

CURSOS DE VERANO DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA EN JACA

2 - 4 de julio de 2018



***ANÁLISIS GLOBAL DE LA PORTADA OCCIDENTAL Y DEL
TÍMPANO DE LA CATEDRAL DE JACA.***

Arquitectura, Historia, fuentes de inspiración y éxito del modelo

4 de julio de 2018

*Antonio García Omedes
de la Real Academia de San Luis*

La catedral de Jaca es un referente internacional de primer orden en el arte románico en la que encontramos un elemento singular por su técnica, conservación, mensaje institucional y simbolismo subyacente como es el magnífico tímpano que decora su portada occidental. **(01-TÍMPANO DE JACA x3)**

Acerca de esta pieza se han escrito numerosos artículos especializados ofreciendo una información prácticamente exhaustiva desde la óptica del cristianismo bajo la cual el hombre moderno ha enjuiciado este tipo de representaciones artísticas.

Es posible que por ello la aproximación a la lectura del tímpano pueda haberse contaminado con nuestra actual forma de pensar; es decir, que de algún modo podamos haber proyectando sobre el mismo lo que el conocimiento pone a nuestra disposición transformando esa interpretación en un test de proyección, un verdadero test de Rorschach, no orientado en este caso hacia la investigación de la personalidad del individuo sino hacia la identificación del simbolismo de un objeto quizá distorsionado por nuestro bagaje cultural.

Por ello acaso sea bueno aproximarse a esta portada con mentalidad libre de prejuicios -en la medida de lo posible- considerando diversos factores como su valor arquitectónico, el momento histórico en que se creó, las fuentes de inspiración de su iconografía, el mensaje que lanzó al hombre medieval que lo contempló y el éxito obtenido por el mismo a la luz de la difusión alcanzada. **(02-PORTADA DE JACA)**

1.- EL VALOR ARQUITECTÓNICO

Desde el punto de vista estructural la puerta de acceso al templo, al igual que el resto del edificio, ha de reunir una serie de circunstancias que le proporcionen utilidad, duración y encanto, o dicho al modo vitruviano: *utilitas, firmitas et vetustas*.

La **utilidad** es una circunstancia tan esencial como lógica. El espacio interior del templo ha de tener al menos un punto de acceso para

permitir el paso al mismo. Ese lugar de entrada ha de ser suficiente, considerando el aflujo estimado de personal o de otros elementos muebles en relación con los ritos derivados de la liturgia.

El acceso ha de establecerse en el lugar adecuado del templo considerando tanto el simbolismo y la liturgia a desarrollar como la accesibilidad dependiendo de la orografía en que se halle el edificio.

Un factor a tener en cuenta es el momento en que se acometa su edificación ya que no es lo mismo diseñar una puerta durante un tiempo de tensiones bélicas que en un periodo de calma. En el primero de los casos lo habitual es plantear un acceso de difícil acceso, angosto y fácil de defender. En ese sentido son paradigmáticos los accesos en altura, o formando codo con zaguán o con torres que permitan su defensa.

En tiempo de paz o en lugares en los que el ambiente bélico queda lejano, la puerta se ve liberada de estos condicionantes siendo frecuente que en el edificio haya más de una a fin de proporcionar servicio a las diferentes necesidades funcionales del mismo (acceso para los fieles, paso al templo desde el claustro, acceso solemne, comunicación con el cementerio, etc.)

La **firmeza** es un valor necesario, en especial en un templo románico que por su propia esencia está hecho para ser eterno. Se va a dedicar a Dios y por ello ha de ser firme y perfecto. Ha de edificarse en piedra sillar bien escuadrada y ajustada en todas sus estructuras.

Traducida esta idea a la puerta supone descartar de modo general los dinteles planos puesto que el empuje de las cargas transmitidas al mismo hacen que con el paso del tiempo el dintel se fracture y ceda.

En la época medieval este inconveniente fue ya solucionado en el modo de hacer de los lombardos que asimilaron la solución presente en la arquitectura romana del arco de descarga para hacer que el dintel se libere del empuje de unas fuerzas que gracias al mismo se transmitirán a través de las dovelas, impostas y jambas hacia el asiento de la puerta. **(03-ARCO DE DESCARGA)**

El arco de medio punto de descarga tiene dos consecuencias derivadas. La primera es que el dintel, como ya se ha dicho, deja de trabajar y por tanto de ser necesario. **(04-MOCHETAS x3)** De ese modo al eliminar buena parte de su porción central manteniendo sus extremos, lo que se consigue es generar dos mochetas que van a ser

utilizadas como dos elementos más desde los cuales poder lanzar mensajes escultóricos.

La segunda de las consecuencias es que el tímpano, o lo que es lo mismo, el espacio comprendido entre el intradós del arco de medio punto y el dintel o su vestigio (mochetas), deje de ser necesario como soporte estructural y pueda ser aprovechado como lugar privilegiado para exponer un mensaje ideológico que será contemplado por todo aquél que penetre en el templo.

El elemento material que vaya a ocupar ese espacio del tímpano no necesitará soportar carga y tan solo habrá de ser integrado de modo adecuado en la arquitectura de la puerta para que su propio peso sea sustentado de modo que no fracture.

La forma de integrar la pieza escultórica en el espacio del tímpano es variable dependiendo por lo general de su tamaño y peso.

Para tímpanos pequeños, un apeo directo de sus extremos en la estructura es suficiente, mientras que si su longitud es notable o **(05-TÍMPANO ENJARJADO)** si se desea conseguir un efecto de que “flote” sin apeo aparente, la solución adoptada es la del “*tímpano enjarjado*”, definición que me propuso la doctora Dulce Ocón en relación con la integración del tímpano en la estructura de la puerta por medio de aletas que lo prolongan lateralmente y que han de quedar ocultas detrás de dovelas de menor grosor que el resto.

(06-TÍMPANO DE CABESTANY) Es el caso, entre otros, del tímpano del maestro de Cabestany, el cual a pesar de faltarle la aleta de nuestra derecha sirve como magnífico ejemplo; del tímpano de San Pedro el Viejo de Huesca; del reutilizado de Santa Cruz de la Serós; o del tímpano de la catedral de Jaca en cuyo caso, además y debido a su longitud, es bastante probable que poseyera un parteluz cuyo apeo superior bien pudo ser el capitel de David y los Músicos.

(07-PUERTA) La **belleza** de la puerta ha de ser resuelta adecuadamente por el arquitecto, considerando además de funcionalidad y estabilidad, la trascendental circunstancia de que debe de enmarcar de modo óptimo una zona de interfase que va más allá de lo puramente físico.

No olvidemos que la puerta del edificio románico es un lugar de tránsito desde el mundo exterior, profano, al interior sagrado del templo, y que cruzar su umbral posee connotaciones religiosas para el creyente.

En las inscripciones que adornan el borde libre del tímpano, en las dovelas de la misma, o en el aro marco del crismón que la decora, encontramos en ocasiones el mensaje en el que Cristo dice “**Yo soy la Puerta**”, como en Santa Cruz de la Serós en la que en el aro marco del crismón podemos leer:

(08-INSCRIPCIÓN STA CRUZ SERÓS x3)

Yo soy la puerta. Por mi pasan los pies de los fieles. Yo soy la fuente de la vida. Deseadme más que a los vinos todos los que entren en este santo templo de la Virgen; mientras que en el borde libre del tímpano otra inscripción dice así: Corrígete primero para que puedas invocar a Cristo.

(09-INSCRIPCIÓN SJP x2) En las dovelas de la portada mozárabe que comunica claustro con iglesia, en el monasterio de San Juan de la Peña, la epigrafiá nos dice:

Por esta puerta se abre el camino de los cielos a los fieles + que unan la fe con el cumplimiento de los mandamientos de Dios.

(10-INSCRIPCIÓN PUILAMPA x2) En el mismo sentido, aunque en templo más tardío como es el caso de la ermita de Puilampa próxima a la localidad cincovillesa de Sádaba, se repite el lema: Puerta por la que el camino hacia el cielo se abre a cualquier fiel

(11-INSCRIPCIÓN DE JACA x2) Y en Jaca, como no podía ser menos, el mensaje transmitido desde su dintel (en amarillo) también es evidente:

"VIVERE SI QVERIS QVI MORTIS LEGE TENERIS, HVC SVPLICANDO VENI RENVENS FOMENTA VENENI, COR VICIIS MVNDA, PEREAS NE MORTE SECVNDA"

Si quieres vivir, tu que estás sometido a la ley de la muerte, ven aquí suplicante, renunciando a los alimentos envenenados. Purifica de vicios tu corazón para que no perezcas de una segunda muerte.

(12-PORTADA) En fin, que la trascendencia ideológica de este tránsito, como se deriva de las epigrafiás señaladas, requiere una puesta en escena realizada por motivos que la señalen como un lugar realmente especial.

Para ello el románico pleno aporta la solución de enmarcar y realzar el vano por medio de una sucesión de arquivoltas de diámetros

decrecientes desde el más externo proporcionando su abocinamiento, de modo que la propia estructura capte la atención y encamine al fiel desde el atrio hacia el interior a través del interfase sagrado.

Además de la intencionada arquitectura de este elemento **funcional, firme y bello**, el añadido de la decoración escultórica integrada muestra desde los elementos artísticos de la misma repetitivos mensaje de teofanía, de muerte-resurrección, de obediencia y de confianza en la divinidad a través de símbolos y pasajes relacionados con personajes bíblicos, reforzando las instrucciones emanadas de las epigrafías vistas.

Por ello, el espacio del atrio va a tomar un carácter preparatorio y penitencial en el cual, siguiendo los mensajes aportados por los símbolos y los lemas escritos, el fiel los ha de comprender y se ha de situar en disposición de poder acceder al espacio sagrado con todo lo que ello comporta.

Para completar el punto de vista arquitectónico hay que resaltar que dos de las marcas de cantero que aparecen en la portada occidental de Jaca las he considerado como “marcas rectoras” en mi estudio global sobre ese aspecto; es decir, marcas que aparecen a lo largo de todas las fases edificativas del templo (presbiterios, naves, y portada occidental) atestiguando que esas cuadrillas trabajaron al tiempo en todas las zonas del templo en las que hallamos marcas, aportando una idea de isocronía para la portada con respecto a naves y presbiterios.

2.- EL MOMENTO HISTÓRICO

A principios del siglo XXI todavía discutimos acerca del momento en que fue edificada la catedral de Jaca. Lamentablemente no se dispone de fuentes escritas fidedignas que lo atestigüen de modo rotundo, y además creo que en la valoración cronológica de los edificios románicos subyace el sesgo derivado de que en general se ha antepuesto la cronología de la decoración escultórica a su diseño arquitectónico.

Desde ese punto de vista estaríamos enjuiciando la datación de todo un edificio por un elemento circunstancial como es la cronología estimada para su acabado decorativo; lo cual parece poco razonable.

Dentro de la cronología general del románico hispano parece haber cierto consenso en situar la edificación de la seo jaquesa hacia la década de los ochenta del siglo XI aunque es posible que las obras se iniciasen ya en tiempo de Ramiro I, primer rey privativo de Aragón, siguiendo el modo de edificar lombardo tan extendido en las tierras de la canal de Berdún; y que la auténtica revolución que supuso el hecho de que su hijo Sancho Ramírez infeudase el reino colocándolo bajo la protección y al servicio de Roma, fuera decisiva no solo en lo ideológico y ritual sino también en una nueva forma de continuar edificando y adornando lo ya comenzado en Jaca.

El año de **1071** es fecha clave en este cambio revolucionario que supuso la verdadera inclusión de Aragón en el mundo medieval de finales del siglo XI.

En ese año, en San Juan de la Peña será sustituido el antiguo rito hispano por el oficial de Roma; el Papa Alejandro II emitirá la bula *Quamquam sedes*, autorizando el asiento de una comunidad canónica agustiniana en Loarre; y Sancho Ramírez casará en segundas nupcias con Felicia de Roucy, descendiente del rey de Francia y cuyo hermano, Eblo, era el brazo armado de las milicias del Papa.

Toda esta revolución tiene su antecedente en el viaje a Roma que en **1068** hizo el rey Sancho Ramírez para infeudar su reino y hacerse vasallo del Papa, volviendo fortalecido y sintiéndose “rey por la gracia de Dios”.

El rey Sancho Ramírez en **1077** dio fuero a los habitantes de Jaca y les dijo así:

"Sepan todos los hombres que están hasta Oriente, Occidente, Septentrión y Meridional, que yo quiero construir una ciudad en mi villa que es llamada Jaca".

El año anterior, **1076**, Sancho Ramírez había sido designado rey de Pamplona tras la muerte de su primo Sancho Garcés “El de Peñalén”, reuniendo bajo su corona los reinos de Aragón y de Pamplona.

Sin duda parece ese un momento a todas luces adecuado para pensar en la edificación de una catedral que haga de su villa un lugar notable; una ciudad con sede episcopal, independientemente de que se continuase algo ya comenzado o que se iniciase *ex-novo*; asunto

que acaso competa más a arqueólogos que a investigadores del arte medieval.

De ese modo la decoración escultórica del tímpano de la portada occidental bien puede llevarse hacia la mencionada década de los ochenta del siglo XI, en un tiempo en que el califato cordobés se está debilitando y que el avance de los reinos cristianos es una realidad.

El reino de Aragón por medio de Sancho Ramírez, y después por Pedro I, se halla en una fase de decidida expansión hacia el sur. San Juan de la Peña, Jaca y Loarre son los referentes áulicos para este momento histórico y Montearagón será su punta de lanza hacia la toma de Huesca, ciudad que cederá al empuje de Pedro I en **1096**.

Los sucesivos Pontífices Romanos desean este avance en el que ven una auténtica cruzada y como tal la van a apoyar.

El rey de Aragón, “casi como un nuevo Moisés” en palabras de Gregorio VII, capitaneará el avance del cristianismo hacia la tierra de promisión.

(13-CAPITEL MOISES-AARON) El profesor David Simón tuvo la genialidad de intuir esta metáfora plasmada en piedra en el capitel septentrional de la portada en cuestión, en la que según su hipótesis se muestra a los hermanos Moisés y Aarón y también -en el lateral que no vemos- a otros personajes portando las tablas de una nueva ley a la que el pueblo arrodillado reverencia.

Moisés en el frontal del capitel porta la vara con la que obraba milagros por designio divino.

(14-CAPITEL MOISES-AARON LOARRE) Reforzando la idea de D. Simón veremos repetida a esta pareja de personajes en un capitel, posiblemente fundacional, al interior del ábside de la iglesia de San Pedro de Loarre.

Los hermanos veterotestamentarios elegidos por Dios como conductores del pueblo elegido hacia la tierra de promisión van a señalar metafóricamente hacia la pareja de hermanos que en ese momento rigen los destinos de Aragón: **el rey Sancho Ramírez** y su hermano **el obispo-infante García Ramírez**.

3.- LAS FUENTES DE INSPIRACIÓN

El románico es un estilo que se inspira en el arte del mundo clásico, especialmente en el mundo romano y de ahí su denominación: “románico”, es decir, un arte “*al modo romano*”.

Roma es un referente esencial para el mundo medieval y por tanto considerada como arquetipo para retomar una idea de unidad quizá persiguiendo conseguir un momento histórico como el logrado bajo el reinado de Carlomagno.

El modelo romano es visto como arquetipo y los reyes de Aragón van a volver sus ojos hacia el mismo en facetas como urbanismo, arquitectura, pintura y escultura, entre otras.

Las ciudades de nueva hechura, como es el caso de Jaca, van a ser planteadas al modo romano, con dos vías perpendiculares articulando su callejero (cardo y decúmano).

El arco triunfal romano y su esencia, el arco de medio punto, van a ser la base de la arquitectura; mientras que la escultura la encontraremos cuajada de personajes vestidos a la romana, en ocasiones verdaderas copias traídas de modelos tomados de sarcófagos, **(15-SARCÓFAGO DE HUSILLOS)** como el que procedente de Husillos (Palencia) se halla en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y que fue modelo para la escultura del capitel del arco triunfal de **(16-CAPITEL FRÓMISTA)** San Martín de Frómista, para más tarde llegar hasta Jaca donde las obras de la catedral atraen a escultores de talento.

Llegados a este punto, una vez más hay que rendir homenaje de admiración a la genialidad del profesor Serafín Moralejo que en **1973** supo relacionar la escultura del sarcófago de Husillos con la existente en el capitel de Frómista, sentando las bases para comprender las fuentes del primer románico hispano, del “Románico Dinástico”, en expresión del profesor Miguel Ángel García Guinea.

A través de Roma, que la asimila, la cultura clásica griega llegará también con fuerza al arte románico.

(17-TIASOS DIONISIACO x2) Los dioses del Panteón griego van a ser tomados como modelo para la transmisión de ideas, en especial aquellos en los que subyace el concepto de muerte-resurrección como es el caso del dios Dioniso cuyos vitales cortejos dionisiacos plenos de erotismo, música, danza, vino, sátiros, ménades, fieras y serpientes van a ser utilizados como modelo para narrar temas cristianos; es

decir, van a ser sincretizados en obras escultóricas del románico pleno con una temática formal desconcertante en muchas ocasiones si no se tiene en cuenta el origen clásico de los modelos utilizados.

(20-SILUETA LEON JACA) Las sucesivas culturas han hecho del león uno de los animales más representados desde tiempos remotos. La fuerza intrínseca del animal y su transformación en símbolo, lo hacen tremendamente polivalente.

El león va a erigirse en símbolo del poder divino con connotaciones de magnanimidad o de fiereza según convenga.

En otras ocasiones aparecerá como ser psicopompo o conductor de almas hacia la eternidad, y también como guardián de la puerta como lugar de tránsito hacia lo sagrado.

(21-PORTADA DE HATUSA) Durante el imperio Hitita, hacia el siglo XVII A.C., las esculturas de sendos leones frontales guardaron la puerta de Hatusa, capital de su imperio.

(22-PORTADA DE MICENAS) También se utilizó este potente símbolo en la monumental puerta de los leones en Micenas alzada hacia el siglo XIII A.C.

En esta última los leones aparecen sobre el dintel de la portada en el tímpano triangular generado por un arco de descarga muy apuntado. Se disponen enfrentados, rampantes y con una columna entre ellos transmitiendo un mensaje de poder y de sacralidad.

Para Gaillard, los leones de Jaca y de Santa Cruz de la Serós encuadrando el crismón, traducen una influencia directa del arte oriental en el que los leones afrontados son realmente frecuentes.

Un arte de largo recorrido como el egipcio ha sido menos tenido en cuenta como semillero de ideas sincretizadas y de ejemplos formales de cara a la creación de la iconografía románica, a pesar de que es fácil reconocer y asumir esa fuente en aquellos casos en los que ha sido tomada.

(23-PANTOCRATOR TAHULL x3) Así ocurre por ejemplo en el frecuente modelo de Cristo Pantocrator representado en las bóvedas de las iglesias en las que vemos representaciones de Cristo en Majestad transmitiendo este mensaje: “*EGO SVM LVX MVNDI*”, en claro paralelismo con el dios egipcio Ra, deidad solar que cada día muere tras el horizonte, transita por el inframundo y renace por el

este confirmando el mensaje de muerte-resurrección, esencial en la mayoría de las religiones previas a la cristiana.

(24-FIGURAS EGIPCIAS) Por otra parte, los dioses egipcios con cabeza de animal (ave, león, toro, etc.) **(25-TETRAMORFOS)** son fácilmente reconocibles bajo la forma en que el cristianismo representa a los vivientes descritos en el Apocalipsis por San Juan.

La idea de la existencia de vida más allá de la muerte gozó de gran predicamento en la cultura egipcia, tanto en lo conceptual como en lo edificativo. El delicado proceso de momificación de los muertos y la construcción de espectaculares monumentos funerarios como las pirámides, son ejemplos más que suficientes en ese sentido.

Dioses como Osiris, que fue despedazado, recompuesto y resucitado, se hallan en la base de la idea de vida más allá de la muerte.

(26-JUICIO DE OSIRIS) En el Libro de los Muertos se describe con bellos dibujos el trascendente momento del **juicio de Osiris** en el que el corazón del muerto es pesado en una balanza contra la pluma de **Maat**, la diosa de la justicia.

Anubis, deidad con cabeza de chacal, es el encargado de esta ceremonia en la que si los méritos del corazón que se somete a juicio son suficientes, el **Ka** del difunto, es decir su alma representada con forma de ave de rostro humano, podrá volver al cuerpo embalsamado para gozar de la eternidad en los campos de **Aaru**, el Paraíso egipcio.

Si el juicio es desfavorable, el corazón del muerto será devorado por el dios **Ammyt**, un ser con torso de león, cabeza de cocodrilo y patas traseras de hipopótamo. En este caso el **Ka** era destruido y el muerto quedaba condenado a una “segunda muerte” suponiendo su definitiva desaparición.

(27-PSICOSTASIS) Es sencillo de comprender el paralelismo existente entre el juicio de Osiris y la representación de la psicostasis cristiana en la cual el arcángel San Miguel, desempeñando el papel de Anubis, es el encargado de valorar con su balanza los méritos del alma del difunto bajo la supervisión de Cristo en Majestad y con los demonios al acecho intentando hacerse con las almas juzgadas.

Hay una divinidad egipcia cuyo símbolo llamó mi atención desde que lo conocí porque al contemplarlo me produjo una fuerte sensación de “*deja vu*”, lo cual en el fondo no es sino la confirmación de la hipótesis de *Aby Barburg* acerca del concepto de “*pathosformel*”; empleado para describir la *persistencia y el resurgir de los símbolos a través del tiempo y de las culturas*.

Imágenes o ideogramas con fuerza intrínseca que una y otra vez son traídas a primer plano por su fuerza expresiva; aunque en cada ocasión puedan utilizarse para transmitir ideas acordes con las creencias de quien las retoma.

(33-DIOS AKER) Esa divinidad mencionada es el dios *Aker* cuya imagen está formada por *dos leones guardianes de la puerta del horizonte a través de la que resurge a diario la deidad solar*.

(34 LEONES JACA) Dos leones y un círculo en medio de ambos. Es evidente que el ideograma es esencialmente superponible a los grandes elementos del tímpano de la catedral de Jaca y para ello basta con comparar ambos símbolos.

Dicho lo cual creo que se puede ir más allá y considero que además de la semejanza formal, la comparación soporta también la crítica ideológica dado que la iconografía del tímpano de la seo jaquesa nos está señalando hechos esenciales del cristianismo como la teofanía (Dios que se nos muestra, que aparece), así como la trascendente creencia en la resurrección de Cristo, relacionada con el ciclo muerte/resurrección de los hombres.

La idea que subyace en el tímpano jaqués es la de los leones que guardan la puerta por la que a diario se manifiesta la divinidad, afirmándola y proclamando su triunfo sobre la muerte.

El círculo que representa al Sol (Ra) es adoptado en la simbología románica como representación intrínseca de la divinidad, pero por si quedara alguna duda, se reafirma por medio del anagrama de Cristo - el crismón- dentro del círculo de la divinidad.

Completando la escena encontramos el resto de las imágenes del tímpano, con una clara lectura orientada a diferenciar el bien del mal y a la forma en la que el creyente ha de comportarse, obedecer, hacer penitencia y acercarse al lugar sagrado “*para no perecer de una segunda muerte*”, texto literal que se explicita tanto en el libro de los muertos de Osiris como en el final de la inscripción de la base del tímpano jaqués.

(35-37 PERFIL LEONES x 3auto) Considero que las gentes medievales que accedían a la catedral por la portada occidental; al levantar la vista hacia el tímpano lo que podían apreciar era el crismón enmarcado en un círculo, los dos leones y poco más. Desde la distancia a que se hallaban, aun suponiendo que supiesen leer latín -cosa harto improbable-, no creo que fueran capaces de leer la epigrafía explicativa, como tampoco podemos hacerlo hoy de no mediar medios auxiliares y conocimientos específicos.

(38-EPIGRAFÍA CRISMÓN) La epigrafía del tímpano viene a completar ese mensaje simbólico de tan largo recorrido y además, y sobre todo, señala en el aro-marco del crismón la asunción del dogma trinitario por el cual el símbolo, que en inicio fue tan solo cristológico, se refuerza y convierte en trinitario, como proclaman el segundo y tercero de sus versos:

“P. PATER. A GENITVS. DVPLEX EST SPS ALMVS”

P es el Padre, A el engendrado, la doble -X- es el Espíritu Santo -

“HI TRES IVRE QVUIDEM DOMINVS SVNT VNVS ET IDEM”

Estos tres son en verdad por derecho propio un único y mismo Señor.

Así pues estamos ante un ideograma de la divinidad cristiana, que desde el momento en que se labra el tímpano jaqués transmite el mensaje dogmático de la Iglesia de Roma referente a la Santísima Trinidad, un concepto realmente difícil de representar por medio de la escultura y que gracias a la adaptación trinitaria del crismón servirá a la vez como símbolo anicónico del dogma; como sello confirmatorio de la autoridad delgada por Roma y asumida por el rey de Aragón; y también como estandarte o lábaro bajo el que las tropas cristianas, al modo como lo hiciera Constantino, van a comprometerse en la cruzada de la cristiandad contra el infiel.

(39-MOISES-AARON) El rey Sancho Ramírez junto a su hermano el obispo infante García, en claro paralelismo con los hermanos Moisés y Aarón representados en uno de los capiteles de la portada y magistralmente identificados por el profesor David Simón, serán quienes bajo la protección de la nueva ley y del lábaro trinitario conduzcan al pueblo hacia la tierra prometida.

Moisés y su pueblo lo hicieron desde Egipto, y la familia real aragonesa lo hará desde el Aragón primitivo hacia las tierras por las que discurre el Ebro y aun más allá.

En este apartado en el que paso revista a algunas fuentes de inspiración y señalo hacia el simbolismo egipcio, hay que recordar que el monacato cristiano comenzó precisamente en el desierto egipcio.

El cristianismo llegó a Egipto a través de San Marcos que predicó el cristianismo en Alejandría fundando allí la primera iglesia en el año **42 D. C.**

De este modo el cristianismo llegó desde Jerusalén hasta Egipto a través de Alejandría dando origen al arte copto, que es el arte desarrollado por los cristianos en Egipto y que en esencia se trata de un arte sencillo, popular, religioso y mundano, influenciado por el ambiente religioso y cultural de la región donde se desarrolla, así como por el arte griego y el romano. (Yehia Youssef Ramadán. 2005). San Atanasio, obispo de Alejandría, escribió en el año **367** un canon formado por 27 libros que fueron la base del Nuevo Testamento refrendado por San Agustín de Hipona en el sínodo de **393**.

Los orígenes del monacato cristiano, pues, hay que buscarlos en el desierto egipcio. Los santos Antonio y Pacomio en el desierto de Wadi Natrun y de la Tebaida son un claro referente en este aspecto.

(40-CAMARA FUNERARIA) En ese momento inicial del cristianismo copto, los monjes utilizaron para su retiro tumbas de antiguas necrópolis y viejos templos egipcios en los que persistían inscripciones y representaciones de sus mitos y divinidades.

Monasterios e iglesias fueron edificadas sobre esas estructuras como es el caso de los lugares de Karnak, Luxor, Medinet, Habu, Edfú, Dendera o Pilae, citados por Juan Ramón Aja.

Los monjes en muchas ocasiones utilizaron directamente estancias que en origen fueron espacios funerarios del mundo egipcio.

Las representaciones del juicio de Osiris, entre otras, debieron de proporcionar modelo a los primeros monjes para trasladar esa idea al episodio del pesaje cristiano de las almas por el arcángel San Miguel. (José Ramón Aja Sánchez. 2006)

4.- ÉXITO Y DIFUSIÓN DE LA PORTADA OESTE DE JACA

(41-PORTADA JACA) La figura que representa la autoridad de un reino emergente debe darse a conocer, tanto para ser respetada por el propio pueblo y sus nobles, como por sus enemigos; reales o potenciales.

El rey de un pequeño reino necesita alianzas para sobrevivir y prosperar y esas alianzas se han de comprar; o si se está en el lugar adecuado en el momento oportuno, es posible que quien pueda apoyarle lo haga no solo por las parias logradas, que también, sino porque pueda ver en esa alianza una magnífica ocasión para introducirse a través del territorio deseado para lograr la abolición del viejo rito hispanovisigodo tras el cual todavía se atisba el arrianismo; reemplazándolo por el rito oficial de Roma con el trasfondo de los monjes benedictinos de Cluny como elementos clave en este asunto.

Gracias a ello, el Papa de Roma va a pactar y a apoyar al rey del pequeño reino de Aragón señalándolo como *cristianísimo príncipe* y también como “*quasi alter Moisés*” lo que lo convierte de facto en rey “*por la gracia de Dios*” y por tanto, respetado más allá de su poder intrínseco, puesto que tras él se halla la fuerza moral y efectiva de Roma.

(42-CRISMÓN) La asunción como verdadero sello real del crismón trinitario labrado de modo explícito por primera vez en Jaca, capital del reino, avala al rey de Aragón como representante del poder de Roma y como verdadero caballero cruzado en la lucha de la cristiandad contra el infiel.

Antes de Jaca, el símbolo del crismón representa a Cristo por medio de su anagrama; identifica al cristianismo, y su labra en sarcófagos traduce la esperanza en la resurrección de modo similar a como los griegos labraron a Dioniso o los egipcios plasmaron a sus dioses en la confianza de vivir más allá de la muerte.

A partir de la escultura del tímpano de Jaca, el símbolo del crismón adquiere una nueva dimensión más allá de ser anagrama del nombre de Cristo y símbolo cristiano.

Por medio de la explícita epigrafía labrada en su aro-marco adquiere de facto y en lo sucesivo el carácter de proclamación de fe en el dogma Trinitario y el posicionamiento de Aragón junto a Roma frente a la herejía del arrianismo subyacente en el cisma del siglo XI (1054). Además, a partir de ese momento el crismón adquiere el carácter de símbolo identitario en las iglesias edificadas en territorios conquistados por Aragón para la cristiandad, o en aquellas hasta las que la influencia del reino llegó con intensidad.

(43-DIFUSIÓN CRISMÓN) Desde ese punto de vista podremos valorar adecuadamente la notable difusión alcanzada por los numerosos crismones trinitarios considerados como símbolos de la alianza de los reyes de Aragón con Roma.

Aragón, Navarra, Castilla, Galicia, sur de Francia y muchos otros lugares del territorio que más tarde constituirá la Corona de Aragón ostentaron este símbolo, atestiguando el alcance de la influencia aragonesa. La exhaustiva lista de crismones recogidos por Juan Antonio Olañeta alcanza la nada desdeñable cifra de unas 740 piezas y todavía siguen apareciendo algunas más no incluidas en la misma.

La difusión del modelo del tímpano con crismón central flanqueado por leones o seres asimilables lo podemos rastrear en las iglesias de Santa María en Santa Cruz de la Serós, de los Ángeles Custodios en Binacua, la Asunción en Navasa, o en San Martín en Uncastillo.

(44-TÍMPANO SANTA CRUZ SEROS) El tímpano de Santa Cruz de la Serós es una pieza desconcertante acerca de la cual se ha escrito mucho y bien en relación con el de Jaca, para determinar si fue modelo o copia, hecho que desde Gaillard todavía es controvertido.

(45-TÍMPANO SANTA CRUZ SEROS) Mi criterio, a la vista de que es una pieza reutilizada procedente de una desaparecida portada anterior en la que iba enjarjado (como indica la existencia de sendas aletas laterales), es que originalmente esta pieza fue tímpano de una portada más pequeña probablemente en el templo hispanovisigodo que aquí hubo y de cuya existencia han dado fe los arqueólogos.

(46-TÍMPANO SANTA CRUZ SEROS) Ese tímpano primitivo debió de estar decorado tan solo con un primitivo crismón con ocho brazos a modo de rueda de carro y símbolos apocalípticos desordenados, al modo de los que existen en el Sodoruel.

Probablemente en la época de esplendor y de remodelación del cenobio, regido tras enviudar por la condesa Doña Sancha, fuera reaprovechado y bajo la influencia directa del tímpano de Jaca, transformado, esculpiendo en las aletas sendos leones, que de haber existido en su primitiva situación hubieran quedado ocultos detrás de dovelas de menor profundidad. En esa fase debió de añadirse una epigrafía al modo de lo visto en la seo jaquesa.

(47-TÍMPANO BINACUA) La parroquial de de Binacua, templo de estilo lombardista, cuenta con un tímpano cuyas hechuras remiten a lo visto en las esculturas del panteón de nobles de San Juan de la Peña de las que probablemente sea coetáneo. El espacio central lo ocupa un crismón de ocho brazos rodeado de bezantes y sogueado, y a los lados un león y un grifo encerrados en sendos círculos supliendo a los leones de Jaca. También hay dos personas representadas tan solo por sus cabezas.

(48-TÍMPANO NAVASA) El tímpano de la parroquial de Navasa repite el modelo de Jaca aunque de modo muy rudo: posee un crismón de ocho radios con un cuadrúpedo a cada lado que podrían interpretarse como león y oso. Tras el primero surge la figura en pie de un hombre desnudo y sobre el lomo del segundo, lo que podría ser un águila.

(49-TÍMPANO UNCASTILLO) Más tardío y elaborado, apartándose del modelo inicial aunque sin duda jaqués, es el tímpano de la iglesia de San Martín de Uncastillo centrado por crismón de seis brazos a cuyos lados hay sendos leones de cuerpo muy alargado y distorsionado. El de nuestra izquierda devora a un gran ser serpentiforme, acaso dragón, que a su vez muerde una de sus patas. El otro protege de la serpiente a un hombre. El mensaje del bien y del mal procedente de Jaca, del león protector del fiel, y del destructor del mal, es evidente.

(50-PORTADA JACA) Decir que el modelo de portada occidental de Jaca fue un éxito adoptado por el primer románico acaso pueda parecer excesivo, argumentando que el lenguaje edificativo de Cluny está detrás de este tipo de solución para la portada románica.

Ahora bien, es un hecho demostrable que el modelo jaqués de portada fue exportado a varios templos de relevancia en el entorno inmediato a Jaca, reemplazando las preexistentes por otras similares a la de la seo jaquesa.

El esquema básico del modelo jaqués consta en esencia de una portada abocinada con columnas acodilladas sobre las que voltean varias arquivoltas decoradas con un grueso baquetón flanqueado por otros dos más pequeños y una moldura de ajedrezado jaqués a modo de guardapolvo.

La portada de Jaca, como catedral y modelo que es, posee una mayor amplitud y cuenta con dos de esas arquivoltas; mientras que las portadas edificadas “al modo de Jaca” poseen una sola arquivolta.

Los templos directamente receptores del modelo son **Santa María de Iguácel, San Adrián de Sásabe y la iglesia de San Pedro en el castillo de Loarre**. En todas ellas se puede afirmar que la portada no es la original del templo y que fue injertada a posteriori, una vez hubo cambiado -entre otras cosas- el modelo edificativo en la catedral de Jaca.

La falta de continuidad de las hiladas del muro que las contiene con respecto a las de la portada es evidentes en los tres casos señalados.

(51-PORTADA SÁSABE) Sásabe con su ábside lombardista y su extraña ubicación en en la confluencia de dos barrancos, fue sede de los primeros obispos en Aragón y una lápida recuerda que allí están enterrados tres obispos.

(52-PORTADA SÁSABE-TÍMPANO) Esta portada injertada tiene una particularidad y es el hecho de que tuvo un tímpano enjarjado. Quedan *in situ* vestigios de sus aletas atestiguándolo. Lamentablemente no hay noticia del mismo y no se sabe si fue destruido o expoliado. (Yo me inclino por la segunda opción y tengo la esperanza de que en algún momento sea detectado).

Sin duda una gran pérdida porque de las tres iglesias receptoras de portadas jaquesas es la única que tuvo tímpano y hubiera sido interesante comprobar si, como parece lógico, siguió la inspiración iconográfica del de Jaca.

(53-PORTADA IGUACEL) Iguacel es un templo que desata pasiones entre los amantes del arte románico, en especial por la

epigrafiada situada sobre la portada que data con detalle su filiación y sobre todo la fecha de conclusión: el año 1072.

(53a-PORTADA IGUACEL) Hay un detalle del máximo interés en esta portada que ya puse de manifiesto. Me refiero a las pequeñas molduras laterales que acaban de modo inesperado hacia la mitad de la altura de la moldura semicircular que hace las veces de guardapolvo. Sería lógico pensar que se hubiera realizado una moldura tangente a ese arco; pero la existente solo tiene una explicación que confirma la propuesta del triunfo del modelo jaqués que propongo.

(54-PORTADA JACA) Para comprender la importancia de este detalle hay que volver los ojos a Jaca y ver como en su diseño las molduras ajedrezadas que recorren su exterior lo hacen así: la inferior corre a nivel del borde inferior de los ventanales de las naves; y la superior, prolongando los ábacos de los capiteles de dichos ventanales.

(54a-PORTADA JACA) Una vez acabada la catedral, no mucho tiempo después, se edificó el gran atrio conocido como la “Lonja Mayor”, adosado al hastial de poniente; motivo por el que cuando desde el interior del mismo **(54b-PORTADA JACA)** hoy se contempla la portada, perdemos la referencia de esas dos molduras perimetrales por lo que su prolongación en el hastial la percibimos como una pequeña moldurita aislada que va a acabar hacia la mitad de cada lado del guardapolvo.

Quien tomó el modelo de esta portada para reproducirlo en Iguacel, lo hizo de modo literal y copió este adorno sin darse cuenta de que su función no existía en el templo receptor.

(54-PORTADA LOARRE) Loarre también recibió una portada injertada en su muro meridional. A través de ella se accede tanto a la iglesia como al resto del castillo. El examen de la discordancia de las hiladas con respecto al muro exterior, como a su ensamblaje con la escalera bajo la nave del templo, la pone de manifiesto.

(55-PORTADA DE JACA) Por todo lo expuesto, concluyo que estamos sin lugar a dudas ante **el triunfo de un modelo**: el de la portada occidental de la catedral de Jaca con su mensaje simbólico pleno de declaración de principios y de ideología religiosa tomada de modelos icónicos previos readaptados al nuevo mensaje cristiano que la emergente dinastía real aragonesa se encargó de usar como

profesión de Fe y como santo y seña de su alianza con Roma durante su brillante campaña de reconquista y expansión del solar del reino.

Ese es el mensaje que subyace en sus viejas piedras y que desde allí sigue proclamando a través de los siglos para todo aquél que lo sepa comprender.

Muchas gracias por su atención.

BIBLIOGRAFÍA :

“NOTES SUR LES THIMPANS ARAGONAIS”, Gaillard, Gaston. Bulletin Hispanique. Tome 30, N° 3, 1928. pp.: 193-203

“DANIEL AND HABAKKUK IN ARAGON”, David Simon. en Journal of the British Archaeological Association, 3ª serie, vol. XXXVIII, 1975, pp.: 50-54

“HISTORIA DEL MONACATO CRISTIANO”. Vol. 1: Desde los orígenes hasta san Benito. Alejandro Masoliver Ediciones Encuentro, 1978.

“LAS INSCRIPCIONES DEL TÍMPANO DE LA CATEDRAL DE JACA”, Juan Francisco Esteban Lorente. Artigrama, nº 10, 1993, pp.: 143-161.

“EL TÍMPANO DE LA CATEDRAL DE JACA”. David Simon, en: Jaca en la Corona de Aragón (siglos XII-XVIII). XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Jaca, 1993). Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1994, t. III, pp. 405 - 419

“SAN CRISTÓBAL: SIGNIFICADO ICONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO”. María Dolores García Cuadrado. La exégesis como instrumento de creación cultural. El testimonio de las obras de Gregorio de Elbira, Antig. crist. (Murcia) XVII, 2000, pp.: 343-366

“A MOSES CAPITAL AT JACA”. David Simon. *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001, pp.: 209-219.*

“LOS ICONOS COPTOS DE EGIPTO. ESTUDIO ANALÍTICO Y TÉCNICO”. Yehia Youssef Ramadán. *Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense Madrid 2005*

“EL CRISMÓN MEDIEVAL TRINITARIO” Francisco Matarredona Sala, *Románico, N° 2, 2006, pp.: 28-33*

“EGIPTO Y LA ASIMILACIÓN DE ELEMENTOS PAGANOS POR EL CRISTIANISMO PRIMITIVO: CULTOS, ICONOGRAFÍAS Y DEVOCIONES RELIGIOSAS”. José Ramón Aja Sánchez. *Universidad de Cantabria. Collectanea Cristiana Orientalia N° 3, 2006. pp.: 21-47*

“SAEVUM FACINUS: ESTILO, GENEALOGÍA Y SACRIFICIO EN EL ARTE ROMÁNICO ESPAÑOL”. Francisco Prado Vilar en *Goya, n° 324, 2008, pp.: 173-199,*

“ORNAMENTS OF INTERACTION: THE ART OF THE JEWELWR” Kim Benzleren en *Beyond Babilon. Art, Trade and Diplomacy in the second Millenium B.C. The Metropolitan Museum of Art. New York. Yale University Press. New Haven and London. 2008 pag.: 101-107*

“EL LEÓN”. Francisco de Asís García García. *Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. I, n° 2, 2009, pp.: 33-46.*

“RENACER ENTRE LEONES. UNA NUEVA PERSPECTIVA DE LOS LEONES DE POZO MORO. CHINCHILLA, ALBACETE” Jorge García Cardiel. *UCM-CSIC Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma. Lvcntvm XXVIII. 2009. pp.: 51-68*

“SÍMBOLOS DEL PODER E INDUMENTARIA ROMANA EN LAS DIVINIDADES ORIENTALES”. Claudina Romero Mayorga. *Eikon / Imago 3. 2013. pp.: 69-92*

“LA PORTADA OCCIDENTAL DE LA CATEDRAL DE JACA Y LA CUESTIÓN DE LAS IMÁGENES”, Francisco de Asís García García, Irene González Hernando y Elena Paulino Montero (eds.), *Nuevas Investigaciones en Historia del Arte, vol. extraordinario (octubre) de Anales de Historia del Arte, 2010, pp.: 69-89.*

“ESPACIOS PARA LA PENITENCIA PÚBLICA Y SUS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS EN EL ROMÁNICO HISPANO” M^a Soledad de Silva Verasategui. Clio & Crimen n° 7 (2010), pp.: 111-136.

“EL CRISMÓN”. Francisco de Asís García García. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. II, n° 3, 2010, pp.: 21-31.

“DEL MAESTRO DE ORESTES-CAÍN AL MAESTRO DEL SÁTIRO: UNA CONFERENCIA SOBRE LA BELLEZA DE LA TRAGEDIA Y LA MEMORIA DEL FUTURO” Francisco Prado-Vilar, en Maestros del Románico en el Camino de Santiago. Aguilar de Campoo 2010. pp. 11-46.

“EL TETRAMORFO”. Irene González Hermoso. Univ. Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte. Revista Digital de Iconografía Medieval, Vol III, N° 5. 2011. pp.: 61-63.