Sabemos que, en el primer tercio del siglo XII continúan las obras catedralicias con la construcción de los claustros y todas las dependencias necesarias para los canónigos que debían vivir según el ideal de la Regla de san Agustín, es decir, en comunidad. Así, en torno al claustro, se disponían las dependencias indispensables para el devenir cotidiano (cocina, refectorio, dormitorios...) pero también para la discusión y la toma de decisiones (Sala Capitular). A pesar de que la catedral de Jaca, según testimonios documentales, albergó dos claustros, en la actualidad sólo se ha conservado el de mayores dimensiones que servía para la celebración de actos litúrgicos y como lugar de enterramiento, paseo, lectura v meditación.

El aspecto del primitivo claustro románico se puede reconstruir gracias a varios documentos conservados en el archivo catedralicio (publicados por Aznárez López), además de las trazas del claustro y la descripción que del mismo hizo el geógrafo portugués Juan Bautista Labaña. Gracias a ellos se sabe que el acceso se realizaba desde la catedral, por una pequeña puerta abierta en el centro de la nave del Evangelio; presentaba planta rectangular y sus cuatro crujías se abrían mediante arcos de medio punto trasdosados con impostas de ajedrezado, apeados en sesenta columnas simples o dobles que soportaban capiteles románicos de temática vegetal, geométrica o historiada. En el centro había un patio abierto presidido por una fuente en torno a la cual se disponían diversos tipos de plantas aromáticas, medicinales y culinarias, disposición de la que se ha hecho una recreación en el actual iardín del MDI.

A comienzos del siglo XIV, en 1302, se produjo la secularización del cabildo de la catedral jaquesa cuya consecuencia fue el progresivo abandono y deterioro de algunas dependencias, hasta tal punto que en el siglo XVII el claustro se encontraba en estado ruinoso. Por este motivo el cabildo se planteó intervenir en el mismo y dieron comienzo a una reforma que



Galería del claustro con el montaje expositivo actual

no concluyó hasta finales de esa centuria. Durante las obras en las que participaron los maestros Juan Bautista Bastida y Pedro Tornés, se sustituyeron las antiguas techumbres de madera que cubrían las crujías por las bóvedas actuales y se cerraron los paramentos desmontando la antigua arquería románica de la que todavía pueden admirarse algunos elementos como los cimacios reaprovechados como material de relleno en los muros del claustro actual.

Varios de los capiteles románicos fueron recuperados con el tiempo y hoy forman parte de la excepcional colección del MDJ, que exhibe un conjunto de capiteles vegetales e historiados cuyo clasicismo y cuidada labra, permiten relacionarlos con las mejores composiciones del románico español y para cuyo estudio remitimos a las obras, todavía en muchos casos no superadas, del profesor Serafín Moralejo y David y Sonia Simon.

De entre la sucesión de capiteles expuestos en el MDJ destaca, sin duda, el del Rey David y los Músicos, realizado en piedra labrada, a finales del siglo XI.

CAPITEL DEL REY DAVID Y LOS MÚSICOS

Excelente obra del llamado "Maestro de Jaca" y de considerables dimensiones (de 75 x 80,5 x 46,5 cm), está labrado en sus cuatro caras. Tres de ellas muestran figuras de medio relieve que representan una abigarrada orquesta musical, presidida por el rey David rodeado de once músicos tañendo diferentes instrumentos, mientras que la parte posterior está trabajada con finas incisiones que simulan unas hojas de acanto.

David es un personaje bíblico veterotestamentario cuya historia se recoge en los libros del profeta Samuel y en los Salmos. Fue el segundo rey de Israel sucesor de Saúl a cuyo servicio trabajó como pastor, soldado y músico. Es el padre de Salomón y antepasado directo de Jesús, pues de la estirpe de Jessé, padre de David, nacerá el Salvador (Mt. 1,1), por lo que se le considera su precursor. Rey valiente, guerrero y culto, las representaciones más frecuentes nos lo presentan en el momento de su lucha contra el gigante Goliat, o como refinado músico y poeta. Iconografía esta última que se recoge

en esta pieza y que se basa en las descripciones del Antiguo Testamento, pero también constituye una cristianización del mito greco-latino de Orfeo tocando la lira entre las fieras ya que, al igual que él, David domina con su música los males que acechaban a Saúl, por lo que se asimilará la figura de Orfeo a David, Cristo vencedor frente al mal.

Preside la cara principal el salmista representado como un auténtico monarca medieval barbado. Porta corona con imitación de engarces de piedras preciosas y viste túnica, manto y zapatos delicadamente trabajados con cenefas ricamente decoradas. Está sentado sobre una silla de tijera rematada con cabezas de fieros leones mostrando las fauces, y garras de felino. Asiento de dignidad cuyo origen se remonta al tipo curul romano y del que se tiene constancia en Aragón por ejemplares semejantes tanto en documentos (Donación de Pedro I a la Catedral de Huesca), como en escultura monumental (Sarcófago de Doña Sancha), como por la existencia de parte de la excepcional Silla de san Ramón de Roda de Isábena. Presenta, por tanto, todos los atributos propios de su dignidad soberana, lo que ha llevado a investigadores como Ana Isabel Lapeña (2006) a plantear que la efigie del propio rey Sancho Ramírez de Aragón sirviera de modelo al escultor del capitel. Desde luego, no podemos precisar si es un "retrato" con el que Sancho Ramírez quiso inmortalizarse en la catedral que había mandado levantar, pero lo que sí es cierto es que en Occidente la iconografía del Rey David alcanzó un importante desarrollo en época carolingia, precisamente por la asociación de los reyes francos con el modelo de monarca bíblico por excelencia, utilizándose esas imágenes como propaganda soberana, tal como explica García García.

David está tocando un instrumento de cuerda identificado por algunos musicólogos como una fídula con arco de mango, mientras que para otros sería una viola de tres cuerdas sujetas a un clavijero en forma de rombo. Y es que, Dulce Ocón indicaba en 1966 que, aunque son muchos los instrumentos con los que se representa al rey músico (rabel, lira, arpa, salterio...), en la mayoría de los casos son cordófonos puesto que algunos exégetas medievales asimilaban la madera y las cuerdas del instrumento con la de la propia cruz, "reforzando con ello la identificación de David como Precursor de Cristo".

El rey salmista dirige una abigarrada orquesta de hasta once músicos que tañen distintos instrumentos de cuerda y de viento por lo que esta pieza, además de poseer un innegable valor artístico por su cuidada labra, constituye un importantísimo documento musicológico al mostrar, con gran detalle y minuciosidad, un amplio repertorio de instrumentos musicales medievales que reflejan la influencia de culturas diversas como el mundo grecolatino, Bizancio, Oriente Medio o el Norte de África.

El rey vuelve la mirada hacia el músico de su izquierda que porta una tela que, a la manera de bandolera sujeta al cuello, sirve de apoyo para un arpa de nueve cuerdas. Por encima del instrumento se dispone una de las manos del intérprete, en una posición en la que Luis Delgado ha querido ver cómo el momento de afinación ademán que, por otra parte, resulta bastante habitual en la representación de músicos a lo largo de Camino de Santiago, como símbolo del pecador arrepentido que ya se prepara para entonar un cántico nuevo. Y a la derecha de David y completando la decoración de esta cara principal, se dispone otro músico, también de pie, haciendo sonar un instrumento cuadrado de 4 o 5 cuerdas que se ha identificado como un pandero cruzado con cuerdas vibrantes o un salterio medieval.

El lateral izquierdo de la pieza presenta evidentes deterioros a consecuencia de su ubicación en la lonja sur de la catedral de dónde se retiró en los años 90 del siglo XX para ser trasladado al museo, intentado evitar con ello su progresiva degradación por los efectos de la dura climatología jaquesa. A pesar de algunas pérdidas evidentes de material podemos observar a un total de cuatro músicos superpuestos en altura dos a dos, creando con sus cuerpos unas posturas un tanto forzadas, pero no por ello antinaturales, para poder adaptarse a la cesta del capitel. Así, en el extremo inferior de la izquierda un músico hace sonar un órgano de una o varias filas de ocho tubos, y apoyándose literalmente sobre su cabeza, sobresale un tañedor de un cordófono de reducidas dimensiones y una sola cuerda. De espaldas a ellos, como si no guisieran perderse las indicaciones del director de orquesta que es el rey David, encontramos a músicos soplando un cuerno y una siringa. Y entre ellos, la capa del músico de la cara principal sobrevuela, delicadamente, la escena.

El lateral derecho, se encuentra en un excelente estado de conservación y es en él en dónde se concentran el mayor número de personajes: hasta cinco músicos que portan instrumentos de viento: dos tañedores de cuernos, un soplador de flauta de pan o siringa, otro con una flauta dulce o una dulzaina en la que el virtuoso detallismo del maestro escultor le lleva a que se aprecien los orificios en la copa de resonancia, en los que el músico colocará sus dedos. Y, finalmente, un último intérprete toca una curiosa flauta en forma de Z, que parece estar recubierta de piel, de la que se ha interpretado si bien pudo ser una invención del escultor o estar basada en algún instrumento del que no tenemos ni referencias escritas ni otro ejemplar románico, por lo que los musicólogos lo denominan "flauta de Jaca".

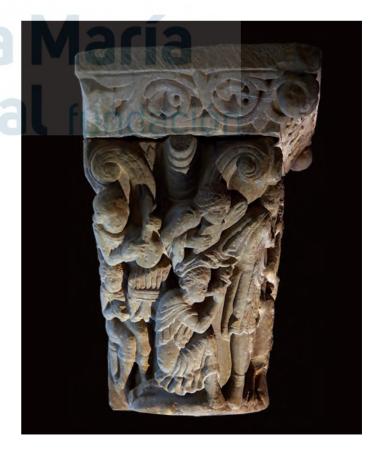
El virtuosismo de este escultor, uno de los grandes maestros del románico internacional, le lleva a conseguir unos juegos de luces y sombras creados a través de la corporeidad de las figuras que salen del fondo de la cesta entremezclándose entre sí de forma que, las manos de uno de los músicos acarician suavemente el pelo del que tiene al lado, se pisan entre ellos, o la capa de uno sobrevuela suavemente sobre el otro..., pero todo dentro de un equilibrio armónico. Además, gusta de detenerse en los detalles, no sólo a la hora de representar los instrumentos musicales, sino también en recrearse en elementos cargados de realismo y naturalidad como el hecho de que todos los músicos del lado izquierdo del capi-



Capitel de David y los músicos. Vista frontal

Capitel de David y los músicos. Vistas laterales





tel, al estar soplando los instrumentos, tienen claramente los mofletes hinchados.

Lamentablemente, desconocemos la ubicación original de este capitel en la catedral de Jaca aunque los investigadores han sugerido varias localizaciones. Para algunos como Miguel Sobrino o Dulce Ocón, pudo formar parte del primitivo coro canonical con el que contó la nave central de la catedral, encajando perfectamente la iconografía del músico compositor de salmos, con el entorno del lugar en el que los canónigos agustinianos practicaban el oficio de las horas y el canto gregoriano. Sin embargo, apenas tenemos noticias ni descripciones de cómo pudo ser ese coro, y sólo por el diario de Pedro Villacampa (1492-1562) que reproduce en algunas frases Gascón de Gotor podemos saber que "Anio 1514. Se desfizo el coro antigo de la Seo de Jaca que estaba por medio sobre arcos de 12 pls. de alto y era muy grande y se fizo el nuevo coro donde está oy". Nada más sobre la temática de los capiteles que soportaban los arcos.

Pero además, el arte monumental propiciado por la reforma Gregoriana a finales del siglo XI confiere también enclaves privilegiados al Rey David como son las portadas o los claustros. En este sentido, algunos autores plantean que perteneció al primitivo claustro catedralicio desmontado en el siglo XVII, y otros como García Omedes considera que quizás esta gran obra fuera el parteluz de la portada oeste de la Seo jaguesa. Para fundamentar su teoría tenemos que tener en cuenta que, en la restauración de 2011 que realizó el museo, se pudo apreciar que la cara posterior del capitel está trabajada simulando unas estilizaciones de hojas de acanto y que además presenta unas esferas rebajadas que, según el autor, encajarían con los herrajes de la puerta. Proceda o no de la portada occidental o de la sur, lo que sí es cierto es que tenemos muchos ejemplares en la ruta jacobea en los que el rey músico recibe a los peregrinos que deseaban alcanzar el templo de la Jerusalén Celeste, que estaría representada por cada una de las iglesias del Camino. En este sentido, David es un icono de la oración y de la contrición del pecador arrepentido (que reforzaría el sentido penitencial que de por sí tiene el pórtico occidental de la catedral) y es considerado también el ejemplo del viaje penitencial del cristiano a lo largo de Camino de Santiago.

SEPULCRO DEL CONDE SANCHO RAMÍREZ

Frente al capitel se expone el sepulcro del conde Sancho Ramírez. De gran tamaño (218 x 62 x 85 cm), está realizado en piedra y carece por completo de decoración. La importancia de este sepulcro radica en que contuvo los restos del primer hijo natural del rey Ramiro I. Nacido hacia 1040 era hijo natural de Ramiro I y doña Amuña de Barbenuta, hija del señor Íñigo López de Bergua. Desempeñó un importante papel en la corte aragonesa como miembro de la familia real durante los reinados de su padre Ramiro, de su hermano San-



Sepulcro del conde Sancho Ramírez

cho y de sus sobrinos Pedro I y Alfonso I. Su prestigio como militar le llevó a gobernar castillos fronterizos en Aragón y Navarra, así como a administrar amplios territorios como el de Ribagorza. Peregrinó a Tierra Santa y ejerció como protector de la catedral de Jaca, disponiendo en su testamento (año 1105) la construcción de una capilla dedicada a san Nicolás, san Agustín y san Marcial, para albergar este sepulcro en el que fueron depositados sus restos.

El sarcófago, que estuvo desaparecido durante siglos empotrado en uno de los muros de las capillas claustrales, como apuntan Aznárez y García Dueñas, presenta la siguiente inscripción: Ora pro anima Sancii Comitis qui fecit hance ecclesiam et coadjutoris eius Sancii peccatoris. Dedicata est Ecclesia a Stephano episcopo in honorem Sancti Nicholai, et Sancti Augustini, et Sancti Martialis pridie idus Decembris. "Ruega por el alma del conde Sancho que hizo esta iglesia y de su ayudante Sancho pecador. Fue consagrada esta iglesia por el obispo Esteban en honor de San Nicolás, San Agustín y San Marcial el día anterior a los idus de diciembre". Se puede catalogar como obra de comienzos del siglo XII, coincidente con la muerte del conde Sancho.

PINTURAS MURALES DE SUSÍN

Dentro del conjunto de pinturas murales románicas que custodia el MDJ sin duda destacan por su monumentalidad y extraordinaria calidad los conjuntos procedentes de la ermita de San Juan Bautista de Ruesta y de la parroquial de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés, considerado éste último como el mayor conjunto en metros pintados de pintura mural románica que conservamos en España. Ambas localidades pertenecen a la provincia de Zaragoza, por lo que remitimos

a las fichas que fueron publicadas en la Enciclopedia del Románico en Aragón. Zaragoza.

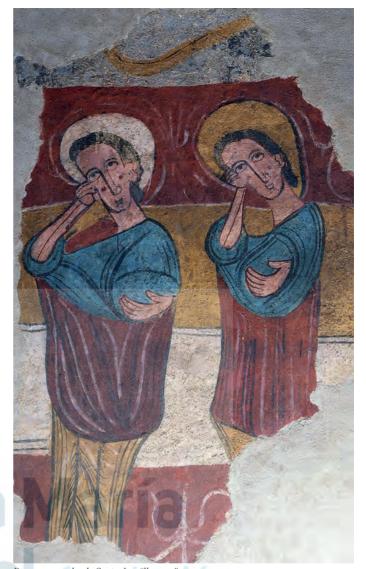
Procedentes de la iglesia parroquial de Santa Eulalia de Mérida de Susín, templo de origen medieval pero que sufrió una tremenda modificación en el siglo XVIII a raíz de la cual se reorientó su cabecera y se construyó una nueva torre campanario sobre el ábside original, conservamos dos fragmentos de pintura mural, fechados en la primera mitad del siglo XII, que fueron arrancados y trasladados a lienzo en 1966 por Ramón Gudiol Ricart para asegurar su conservación y pasaron a formar parte de la colección permanente del MDJ. Dichas escenas formaron parte de la decoración absidal de templo, pero lamentablemente se conservan en un estado tan fragmentario que hace prácticamente imposible recomponer el programa iconográfico general.

La composición de mayores dimensiones (114 x 84 cm), es conocida popularmente como *Los Llorones de Susín*. Sobre un fondo de bandas de colores se disponen dos figuras jóvenes, imberbes y con nimbo, símbolo de su santidad, cada uno de los cuales apoya la cabeza delicadamente sobre su mano derecha, en un ademán que la historiografía tradicional siempre ha calificado como actitud doliente, expresión de tristeza o de meditación.

Los rostros de ambos personajes son muy similares. De caras alargadas, nariz recta, boca muy pequeña y barbilla marcada por un pequeño trazo semicircular aplicado justo debajo del labio inferior, sobre las mejillas presentan unas características marcas rojas circulares y mantienen sus grandes ojos abiertos mirando directamente de frente al espectador. Ambos visten con túnica amarilla larga, sobre la que se dispone una sobre túnica más corta color rojizo y un manto azulado que les envuelve los brazos. Es de destacar la dificultad que parece que se le plantea al pintor a la hora de representar la disposición del brazo izquierdo y que soluciona con gran ingenuidad y de forma algo tosca, pegando la mano, sin muñeca, sobre el manto abullonado que cubre por completo el corto brazo.

El otro fragmento es de menores dimensiones (101 x 49 cm) y muestra únicamente la mitad izquierda del cuerpo de una figura, también erguida y con el brazo levantado (en disposición que recuerda a la iconografía de la orante, como ya señalara Joan Sureda). Va ataviada de manera semejante a los llorones y aparentemente, porta también halo de santidad o, al menos, un velo rojizo cubriendo la cabeza. A su derecha, restos de una inscripción en letras mayúsculas latinas y lo que parece una letra omega, conservadas tan parcialmente que hacen imposible su correcta interpretación.

En ambos casos las figuras se disponen sobre un fondo de bandas de colores basados en la gama cálida alternando los amarillos, blancos, rojos y ocres oscuros, las mismas tonalidades que se utilizan para la indumentaria de los personajes, que se combinan con toques de azul en el manto o en la banda superior del fondo, en el caso de la figura aislada. Esta gama cromática compartida para los fondos y los personajes



Pinturas murales de Susín. Los "llorones"

otorgan a la composición un carácter completamente bidimensional y plano que el pintor de Susín intenta contrastar remarcando con gruesos trazos negros y blancos (aplicados mediante líneas simples y otras en forma de espiga) el contorno de las siluetas, los elementos del rostro, la línea interna en los brazos y los pliegues de los tejidos.

El uso de esta paleta tan restringida puede llevarnos a reflexionar sobre el oficio de los pintores románicos en zonas rurales y aisladas como en el caso de Susín. Auténticos "nómadas" como los denominó José Gudiol, estaban acostumbrados a viajar de un lugar a otro con sus útiles de trabajo y sus pigmentos, lo que les obligaba a utilizar, por tanto, escasos medios materiales.

A la luz de los restos conservados de las pinturas de Susín, resulta imposible poder dar una interpretación iconográfica segura acerca de en qué escena estarían participando y quiénes son esos *llorones* (todavía más complicado en el caso de la media figura aislada) y ni siquiera los mínimos fragmen-



Pinturas murales de Susín. Fragmento

tos de frescos que aún se conservan *in situ* en el cascarón del templo y que fueron dados a conocer por Antonio García Omedes, pueden avudarnos a ello.

La actitud doliente, melancólica, pensativa o triste que ambos manifiestan en sus rostros han dado lugar a diversas teorías iconográficas. Según Antonio Durán y Domingo Buesa serían "elegidos" en actitud doliente porque son testigos del martirio de la titular de la iglesia, Santa Eulalia. Según

Antonio García Omedes, formarían parte de un apostolado cuya emoción transmitida se debería a la marcha de Cristo de su lado pues estarían contemplado la Ascensión de Cristo al Cielo. Pasaje que no es demasiado habitual en la pintura monumental románica del cascarón, pero que sí conservamos en la decoración absidal de Bagüés, considerada por Joan Sureda como "uno de los ejemplos más monumentales de Ascensión en la pintura románica" y que tiene, como fuente de inspiración más inmediata, el mundo de la miniatura.

Según María del Carmen Lacarra serían apóstoles situados a la derecha de un calvario, escena felizmente conservada en las pinturas de Almazorre, semejantes estilísticamente a las de Susín como luego comentaremos, en dónde a izquierda v derecha de la cruz tenemos a la Virgen v san Juan con idéntica actitud doliente que los llorones. Y Fernando Galtier (2005) plantea que ambos fragmentos estarían representando el pasaje del Apocalipsis 1,7-8 cuando "Cristo aparece entre las nubes, como alfa y omega, pasado, presente y futuro, lo cual provoca las lamentaciones de las tribus de la tierra", tema relativamente frecuente en la iluminación de los beatos, en los que se representan actitudes entristecidas de los personajes muy semejantes a las de las pinturas serrablesas. Más concretamente, Galtier reconoce similitudes iconográficas con dos los beatos procedentes de San Millán de la Cogolla y custodiados en la Real Academia de la Historia de Madrid y en el Escorial así como con el desparecido Beato de Fanlo.

José Gudiol, basándose en aspectos formales, atribuyó la realización de estas pinturas al llamado "Maestro del Juicio Final" de Santa María de Tahull, autoría que fue rechazada (1971) por Gonzalo Borrás y Manuel García Guatas quienes encontraron "diferencias ostensibles entre una y otra obra por su distinta calidad estética. [...] en Susín las figuras son más estáticas, desproporcionadas y sus gestos y expresión, tan ingenuos como convencionales. Su grafismo tiene mayor aspereza en los trazos, a veces vacilantes. Incluso se aprecia un mayor planismo en los colores de los vestidos de las figuras de Susín, separados tan sólo por el trazo negro, mientras que el otro pintor señala los diferentes vestidos con borduras y cenefas de carácter más suntuario". Estamos de acuerdo con los citados autores en que no son obras salidas de la misma mano, pero ellos mismos reconocían que, a pesar de las diferencias evidentes entre ambas creaciones, éstas suponen una doble manifestación de una misma tradición cultural. Punto éste último que retomará Manuel Castiñeiras (2011) al plantear la "vinculación ribagorzana de estos conjuntos aragoneses en relación con el tercer maestro de Tahull", considerándolas una derivación de las mismas.

Para poder establecer una clara filiación estilística de estos fragmentos y aproximarnos a su fecha de ejecución, resultó clave el hallazgo en el año 2006 del conjunto mural de las pinturas de Almazorre (Huesca) y el posterior estudio histórico artístico llevado a cabo por María del Carmen Lacarra y publicado en 2010. Gracias a este descubrimiento hemos podido comprobar que las pinturas de Almazorre son, hoy en

día, el conjunto con el que los murales de Susín presentan las mayores afinidades hasta el punto de que podemos considerarlas como "gemelas" estilísticamente hablando. Afinidades que apreciamos tanto por los tipos de figuras representados, sus características faciales, la ingenuidad a la hora de representar técnicamente la colocación forzada y anti-natural de las manos izquierdas de los personajes, las actitudes dolientes, el gusto por la línea negra y blanca para siluetear las figuras y los plegados, una muy semejante tipografía y la similar paleta de colores cálidos utilizada en ambas obras.

Si bien la identificación iconográfica de los fragmentos de Susín es una cuestión casi imposible de resolver, la fecha de ejecución de estos murales sí ha gozado de la práctica unanimidad de los investigadores. Sureda, Borrás y Guatas, Castiñeiras y Lacarra entre otros, coinciden en considerarlas obra de la primera mitad del siglo XII, siendo Galtier el único que se inclina por una fecha mucho más temprana de hacia 1060, coincidiendo con los años finales del reinado de Ramiro I, basándose en la datación que da para el propio templo de 1050-1060, tras cuya construcción sería inmediatamente pintado.

En nuestra opinión esta datación tan temprana no puede ser hoy en día aceptada pues los más que evidentes paralelismos con las pinturas de Almazorre hace que tengamos que establecer una datación muy semejante a éstas últimas que, felizmente, pueden fecharse con casi absoluta seguridad, pues durante los trabajos de restauración de los frescos en 2006 se encontró debajo del altar un texto sobre pergamino por el que sabemos que fue consagrado el 6 de enero de 1131 bajo el obispado de Arnaldo Dodon de Huesca-Jaca, inmediatamente después de lo cual, se ejecutarían las pinturas. Cronología que nos parece, por tanto, válida también para las de Susín y que serían realizadas por un pintor, probablemente educado en la técnica de la miniatura, en la primera mitad del siglo XII.

PINTURAS MURALES DE NAVASA

Navasa es un pequeña localidad muy próxima a Jaca cuyo reducido casco urbano está presidido por la iglesia parroquial dedicada a la Virgen bajo la advocación de la Asunción.
Templo levantado en época románica, sufrió importantes
modificaciones a lo largo de los siglos XVI y XVII, a pesar de
las cuales conserva elementos de su factura original como
la esbelta torre campanario, la planta de nave única (que en
origen cubriría con techumbre de madera), el ábside canónicamente orientado y la portada de acceso a los pies, presidida
por un tímpano cuya decoración guarda claros paralelismos
compositivos con el de la portada occidental de la Seo jaquesa, aunque reinterpretado de una forma más popular.

Originalmente, el ábside de la iglesia, el lugar visualmente más importante de un templo románico, estuvo decorado con un completo conjunto de frescos románicos que



Pinturas murales de Navasa. Maiestas Domini

permanecieron ocultos desde el siglo XVIII por el excepcional retablo mayor barroco, obra de Juan Tornés, que presidía el presbiterio. No será hasta 1965 cuando se produzca el hallazgo de las pinturas y su posterior arranque por parte de Ramón Gudiol siendo instalados en el entonces naciente Museo Diocesano de Jaca. Los fragmentos salvados en aquel momento, poco menos de la mitad de la decoración completa, fueron traspasados a lienzo y recolocados en siete soportes planos de tamaño desigual, perdiéndose en aquélla operación la curvatura original que tenían en el cilindro absidial para el que habían sido creados. Pero, en base a lo conservado, podemos recomponer el programa iconográfico completo que respondería a la típica codificación de los temas del románico aunque el maestro de Navasa introduce interesantes variantes iconográficas en algunos de ellos.

Así, el cascarón del ábside, como símbolo del cielo, estuvo presidido por la *Maiestas Domini* sin mandorla, que emerge poderosa y rotunda sobre un intenso fondo azul, y está sentada sobre un trono con sus pies descalzos, privilegio sólo de los personajes sagrados, y posados sobre el arco de los cielos, en una posición muy semejante a la de *Sant' Angelo in formis*, con cuya decoración absidial guarda evidentes paralelismos cromáticos. Bendice con la mano derecha, mientras que en la izquierda porta el libro abierto en el que puede leerse (EGO SUM) PRIMUS ET NOVISSIMUS, texto apocalíptico que redundaría



Pinturas murales de Navasa. Epifanía y Huida a Egipto

en la misma idea de la letra *omega* mínimamente conservada a la derecha de la cabeza del Cristo y que haría pareja con el *alfa* que se situaría a la izquierda (ahora perdida). Del resto del cascarón sólo se conserva, y muy parcialmente, la decoración del lado de la Epístola habiendo desparecido casi por completo la del Evangelio, pues al corresponderse éste con el paramento norte del templo, los frescos sufrieron mucho más las humedades e inclemencias climatológicas de los duros inviernos del Campo de Jaca, que propiciaron su total desaparición.

Así a la diestra del Cristo en Majestad y completando la visión apocalíptica de san Juan (que retoma las de Isaías y Ezequiel), observamos los símbolos de dos de los evangelistas: el imponente toro alado de san Lucas y la parte inferior del águila de san Juan, ambos con el libro de los Evangelios, que harían pareja con los de san Mateo y san Marcos, lamentablemente perdidos. Entre los vivientes el maestro de Navasa introduce las figuras de dos arcángeles: san Miguel o san Gabriel, sólo parcialmente conservado a la izquierda, y san Rafael (RAPHAEL) en el lado derecho. Éste se presenta en actitud de acogida con las piernas giradas hacia atrás en un brutal escorzo, las alas totalmente desplegadas y los brazos

abiertos protegiendo a los viajeros ya que él es su patrón y a quien debían invocar para lograr la sanación, y es que no hay que olvidar que serían muchos los peregrinos que a través de las tierras del Campo de Jaca enlazarían por Navasa con la ruta jacobea.

Junto a los evangelistas y compartiendo con ellos la bóveda celestial, conservamos fragmentariamente la figura de san Juan Bautista (con su manto ribeteado de piel de camello) que se correspondería simétricamente en el otro extremo de la cuenca con la efigie perdida de la Virgen María, en una composición de Déesis típicamente bizantina, escenificando que son ellos los intercesores del fiel que se acercara a Navasa a orar ante esta teatralización del cielo en la tierra. Es ésta una de las principales novedades iconográficas introducidas por el pintor de Navasa, puesto que son dos criaturas humanas las que se sitúan como mediadoras del fiel en el Juicio Final, indicándonos, además, la clara raigambre bizantina de este maestro. Inmediatamente debajo del cascarón y a ambos lados de la ventana absidal, ya en la zona codificada como la tierra, se desarrollarían los temas de la infancia de Jesús. Al igual que en la cuenca, sólo se conservan las escenas correspondientes al lado derecho (Epifanía y Huida a Egipto), habiéndose perdido las del lado izquierdo casi completamente y que posiblemente representaran el Nacimiento y el Anuncio a los pastores, del que apenas podemos apreciar fragmentos de un pastor con seis ovejas y un perro encaramado a un esquemático árbol que parece estar ladrando ante la llegada del ángel.

El fragmento más grande y de mayor belleza representa la Epifanía y la Huida a Egipto identificados por sus respectivos tituli: FUGE EGIPTUM Y MUNERA OFFERUNT. Dado que el templo está dedicado a Santa María no es extraño que Ella cobre el papel de verdadera coprotagonista de ambas escenas. El relato se desarrolla en una única secuencia narrativa unificada por los fondos de bandas de color verde y azul sobre los que contrastan los tonos rojizo, marrón y amarillo de los personajes cuyas siluetas quedan remarcadas por intensas líneas negras y blancas. Ambos temas sólo son mencionados por san Mateo, y de forma muy sucinta, pero las fuentes apócrifas del Protoevangelio de Santiago, el Pseudo Mateo y el Evangelio árabe de la infancia entre otras, contribuyeron a enriquecer iconográficamente estas narraciones.

A la izquierda de la composición un arco con unos cortinajes, a la manera de pabellón bizantino, enmarca las figuras principales de la Virgen y el Niño, indicándonos que la escena se desarrolla en un interior. La Virgen entronizada lleva bajo el nimbo un velo, como distintivo de las doncellas que se consagraban a Dios. Acoge al Niño en su regazo y apoya su mano derecha sobre Él mostrando sus dedos largos y afilados, como los imaginara san Anselmo.

Podemos apreciar cómo se ha roto ya la frontalidad del primer románico, pues, ligeramente ladeada, sostiene al niño sobre su rodilla izquierda, mientras éste extiende sus manos en señal de bendición y de aceptación de la ofrenda del mago más anciano. Éste se arrodilla en señal de vasallaje y de respeto, y acerca con su mano derecha su ofrenda, simbolizando que llegan como delegados de las tres partes del mundo. Los magos aparecen ya caracterizados como auténticos reyes, desde que Tertuliano y Cesáreo de Arlés les concedieran la dignidad real, y portan coronas de flores de lis ricamente ornamentadas con cabujones y simulación de piedras engarzadas, trabajadas por el pintor de Navasa con el mimo de un orfebre. Los otros dos magos, también con sus presentes, dirigen su mirada hacia el punto clave que es el hijo, y el que cierra la comitiva señala a su vez al astro guía, una estrella de 6 puntas, colocada sobre la arcuación que cobija a la Virgen con el Niño. El Liber Pontificalis de Rávena del siglo IX nos dará los nombres de los magos aunque pasará mucho tiempo hasta que queden codificados en su orden. De hecho, en Navasa, los tituli situados sobre sus cabezas identifican a (GAS)PAR como el más anciano, ME(L)CHI(OR) en el centro como hombre maduro y B(ALTASAR) sería el más joven, simbolizando en sus tres edades la universalidad del mensaje de la salvación. Por la cronología de la obra, no se representa al rey negro, puesto que no aparecerá caracterizado como tal hasta el siglo XIV.

Las espaldas de la comitiva de los magos sirven de separación visual con la siguiente escena de la Huida a Egipto, FUGE EGIPTUM. Sólo conservamos las figuras de la Virgen con el Niño montados sobre un delicioso caballo, sirviéndoles de fondo dos esquemáticos árboles, en clara indicación de que la escena se desarrolla en un exterior. María en esta ocasión sí se presenta absolutamente frontal y hierática, con el rostro sereno e intemporal de la *Theotokos*, la Madre de Dios, tal y como se la reconoce tras el concilio de Éfeso del 431. Lleva entre sus manos al Niño que porta el nimbo crucífero alusivo a su muerte en la cruz, y presenta el cuerpo completamente fajado, como prefiguración de la imagen de Cristo amortajado en el sepulcro y respondiendo a la costumbre medieval de vendar a los recién nacidos por espacio de cuarenta o sesenta días a fin de proteger su frágil cuerpo de fracturas y golpes.

La historiografía tradicional ha llamado la atención sobre la postura del caballo que montan la Virgen y el Niño de la Huida. El hecho de que tenga levantadas en el aire las dos patas, delantera y trasera, del mismo lado, indica una postura realmente complicada para el animal que tiene que guardar el equilibrio sobre las otras dos. Sin embargo, aunque compleja, hay otras obras románicas en las que se representa de forma similar y puede responder al gusto por reflejar la realidad. Pues en la Edad Media era habitual que para conseguir una mayor comodidad de las mujeres que montaban a la manera de las amazonas, como lo está aquí la Virgen, y evitar que el movimiento no las zarandease demasiado, se enseñaba a los caballos a avanzar moviendo la mano y el pie de un mismo lado a cada paso tal y como aparece aquí representado. Se denomina paso de ambladura.

Respecto al curioso pelaje del caballo, quizás la elección de la tonalidad amarilla para la capa responda al deseo de dar una mayor luminosidad a la escena (recordemos la oscuridad de las iglesias románicas), mientras que las manchas blancas quizás sean un símbolo de poder, pues los caballos manchados eran unos de los más apreciados en el Medioevo, remarcando con ello la dignidad de los personajes que transporta. Del mismo modo, no debemos dejar de mencionar el detallismo minucioso y preciosista con el que se recrea el pintor de Navasa en representar, como si fuera un orfebre, el collerón de los arreos del caballo ricamente enjaezado a la manera oriental, los cascos con clavos y el estribo en el que María apoya su pie calzado con riquísimas perlas.

Finalmente, bajo este registro se traspasaron a lienzo los restos de un menologio o calendario con las faenas agrícolas del año, del que conservamos un mínimo fragmento de las correspondientes a los meses de julio y agosto.

Desde el punto de vista formal, son varias las características destacables de este maestro de Navasa. En primer lugar, el deseo narrativo que le lleva a no compartimentar las escenas sino que éstas se lean en un continuo, aunque sí las identifique mediante los títulos; la recreación en los detalles ornamentales y en la representación de los elementos cotidianos de la vida; la fuerza compositiva otorgada a la doble línea negra y blanca que remarca las siluetas; el refinamiento y la

brillantez de los colores y la utilización de un cromatismo sorprendente en el que contrapone magistralmente tonalidades frías para los fondos, frente a las cálidas de las siluetas, son suficientes para poder apreciar la extraordinaria calidad del denominado Maestro de Navasa.

Pero además, este dominio del color le lleva a otorgarle un sentido simbólico. Pues la lectura de la decoración absidial que realizaría el fiel medieval, le obligaría a ascender desde el zócalo inferior del menologio, hacia los pasajes del Cristo hombre en el ciclo de la Infancia, para alcanzar, finalmente, la apoteosis del Juicio final representada en el cascarón. Y en estas tres partes el Maestro de Navasa crea unas variaciones cromáticas en la proporción de los fondos verdes y azules, que van a empujar al fiel a esta lectura ascensional desde el tono verdoso de la cotidianidad terrenal hasta el azul intenso del cascarón del que emerge, poderosa, la divinidad. Este fresco, con retoques en seco, arrancado y traspasado a lienzo, se sitúa cronológicamente hacia el año 1200.

Cuencos procedentes del monasterio de San Juan de la Peña

Se trata de dos piezas litúrgicas salidas de la misma mano y concebidas como gemelas, respecto a su diseño y materiales, aunque con elementos iconográficos tan particulares que merecen un comentario individualizado. Los dos "cuencos" están fabricados en bronce y presentan decoración incisa grabada al aguafuerte y repasada con buril. Tienen forma circular, aunque con ligeras irregularidades, y un tamaño semejante de 26,5 cm de diámetro máximo x 6 cm. de altura, con base de 9 cm de diámetro.

Respecto a la función de estos objetos, parece claro que fueron concebidos para formar parte del ajuar litúrgico del monasterio pinatense. Santiago Alcolea, en 1993, los identificó como patenas diciendo de ellas que constituían una "interesante supervivencia, ya del siglo XII, de unas piezas de mobiliario litúrgico bastante conocidas en la España visigoda" y que "se utilizaban en funciones litúrgicas eucarísticas, bautismales o incluso de ordenación sacerdotal". Unos años más tarde el propio autor cambia su clasificación por la de aquamaniles, coincidiendo en esta catalogación con las doctoras Mª Carmen Lacarra y Ana Isabel Lapeña. Jaume Barrachina identificó en el Museo de Lérida una pieza de características muy semejantes como una bacina (recipiente de metal para contener líquidos o pedir limosnas) realizada en talleres del Norte o Nord-oeste de Alemania en el siglo XII o principios del XIII, que presenta decoración figurada tanto en las paredes como en el fondo, con una rica iconografía alusiva a los vicios: ira, idolatría, envidia, engaño, odio y soberbia.

Si bien no podemos precisar con seguridad cuál fue su función litúrgica primigenia, si aguamanil o bacina, sí sabemos que en un momento indeterminado dejaron de tener ese uso litúrgico para convertirse en contenedores de reliquias.

De este modo, se colocaron superpuestas, una invertida sobre la otra, a modo de caja, de forma que entre ellas quedó un espacio interior que se aprovechó para depositar varias reliquias, empotrándose esta nueva "caja relicario" en el ara del altar mayor de la iglesia alta del monasterio de San Juan de la Peña. Así, oculto en la mesa de altar, permaneció el conjunto consiguiendo preservar las reliquias a pesar de los sucesivos incendios que asolaron el cenobio hasta que, a mitad del siglo XVII se produce su primer hallazgo. Corría el año de 1657, siendo abad del monasterio el sallentino Francisco Blasco de Lanuza, cuando se procedió a mover el altar mayor de la iglesia para reubicar allí un nuevo retablo dedicado al Bautista que había sido encargado por el jacetano y secretario real Pedro Villanueva: "se sacó el ara del altar mayor un poco, mudándola dos palmos adelante [...]. Hallóse en medio de dicha ara un basso de reliquias grande, de bronce, puesto en el vacío y concavidad de una piedra; el basso estaba en dos piezas, como platos que se cierran el uno con el otro; está esculpida la historia de San Voto y Félix en la cubierta, por la parte de adentro, y las santas reliquias estaban húmedas, las cuales, después de enjutas, se volvieron allí, acomodadas en un vaso de vidrio cubierto con cera y éste metido dentro del vaso de bronce, puesto en las misma piedra; hay cantidad de religuias", como señala el Liber de Gestis de San Juan de la Peña, en 1657.

A pesar de la importancia del hallazgo, y de que el abad mandara dejar constancia del hecho en el Liber de Gestis, las piezas se volvieron a depositar en el mismo lugar, donde, de nuevo, tuvieron que soportar humedades, filtraciones de agua e incendios, especialmente el devastador del 25 de febrero de 1675 que supuso el fin de la vida monástica bajo la roca. Una vez que la comunidad se trasladó a la pradera de san Indalecio y habitó el nuevo monasterio barroco, el conjunto quedó olvidado durante casi 300 años hasta su segundo hallazgo ya a comienzos del siglo XX, cuando fueron rescatadas por el arquitecto Francisco Íñiguez Almech en el transcurso de las obras de restauración del monasterio viejo. Tras su descubrimiento en 1936 pasaron a exhibirse en el Museo Arqueológico Nacional en 1941, dónde formaron parte de una exposición organizada por el Servicio de Recuperación Artística, junto con otras dos arquetas halladas en los mismos trabajos. El conjunto retornó al obispado de Jaca en 1942, aunque no se hayan encontrado los documentos que dejen constancia del hecho. En el obispado de Jaca permanecieron hasta que en 1963 se decidió que pasaran a formar parte de la colección permanente del Museo Diocesano de Jaca "en el empeño de ofrecer a la contemplación y al estudio los elementos más significativos de nuestro patrimonio".

La pieza más sencilla, en lo que respecta a iconografía figurativa, es la que hemos denominado *Aguamanil 1*. En ella, la decoración de las paredes interiores del cuenco se organiza en base a cuatro medallones dispuestos en el centro de cada uno de los lados, en el interior de cada uno de los cuales se



Aguamanil 1 de San Juan de la Peña

acomoda una figura sedente, identificable como el pantocrátor, con los brazos abiertos y ataviado con ropas talares. Tres de estos Cristos en majestad bendicen con la mano izquierda, mientras que en la derecha portan el mundus u orbe cristiano (atributo que Aznárez y García Dueñas identifican como el Sagrado Corazón). El cuarto pantocrátor sólo bendice. En una de las figuras puede apreciarse además una pequeña incisión en el costado derecho que puede interpretarse como la llaga fruto de la lanzada. El resto de la superficie de las paredes de la pieza se ornamenta con motivos geométricos compuestos por dos líneas paralelas que encierran un motivo serpenteante. En el fondo del plato, una flor de tres pétalos enmarcada en un doble círculo.

En la otra pieza, Aquamanil 2, se desarrolla un importante programa decorativo bajo una serie de siete arcuaciones que apean en otras siete columnas compuestas de basa, fuste estriado y capitel. Bajo cada uno de los arcos se disponen otras tantas figuras, que, aunque representadas con rasgos esquemáticos, consiguen transmitir la sensación de movimiento y dramatismo propio de la narración representada. La escena principal, presenta la figura de un jinete medieval ataviado con cota de malla y con casco cónico, que sujeta las riendas del caballo con la mano izquierda, mientras que en la derecha porta una lanza, en claro ademán de atacar a la fiera de la arquería siguiente. Es de destacar cómo en la representación el orfebre llegó a simular incluso el pelo de las ancas de los cuartos traseros del caballo. La escena enlaza narrativamente con la situada a su derecha dónde todo el espacio bajo el arco está ocupado por un animal que en actitud feroz, con las fauces abiertas y el cuerpo totalmente arqueado, se dispone a atacar al jinete. Fieras montaraces semejantes a ésta, un



Aguamanil 2 de San Juan de la Peña

ciervo con poderosa cornamenta y un jabalí acosado por un perro se disponen bajo el resto de arcuaciones. Por último, la narración se completa con otra figura masculina, también con cota de malla, con los brazos abiertos y portando una maza en la diestra y un olifante o cuerno de caza en la izquierda, por lo que podría interpretarse como un bateador de la cacería, como apuntó José Miguel Pesqué Lecina. La base de la pieza está ornamentada con una cuadrifolia inserta en un doble círculo y las enjutas de todos los arcos se rellenan con una decoración de hojas vegetales dobles o triples, que por su forma de pañochas algunos autores identifican etimológicamente con el monte Pano.

Si bien parece claro que el tema representado alude a una escena cinegética, puede también asimilarse a la ilustración de la mítica cacería del caballero zaragozano Voto y que dio el origen legendario a la fundación del monasterio pinatense: Voto a caballo sobre el corcel, el ciervo que iba persiguiendo y que se precipita al vacío, las fieras y jabalíes que huyen, el perro que le acompaña...

Podemos concluir que estos dos aguamaniles románicos, fabricados según la historiografía tradicional en la primera mitad del siglo XII (José Miguel Pesqué Lecina la lleva a finales del XI), son dos piezas excepcionales por su calidad y por su valor histórico —artístico y, aunque no conocemos con seguridad su función primigenia, podemos comprobar que se trata de un singular caso de reutilización de objetos rituales y suntuosos, práctica habitual en la edad media, a lo que se suma en este caso la importancia del tema representado, la legendaria vida de san Félix y san Voto, por lo que se convirtieron en los mejores contendedores para preservar algunas de las más importantes reliquias del monasterio pinatense.

Lipsanoteca de San Juan de la Peña

Junto a los cuencos se exhibe también una arqueta de reliquias o lipsanoteca procedente del monasterio de San Juan de la Peña. De formato rectangular, de apenas 5 cm de ancho x 10 de largo y otros 5,5 de alto, está fabricada en madera forrada de metal con apariencia de plata y que es sobredorada, en las partes que presentan la decoración. Fue hallada por Francisco Iñiguez en la campaña de restauración del monasterio viejo en 1936 en el ara de altar de la iglesia superior, según explican Aznárez y García Dueñas.

Presenta ornamentación en sus cuatro caras a base de tondos con efigies de ángeles en los lados cortos, y con los símbolos del Tetramorfos, agrupados de dos en dos, en los largos. Sobre la lámina dorada de la tapa corredera que cierra la arqueta puede leerse en latín la siguiente inscripción: "Aquí habita Cristo con los doce apóstoles y la sangre de los Santos Mártires" en alusión a que posiblemente contuviera tres fragmentos de la Sagrada Forma del día de la consagración del templo, como era habitual en las ceremonias de dedicación. En su interior sólo se encontró un pequeño fragmento de lienzo, quizás producto de reliquias por contacto, pero lamentablemente ningún pergamino que arrojara luz sobre su datación y procedencia exacta.

Las figuras presentan una gran tosquedad en su ejecución y un alto grado de esquematismo en las formas lo que ha llevado a autores como Fernando Galtier (2006) a proponer una cronología de hacia el 950 considerando que fue depositada con motivo de la consagración de la iglesia prerrománica del cenobio pinatense y que en algún momento fue trasladada a la mesa de altar de la iglesia superior. María del Carmen Lacarra (1999) otorgaba una cronología más próxima a comienzos del siglo XII y relaciona el esquematismo de las figuras con el mundo de la miniatura de la Alta Edad Media. No obstante, la citada autora indica que "la falta de documentación referente a posibles donantes impide una cronología ajustada de las mismas".

La colección de lipsanotecas del museo se completa con la que se halló en la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés cuyo estudio fue realizado en los tomos dedicados a la provincia de Zaragoza de esta misma *Enciclopedia del Románico en Aragón.Zaragoza*.

Virgen con el Niño de Santa María de Iguácel

El ámbito del MDJ conocido como "Capillas Claustrales", en alusión a las tres capillas abiertas en el claustro en el transcurso de los siglos para atender a devociones y cultos populares y colocadas bajo las advocaciones de san Felipe, santa Lucía y santa Margarita, está destinado a acoger la exposición de tallas románicas de Cristos y, en mayor número, las de Vírgenes. Y es que, desde la década de 1960 en la que muchas de las localidades que conforman la Diócesis



Lipsanoteca de San Juan de la Peña





sufrieron una brutal despoblación, se fue acometiendo el proceso de trasladar a Jaca todas aquéllas imágenes devocionales, buscando con ello su seguridad y las condiciones idóneas para su conservación, guardándolas en el Secretum de la catedral, como indica un Informe de la Asociación Española de Museólogos de la Iglesia de 1985, hasta su colocación al público en la remodelación de 1990. De este modo pasaron a ingresar la colección del centro toda una serie de tallas marianas románicas datables entre los siglos XII-XIII como la de Badaguás (siglo XII), Larrés (siglo XIII), Artieda (siglo XIII), Lastiesas Bajas (siglo XII), Acumuer (siglo XIII) e Iguácel, entre otras muchas custodiadas en el Obispado.

Tras la remodelación del centro en 2010 y siguiendo los criterios de la nueva museología, se han restringido el número de tallas expuestas, estableciendo un sistema de rotación temporal de las mismas. Rotación de todas ellas, excepto de la joya de la colección: la Virgen de Nuestra Señora de Iguácel custodiada en el Diocesano al menos desde 1990, año en el que figura va en los inventarios, sin que podamos precisar con más exactitud la fecha de su ingreso. Esta talla en madera policromada, de 66 x 25 x 18 cm, es obra realizada en la primera mitad del siglo XII. Responde al prototipo iconográfico de Virgen en majestad, sedente, con el Niño sobre su regazo y sin muestras de comunicación entre ambos, siguiendo el modelo de la Theotókos, la Virgen como Trono de Dios, tal y como quedó dogmáticamente proclamada tras el Concilio de Éfeso del 431 y confirmado veinte años más tarde en el de Calcedonia, enfatizando con ello que el Hijo de María, Jesús, es completamente Dios. Responde, por tanto, al prototipo de Virgen Divina y Real, Trono Redentor, que obtuvo su principal impulso bajo la doctrina de san Bernardo, como apunta Fernando Galtier al estudiar la iglesia –hoy ermita– de la que procede.

Como es característico de este modelo iconográfico, la Madre combina en su indumentaria elementos tomados de la tradición clásica romana y de la bizantina. Viste con túnica roja ricamente ornamentada con motivos vegetales, sobre la que se dispone el manto sujeto sobre el pecho con un broche circular dorado, luciendo sobre el cuello una cinta amarilla decorada con rombos que Galtier identifica como "último residuo del pectoral que llevaba la Basilisa o emperatriz bizantina". Sobre la cabeza un tocado "de origen evidentemente bizantino" (indica Domingo Buesa que "en la imaginería no aparece la corona hasta finales del siglo XII, puesto que las primeras imágenes se presentaban con un tocado, de origen evidentemente bizantino, que les cubre la cabeza, el cuello, los hombros y a veces el pecho. Este tocado, una de las cuestiones más características de la moda románica, lo tenemos en la Virgen de Villanúa, en la de Iguácel o en la de Agüero, todas ellas anteriores a 1180), bajo el que se aprecia un velo corto, sin prolongación por debajo de los hombros, distintivo de las doncellas que se consagraban a Dios. El Hijo luce una vestimenta más sencilla, compuesta por una túnica corta hasta las rodillas, bajo la que se aprecia otra más larga,

con la misma decoración que el manto de la Madre. Debemos destacar el buen estado de conservación de gran parte de la policromía original que permite apreciar el color rojo de la túnica de María, símbolo del sacrificio que sufrirá el Hijo, y el tono verdoso del manto como muestra de la esperanza que entra en el mundo con el nacimiento del Niño.

La Virgen avanza su brazo derecho en ángulo recto, enfatizando con ello la idea de trono, físico y metafísico, y porta en la mano una esfera roja que puede ser interpretado o bien como el orbe, atributo de reyes y emperadores que aludiría a la soberanía del Hijo sobre toda la tierra, o bien como el fruto prohibido que la simboliza como nueva Eva

Virgen con el Niño de Santa María de Iguácel



destacando su papel como intercesora de la humanidad ante Dios. En Ella se cumple la profecía del Génesis 3, 15: "pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer, y entre tu descendencia y su descendencia. Ésta te aplastará la cabeza".

El Niño se dispone sentado sobre la rodilla izquierda de la Virgen, rompiendo con ello la simetría que caracteriza a las primeras tallas románicas, y presenta rasgos faciales propios de una persona adulta aludiendo a su naturaleza divina: No es un niño, sino la segunda de las personas divinas, la Suprema Sabiduría y de ahí que la Madre sea la *Sedes Sapientiae*. Con su mano izquierda sujeta el Libro Sagrado cerrado mientras que la diestra, de gran tamaño por ser un añadido posterior, no adopta la típica disposición románica de bendecir sino que aparece apoyada sobre el pecho.

Ambas imágenes se caracterizan por su frontalidad, hieratismo y aspecto sereno, distante e intemporal. Sin embargo, y a pesar de esta rigidez, la Madre sujeta al Hijo con su mano izquierda en un gesto protector que pone en tímida comunicación a las dos personas representadas, por lo que podríamos catalogar la talla dentro de la tipología de "Vírgenes sustentantes", según la clasificación de Clara Fernández-Ladreda.

Este ademán maternal de la Virgen, indicador de un cierto grado de humanización, unido a la ruptura de la simetría, al encontrarse el niño sobre la rodilla izquierda, llevaría a una cronología propia ya del siglo XII, retrasando así las dataciones del Padre Faci, del Arcediano Leante y de Kingsley Porter quienes proponían la fecha del siglo XI, y acercándonos más a las de Cook y Gudiol, Galtier y Buesa, para quienes sería obra del siglo XII y más concretamente, para estos últimos, de una fecha cercana a 1130, momento de máximo esplendor del monasterio de San Juan de la Peña al que pertenecía el Santuario de Iguácel y que coincide con la época en la que se desarrolla el culto mariano, dentro de la necesidad del hombre medieval de buscar a una intercesora válida con Dios.

Por último indicar que, aunque pieza ahora de museo, no debemos perder de vista que fue concebida como imagen devocional que según la tradición se apareció a un pastor en el mismo sitio en el que después se levantó la ermita. Por ello era, y sigue siendo, imagen muy venerada por los antiguos habitantes de los pueblos del valle de la Garcipollera quienes le atribuyen propiedades milagrosas, curativas y a la que imploraban ante cualquier calamidad, convirtiéndola en protagonista de varias romerías al año hasta que el valle fue ferozmente despoblado en la década de 1960. Pero a pesar de ello, la romería sigue celebrándose en el siglo XXI y a ellos acompaña la llamada "Centinela de Aragón y Reina del bosque".

Reja de Santa María de Iguácel

En el Museo Diocesano se custodian varias rejas de la catedral de Jaca: la puerta de acceso al Secretum y la monumental

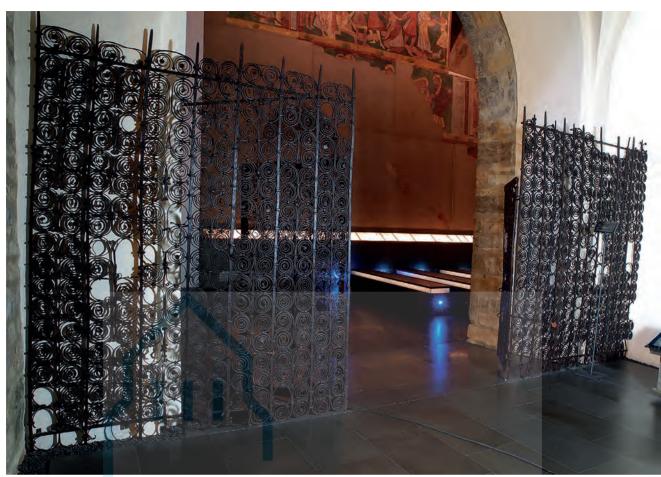
verja que se exhibe en la Sala Refectorio, ámbito que acoge parte de la exposición de pintura mural. El antiguo refectorio de canónigos, construido en el siglo XIII, fue reconvertido en el siglo XVI en iglesia de Nuestra Señora del Pilar, según los estudios de María Isabel Oliván Jarque, y ya en el siglo XVII se colocará como cerramiento del presbiterio de esta nueva capilla la reja procedente del altar mayor de la catedral, en hierro forjado y moldeado a martillo. En realidad, del primitivo cancel románico sólo conservamos ahora varias de las bandas verticales –conformadas por roleos hechos a molde y dispuestos en sentido inverso dos a dos- que fueron remontadas en 1636 en una verja de aire renacentista. La composición final, que vemos hoy en día, presenta tres partes: dos extremos fijos y una parte central con dos hojas o batientes que servirían de entrada al presbiterio. El autor de estos trabajos fue el artesano local Martín Bandrés, tal y como figura en la inscripción del cabecero.

Pero es, sin duda, la reja procedente de Santa María de Iguácel, una de las piezas más importantes de la colección. Ubicada cerca de la propia talla de Nuestra Señora de Iguácel en el mismo ámbito de las capillas claustrales y como entrada al monumental conjunto pictórico de Bagüés se expone esta pieza que según Lourdes Diego Barrado es "obra de excepción de entre las que componen la rejería románica peninsular".

El concepto de reja como elemento de cerramiento pero que permite parcialmente la visión, no surge en época medieval sino que hunde sus raíces en la antigüedad clásica –griega v oriental– desde dónde pasará al imperio romano, aunque será en época altomedieval cuando este tipo de mobiliario alcance altas cotas de refinamiento, técnico y estético, desarrollándose como muros traslúcidos de grandes dimensiones que compartimentaban los espacios de los edificios románicos. Desechados el bronce y la madera, materiales que se habían utilizado desde la antigüedad, serán ejecutadas ya en hierro por su mayor resistencia y seguridad y se convirtieron en el mejor elemento para preservar los tesoros y las principales reliquias del templo, al tiempo que contribuían con su monumental presencia a resaltar la cabecera como el punto focal más importante del edificio, jerarquizando visualmente el espacio y contribuyendo a otorgar un halo de misterio al culto divino celebrado en el altar, pues el fiel no podría pasar del cancel y sólo intuía lo que ocurría tras él.

Con esta misión nació la reja de Iguácel, magistralmente concebida por el herrero como *reja tabique*, según la tipología de Olaguer-Feliú, para aislar el ábside y preservar los objetos litúrgicos más importantes como el "retablo de plata sobredorada", que cita un documento de Ramiro II, y la talla de la Virgen. Por ello sus medidas se adaptan perfectamente a las dimensiones del presbiterio al que daba acceso (de 4,80 m de ancho por 2,02 m de altura máxima) y se articula en cuatro partes, siendo fijas las dos de los extremos y móviles los dos batientes del centro para poder utilizarlos como puertas.

El motivo decorativo en forma de espiral o voluta que unifica todo el conjunto (y que según hipótesis interpretativa



Reja de Santa María de Iduácel

de Olaguer-Feliú podría aludir a las olas del mar, cristianizándose como alusión a las aguas del bautismo) es el más común en la rejería románica europea de los siglos XII y XIII y constituye "un claro manifiesto de la pervivencia de formas decorativas frecuentes en arquitectura, escultura, pintura y miniatura desde la Antigüedad y, muy especialmente, a lo largo de la Edad Media. [...] esta multiplicación de roleos o espirales, es fiel testimonio de la vocación universalista del arte románico y refleja el vínculo de unión entre todas las artes denominadas como mayores y menores que se desarrollaron durante aquel período", como explica Diego Barrado.

En el caso de Iguácel es un elemento destacable el hecho de participaran dos maestros o talleres en su ejecución puesto que, mientras las puertas y el extremo derecho presentan roleos simples y sin decoración interior, en el lado izquierdo es dónde otro herrero desplegó todo su alarde técnico e imaginativo. Así en dicho tramo, el motivo en "Ce" está formado a partir de una varilla de hierro cuyos extremos se van enrollando en espirales de hasta tres vueltas concéntricas. A esta doble espiral se yuxtapone otra pareja de las mismas características, conformando un "encaje férrico" cuadrado de dos "Ces" afrontadas que se repite entre los montantes unificando, aparentemente, toda la decoración. Y subrayamos, aparentemente, porque el interior de cada una de las espirales

se remata con motivos vegetales (semejantes a los de las verjas de Santa María de Melide o la de San Vicente de Ávila), cabezas de animales (como el cancel de la catedral de Lisboa) pero también dos rostros humanos, que hacen de esta pieza una obra única y que no encuentra parangón, respecto a su variedad ornamental, en ninguna creación similar francesa o española.

Esta originalidad decorativa nos lleva a pensar que este genial herrero procuró en su creación un efecto estético que va mucho más allá de la consideración de esta verja como un simple cerramiento y la elevan a la categoría de auténtica obra de arte que contribuye a proteger pero también a embellecer el edificio. En definitiva un elemento más para hacer de este templo románico en su conjunto un gran "relicario", término utilizado por Castiñeiras González al estudiar el mobiliario de los edificios románicos.

Respecto a la datación de la pieza, autores como Santiago Alcolea le otorgaban un amplísimo marco cronológico indicando genéricamente que se trataba de una pieza del siglo XI-XII. Será Lourdes Diego (2006) quien limita su realización a un período muy concreto de entre 1072 (fecha post quem) y 1135 (fecha ante quem) al relacionar la función de la verja con el hecho de que naciera para proteger el retablo de plata sobredorada que presidía el altar y que figura en un





Reja de Santa María de Iguácel. Detalles

documento de Ramiro II de 13 de noviembre de 1135 por el que el monarca disponía de este retablo así como de un cáliz y un preciado vaso que tomó de San Juan de la Peña para acuñar sueldos jaqueses. Por ello la autora considera que la reja habría nacido como elemento de protección de ese preciado retablo y establece su datación a finales del siglo XI por lo que autores como Fernando Galtier consideran que se trata de "una de las rejas románicas más antiguas de la Península".

Frontal de altar de Santa María de Iguácel

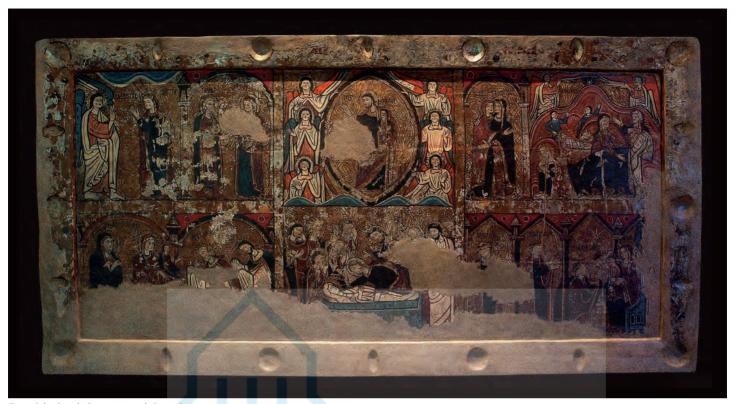
Del conjunto de piezas procedentes de la ermita de Nuestra Señora de Iguácel que formaban parte de la decoración del presbiterio, no podemos dejar de citar el antipendio dedicado a la vida de la Virgen, obra datable ya en el siglo XIII. Realizado al temple sobre madera de pino y de medidas 190 x 95,50 cm., fue dado a conocer por el profesor Arthur

Kingsley Porter en su célebre artículo de 1928. Sin embargo, poco después se dio por desaparecido pues en algún momento indeterminado se colocó boca abajo quedando completamente oculta su decoración y sirviendo como tarima del presbiterio de la ermita. Será ya durante la campaña de restauración del templo de entre 1977-1982 cuando, de manera fortuita al levantar el suelo, salió de nuevo a la luz y se trasladó para su preservación al Museo Diocesano de Jaca.

Los frontales formaban parte del mobiliario litúrgico como recubrimiento de la parte delantera de la mesa de altar (en algunos casos también de los laterales) contribuvendo. por tanto, al enriquecimiento del lugar más importante del templo y cumpliendo una función, según Borrás y Gualís "esencialmente religiosa-santuaria". Para Manuel Castiñeiras (2008) al estudiar los ejemplos catalanes, no hay duda de que muchos de sus temas tenían también una función litúrgica y por ello "resulta probable que durante la mayor parte del año permanecieran cubiertos por preciosas telas o palios [...] los cuales se retiraban o no en función de la liturgia y de las fiestas del ciclo anual". Además indica que en Vic se conserva la benedictio tabulae por la cual podemos saber que los antipendios se consagraban en ceremonias especiales de bendición siguiendo el modelo de la acolouthia Bizantina que se hacía para los iconos.

La tabla de Iguácel está dedicada a exaltar la figura de la Virgen, titular del templo, y narra los distintos episodios de su vida desde la Anunciación hasta su Asunción al Cielo, distribuyéndose las ocho escenas en dos registros horizontales. El orden de lectura se inicia en el ángulo superior izquierdo con la Anunciación del arcángel san Gabriel a María, recogido en Lc 1, 26-38. Contrariamente a la representación habitual de este pasaje, en Iguácel la escena se desarrolla en un exterior, pues no existe enmarcamiento arquitectónico, y en él se sitúan a los dos protagonistas. Ambos del mismo tamaño y nimbados, quedan perfectamente identificados por sendos tituli. El ángel se presenta de pie, a la izquierda de María, como es habitual en la mayoría de representaciones hasta el siglo XIV, y ya posado sobre el suelo (y no en pleno vuelo, pues esta postura se codificará tras el Concilio de Trento). Viste túnica rojiza y manto blanco recogido sobre el brazo, va descalzo y extiende su mano derecha hacia la Madre para bendecirla. María abre los brazos, a la manera de orante paleocristiana, en clara actitud de aceptación del mensaje divino. Sobre ella cae un rayo celestial que parte de una ondulación situada en la parte superior como queriendo sugerir una nube, simbolizando con estos rayos el descenso de la Gracia Divina hacia la Virgen, símbolo de la Encarnación.

Tras la salutación angélica, se sitúa una escena que puede interpretarse o bien como los Desposorios de la Virgen o, como parece más evidente por la falta del sumo sacerdote que debería estar presente entre los esposos, como La duda de san José. Esta vez sí, el tema se desarrolla en un interior insinuado a través de un arco de medio punto. Las dos figuras afrontadas y de pie, se nos presentan en actitud dialogante. San José



Frontal de altar de Santa María de Iguácel

adelanta sus brazos, quizás como símbolo de expresión irritada, mientras que la Virgen coloca la mano izquierda sobre su vientre, en claro ademán de indicar que se encuentra encinta. La lectura continúa en el registro superior derecho con la Visitación de María a su prima Isabel en la que las dos mujeres se funden en un cálido abrazo, fórmula de representación habitual en el arte románico y que se remonta al arte sirio.

Tras el saludo de las primas, en el extremo de la derecha se desarrolla una única escena en dos planos superpuestos, en la que se representan juntos dos momentos que se suceden en el tiempo: la Natividad y el Anuncio a los pastores, resultando una composición que Sureda calificó, en 1985, como "una de las más singulares representaciones del arte románico hispano". Una ondulación montañosa, que estaría simulando una cueva sirve de separación entre ambos pasajes. En el superior, el anuncio de la noticia del nacimiento del Niño es transmitido por dos ángeles cubiertos por mantos blancos, grandes alas desplegadas y con sus dedos índices señalando hacia arriba. Mientras, los portadores del mensaje son avistados por dos pastores que, con sus caras vueltas en ademán de animada conversación, levantan sus dedos para señalar la presencia angélica de la parte superior.

Bajo la escena pastoril se desarrolla el pasaje de la natividad, tratado siguiendo la estética bizantina, como reflejo de un parto con dolor y con multitud de personajes –frente a la versión occidental en la que el niño desnudo, luminoso y acostado entre pajas es adorado ya sólo por parte de María y José arrodillados, que se impondrá como fórmula iconográ-

fica a partir de los XIV y XV-. Por ello, en este caso, el alumbramiento se desarrolla en una gruta en la que se dispone a la Virgen tumbada en un lecho acompañada por san José que, situado en un rincón y en actitud pensativa, da la espalda a la escena completamente ajeno a ella. El niño, dentro de un pesebre y acompañado por la mula y el buey para darle calor tal v como indican los apócrifos, tiene el cuerpo completamente fajado, siguiendo la costumbre medieval de vendar a los recién nacidos por espacio de cuarenta o sesenta días a fin de proteger su frágil cuerpo de fracturas y golpes, y como prefiguración del Cristo amortajado con el sudario en el sepulcro. La Virgen es asistida en el parto por dos comadronas de las que nos hablan los apócrifos del Protoevanglio de Santiago (que sólo cita a una) y el Seudo Mateo que dice que eran dos y que se llamaban Zelomí y Salomé, que se incluían para testificar la Virginidad de María puesto que, a pesar de la incredulidad inicial de una de ellas, finalmente también creyó en este parto virginal. San Jerónimo negará ya la existencia de ninguna de las parteras pues la Virgen, al haber dado a luz sin dolor, fue a la vez partera y parturienta.

El registro inferior lo ocupan de izquierda a derecha: la Presentación de Jesús en el templo y la Adoración de los Magos. Una doble arquería de medio punto cobija la escena de la Presentación. En ella vemos a san José ataviado con un manto negro que le cubre las manos en la que porta las dos tórtolas o pichones que debe entregar al templo. A su lado, la Madre acerca al Niño hacia el anciano Simeón que se agacha en ademán de respeto y presenta las manos también comple-



Frontal de altar de Santa María de Iguácel. Escena del Nacimiento

tamente veladas. En idéntica posición a su lado se dispone otro oficiante masculino, en lugar de la profetisa Ana que nos cita el evangelio.

La escena de la Epifanía tiene lugar bajo una cuádruple arquería triangular. La comitiva real avanza hacia la Virgen entronizada que cobija en su regazo al Niño mientras éste bendice al primero de los magos. El rey se arrodilla en señal de en señal de vasallaje y de respeto y acerca con su mano derecha su ofrenda, simbolizando que llegan como delegados de las tres partes del mundo. Los otros permanecen de pie v el que cierra la comitiva levanta la mano señalando la estrella de ocho puntas que les ha guiado. Los magos aparecen ya caracterizados como auténticos reyes, desde que Tertuliano y Cesáreo de Arlés les concedieran la dignidad real, y portan coronas triangulares muy semejantes a la que lleva Ramiro I en el documento de la Donación de trece iglesias a la Catedral de San Pedro de Jaca y en el primer ejemplar de las Actas del Concilio de Jaca. El Liber Pontificalis de Rávena del siglo IX nos dará los nombres de los magos aunque pasará mucho tiempo hasta que queden codificados en su orden. En Iguácel, los tituli situados sobre sus cabezas identifican a MELCHIOR como el más anciano con pelo y barba blanca, Baltasar en el centro y Gaspar el último. Ninguno de los tres es negro, puesto que su iconografía no se desarrollará hasta el siglo XIV pero las tres edades que presumiblemente estarían representando aunque

las lagunas pictóricas nos impidan ver su caracterización, simbolizarían la universalidad del mensaje de la salvación.

Finaliza la narración con las escenas de la parte central. En la inferior se desarrolla la Dormición de la Virgen siguiendo el modelo de la Koimesis bizantina. La Virgen vestida de blanco, símbolo de la luz sobre natural, y ya inerte (pues tiene los ojos cerrados y los brazos cruzados sobre el pecho) está acostada en el lecho de su muerte rodeada por los doce apóstoles representados con expresivos gestos de dolor. De entre ellos destaca uno con el pelo encrespado, en un peinado muy semejante al que se puede ver en el frontal de Gésera, y que porta en su mano un atributo identificado por Fernando Galtier como un "espejo en el que se refleja el rostro de la Virgen en alusión a su carácter inmaculado". Otro se reclina suavemente sobre la Virgen, quizás como representación de san Juan en un intento de oír el último latido del corazón.

Una sucesión de ondas sinuosas marcan el tránsito entre la muerte y la vida pues, culminando el conjunto se dispone la Asunción de María al cielo, episodio que en el occidente cristiano sólo adquiere cierto auge a partir del siglo XIII gracias a la difusión de los apócrifos. En ella, seis ángeles flanquean una mandorla en cuyo interior aparece Cristo de pie y bendiciendo con la mano derecha, mientras en la izquierda porta el alma de su madre, siendo ésta la única vez en la que Cristo actúa como psicóforo, en lugar de san Miguel.

Es rasgo a destacar en todo el conjunto, el afán narrativo que refleja su autor así como el deseo de dotar de expresión a las figuras, no tanto por medio de los rostros que resultan rígidos e inexpresivos, sino a través de la gestualidad de las manos y los brazos que, aunque todavía cargados de cierta pesadez y falta de naturalismo, nos está adelantado ya los presupuestos del mundo gótico.

Los colores, a pesar de estar realizados al temple, son brillantes y aunque el pintor contó con una reducida grama cromática basada en rojos, blancos, negros y pequeños toques de azul, logró dar corporeidad a las figuras a través de gruesas líneas negras que remarcan las siluetas y los plegados de los ampulosos mantos. Los fondos son monocromos y unifican todas las escenas, pues están trabajados a punzón con corladura sobre estaño, tratando de imitar el relieve y el brillo de los antipendios de orfebrería. De hecho, y aunque todo el conjunto presenta grandes lagunas especialmente evidentes en la parte inferior, podemos apreciar en todo el marco la alternancia de oquedades circulares y ovoidales, en un trabajo que imita el engarce de piedras preciosas propio de los frontales de orfebrería.

Respecto a su cronología, Sureda considera que es ya obra del siglo XIV (hacia 1315) y que habría salido de un taller con sede en Jaca que también ejecutaría el frontal de Gésera y que practicaría con posterioridad la pintura mural. Galtier, aceptando que saliera de un taller jaqués, considera, sin embargo, que es obra del siglo XIII, momento en el que se difunde el culto mariano y, más concretamente, de hacia 1203-1213 cuando las monjas bernardas se hicieron cargo del monasterio de Iguácel. Para nosotros, si bien es cierto que en esta tabla observamos ya unos deseos de expresividad que nos van encaminando hacia el gótico, todavía se hacen evidentes ciertos convencionalismos herederos del mundo románico así como un latente bizantinismo, por lo que creemos podría ser enmarcado dentro de esa corriente de bizantinismo que impregnó las artes a partir del 1200.

CRISTO CRUCIFICADO DE LA CATEDRAL DE JACA

Junto a la colección de Vírgenes románicas, el MDJ custodia dos destacadas tallas de Cristos procedentes de la localidad de Ardisa (provincia de Zaragoza por lo que remitimos a la ficha catalográfica recogida en la *Enciclopedia del Románico* de dicha provincia) y éste de la catedral de Jaca. Monumental crucificado de tamaño natural (170 x 162 cm) hueco por el dorso para aligerar su peso, está realizado en madera de nogal sin policromar, habiéndose perdido la cruz, y pudiéndose fechar a finales del siglo XII.

La talla se caracteriza en líneas generales por su rigidez, frontalidad y gusto por la simetría, que queda únicamente rota por la disposición de la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha. De cuatro clavos, presenta los brazos extendidos horizontalmente mostrando las palmas de ambas manos

completamente abiertas y los dedos muy largos. Cubre con paño de pureza sujeto a media cadera, insinuando el pliegue inguinal. El perizonium se ata con un complejo y artístico nudo que refleja la maestría y el "gusto por el juego de esquematizaciones lineales del escultor románico" (en palabras de Martínez de Aguirre usadas al describir el nudo en forma de moño de la Virgen de Irache), pues uno de los cabos se recoge en el cinturón y cae en forma de abanico sobre la tela inferior. Esta última se trabaja con unos pliegues simétricos y muy rígidos que no dejan entrever la anatomía y se prolonga justo hasta dejar al descubierto las dos rodillas que, ligeramente flexionadas, muestran unas piernas paralelas y muy rígidas rematadas en pies de gran tamaño y con los dedos delicadamente tallados. El torso queda al desnudo y nos permite apreciar un tratamiento todavía muy esquemático de la anatomía, pero en cuyo costado está perfectamente marcada la herida hecha por Longinos con la lanzada (Jn. 19,34) así como un pequeño receptáculo circular en el centro de pecho que sirvió como relicario.

Sin duda, destaca del conjunto la serenidad que el escultor consiguió transmitir en el rostro, pleno de majestad, como es propio de los cristos románicos herederos de la tradición bizantina, en los que se potencia su triunfo en la cruz y su victoria sobre la muerte. Responde al modelo de un hombre joven en el momento previo a la muerte pues todavía tiene sus ojos abiertos y los labios ligeramente entreabiertos, rasgos que le confieren un aspecto de cierta humanidad. Las facciones, de gran belleza, han sido trabajadas con gran delicadeza y presenta unos pómulos netamente marcados, la nariz fina y alargada y una barba lisa y corta, cuyos mechones, de escaso volumen, se adaptan al contorno del rostro. El pelo, también completamente liso, muestra una larga cabellera recogida por detrás de las orejas hasta caer en guedejas sobre los hombros. Peina con raya en medio alargándose los mechones de la parte delantera hasta cubrir dos tercios de la

Pero creemos que la visión de la imagen en madera que contemplamos hoy en día dista mucho de la que tuvo en origen, pues planteamos la hipótesis de que estuvo completamente recubierta en plata o algún otro metal que la imitara, capa argéntea que dotaría a la pieza de un halo de misterio y sobrenaturalidad al resplandecer a la luz de las velas, pero que fue fundida a principios del XVII. Si bien es cierto que, como afirma Clara Fernández-Ladreda (2006) "los cristos recubiertos en plata son raros en España" sí que existen otras referencias en Europa, sirva como ejemplo el Cristo de Saint-Sernin de Toulouse. Pero además, para fundamentar esta teoría nos basamos en noticias documentales, en la tradición oral transmitida por el cabildo de la catedral de Jaca y en la gran cantidad de marcas de pequeños clavos y remaches que son visibles, todavía hoy en día de forma evidente, en la propia talla.

En este punto queremos agradecer la colaboración de Antonio G. Omedes con cuyas fotografías hemos podido



Cristo de la catedral de Jaca

precisar con mayor seguridad la disposición de los clavos y comprobar el hecho de que el rostro del Crucificado esté apenas sin desbastar, probablemente porque estaba pensado para quedar oculto bajo el metal. Y como noticias documentales han resultado fundamentales las informaciones que, recogidas con mimo por García Dueñas, nos han llegado del archivero Aznárez. En la última etapa de la vida de ese ilustre canónigo, recogió algunas noticias que había ido recopilando en sus dilatados años de archivero de la catedral. Notas que, aunque debemos tomar con cierta cautela y de las que en muchos casos no podemos precisar a qué libros catedralicios exactamente se refiere pues sólo contamos con indicaciones tan lacónicas como "El libro grande", tampoco debemos obviarlas sino cotejarlas con otras evidencias.

Por las investigaciones de María Isabel Oliván Jarque sabemos que a partir del siglo XVI se inicia una época de frenéticas obras en la catedral en un deseo de dotar al templo de capillas, retablos y nuevas bóvedas, por dos motivos. Primero, porque los sucesivos incendios que el templo había sufrido en 1400, 1440 y 1447 habían provocado que muchas de las dependencias estuvieran en estado muy precario y, en segundo lugar, por la reinstauración de la diócesis de Jaca como independiente de la de Huesca por mandato del rey Felipe II, nombrándose primer obispo residencial al destacado teólogo y humanista Pedro del Frago Garcés en 1572.

Por ello, el Cabildo decidió encargar la realización de un nuevo retablo mayor a luan de Bescós en 1598. En las capitulaciones para la firma del contrato de este retablo, recogidas por Oliván Jarque, se establece claramente que el nuevo retablo debía coronarse con las efigies de Nuestra Señora y María Magdalena y entre ellas una cruz en madera de pino "v poner en ella el crucifixo de plata que se le dara". Debe de referirse la noticia a un Cristo que debería de ser de gran tamaño, a juzgar por las proporciones monumentales del retablo de unos 8,80 m de alto más la altura del sotabanco. En la visita pastoral del obispo Diego de Monreal de 1593 dice que ese Cristo va formaba parte del retablo mayor gótico que "reproducía las historias de Sancta Eurosia", realizado por Juan de la Abadía el Mayor. Sin embargo, este retablo gótico desapareció cuando se hizo el nuevo encargo a Bescós aunque la devoción que se tenía a esta talla hizo que los canónigos quisieran mantener este mismo "crucificado de plata grande" como coronamiento de la nueva máquina renacentista.

Sin embargo, las obras del nuevo retablo y de la bóveda central llevadas a cabo por Bescós, pronto supusieron un enorme problema económico para la Seo y en las actas capitulares de comienzos del siglo XVII comprobamos que el Cabildo tuvo que pedir ayuda al Concejo de la Ciudad, empeñar parte de las jocalías e incluso llegar a fundir la plata del Cristo que se iba a colocar como remate del retablo, destinándose su valor a financiar las obras.

Pero Aznárez aún incluye más datos diciéndonos que en ese momento en el que le guitaron el revestimiento de plata, se procedió también a abrir un hueco en el cráneo del Cristo en el cual se introdujeron varias reliquias, se le añadió una corona de espinas y cabellos postizos. Y durante la restauración a la que fue sometida la pieza hacia los años 70 del siglo XX por parte de los Gudiol, se halló ese relicario en la parte superior de la cabeza en el interior del cual apareció una nota manuscrita y toda una serie de reliquias identificadas con pequeñas cartelas -que todavía se conservan en la sacristía mayor de la catedral y que hemos podido ver gracias a Jesús Lizalde- que dicen "A 26 de noviembre de 1604. Fue fundido el Cristo antiguo que decían Eras Pedro de la manera que hoy está y en la cabeza tiene el lignum crucis y las reliquias de San Pedro, San Andrés, San Juan Bautista, San Tadeo, San Nicolás, San Victorián". El feliz hallazgo de esta anotación y de las reliquias hace que no quede lugar a dudas de que éste es el "Cristo antiguo que decían Eras Pedro" que querían colocar en lo alto del retablo de Bescós y al que le fue quitado algún tipo de recubrimiento metálico que sería fundido para hacer frente al problema económico de la Seo.

Respecto a la curiosa denominación de la imagen como "Eras Pedro" no podemos precisar en qué momento concreto se le da este apelativo ni a qué motivos o confusión iconográfica responde pero, según Aznárez se le denominaba así a principios del siglo XV como "imagen del beato Pedro, puesta en cruz, argenteada y de magna estatura" y por ello, en el año de 1604 en el que deciden introducir las nuevas reliquias en

el cráneo, quisieron colocar una del primer Papa en recuerdo de esta tradicional advocación.

Respecto a su cronología, especialistas como María del Carmen Lacarra, Clara Fernández-Ladreda y Ángela Franco coinciden en datarlo como obra de finales del siglo XII y esta última ya apuntó sus evidentes relaciones con los modelos catalanes de los *christus patiens*.

Junto a este crucificado jaqués se expone otro de pequeñas dimensiones (34 x 4cm) procedente de la iglesia parroquial de Ena. Realizado en madera tallada y sin policromar, ha perdido los brazos y la cruz. Responde a las mismas características iconográficas que el de la catedral que acabamos de comentar y podríamos datarlo en el mismo siglo XII. De facciones delicadas y rostro pleno de serenidad, presenta, sin embargo un tratamiento muy esquematizado del torso y porta corona real, símbolo de majestad.

Texto: BLH - Fotos: AGO

Bibliografía

AA.VV., 1934-1935; Alcolea Blanch, S., 1964; Alcolea Blanch, S., 1993a; Alcolea Blanch, S., 1993b; Alcolea Blanch, S., 2000a; Alcolea Blanch, S., 2000b; Al-Hamdani, B., 1976; Aznárez Cavallé, L., 1965; Aznárez Lopez, J. F., 1961; Aznárez Lopez, J. F., 1963; Aznárez

LÓPEZ, J. F. v GARCÍA DUEÑAS, F., 1991a, p. 181; AZNÁREZ LÓPEZ, J. F. v GARCÍA DUEÑAS, F., 1991b; BORRÁS GUALIS, G. M. y GARCÍA GUATAS, M., 1978, pp. 154, 183-197; BOTO VARELA, G., 2010; BUESA CONDE, D. J., 1988; BUESA CONDE, D. J., 1990; BUESA CONDE, D. J., 1993c, pp. 282-283; Buesa Conde, D. J., 2000b, p. 26; Buesa Conde, D. J. y Simon, D. L., 1995; CAMPS CAZORLA, E., 1941, p. 113; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2011a, p. 60; CIDÓN, F. de, 1934; CLAVERO CEBRIÁN, Á. M. y SANZ FERRERUELA, F., 2001; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., 1950, pp. 340-343; DIEGO BARRADO, L., 1999, pp. 25 v 108; DIEGO BARRADO, L., 2006b, pp. 902 y 904; Durán Gudiol, A. y Buesa Conde, D. J., 1978, p. 92; ESTEBAN URANGA, J., 1962; FACI, R. A., 1739, p. 182; FALCÓN PÉREZ, M. P., 1968; FALCÓN PÉREZ, M. P., 1970; GALTIER MARTÍ, F., 1999b, pp. 69-71; GALTIER MARTÍ, F., 2005, p. 220; GARCÍA GARCÍA, F. de A., 2013b, pp. 11-25; GARCÍA GUATAS, M., 1993, p. 310; GASCÓN DE GOTOR GIMÉ-NEZ, A., 1945, pp. 42-43; GUDIOL RICART, J., 1970; GUDIOL RICART, J., 1971, pp. 8 y 11; HERMIDA PÉREZ, J., 1991; HERRERO GARCÍA, M., 1934; LABAÑA Y TRASOBARES, J. B., 1619 (2006); LACARRA DUCAY, M. C., 1993, pp. 94-95; LACARRA DUCAY, M. C., 2010; LAPEÑA PAÚL, A. I., 2006a; LAPEÑA PAÚL, A. I., 2006b; LEANTE Y GARCÍA, R., 1997, pp. 373-377; LO-ZANO LÓPEZ, J. C., 2014; MARTÍN ANSÓN, M. L., 2011, p. 225; MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., 2010, I, p. 135 y II, p. 534; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1973a; Moralejo Álvarez, S., 1973b; Moralejo Álvarez, S., 1977; Moralejo Álvarez, S., 1979; Ocón Alonso, D., 1996; Olaguer-Feliú, F., 1997, p. 94; OLIVÁN JARQUE, M. I., 1987; PESQUÉ LECINA, J. M., 1993, p. 226; Porter, A. K., 1928b; Simon, D. L., 1997; Simon, S. C., 1981; SIMON, S. C., 1994; SUREDA I PONS, J., 1985, pp. 136, 314, 349-352; UBIETO ARTETA, A., 1988, doc. 79, pp. 91 y 99.

Iglesia de Santiago

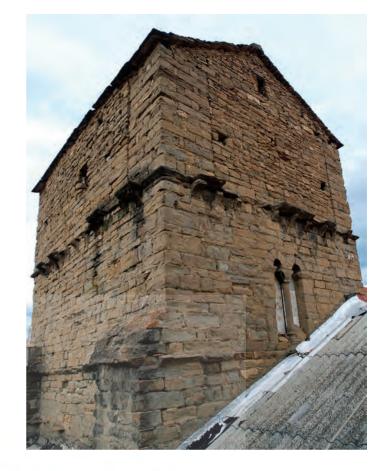
A HISTORIA DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO, o de Santiago, es intrincada y está llena de enigmas, por haber sido un templo que ha estado encomendado a la custodia de entidades del clero regular y secular. Actualmente, para acercarnos hasta él se propone como punto de partida el Ayuntamiento de Jaca, sito en un antiguo edificio de la calle Mayor, número 24. Una vez allí, tomaremos la calle de Ramón y Cajal, y ya rebasada la plaza del Marqués de Lacadena, donde está la Torre del Reloj levantada en los inicios del siglo xv sobre la vieja torre del Merino jacetano, aparecerá ante el visitante el perfil de la reformada iglesia de Santiago.

Después de nacer para atender las necesidades del Camino de Santiago y ser el punto de partida del asentamiento al sur de la ciudad de Jaca, en la mitad del siglo XI, jugó un importante papel en lo que sería la delimitación de la ciudad por el sur, camino de las Eras de Oroel. Tomás Cortes, obispo de Jaca en 1614, entregó la iglesia a los dominicos, orden que se había instalado a finales del siglo XVI en el Hospital de Santa Cristina de Somport, de ahí que el templo tome la advocación de la santa. Hay que esperar hasta 1953 para que la iglesia se erija en nueva parroquia de la ciudad bajo la titularidad de Santo Domingo, por orden de Ángel Hidalgo, obispo de Jaca. Sin embargo, es el mismo prelado quien en

1965 ordena su actual y definitiva advocación a Santiago Apóstol. De la exigua documentación sobre sus orígenes sólo un documento fechado hacia 1088 aporta cierta información: reinando Sancho Ramírez (1063-1094), el obispo Pedro (1087-1097) manda reconstruir la iglesia dedicada a San Jaime apóstol, que se encontraba en estado ruinoso tras una invasión sarracena. Aunque la zona pirenaica no estuvo bajo dominio árabe, sí hubo de sufrir repetidos ataques primaverales. Recordemos las devastadoras razias de Almanzor primero, en 999, una expedición que destruyó el condado aragonés, y después de su hijo Abd al-Malik en 1006, contra los condados de Sobrarbe y Ribagorza.

A partir de este dato, suponemos la existencia de un santuario primitivo, si bien no es posible estimar su antigüedad con precisión, más si cabe suponerla a sabiendas de la existencia entre sus bienes de una pila bautismal de origen califal que puede ser datada en el siglo x. Algunos especialistas han considerado una procedencia diferente de su ubicación actual. Otros no la rechazan, y estiman que se trata de una reutilización y de un "símbolo de poder y ocupación" (ya que esta fuente se hallaba superpuesta a un capitel románico procedente del desaparecido claustro de la Seo jaquesa); costumbre, por otra parte, habitual a lo largo de la Historia del Arte.





Vistas de la torre



Sin embargo, y sin entrar en polémicas, lo más probable es que en el siglo XI existiese un templo románico dedicado a San Jaime Apóstol, es decir, Santiago peregrino, hijo de Zebedeo. Esta iglesia tendría seguramente planta basilical de tres naves con sus correspondientes ábsides. Pero su estructura actual, fruto de la actividad reformadora de los siglos XVII y XVIII, nada tiene que ver con el primitivo monumento. Por una parte se modificó su orientación canónica, de modo que la torre, único elemento original aunque transformado, ha quedado semioculto entre el caserío, junto a la cabecera actual del santuario.

Algunos estudiosos, como Fernando Galtier, consideran esta zona (el antiguo imafronte en el que se sitúa la torre) como el recuerdo de una estructura muy utilizada en el arte carolingio, el "bloque occidental" o Westwerk alemán, un cuerpo que suele estar enmarcado por dos torres, otorgándole así un aspecto de fortaleza. Lo más notable de la torre de la iglesia de Santiago se encuentra en su cara sur. Allí se abre una ventana geminada, con parteluz cilíndrico, capitel trapezoidal y arcos de falsa herradura, similar a otra gemela que abre al norte, y semejante a otros ejemplos de la zona, como aquéllas del círculo larredense.

En su interior guarda otro especial tesoro: uno de los capiteles que decoraban el desaparecido claustro de la catedral de Jaca, que en el siglo XVII se modernizó de manera que todas estas piezas se perdieron, encontrando algunas nueva ubicación, como por ejemplo servir de pie a una pila bautismal, como es el caso que nos ocupa. Esta pieza es magnífica, obra del gran maestro Esteban que dejó su impronta en monumentos cumbre del románico hispano, como San Isidoro de León o la catedral de Santiago de Compostela. No olvidemos que el Camino de Santiago fue una vía muy favorecida por los reyes aragoneses, motivo de un activo movimiento económico, pero también de una gran afluencia artística, con maestros itinerantes tan famosos como los conocidos maestros de Jaca, del sarcófago de doña Sancha, o el mismo maestro Esteban. Artesanos a los que les une su inspiración en la tradición clásica, con modelos como el conocido sarcófago paleocristiano de Husillos (Palencia), entre otros.

Hoy podemos observar dicha pieza con total comodidad, ya que se dispone en una vitrina que permite su visión en el lugar que ocupa desde su restauración en el año 2000. Las figuras que aparecen en los diferentes frentes del capitel alcanzan una gran unidad estilística y temática, ya que la pieza "representa los ciclos del año en continua renovación estacional y en analogía con los ciclos del nacimiento, vida, muerte, resurrección del Señor Jesús como proceso cíclico, celebrativo de la historia de la salvación". Aunque existen otras interpretaciones, fruto de la calidad de la obra y su carácter plurívoco, como aquellas vertidas por Sonia C. Simon o Lourdes Diego Barrado, en sintonía con la propuesta.

Los cuatro leones que se disponen en los ángulos permiten enmarcar cada figura o escena, y servir de bella transición entre las mismas. Siguiendo un orden cíclico, comenzamos

con el invierno, personificado en dos mujeres con el cabello corto y ondulado, con carita redonda y mofletuda, una característica compartida por la totalidad de las figuras representadas. Entre ellas, un dragón enroscado que en la iconografía clásica se asocia con esta estación del año. Además, la abundancia de frutos representada se ha relacionado con las cosechas del otoño. Pero también se ha querido ver a Adán y Eva siendo expulsados del Paraíso; la serpiente enroscada en una de las figuras, la que posee el rostro más femenino, delata su significación, la caída de la Humanidad pecadora a través de la primera mujer creada.

La Primavera parece estar reflejada en ese personaje solitario que apenas asoma su rostro a través de un enorme acanto; símbolo en este caso de fecundidad por acomodarse en el vientre de esta mujer, una figura que se correspondería con Venus, pero también a Eva en su lectura cristiana, esa mujer fecunda, Madre que acoge a la humanidad en su seno, asociada a María y por tanto símbolo de la Iglesia. El Verano se personifica en un joven escasamente vestido, en actitud serena, sujetando un objeto rectangular entre sus manos que algunos han identificado como "globos de luz". Por último, un hombre alado, muy asociado a las iconografías clásicas sobre las estaciones; Júpiter, rey de los planetas y símbolo de todas

Interior











Capitel procedente de la catedral. Vista de sus cuatro caras

las estaciones del año, tanto en ilustraciones del Calendario Romano, como en sarcófagos decorados con esta temática.

Debe recordarse que estas dos figuras masculinas también han querido ser identificadas como Caín y Abel, hijos de Adán y Eva, encarnaciones del Mal y del Bien respectivamente, y símbolos de destrucción y renovación, sobre todo en la persona de Caín, que después de matar a su hermano Abel, "conoció Caín a su mujer, la cual concibió y dio a luz a Enoc; y edificó una ciudad, y llamó el nombre de la ciudad del nombre de su hijo Enoc" (Génesis 4:17-24).

Este capitel, refinado y lleno de vivacidad, significa el despliegue de símbolos paganos cristianizados, un aspecto común en la época, donde los artistas se inspiran y nos remiten frecuentemente a la tradición clásica. De ahí que podamos inscribir su ejecución a principios del siglo XII.

Bibliografía

AA.VV., 2002, n° 8; Acín Fanlo, J. L., 2011, VII, pp. 109-111; Aramendía, J. L., 2003a, pp. 143-144, figs. 233, 234; Buesa Conde, D.J, 1998, p. 50; Canellas López, Á. y San Vicente, Á., 1971, pp. 19-27; Camón Aznar, J., 1942, n° 50; Castán Sarasa, A., 2008, pp. 21-23; Diego Barrado, L., 2006a; Durán Gudiol, A., 1961, n° 45-46; Enríquez de Salamanca, C., 1974, p. 35; Enríquez de Salamanca, C., 1983, pp. 78-79; Enríquez de Salamanca, C., 1987 (1993), pp. 36-37; García Guatas, M., 2002, pp. 59-77; Labaña, J. B., 1619 (2006), pp. 31, 32, 33, 36, 40,41, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 72,113, 130, 286; Lagunilla Marín, J. A., 2000; Luque Herrán, M. B., 2009; Madoz, P., 1845-1850 (1997), pp. 248-259; Martínez de Baños, F., 2011, p. 26; Ocón Alonso, D., 2010; Prado-Vilar, F., 2010, pp. 36-38; Prado-Vilar, F., 2015; Sangorrín y Diest-Garcés, D., 1979, doc. IX, pp. 129-133; Ubieto Arteta, A., 1984, IV, pp. 650-652; Zapater, A., 1986, V, pp. 1318-1329.

Real Monasterio de Santa Cruz de Madres Benedictinas

L FINAL DE LA CALLE MAYOR DE JACA, allí donde lo urbano se confunde con la naturaleza, donde nuestros ojos son testigos de la belleza de aquel risco que da sombra a la ciudad, la Peña Oroel, se encuentra el monasterio de benedictinas de Santa Cruz. Un edificio histórico cuyos lienzos, algunos de ellos pertenecientes a la antigua muralla de la ciudad, denotan un pasado lleno de grandes acontecimientos.

Los orígenes de este cenobio femenino nos trasladan al monasterio sito en Santa Cruz de la Serós. Su ininterrumpida historia, desde su fundación en el siglo XI, hasta el traslado de la comunidad a Jaca en el siglo XVI a instancias de Felipe II, es un ejemplo de religiosidad que trasciende el tiempo. Del mismo modo, no podemos olvidar la capital importancia que para la historia de Aragón tiene esta institución religiosa, ya que gran cantidad de damas de las familias más distinguidas de la corte aragonesa presidieron como abadesas este monasterio, legando sus posesiones y riquezas para engalanar y engrandecer un noble patrimonio. En este contexto, la hija de Ramiro I y Ermisenda de Bigorre, la famosa condesa doña Sancha, representó un decisivo papel religioso y político, interviniendo con inteligencia y audacia en ambos aspectos, en aras de contribuir en ese proceso de europeización que caracterizó la política y el gobierno de su hermano, el rey Sancho I Ramírez de Aragón (1063-1094). De hecho, muchos investigadores han puesto en concordancia este relevante

papel de la condesa, en un momento histórico crucial para la consolidación del reino aragonés como entidad política propia, con la lectura iconográfica del sarcófago a ella dedicado y custodiado en este monasterio.

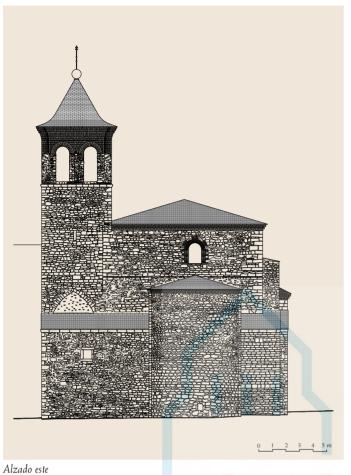
Iglesia baia o de San Salvador

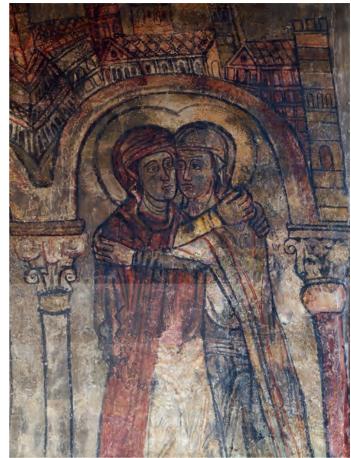
La fábrica del moderno recinto benedictino de Jaca, fruto de un momento de gran mecenazgo y renovación religiosa, se asienta sobre la vetusta iglesia de San Salvador, antigua iglesia del Concejo de la ciudad, conocida desde antiguo como Sancta María baxo tierra. Sobre esta estructura subterránea o cripta se eleva una iglesia alta dedicada a san Ginés la cual hunde sus raíces en el estilo románico, si bien fue renovada íntegramente en 1730-45, conservando únicamente la portada de los pies, en arco de medio punto definido por dos arquivoltas planas y sus correspondientes jambas, muy sencillas.

La denominada iglesia de San Salvador era una construcción de origen románico, en realidad una cripta, de estructura alargada cubierta con bóveda de cañón y presbiterio de tambor, cuyo acceso se ha guardado siempre celosamente, ya que pertenece al espacio de clausura de las religiosas benedictinas. En ella se desarrollaba un programa pictórico



Exterior de la iglesia alta o de San Ginés





Pintura mural trasladada a lienzo. Visitación





Interior de la cripta o iglesia de San Salvador

dedicado a la vida de Cristo. Estás pinturas han sido datadas en la segunda mitad del siglo XIII y fueron arrancadas y trasladadas a lienzo en 1965 por Ramón Gudiol, dentro de una práctica muy difundida en la época que hoy se restringe a casos muy específicos. Este ciclo pictórico se concentra en una serie de escenas y personajes muy concretos: Cristo, un grupo de apóstoles, otro grupo de apóstoles, Anunciación y Visitación, Nacimiento y Adoración de los pastores, Epifanía y Presentación en el Templo. La vivacidad y el colorismo que seguramente caracterizaron esencialmente al conjunto se han perdido debido a una acumulación diversa de factores, tales como la técnica utilizada (temple) o la humedad que hubo de sufrir con su ubicación en una iglesia subterránea. Es así como su estado actual habla de un colorismo terroso y de un aspecto lineal de las figuras.

La disposición de las diferentes escenas y figuras en la pequeña cripta, según las investigaciones de Gonzalo Borrás Gualis y Manuel García Guatas, era la siguiente: "hacia la cabecera, en la clave de la bóveda y en dirección longitudinal estaba Cristo, al que flanqueaban a ambas partes, y en descenso desde la bóveda al pie de los muros, los dos grupos de apóstoles (Ascensión). El resto del programa abarca la infancia de Cristo y se disponía, en el muro sur, o de la derecha, desde los apóstoles hasta los pies, con la Anunciación y Visitación, Nacimiento y Adoración de los Pastores. Ya en el muro norte, a la izquierda, y desde los pies hasta los apóstoles, continuaba la Epifanía y la Presentación en el Templo".

Su delicado estado de conservación, su impresión lineal y algunos rasgos más humanizados en los rostros de las figuras han querido que su enmarcación cronológica sea difícil, y haya causado gran quebradero de cabeza a los investigadores. La mayoría de los mismos coinciden en proponer una datación tardía, en un momento de transición estilística, como concretan en sus obras José Gudiol o Gonzalo Borrás Gualis y Manuel García Guatas. Aquello que acerca el conjunto hacia los modos románicos es su composición, la disposición del programa, de un bizantinismo ineludible que se traspasa a lo icónico de sus figuras, su monumentalidad y alargamiento. Mientras, la mayor humanidad de rostros y actitudes caminan hacia el nuevo estilo.

Escondida en una de las hornacinas de la iglesia de San Ginés se halla una pieza románica del siglo XII: una escultura policromada que representa al Salvador, quien sujeta el Evangelio en su mano izquierda, y parece ser que presidía el refectorio monástico hasta hace poco. Se trata de una pieza de gran delicadeza, que no se aleja de los presupuestos de la estatuaria románica: hieratismo, distanciamiento, rigidez, etc.

El sarcófago de doña Sancha

Sin embargo, el gran tesoro que guarda el monasterio es el sarcófago de doña Sancha, "pieza clave de la escultura funeraria románica en España". Hasta el traslado de la comunidad en el siglo XVI, se conservaba en la iglesia de Santa María de Santa Cruz de la Serós. Pero en el año 1662 la abadesa doña Jerónima Abarca decide instalarlos en el nuevo recinto religioso, donde se registra la presencia de la comunidad desde el año 1555. Por ello, la pieza se ubicó en la iglesia en diferentes lugares. Hasta hace muy poco, se encontraba a los pies del templo en una capilla lateral ya que es de un tamaño considerable, pues mide algo más de dos metros y presenta desigual forma: la zona de la cabecera es más ancha que la de los pies, disminución que se acusa igualmente en altura.

El frente que goza de mayor interés artístico es aquel donde aparece representada doña Sancha. Tres escenas separadas mediante pequeñas columnitas acogen este rectangular espacio. El orden cronológico de las mismas nos indica que el ambiente de la derecha es el que da comienzo a la lectura escénica. En el centro de este primer escenario, el personaje protagonista, doña Sancha, se encuentra sentada en una silla de tijera, con un libro en la mano. Dos distinguidas damas, que algunos autores identifican como sus hermanas Urraca y Teresa, la flanguean a ambos lados completando una composición que se enmarca bajo un arco de medio punto. Las figuras aparecen apiñadas, dada una incorrecta distribución del espacio que asimismo impide al maestro incluir la columnita que debería cerrar la escena. Otros detalles, como las manos desproporcionadas, sin naturalidad, o unos pies que no se ajustan al marco, son ejemplo de un artífice con ciertas carencias artísticas.

La condesa doña Sancha se identifica como tal gracias al asiento sobre el que se dispone, considerado de alta dignidad en la época, y del que poseemos otras referencias dentro del mundo del arte medieval: el capitel del rey David de la catedral jaquesa, las actas del conocido como Concilio de Jaca, la representación de la Virgen en el tímpano del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, o la malograda silla de San Ramón en la catedral de Roda de Isábena, "importantísima pieza del mobiliario litúrgico". Además, los detalles de los ropajes, complementos y tocados de estas tres mujeres ayudan a confirmar su alta distinción, así como aproximarnos a conocer la moda femenina de la época.

La escena central de este frente representa la ascensión del alma de doña Sancha. El alma de la condesa se inscribe en el interior de una mandorla que sustentan dos ángeles, mientras son observados por dos águilas a ambos lados de la composición, situadas sobre las columnitas que enmarcan la escena. Una representación semejante puede contemplarse en el panteón de nobles del cercano monasterio de San Juan de la Peña (no debemos olvidar que en origen, este sarcófago era custodiado por las monjas benedictinas en el cercano monasterio de Santa Cruz de la Serós). La inclusión de dos águilas observando la escena, con un libro entre sus patas, ha sido relacionada por algunos estudiosos, como Canellas y San Vicente, con la figura de san Juan Evangelista, autor del Apocalipsis y discípulo de Jesús asociado por ello al carácter póstumo de algunas escenas.

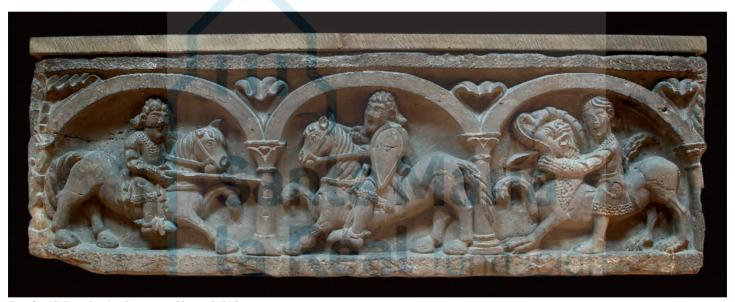
Por último, la escena situada en el lado extremo izquierdo, representa a tres personas entre las que está un obispo. Éste se sitúa en el centro, identificado por su báculo, acompañado por dos clérigos, uno portando una naveta y un incensario, y el otro, un libro abierto sobre sus manos. Todos ellos se representan tonsurados, dada su condición eclesiástica. Rompiendo con el esquema de las dos composiciones anteriores, la perspectiva no es frontal sino oblicua, efecto que da una mayor sensación de movimiento al conjunto. Se ha planteado la posibilidad de que este obispo podría identificarse con Pedro, obispo de Aragón, que ostentaba la sede catedralicia de Jaca a finales del siglo XI, "y que con toda probabilidad pudo oficiar los funerales por el alma de la infanta al ser una de las dignidades aragonesas más importantes del aún pequeño reino de Aragón", como explica Ana Isabel Lapeña.

Por otro lado, la inclusión de una escena en la que se realiza una alusión tan clara a la Iglesia y a sus cabezas más visibles, podría relacionarse, como algunos autores sugieren, con el papel desempeñado por la condesa en este terreno. Las aspiraciones europeizadoras de Sancho Ramírez necesitaban de la colaboración de su hermana Sancha, que no dudó en ofrecerle todo su apoyo y lealtad, como indica Buesa Conde. Cabe recordar que la implantación del rito romano, en detrimento del hispánico, se inaugura con una solemne misa en el monasterio de San Juan de la Peña, año 1071. Ya en 1065 la condesa había enviudado tras la muerte del conde Ermengol III de Urgel en la batalla de Barbastro; momento en el que doña Sancha se traslada al monasterio de Santa Cruz de la Serós. Desde allí, asegurada una cierta estabilidad para su condición de viuda, será capaz de obrar con sagacidad a fin de lograr los objetivos hegemónicos del rev Sancho Ramírez, convirtiéndose en una incómoda aliada contra el hermano de ambos, el infante García, obispo de Jaca, que se verá desacreditado ante la llegada de eclesiásticos desde Francia, y verá disminuir su poder definitivamente al ser nombrada Sancha administradora temporal de la diócesis de Pamplona, entre otras altas responsabilidades detentadas, como la administración del Monasterio de Siresa o la educación de sus sobrinos, los infantes Pedro y Alfonso.

Las diferencias estilísticas, apreciables en el tratamiento de las tres composiciones, han llevado a los investigadores a suponer la presencia de dos autores distintos trabajando en el mismo frente. El primero, con un mayor conocimiento y control de los recursos formales, detallista y cuidadoso en la definición de los plegados, los tocados femeninos, etc., se caracteriza a su vez por labrar cabellos recortados con una ordenación geométrica y rostros inexpresivos muy similares. La repetición de estas soluciones estilísticas ha llevado a identificar otras obras suyas, como el capitel de la Anunciación en la cámara secreta de Santa Cruz de la Serós, o el tímpano de la Epifanía de San Pedro el Viejo de Huesca. El segundo maestro, menos diestro en el manejo de los recursos compositivos, trabajó en ambos frentes mostrando un estilo menos refinado y más tosco: manos desproporcionadas,



Sarcófago de Dña. Sancha. Dña. Sancha con dos damas, elevatio animae de la infanta y obispo con dos acólitos



Sarcófago de Dña. Sancha. Sansón con el león y duelo de jinetes

escaso detallismo de los ropajes, una columna que se labró inclinada, etc.

En la cabecera del sarcófago se representan dos grifos enfrentados, animales característicos del bestiario románico cuya anatomía presenta cabeza y alas de águila, y el cuerpo del león. Ambos se insertan en un círculo ricamente ornamentado con detalles de inspiración geométrica y vegetal, motivos estos últimos que se repiten entrelazándose de forma orgánica alrededor del mismo. De un amplio sentido simbólico, se asocia a lo funerario, contemplándose un motivo semejante en el panteón de nobles del monasterio pinatense.

A los pies del sepulcro, el monograma de Cristo, tema románico por antonomasia que aparece cuidadosamente representado en este sarcófago, con detalles que recuerdan los trabajos de orfebrería de la época. Formado por las letras

habituales, en la intersección de los brazos una roseta acoge al *Agnus Dei* o Cordero de Dios. Asimismo, algunos autores han tomado este tema como símbolo de la monarquía aragonesa, medio de propaganda de un reino que comenzaba una firme andadura. De hecho es en esta época cuando empieza a proliferar el tema del crismón trinitario en tierras navarras y aragonesas, no así en el reino de Castilla donde apenas se incluye esta versión evolucionada del monograma en sus monumentos. Es decir, se trataba de un motivo que identificaba un territorio, que lo ubicaba en la historia frente a sus enemigos, en este caso la conocida rivalidad con Castilla, bajo las órdenes de Alfonso VI (1072-1109).

En el frontal posterior, también compartimentado en tres espacios a través de tres arcos de medio punto sustentados por sendas columnitas, aparecen dos guerreros luchando



Sarcófago de Dña. Sancha. Lateral de la cabecera. Pareja de grifos

entre sí, y finalmente, un personaje se enfrenta con un animal, probablemente un león. Es decir, no se trata ahora de varias escenas, sino de dos. Es interesante comprobar que cada espacio contiene la figura de un hombre y de un animal.

Ambos temas han obtenido diversas interpretaciones. El primero se ha relacionado con la eterna lucha entre el Bien y el Mal, dado que uno de los guerreros porta una lanza, y el segundo un escudo en el que se aprecia una cruz, símbolo del cristianismo. Se trataría de una representación del demonio o del pecado frente al Bien, la Iglesia, el Cristianismo, digno salvador del mundo a través de una eterna cruzada. Otros, como Canellas y San Vicente, lo interpretan como la lucha protagonizada por san Mercurio de Capadocia, que se enfrentó al emperador romano Juliano, el Apóstata (360-363).

El segundo tema, la lucha del hombre y el animal, se ha asociado a Sansón en el momento de despedazar al león, pero también con Hércules luchando contra el mismo animal que aterrorizaba la ciudad de Nemea. Incluso, otro personaje bíblico como el rey David, se enfrentó a este feroz cuadrúpedo. Se trata, en suma, de una serie de luchas simbólicas que se convierten en parábolas del Bien y del Mal, de la liberación, de la expiación, una metáfora de esa insalvable lucha interior, tan humana como el error.

En cuanto a la cronología, cabe afirmar que se trata de una obra de finales del siglo XI. Algunos han pensado que el rey Pedro I de Aragón (1094-1104), sobrino de Sancha, quien la consideraba como una madre, encargaría la construcción de un gran sepulcro en la primavera de 1097, fechas del fallecimiento de la condesa. Sin embargo, según la mayoría de las opiniones, sería la propia doña Sancha quien encargaría esta pequeña obra antes de morir, justo en esos últimos años de su vida en que su sólido carácter comenzaría a resquebrajarse



Sarcófago de Dña. Sancha. Lateral de los pies. Crismón con Agnus Dei

física y psicológicamente. Su privilegiada posición social, y su cercanía con respecto a los centros de poder en que se desarrollaba el arte románico en todo su esplendor, el arte románico de la corte jaquesa, le daban las claves para componer una obra bella, refinada y llena de mensajes propagandísticos sobre la joven monarquía aragonesa. Mensajes contenidos en unas escenas cuya configuración y difusión se convertirían en un medio publicitario para los maestros canteros, que rápidamente evolucionarían su estilo en posteriores encargos, tanto para la Seo jaquesa como para la recién conquistada Huesca en 1094: el capitel de San Sixto, el tímpano de la Epifanía de San Pedro el Viejo, etc., ejemplos de belleza y religiosidad, pero también de poder.

Texto: LAG - Fotos: AGO - Planos: JMHB

Bibliografía

Acín Fanlo, J. L., 2011, VII, pp. 112-114; Agero, J. (coord.), 1993, II, p. 144; Angulo Íñiguez, D., 1927; Aramendía, J. L., 2003a, pp. 144-148, figs. 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241; Arco y Garay, R. del, 1942, I, pp. 338, 346, 361, 362; Arco y Garay, R. del, 1942, II, fig. 880; Borrás Gualis, G. M. y García Guatas, M., 1978, pp. 339-344, figs. 251, 252, 253, 254, 255; Buesa Conde, D. J., 2002a, pp. 151-157; Buesa Conde, D. J. y Simon, D. L., 1995, p. 85; Campo Betrán, M. G., 1987; Canellas López, Á. y San Vicente Pino, Á., 1971, pp. 235-238, figs. 80,81, 82, 83, 84, 85; Castán Sarasa, A., 2008, pp. 21-23; Cobreros, J., 1993, pp. 197-198; Durán Gurán Gudiol, A., 1965, nº 13; Durán Gudiol, A., 1965a, I, doc. 56; Durliat, M., 1964, p. 69, figs. 74-77; Enríquez de Salamanca, C., 1974, p. 35; Enríquez de Salamanca, C., 1983, pp. 75-78; Enríquez de Salamanca, C., 1987 (1993), pp. 35-36; García Guatas, M., 2002, pp. 59-60; González Miranda, M., 1956; Gudiol

RICART, J., 1971, pp. 12, 71, 114; IRANZO MUÑIO, M. T. et alii, 2005, p. 55; KINGSLEY PORTER, A., 1926; LABAÑA Y TRASPBARES, J. B., 1619 (2006), pp. 31, 32, 33, 36, 40,41, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 72,113, 130, 286; LACARRA DUCAY, M. C. et alii, 1993, p. 107; LAPEÑA PAÚL, A. I., 1993, pp. 47-60, figs. 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 58; MADOZ, P., 1845-1850 (1997), pp. 248-259; MARTÍNEZ DE BAÑOS, F., 2011, pp. 24-

25; Navarro González, V., 1953; Quetgles, M. L., 2007, pp. 117-151; Quetgles, M. L., 2011a; Quetgles, M. L., 2011b; Ruiz Maldonado, M., 1978; Simon, D. L., 1979; Simon, D. L., 1986; Simon, D. L., 1987a; Simon, D. L., 1987b; Simon, S. C., 1986; Simon, S. C., 1994; Ubieto Arteta, A., 1999, p. 102, figs. 52, 53; Valenzuela Foved, V., 1964, pp. 123-124; Zapater, A., 1986, V, pp. 1318-1329.

Ermita de Villar de Sarsa o de Santa Ana

ILLAR DE SARSA es un despoblado situado en las faldas del Monte Oroel del que apenas poseemos noticias. Los escasos restos de aquello que fue antaño una población, hoy los podemos contemplar tomando la carretera que va al Monte Oroel y a San Juan de la Peña, pasando por Bernués. Algunos viajeros del siglo XIX dan testimonio de su existencia y valor, como por ejemplo José María Quadrado.

El único testimonio del antiguo esplendor de esta población lo constituyen los restos de su iglesia, que en algunos documentos del Archivo Municipal de Jaca aparece nombrada bajo la advocación de Santa Ana. Este monumento románico procedente, como decimos, de la falda sur del Monte Oroel, fue trasladado, en los primeros meses de 1972, al jacetano Paseo de Invierno de la Avenida Oroel.

Tras algunos debates sobre la propiedad de la misma (municipal o eclesiástica), y una denuncia por parte del Ministerio de Educación y Ciencia a causa de posibles malas

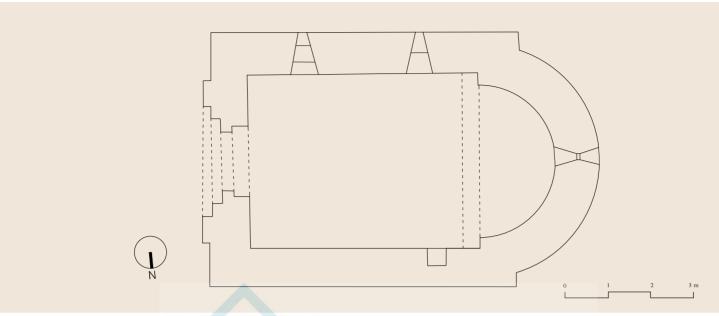
prácticas en el traslado y recolocación de la iglesia en su nueva ubicación, los restos de este pequeño ejemplar del románico popular se instalaron por fin en la ciudad. Ya en los años 70 su bóveda presbiteral de medio cañón se hallaba arruinada, así como el arranque del ábside.

Su estructura, aunque alterada en su traslado, responde a los supuestos de un románico popular: una única nave rectangular cubierta con techumbre de madera a dos vertientes, presbiterio con bóveda de medio cañón y ábside de tambor con bóveda de horno centrado por un vano abocinado de doble derrame, abierto en arco de medio punto de ruda factura.

Destaca su portada, que aunque desplazada de su posición original (primitivamente abría al lado sur, ligeramente resaltada del muro), conserva su decoración y articulación original. Se abre en arco de medio punto con tres arquivoltas escalonadas apoyadas en sendas jambas de decoración lisa, cuya separación se produce mediante imposta de nacela de-

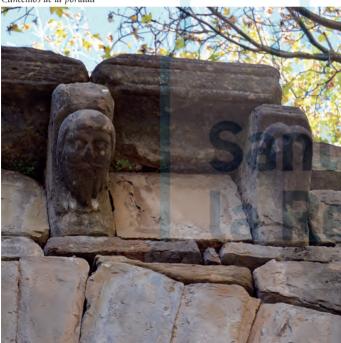


La ermita en su emplazamiento actual



Planta

Canecillos de la portada



Ábside



corada con bolas de gusto jaqués, al igual que la arquivolta intermedia. Justo en el arco más pequeño, allí donde el perfil esquinado llega a la parte superior de la jamba, se observan sencillos adornos esculpidos, como la hoja de palmeta en el costado derecho, y un rostro masculino muy erosionado en el izquierdo. Coronando la parte superior de la portada, unos sencillos canecillos sujetaban la cornisa. Algunos de ellos conservan su decoración esculpida, entre los que destacan los rostros de dos figuras (una parece masculina y la otra femenina), y dos sencillas palmetas sobre intuidos acantos.

Tanto la cornisa de la nave como la del ábside descansan sobre modillones lisos.

La nave se iluminaba a través de tres vanos de los que dos se situaban en el muro sur (uno de ellos con solera escalonada y arco de medio punto no dovelado sino tallado, semejante solución arcaizante se observaba en la ermita de Santiago de Barós), y el tercero, ya comentado, centrando el ábside. Su tímpano, dado durante largo tiempo por perdido, se encuentra en el ayuntamiento jacetano, decorando uno de sus espacios de entrada. En él se inserta un crismón trinitario

de siete brazos con terminación patada, con roseta central y con los habituales símbolos: el alfa y la omega, aludiendo a Dios como principio y fin de todas las cosas, así como la s invertida.

El interior se presenta sencillo y de gran austeridad, en el que se conserva tan sólo un pequeño altar. Este carácter austero ha hecho pensar a algunos estudiosos la posibilidad de que se trate de un edificio más antiguo de lo que se pensaba, de forma que ante el éxito del gusto jaqués en décadas posteriores, se decidiera redecorarlo, como es el caso de Santa María de Iguácel o San Adrián de Sasabe. Su datación aproximada se sitúa a mediados del siglo XII.

Texto v fotos: LAG - Plano: IAG

Bibliografía

Acín Fanlo, J. L., 2011, VII, pp. 115-116; Aramendía, J. L., 2003a, pp. 148-149, figs. 242, 243, 244; Arco Garay, R. del, 1946, p. 16; Campo Pérez, M., 1970; Canellas López, Á. y San Vicente Pino, Á., 1971, pp. 19-27; Castán Sarasa, A., 2008, pp. 21-23; Enríquez de Salamanca, C., 1974, p. 35; Enríquez de Salamanca, C., 1983, p. 95; Enríquez de Salamanca, C., 1987 (1993), p. 37; García Guatas, M., 2002, pp. 59-77; Gómez de Valenzuela, M., 1968; López, C., 1970; Madoz, P., 1845-1850 (1997), pp. 248-259; Martínez de Baños, F., 2011, p. 28; Ortas Durand, E. y Sánchez Sanz, E., 2009, pp. 48, 208; Ubieto Arteta, A., 1984-1986, IV, pp. 650-652; Zapater, A., 1986, V, pp. 1318-1329.

Portada románica de la calle de San Nicolás

A CALLE DE SAN NICOLÁS EN JACA aparenta sobre el plano prolongar el eje de la nave sur de la catedral de San Pedro. A unos 150 m de su ábside sur, en el número 21 de la mencionada calle, nos sorprende la existencia de una poco conocida portada de hechura románica dando acceso a una vivienda particular.

La portada en cuestión posee una única arquivolta compuesta por siete grandes dovelas decoradas con 18 bezantes situados de modo regular en una acanaladura que recorre hacia su mitad la cara frontal. El borde libre que conforma el interior del medio punto está acabado por medio de baquetón coherente con el que encontramos en el borde libre de ambas jambas. Las piezas de imposta lucen decoración de semicírculos u ovas, seis situados en la cara frontal. La imposta de nuestra izquierda, muy deteriorada, está rehecha imitando este motivo.

La zona superior de los baquetones del borde libre de ambas jambas acaban en dos pequeñas esculturas que a pesar de su estado de deterioro permiten advertir que se trata de dos bustos antropomorfos. El de nuestra izquierda todavía conserva parte de la barba en su rostro y el de la derecha un marcado escote rectilíneo.

La procedencia de esta portada no es clara. Acaso por hallarse en la calle dedicada a San Nicolás se ha relacionado con la capilla o iglesia de esa advocación que se ubicó en el espacio que hoy ocupa la sacristía de la catedral y en la que estuvo el sarcófago del conde Sancho Ramírez. Tampoco puede descartarse la idea de que correspondiese a un pequeño templo parroquial o incluso a la decoración de un edificio

civil, al modo como sucede en el barrio de los canónigos de la ciudad de Segovia. Sea cual fuese su origen, el aspecto formal sitúa la obra hacia finales del XII o inicios del XIII.

Texto y foto: AGO

Bibliografía

AZNÁREZ LÓPEZ, J. F. y GARCÍA DUEÑAS, F., 1991b.



Portada románica

