

ROMÁNICO

revista de arte de amigos del románico (AdR)

septiembre 2015, número 20



10
ANIVERSARIO

Me fecit: Comitentes, artistas
y receptores del Románico

editorial 6

la imagen

- 8 Imagen, objeto y geometría en el relieve de la *Maiestas* de Saint-Guilhem-le-Désert
Herbert L. Kessler
- 16 El Claustro y sus múltiples usos en la Edad Media
Miguel Carlos Vivancos Gómez
- 24 *Metaphora*, mirar la materia para ver lo etéreo. La puerta claustral de la catedral de Tarragona
Gerardo Boto Varela
- 34 La portada de san Andrés en Sant'Andrea de Vercelli
Dorothy F. Glass
- 42 *Pictura como Fictura*: autenticidad artística y duplicidad en Raluy
Robert A. Maxwell
- 50 Una leyenda artúrica en platos lemosinos
Ángela Franco Mata

los comitentes

- 58 La obra de arte como acontecimiento: el comitente como autor
Manuel Antonio Castiñeiras González
- 68 Fortunio Aznárez en Berlanga
Milagros Guardia Pons
- 78 Matilde de Canossa y los talleres de la Reforma
Arturo Carlo Quintavalle
- 88 *Ego, Regina*: un nuevo retrato del patrocinio artístico femenino en Aragón a finales del siglo XI
Verónica Carla Abenza Soria
- 98 Cómo la reina Leonor de Inglaterra impactó en el románico de Castilla
Elizabeth Valdez del Álamo
- 106 Las inscripciones con «*me fecit*»: ¿Artistas o comitentes?
Emilie Mineo

2 ROMÁNICO 20 SUMARIO

los artistas

- 114 Artista, artesano, maestro
Carles Mancho
- 122 *Artificem petre*: organización del taller y rol del artista en el arte románico
Carles Sánchez Márquez
- 132 Gilabertus, escultor románico tolosano
Quitterie Cazes
- 140 Algunos movimientos de escultores románicos entre Aragón y el Béarn a comienzos del siglo XII
Jacques Lacoste
- 150 Anselmo da Campione y los inicios de la actividad de los maestros campioneses en el *duomo* de Módena
Saverio Lomartire
- 160 El escultor Arnau Cadell, constructor de claustros
Immaculada Lorés i Otzet

los receptores

- 170 Formas de fruición de las imágenes
Michele Bacci
- 178 Erudición y recursos visuales en la evolución de las portadas románicas hispanas
Javier M. Martínez de Aguirre Aldaz
- 186 La voz de las imágenes románicas: iconografía profana y recepción
Nathalie Le Luel
- 194 Las cabras de Moissac. De una imagen a otra
Vincent Debais
- 202 Aproximación a la catalogación fotográfica de arte románico en España (siglo XIX y principios del XX)
Carmen Perrotta
- 212 *Signum resurrectionis*: la transfiguración de la belleza y la búsqueda de la eternidad en la escultura de Jaca
Francisco Prado-Vilar

zoom

- 223 El capitel del sátiro: Resurrección de la piedra y de la carne
Antonio García Omedes

el color del románico

- 227 El mensario de Beleña de Sorbe (Guadalajara)
Elena Aranda Vázquez

ros románico

- 234 Imágenes que desaparecen. Cerezo de Río Tirón. La portada a la que le borraron el rostro
Nuria Alfonso García, Jesús Ribate Leal, Marino Pérez Avellaneda
y Juan Antonio Olañeta Molina

- 250 Imágenes que pueden desaparecer. La Clua de Montsec: las pinturas que dependen de una restauración
Juan Antonio Olañeta Molina

conversando con...

- 256 Esther Serrano Moreno, Esteve García Antoñana y Ceferino Pérez y Pérez.
«Protagonistas actuales del Románico: un diálogo entre socios»
Lola Valderrama Alarcón

actualidad AdR

- 264 X Aniversario de la Asociación Amigos del Románico (AdR)
José Luis Beltrán Sanjuan

ROMÁNICO

revista de arte
segundo semestre de 2015 - número 20

Editor: Amigos del Románico

Director: Augusto Guedes de Castro

Coordinador Científico: Juan Antonio Olañeta Molina

Consejo editor: Juan Antonio Olañeta Molina
Alfredo Orte Sánchez
Josemi Lorenzo Arribas
Mario Agudo Villanueva
María Rosa Inclán González
Carles Sánchez Márquez

Diseño y edición gráfica: Mario Garrido (Mariografic, S.L.)

Redacción: Calle Marqués de Urquijo, 24, 1º E
28008 Madrid

Web: www.amigosdelromanico.org

Correo-e: revistaromanico@amigosdelromanico.org

ISSN: 1885-8651

Imprenta: Imprelán - Oiartzun (Guipúzcoa)

Depósito legal: SS - 1614 - 05



Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en 2015.

Revista indexada en  Dialnet

La responsabilidad sobre textos e ilustraciones corresponde a sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de textos e ilustraciones sin la autorización escrita del editor.

Signum resurrectionis: la transfiguración de la belleza y la búsqueda de la eternidad en la escultura de Jaca

Francisco Prado-Vilar

Doctor por la Universidad de Harvard en la que actualmente es Director de Proyectos Culturales y Artísticos del Real Colegio Complutense y Director científico del Programa Andrew W. Mellon para la Catedral de Santiago de Compostela. Desde 2010 es coordinador científico del Programa Catedral de la Fundación Barrié, encargado de la restauración del Pórtico de la Gloria, y miembro del Comité del Sello de Patrimonio Europeo (UE) en Bruselas. Ha publicado estudios de gran variedad temática y metodológica sobre la cultura visual del Islam, el arte románico y la cultura visual del gótico. Ha comisariado varias exposiciones internacionales como *El Pórtico de la Gloria: Restauración y Descubrimientos*.

FJAOS bien en el misterio que os voy a revelar: No todos moriremos, pero todos seremos transformados. En un instante, en un abrir y cerrar de ojos, al toque final de la trompeta. Pues sonará la trompeta y los muertos resucitarán con un cuerpo incorruptible... Porque lo corruptible tiene que revestirse de lo incorruptible, y lo mortal, de inmortalidad.

Cuando lo corruptible se revista de lo incorruptible, y lo mortal, de inmortalidad, entonces se cumplirá lo que está escrito: «La muerte ha sido devorada por la victoria».

1 Corintios 15: 51-4

En mayo de 1105, el conde Sancho Ramírez, ante la constatación de que la naturaleza humana *brevis et fragilis est*, suscribió con su propia mano el precioso pergamino que contiene su testamento¹. Para el primogénito del rey Ramiro I de Aragón, liberado de la responsabilidad del trono por ser hijo natural, en favor de su hermano menor del mismo nombre, la vida había adquirido los perfiles de una gesta, animada en sus inicios por el viaje y la aventura, y definida en su final por la llamada del deber. Abandonó el reino en su juventud para marcharse a «tierra de moros» de forma que su padre, para forzar su regreso, se vio obligado a dejar dispuesto en su primer testamento (1059) que el infante perdería su herencia si no volvía a Aragón «para recuperar su amor y el de

¹ Para una transcripción parcial de este documento, cuyo original está en el Archivo de la catedral de Jaca (núm. A12.1105): R. de Huesca, *Teatro Histórico de las Iglesias del Reyno de Aragón*, t. VIII. *De la Santa Iglesia de Jaca*, Pamplona, 1802, pp. 449-452. En línea con mi anterior contribución en esta revista (PRADO-VILAR, F.: «Cuando brilla la luz del quinto día: El Pórtico de la Gloria y la visión de Mateo en el espejo de la Historia,» *Románico*, 15 (2012), pp. 8-19) presento aquí un ensayo de naturaleza *ekphrástica* donde avanzo conclusiones de un estudio más amplio todavía inédito sobre la escultura de la catedral de Jaca. Para la *ékphrasis* como modelo de construcción epistemológica en la historia del arte medieval: PRADO-VILAR, F.: «Enclosed in Ivory: The Miseducation of al-Mughira», *Journal of the David Collection*, 2.1 (2005), pp. 138-163; e idem, «*Lacrimae rerum*: San Isidoro de León y la memoria del padre», *Goya*, 328 (2009), pp. 195-221. Un interesante ejercicio reciente es CLARK, T. J.: *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*, Yale University Press, New Haven, 2006.





Fig. 1.—Ave Fénix. a) y b) Monedas de Fel. Temp. Reparatio. Fotografías: Beast Coins, LLC (www.beastcoins.com). c) Fénix sobre la Jerusalén celeste, mosaico de San Juan de Letrán (Roma).

su hermano». Reincorporado a la corte, el conde no solo rehízo sus vínculos familiares, sino que se convirtió en un actor fundamental en la construcción del reino, participando en su consolidación política y contribuyendo a su esplendor monumental a través de una generosa labor de mecenazgo en numerosas iglesias y monasterios, especialmente la catedral de Jaca².

Poniendo al servicio de la corona la experiencia adquirida en tierras extrañas, pudo haber acompañado a su hermano el rey Sancho Ramírez en el histórico viaje que realizó a Roma en 1068 con la finalidad de situar al joven reino bajo la protección directa de la Santa Sede, declarándose vasallo del Papa y *miles Sancti Petri*. Años más tarde, el conde habría de reafirmar su devoción por Roma fundando la canónica

agustiniana de San Pedro de Lasieso, la cual vinculó directamente a la Santa Sede con el envío de un tributo anual de media onza de oro al Palacio de Letrán. El paisaje monumental y simbólico de la Ciudad Eterna, donde el imaginario de la Antigüedad clásica coexistía y se fusionaba con el del arte cristiano, debió haber causado una profunda impresión en la delegación aragonesa. Los anhelos de trascendencia de los próceres romanos se expresaban en mármol y en oro: en sarcófagos esculpidos con imágenes que, por su cautivadora belleza y la energía vital de sus *Pathosformeln*, contenían las semillas de su propia resurrección; y en basílicas que resplandecían con mosaicos destelleantes de fondos dorados destinados a transportar al espectador a las visiones gloriosas del triunfo de Cristo al final de los tiempos, combinando imágenes bíblicas con símbolos trasladados del legado imperial. El deslumbrante ábside de San Juan de Letrán estaba decorado con una de las visiones más

² Una reseña biográfica en: DEL ARCO Y GARAY, R.: *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, CSIC, Madrid, 1945, pp. 115-119.



Fig. 2.—a) Mancuso del rey Sancho Ramírez. Fotografía: www.wikipedia.org. b) Dinero de Pedro I de Aragón. Pamplona, Museo de Navarra (inv. 4605). Fotografía: © Museo de Navarra.



Fig. 3.—Trinity College Cambridge Ms R.16.2, fol. 25v. Fotografía: Master and Fellows of Trinity College Cambridge.

memorables de la Iglesia victoriosa en perspectiva escatológica (Fig. 1c)³. En las entrañas de la colina del Gólgota, sobre la que se alza una colosal *crux gemmata* de la que brotan los cuatro ríos del Paraíso, se vislumbra la Jerusalén celeste en forma de ciudad amurallada, custodiada por un arcángel, de cuyo centro emerge una palmera coronada por un fénix. Este ave, del que se creía que solo había un ejemplar

en el mundo que se inmolaba cada quinientos años para luego resurgir de sus cenizas, había sido el motivo elegido por el emperador Constancio II, hijo de Constantino el Grande, para simbolizar el renacimiento de Roma y su eternidad en las monedas emitidas en 348 con ocasión de la conmemoración de los 1100 años de la fundación de la ciudad, en las que se acompañaba de la leyenda FEL. TEMP. REPARATIO (*felicium temporum reparatio*; traducción: «la restauración de los tiempos felices») (Figs. 1a y 1b) —un motivo que se integró en el lenguaje visual de la nueva religión del Imperio multiplicándose en los mosaicos de las principales basílicas, desde Santa María en Trastévere hasta San Juan de Letrán, y en monumentos funerarios, como símbolo de Cristo y de la resurrección⁴.

Como resultado del viaje de aquella embajada aragonesa, otras preciosas monedas llegaron a la Ciudad Eterna cuando se cumplían 1100 años desde el nacimiento de Cristo. Conmemoraban el florecimiento del joven reino que, enarbolando el *labarum constantiniano*, se había convertido en el adalid de la Cristiandad en el norte de la Península Ibérica, y en instrumento regenerador de la Iglesia hispana con la implantación del rito romano. En el anverso de esos mancusos emitidos por la ceca de Jaca para pagar el tributo de enfeudación al Papa-

³ Sobre este mosaico, su iconografía original y sus posteriores remodelaciones: PETERSEN, M. R.: «*In cor descendit*: The Motif of the Heavenly Jerusalem at San Giovanni in Laterano in Rome», *Source*, 11.1 (1991), pp. 1-6.

⁴ Para el mito del fénix: VAN DEN BROEK, R.: *The Myth of the Phoenix according to Classical and Early Christian Traditions*, J. J. Brill, Leiden, 1972.

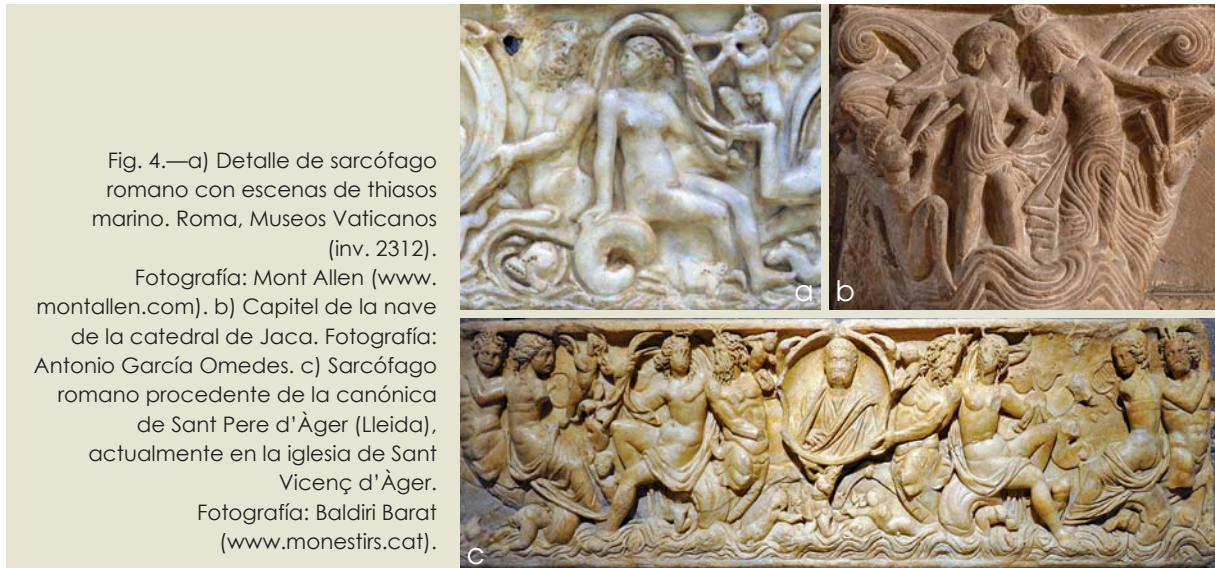


Fig. 4.—a) Detalle de sarcófago romano con escenas de thiasos marino. Roma, Museos Vaticanos (inv. 2312).

Fotografía: Mont Allen (www.montallen.com). b) Capitel de la nave de la catedral de Jaca. Fotografía: Antonio García Omedes. c) Sarcófago romano procedente de la canónica de Sant Pere d'Àger (Lleida), actualmente en la iglesia de Sant Vicenç d'Àger. Fotografía: Baldiri Barat (www.monestirs.cat).

do, se dibuja la efigie del rey Sancho Ramírez y en el reverso, dentro de un campo inscrito con la leyenda ARAGON, florece el frondoso árbol crucífero que simboliza el reino —un reino donde veremos renacer al fénix del arte de Roma (Fig. 2a)—. Pudo haberle entregado el rey a su hermano mayor, el conde, alguno de esos *auros de lacca*, cuando este, entrando ya en el otoño de su vida, en la cuaresma de 1092, acudió al monasterio de San Juan de la Peña para anunciarle su intención de realizar un último viaje, *causa orationis*, peregrinando a Jerusalén para visitar el Santo Sepulcro.

Las memorias del peregrinaje de toda una vida y las imágenes de sus visitas a los centros sagrados de la Cristiandad donde había divisado la belleza de la gloria eterna, estarían presentes en la mente del conde cuando, en aquella primavera de 1105, firmó el testamento por el que disponía la construcción de otro sepulcro, el suyo, en las inmediaciones de la catedral de Jaca.

Sería precisamente en ese templo, para cuyas obras había realizado donaciones y a cuyos cánones le unía un fuerte vínculo espiritual —hasta el punto de llegar a referirse al obispo Pedro como su «maestro»—, donde, en los últimos años de su vida,

el conde habría podido meditar sobre el misterio de la resurrección escuchando pasajes de las Sagradas Escrituras que describían los acontecimientos del final de los tiempos y deleitándose en las cautivadoras esculturas por ellos inspiradas (Fig. 3):

«Y el mar entregó los muertos que había en él; y la muerte y el Hades entregaron los muertos que había en ellos; y fueron juzgados cada uno según sus obras. Y la muerte y el Hades fueron lanzados al lago de fuego. Esta es la muerte segunda. Y el que no se halló inscrito en el libro de la vida fue lanzado al lago de fuego» (Apocalipsis 20:12-15).

En un capitel de la nave, al sonido de trompetas, la piedra parece transformarse en una corriente de agua de la que emergen los muertos «entregados por el mar» quienes, tras recuperar sus cuerpos, se elevan exultantes de vida hacia la gloria dejando atrás las figuras diabólicas de la muerte y el Hades (Fig. 4b). En esta obra la belleza de la resurrección cristiana se hace visible mediante la resurrección de la belleza clásica, ya que el maestro de Jaca encontró su inspiración en un repertorio de modelos derivados de sarcófagos romanos de *thiasos* marino, decorados con portentosas escenas de conflicto entre seres de cuerpos gráciles y criaturas híbridas

del inframundo (Fig. 4a). Intuyendo el significado latente de unas *Pathosformeln* imbuidas de una arrebatadora energía vital, aunque desconociendo su identidad mitológica original, comitentes cristianos, desde Roma hasta Sant Pere d'Àger, procedían a envolverse en la belleza clásica para alcanzar la gloria eterna⁵ (Fig. 4c).

Imago comitis: la belleza de la resurrección

Sé que amas la vida, que no quieres morir, y que querías pasar de esta vida a la otra no resucitando después de muerto, sino cambiando en vida a un estado mejor... [El alma], amando la vida, odia la muerte, y como no odia su carne, ni siquiera a ella quiere que le suceda lo que odia. Pues nadie ha odiado jamás a su carne. Este mismo sentimiento muestra el Apóstol cuando dice: «Tenemos por don de Dios una morada eterna en los cielos, no una casa hecha por mano humana. Aquí gemimos deseando revestirnos en nuestra morada del cielo. No queremos, dice, ser despojados, sino ser revestidos, en modo que lo mortal sea absorbido por la vida».

San Agustín, *Sermón* 344.4

De belleza quiso rodearse el conde para esperar la resurrección, disponiendo en su testamento que, de sobrevenirle la muerte antes de la finalización de

las obras de su capilla funeraria, sus descendientes deberían «concluirla a la perfección». Incorporada más tarde al entorno del claustro de la catedral de Jaca, esta capilla, dedicada a san Esteban, san Nicolás y san Agustín, sufrió numerosas transformaciones a lo largo de los siglos, y desapareció por completo cuando se produjo el desmantelamiento de las galerías románicas en el siglo XVIII. Todo lo que parecía habernos dejado el tiempo de la última morada del conde era un simple sarcófago con sus restos mortales y los fragmentos de la inscripción funeraria, donde se pide una oración por su alma y se invoca su labor de patronazgo en la construcción de la iglesia (Fig. 5)⁶.

Sin embargo, la poética de la historia ha querido que otras reliquias de la última gran empresa artística del conde, dos excepcionales capiteles románicos que registran su memoria y sus esperanzas, hayan permanecido siempre cerca de sus restos mortales, elocuentes en su belleza pero crípticos en su significado. Uno de ellos, el ya célebre «capitel del sátiro» del Museo Diocesano de Jaca, contiene el desnudo más extraordinario de la Edad Media y una de las imágenes del ave fénix renaciendo de entre las llamas más sublimes y conmovedoras de la Historia del Arte (Figs. 6a, 7a y sección Zoom en pp. 223-226)⁷. El otro, expuesto en la iglesia de Santiago de la misma ciudad, alberga el retrato funerario más hermoso y elegante del románico hispano, la efigie del propio conde Sancho Ramírez en perspectiva

⁵ Aunque sin alcanzar a dilucidar la iconografía de este capitel, S. Moralejo intuyó sus fuentes clásicas en sarcófagos de *thiasos* marino, en particular el que fue reutilizado en la colegiata de Sant Pere d'Àger (MORALEJO ÁLVAREZ, S.: «La sculpture romane de la Cathédrale de Jaca: Etat des questions», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10 (1979), pp. 79-106). Paralelos más cercanos, donde se encuentran también las figuras de *putti* tocando *auloi* que aparecen «citadas» literalmente en el capitel románico, pueden hallarse en ejemplos de los museos del Vaticano y el Louvre. Agradezco al profesor Mont Allen sus valiosas indicaciones en el desarrollo de esta línea de investigación. Para el maestro de Jaca: MORALEJO ÁLVAREZ, S.: «La sculpture romane de la Cathédrale de Jaca»; PRADO-VILAR, F.: «*Saevum facinus*: estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español», *Goya*, 324 (2008), pp. 173-199, esp. pp. 184-86; e *idem* «Del maestro de Orestes-Caín al maestro del sátiro: Una conferencia sobre la belleza de la tragedia y la memoria del futuro», en *Los maestros del Románico en el Camino de Santiago*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2010, pp. 9-46, esp. pp. 28-32 [y pp. 32-46 para su sucesor en Jaca, el dominado «maestro de sátiro»].

⁶ «*ora pro anima sancii comitis qui fecit hanc ecclesiam, et coadiutoris eius sancii peccatoris. dedicata est ecclesia a stephano episcopo in honorem sancti nicholai, et sancti augustini, et sancti marcialis pridie idus decembris*» (ARCO Y GARAY: *Sepulcros*, p. 118). Para esta capilla: AZNÁREZ LÓPEZ, J. M. y GARCÍA DUEÑAS, F.: «El sarcófago del conde Sancho Ramírez en la Seo de Jaca», *Boletín Oficial del Obispado de Jaca*, 5-6 (1991), pp. 148-156.

⁷ Este capitel fue recientemente restaurado e incorporado a la colección permanente del Museo Diocesano de Jaca coincidiendo con el V aniversario de su reapertura, en el marco del cual pronuncié la ponencia «El capitel del sátiro: Renacimiento y revelación de una obra maestra de la escultura europea» (8 de febrero de 2015), donde avancé la interpretación que ahora se publica. Para un estudio previo: PRADO-VILAR F.: «Del maestro de Orestes-Caín al maestro del sátiro».



Fig. 5.—Sarcófago del conde Sancho Ramírez, Museo Diocesano de Jaca. Fotografía: Belén Bistué Garcés.

escatológica (Fig. 8)⁸. En este retrato, el primogénito del rey Ramiro I, cuyo estatus aristocrático se define iconográficamente con una clámide, aparece desnudo en el esplendor de su *iuventus* sosteniendo el libro que «contiene las obras por las que será juzgado» según indican las Sagradas Escrituras: «Y vi a los muertos, grandes y pequeños, de pie ante Dios; y los libros fueron abiertos, y otro libro fue abierto, el cual es el libro de la vida; y fueron juzgados los muertos por las cosas que estaban escritas en los libros, según sus obras» (Apocalipsis 20:12-15).

«Vestido de inmortalidad», el conde se encuentra frente a frente con el arcángel san Miguel, el guardián que tiene el poder de abrir o cerrar el acceso a la vida eterna, a esa Puerta del Cielo ante la que

se representa en la portada de San Trófilo de Arles (Fig. 9), a o la Jerusalén celeste del mosaico de San Juan de Letrán (Fig. 1c). Como es habitual, el ángel sostiene una espada y un tallo florido, que simbolizan los dos vectores opuestos entre los que se dirimirá su veredicto, la muerte o la vida⁹.

El estilo y fisonomía del retrato del conde en el capitel tienen paralelos cercanos con las efigies de algunas acuñaciones de su sobrino, el rey Pedro I, con las que comparte rasgos como la potente estructura craneal definida por un mentón pronunciado en el que se inserta una boca pequeña de labios apretados, carrillos carnosos y ojos de globos protuberantes enmarcados en una moldura tubular, para rematar en una cabellera flameante que emerge de la frente extendiéndose sobre el cabeza en gruesos mechones (Fig. 2b)¹⁰. En las otras caras del capitel se disponen figuras alegóricas que abundan en las metáforas en torno al carácter cíclico de la vida natural sometida a las estaciones, y al proceso de germinación de las semillas, tal y

⁹ El tallo florido sirve de atributo de autoridad, con connotaciones legislativas, en efigies regias y señoriales. Así lo enarbola el rey Ramiro I en el retrato dinástico que ilustra una de las copias de las «Actas» del concilio de Jaca de 1063 (Archivo de la catedral de Jaca, sig. 1A1.1) donde aparece flanqueado por dos de sus hijos, uno de los cuales puede ser el conde Sancho Ramírez. En el ámbito bizantino, un hermoso capitel de mármol con el busto de san Miguel, posiblemente procedente de una tumba de nicho del monasterio de la Virgen Peribleptos en Constantinopla, hoy en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (inv. 1983.167), ofrece un interesante paralelo más tardío, aunque reproduciendo modelos anteriores.

¹⁰ Moralejo detectó la influencia del estilo del maestro de Jaca en los modelos figurativos de las últimas acuñaciones del rey Sancho Ramírez: MORALEJO ÁLVAREZ, S.: «Un reflejo de la escultura de Jaca en una moneda de Sancho Ramírez (+1094)», en *Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florencia, 1984, pp. 29-35. De la misma forma podemos observar las notables diferencias entre las monedas de Sancho Ramírez y algunas de las emisiones de su sucesor Pedro I, influenciadas ya por el estilo emergente del maestro del sátiro. Este artículo de Moralejo, junto con su magistral «The Tomb of Alfonso Ansúrez (+1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture», en *Santiago, Saint-Denis, and Saint Peter. The Reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*, B. F. Reilly (ed.), Fordham University Press, Nueva York, 1985, pp. 63-100, ofrecen la exposición más completa de toda la evidencia correlativa acumulada en la que se basa su correcta datación de la tradición escultórica Frómista-Jaca y de la corriente Hispano-Languedociana.

⁸ Para un caso de estudio análogo en el que el autor trata cuestiones similares a las implicadas en mi interpretación del retrato del conde Sancho Ramírez: DALE, T. E. A.: «The Individual, the Resurrected Body, and Romanesque Portraiture: The Tomb of Rudolf von Schwaben in Merseburg», *Speculum*, 77. 3 (2002), pp. 707-743.



Fig. 6.—Sátiros. a) Capitel del sátiro.
Fotografía: Juan Antonio Olañeta Molina. b)
Relieve galo-romano, c. 235 d. J. C., Musée
Archéologique d'Arлон (Bélgica), Arlon.
Fotografía: © Institut Archéologique du
Luxembourg, Musée Archéologique d'Arлон.

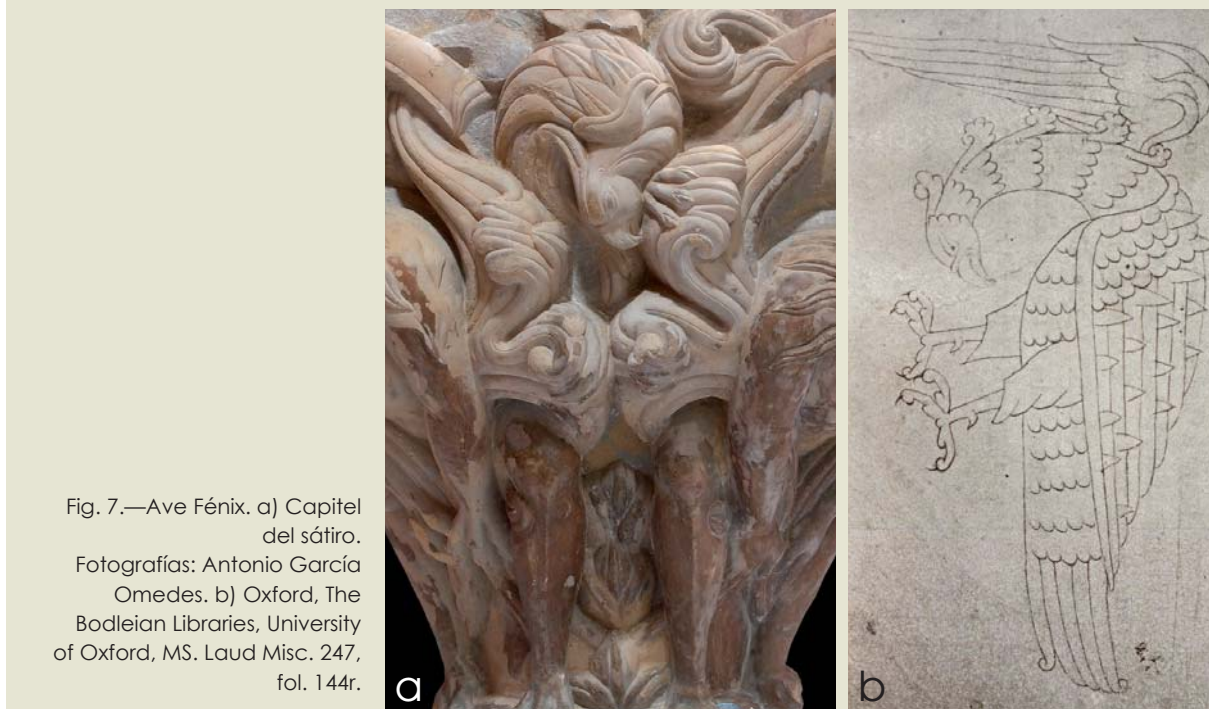


Fig. 7.—Ave Fénix. a) Capitel
del sátiro.
Fotografías: Antonio García
Omedes. b) Oxford, The
Bodleian Libraries, University
of Oxford, MS. Laud Misc. 247,
fol. 144r.

Fig. 8.—Capitel del conde, actualmente en la iglesia de Santiago de Jaca. Fotografía: Antonio García Omedes.



como las formuló san Pablo en su célebre epístola sobre la resurrección:

Tal vez alguien pregunte: «¿Cómo resucitarán los muertos? ¿Con qué clase de cuerpo vendrán?» ¡Qué tontería! Lo que tú siembras no cobra vida a menos que muera. No plantas el cuerpo que luego ha de nacer sino que siembras una simple semilla de trigo o de otro grano. Pero Dios le da el cuerpo que quiso darle, y a cada clase de semilla le da un cuerpo propio. No todos los cuerpos son iguales: hay cuerpos humanos; también los hay de animales terrestres, de aves y de peces... Así sucederá también con la resurrección de los muertos. Lo que se siembra en corrupción, resucita en incorrupción; lo que se siembra en oprobio, resucita en gloria; lo que se siembra en debilidad, resucita en poder; se siembra un cuerpo natural, resucita un cuerpo espiritual. Si hay un cuerpo natural, también hay un cuerpo espiritual. Así está escrito: «El primer hombre, Adán, se convirtió en un ser viviente»; el último Adán, en el Espíritu que da vida. No vino primero lo espiritual sino lo natural, y después lo espiritual. El primer hombre era del polvo de la tierra; el segundo hombre, del cielo. Como es aquel hombre terrenal, así son también los de la tierra; y como es el celestial, así son también los del cielo. Y así como hemos llevado la imagen de aquel hombre terrenal, llevaremos también la imagen del celestial (1 Corintios 15: 35-49).

La dicotomía entre el primer Adán «del polvo de la tierra» y el «segundo hombre, del cielo» desarrollada por san Pablo parece reflejarse en una de las caras del capitel a través de la contraposición de dos figuras masculinas que encuentran sus modelos clásicos en personajes de sarcófagos romanos de las estaciones. Uno de ellos sostiene los símbolos de la tierra (una serpiente, animal telúrico por excelencia, y frutos del campo) mientras que el otro, con cabellos desordenados movidos por el viento, porta un ave simbólica de los cielos¹¹.

Las mismas fuentes escriturísticas cristianas relativas a la resurrección que informan la iconografía de este capitel (y que inspiraron la transformación de los modelos clásicos de los que hace uso el artista), sirven también como marco de referencia para entender la interpretación que se dio a la figuración de ciertos sarcófagos paganos que fueron reutilizados para los monumentos funerarios de otros miembros de la familia real de Aragón. Este es el caso del sar-

¹¹ S. C. Simon ha relacionado el programa iconográfico de este capitel con un ciclo astrológico de las estaciones, apuntando a sus fuentes clásicas en sarcófagos antiguos del mismo tema (SIMON, S. C.: «Iconografía de un capitel del Claustro de la Catedral de Jaca», en *Relaciones de la Corona de Aragón con los estados cristianos peninsulares*, Actas del Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Jaca, 1993, vol. 3, I. Falcón (ed.), Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1997, pp. 423-36). Para las diferentes hipótesis sobre su iconografía: OCÓN ALONSO, D.: «Capitel de la iglesia de Santiago de Jaca», en *Compostela y Europa: La Historia de Diego Gelmírez*, Skira, Milán, 2010 pp. 300-1. Sobre sus modelos clásicos y el proceso de transformación de cada una de las figuras que lo integran: PRADO-VILAR F.: «Del maestro de Orestes-Caín al maestro del sátiro», pp. 36-38.



Fig. 9.— San Miguel en la Puerta del Cielo.
Portada oeste de San Tróximo de Arles.
Fotografía: Carles Sánchez Vázquez.

cófrago del siglo III en el que se enterró al sobrino del conde Sancho Ramírez, el rey Ramiro II el Monje, en San Pedro el Viejo de Huesca, donde se observan los mismos constituyentes iconográficos del capitel funerario del conde. Al tañer de una trompeta sostenida por un erote, como la que en la epístola de san Pablo llama a la resurrección de los muertos, dos ángeles de cuerpos rollizos elevan la *imago clipeata* del difunto, cuyo busto pasa a asumir, en su reinterpretación cristiana, la identidad del nuevo ocupante del sarcófago: el Rey Monje que aparece aquí retratado, igual que el conde en el capitel, en perspectiva escatológica, rodeado de figuras alegóricas de naturaleza y fertilidad.

Caro cardo salutis: la resurrección de la belleza

Si dijéramos que la carne ha de resucitar para sufrir de nuevo hambre, sed, enfermedades y fatigas, para estar sometida a la corrupción, justamente deberías negarte a creerlo... Resucitará una carne incorruptible; una carne sin defecto, sin deformación, sin mortalidad, ligera, sin peso. Lo que ahora te causa tormento, allí te servirá de adorno... Por tanto... quien crea en el Mediador y viva fiel y santamente, abandonará ciertamente el cuerpo y encontrará descanso; pero luego recuperará el cuerpo, que no será causa de sufrimiento, sino

fuente de belleza, y vivirá con Dios por toda la eternidad. Nada habrá nada que le tienta a desear volver, puesto que tendrá consigo al cuerpo.

San Agustín, *Sermón* 240.3

Un cuerpo inmortal, ligero y sin peso, como el descrito por san Agustín, se materializa en el capitel que, junto al que contiene la efigie pétrea del conde, estaba destinado a arropar sus restos mortales y anticipar su gloriosa resurrección. Para crear esta visión sobrecogedora del momento culminante en el que el resucitado emerge con un cuerpo nuevo de entre las llamas del fuego escatológico y se eleva en dirección a la gloria, el brillante escultor medieval realizó un estudio profundo de modelos clásicos de *thiasoi* dionisíacos como los relieves galo-romanos del museo de Arlon (Fig. 6b). El desnudo jaqués surge de la combinación de los cuerpos del sátiro que se estira para alcanzar un racimo de uvas y la diminuta ménade danzante del borde inferior del relieve. Se crea así una figura que, tanto por su articulación anatómica, con ese giro ascendente que desafía a la gravedad y elude la aprehensión visual completa por parte del espectador, como por su textura epidérmica, consigue resucitar el dinamismo y la sensualidad somática de la escultura clásica, a la vez que se erige en la encarnación perfecta de la belleza eterna y la sustancialidad palpable de los cuerpos tras la resurrección, tal y como fue imaginada por autores cristianos desde época patrística¹². Contra gnósticos y paganos había defendido san Agustín la «carnalidad» de los cuerpos resucitados imaginando la gloria eterna como una transfiguración del mundo terreno donde se mantendría la belleza y la bondad de la creación pero desaparecería el mal, la fealdad del pecado, y el sufrimiento. Los resucitados recuperarán la plenitud de sus cuerpos y de cada uno de los órganos que los integran, los cuales ya no estarán sometidos a la utilidad o al declive sino que serán fuente de belleza. No habrá necesidad de sexo o reproducción porque no habrá muerte, y no existirá la lujuria porque el placer derivará de la contemplación de la belleza, y su vehículo será la visión. Los ojos

¹² BYNUM, C.: *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, Columbia University Press, Nueva York, 1995.

de los resucitados tendrán una «virtud» más poderosa, un modo de visión potente y penetrante, capaz de captar la belleza interior que reside en la bondad, y de deleitarse en la belleza exterior que deriva del funcionamiento armónico del cuerpo y de la perfección de cada uno de sus órganos. La capacidad de placer sensual no se pierde, se transforma¹³.

Al otro lado de este «capitel de fuego» surge un ave fénix desplegando sus alas de entre la pira de llamas de su propia destrucción, que se transfigura ante nuestros ojos en la cuna de su nueva vida (Fig. 7a). El fénix es una «forma e imagen de la resurrección futura», como explica el Bestiario, condensando ideas del extenso corpus de exégesis cristiana sobre este ave, cuya existencia se tenía por una verdad incuestionable:

Quando el fénix se acerca a la muerte, recoge especias variadas; son las buenas obras y las diversas virtudes del alma. Amontona las plantas aromáticas y se entierra en medio; es lo que hace el justo, cada vez que rememora el gran número de sus buenas obras. Enciende voluntariamente el fuego con sus alas al calor del sol, pues el justo, con las alas de la contemplación, se inflama al fuego del Espíritu Santo. He aquí, pues, cómo se quema el fénix pero renace de sus cenizas... Mediante este ejemplo, creemos todos en la futura resurrección, y la resurrección del fénix es esperanza, y forma, e imagen, de la resurrección futura. La fe en la futura resurrección no es, pues, un milagro mayor que el hecho de que el fénix renazca de sus cenizas. He aquí que la índole de las aves proporciona a los hombres sencillos una prueba de la resurrección, y la naturaleza confirma lo que la Escritura enseña¹⁴.

También del Bestiario procede el motivo que ocupa la tercera cara del capitel (Fig. 10a) cuya genealogía formal se encuentra, de nuevo, en el universo de los *thiasoi* dionisíacos, concretamente

en las pieles de las panteras enarboladas por los sátiros en sus danzas rituales o en la piel de león invertebrada que acompaña a un ebrio Hércules en su competición con Dionisio en la espléndida Gran Bandeja del tesoro de Mildenhall (Fig. 10b). La piel inerte del león clásico se transforma en el contexto cristiano del capitel en un león que duerme con los ojos abiertos como símbolo del triunfo de Cristo sobre la muerte y de su resurrección:

Y sabed otra actitud del león es de tal índole, que duerme con los ojos abiertos. Sabed que esto representa al Hijo de la Virgen María, mientras velaba en su muerte, cuando destruyó la muerte mediante la muerte; llamó al demonio la muerte, y dijo que sería su muerte, su destrucción y nuestro descanso. Y en su muerte veló, cuando encadenó al demonio; mediante su muerte, venció a Satanás, nuestro enemigo. Merced a la muerte del Señor, nos ha sido dado el reposo; y así entendemos el sueño del león¹⁵.

Lo que nos queda de la cuarta cara del capitel es piedra metamorfoseada en fuego... y fuego que se transforma en exuberante vegetación... y tallos que revierten de nuevo en llamas. Es posible que nada significativo se haya perdido en la parte fracturada y que el fuego sea, en la riqueza de su simbolismo bíblico y escatológico, todo lo que ahí se quiso representar. Es en una zarza ardiente, que milagrosamente no se consume, donde Dios se le apareció a Moisés por primera vez, conminándole a asumir el liderazgo para sacar a los israelitas de Egipto y conducirlos a la Tierra Prometida:

Estando allí, el ángel del Señor se le apareció entre las llamas de una zarza ardiente. Moisés notó que la zarza estaba envuelta en llamas, pero que no se consumía, así que pensó: «¡Qué increíble! Voy a ver por qué no se consume la zarza.» Cuando el Señor vio que Moisés se acercaba a mirar, lo llamó desde la zarza «¡Moisés, Moisés!... Al oír esto, Moisés se cubrió el rostro, pues tuvo miedo de mirar a Dios (Éxodo 3: 2-6).

¹³ MILES, M.: «Sex and the City (of God): Is Sex Forfeited or Fulfilled in Augustine's Resurrection of Body?», *Journal of the American Academy of Religion*, 73. 2 (2005), pp. 307-327.

¹⁴ MALAXECHEVERRÍA, I. (ed.): *Bestiario Medieval. Antología*, Siruela, Madrid, 2002, pp. 176-177..

¹⁵ MALAXECHEVERRÍA, I. (ed.): *Bestiario Medieval. Antología*, pp. 93-94.



Fig. 10.—Leones. a) Capitel del sátiro.

Fotografía: Antonio García Omedes. b) Gran Bandeja del tesoro de Mildenhall, British Museum, s. IV.

Fotografía: © The Trustees of the British Museum. c) Oxford, The Bodleian Libraries, University of Oxford, MS. Laud Misc. 247, fol. 139v.

La figura de Moisés y las narrativas de la liberación del pueblo elegido en el Éxodo estaban muy presentes en el imaginario de la casa real aragonesa. En una bula de 1085 dirigida al obispo de Jaca, García, hermano del conde Sancho, el papa Gregorio VII había alabado al padre de ambos, el rey Ramiro I, como un «*quasi alter Moises*» por haber conducido a su pueblo a la renovación espiritual con la introducción de la *lex romana*¹⁶. En la exégesis medieval, la zarza ardiente de Moisés es, al igual que el fénix, una figura de Cristo resucitado y de su victoria sobre la muerte. Las imágenes del fuego y el árbol aparecen combinadas en el contexto de las apariciones escatológicas del fénix. Dado que la palabra fénix en griego designa tanto al ave como a la palmera, acabaron por asociarse desde los primeros siglos del Cristianismo, dando lugar a imágenes de alto contenido simbólico como la que se representa en el mosaico de San Juan de Letrán. El fénix

corona una palmera que es también el árbol de la vida del Paraíso terrenal donde se creía que este ave única había habitado, y que ahora reaparece en el paraíso eterno de la Jerusalén celeste como símbolo del triunfo de Cristo en la plenitud de los tiempos. En el diseño de las llamas que rodean al fénix y la zarza ardiente, las cuales se expanden enroscándose alrededor de las volutas, se vislumbran los perfiles de otro árbol de la vida del que emerge el símbolo de la Cristiandad triunfante, el que simboliza al reino de Aragón en el reverso de las monedas emitidas en Jaca (Fig. 2).

El «capitel del sátiro» y el «capitel del conde» fueron concebidos para ser observados de forma conjunta en torno al sarcófago del primogénito del rey Ramiro I, y para que sus imágenes estableciesen un diálogo visual entre ellas. En cuerpo presente y desde su efigie pétreo, el conde Sancho podía deleitarse en la contemplación de la belleza de los signos de su propia resurrección, como preludio de la magnificencia de esa morada eterna donde: «Descansaremos y contemplaremos, contemplaremos y amaremos, amaremos y alabaremos. He aquí lo que habrá al fin, mas sin fin. Pues ¿qué otro puede ser nuestro fin sino llegar al reino que no tiene fin?» (San Agustín, *Ciudad de Dios*, 20:30)».

¹⁶ KEHR, P. F.: «Cómo y cuándo se hizo Aragón feudatario de la Santa Sede», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 1 (1945), pp. 285-326. D. Simon ha visto en la representación de Moisés en un capitel de la Portada Occidental de la catedral de Jaca una plasmación figurativa de estas alusiones: SIMON, D. L.: «A Moses Capital at Jaca», en *Imágenes y promotores en el arte medieval: Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, UAB, Bellaterra, 2001, pp. 209-219.