**CURSOS DE VERANO DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA EN JACA**

**“*PEDRO I, UN REY ENTRE DOS SIGLOS*”**

**4 - 6 de julio de 2022**

****

***LA OBRA DEL MAESTRO DE DOÑA SANCHA EN JACA Y HUESCA***

*4 de julio de 2022*

*Antonio García Omedes*

*de la Real Academia de San Luis*

Buenas tardes a todos. De nuevo -y a pesar de todo- Jaca nos acoge y ofrece un excelente punto de encuentro donde desconectar por unos días de los problemas del día a día.

Desde el año 2011 se vienen desarrollando estos cursos extraordinarios bajo la dirección del profesor Buesa y he tenido el privilegio de participar en diez de sus ediciones, las más de las veces basándome lo que mejor se me da hacer que es tomar y compartir imágenes tratando de poner más alma que texto a las mismas para que otros, con mucho más fundamento que yo, puedan aportarles datos en cada tema monográfico anual.

(***IMAGEN 01-ÁRBOL GENEALÓGICO***) Siguiendo la línea expositiva trazada por el profesor Domingo Buesa, tras dirigir nuestros esfuerzos a los dos primeros reyes de Aragón, este año nos ha encomendado hacer lo propio con el tercero, es decir con el rey Pedro I quien, como bien saben tuvo que suceder a su hermano Sancho muerto sin descendencia cuando planeaba la toma de la ciudad de Huesca.

En el año 2020 durante un paréntesis de “nueva normalidad” tras el inicial estado de alarma, comenzamos a revisar lo tocante al primer rey de Aragón, Ramiro hijo del rey Sancho de Pamplona. En julio de 2021, con más de 4 millones de españoles contagiados y con las vacunas en marcha, nos tocó analizar a su hijo, el gran monarca Sancho Ramírez, rey de Aragoneses y Pamploneses; y este año, el de la aparición de nuevas variantes víricas, enmascarados, multivacunados y con el ojo puesto en el retrovisor recordando pandemias y pestes medievales vistas en cursos precedentes, nos toca diseccionar desde el punto de vista histórico a su nieto, Pedro Sánchez.

El director de los Cursos, profesor Domingo Buesa, tras hacernos tomar conciencia a través de los mismos del territorio; de sus pobladores; de sus miedos y enfermedades; de sus necesidades básicas; de las guerras con el infiel o de las de “todos contra todos”; del poder de la Iglesia y de las necesarias alianzas con la misma de cara a sobrevivir y progresar como grupo social; o de asuntos tan del día a día como investigar acerca de qué comían o qué bebían aquellas gentes, nos ha orientado en estos últimos años a poner el foco en los sucesivos reyes de Aragón, con lo cual en no pocas ocasiones acabaremos retomando facetas ya contempladas pero mostradas desde un nuevo punto de vista, lo cual creo que es enriquecedor.

Mi contribución al curso de este año se va a centrar en dos aspectos:

-Una aproximación histórica al marco general para situar en el tiempo la obra del maestro del sarcófago de doña Sancha, que a buen seguro será tratado con más conocimiento y profundidad por el resto de los participantes

-Un estudio de la escultura del maestro del sarcófago de doña Sancha y de la dispersión geográfica de su obra durante los años previos y posteriores al cambio de siglo al cual veremos llegar a través de sus obras a la recién conquistada ciudad de Huesca por el monarca Pedro I.

(***IMAGEN 02- CRONOGRAMA x5 auto***) No debemos de olvidar que cuando tratamos del inicio del reino de Aragón a través de sus reyes privativos, lo que estamos haciendo es estudiar a una gran familia que vivió en unos espacios físicos y temporales concretos, con sus prioridades y preferencias, con sus alianzas, enemistades y dependencias. Una familia que trató de ampliar su poder y territorio manteniendo su linaje, a lo cual contribuyó la Iglesia, de modo tan interesado como el de ellos, proporcionándoles respaldo en el terreno material y en el espiritual, porque les garantizaron la vida eterna y el mantenimiento de la memoria histórica a través de sus sepulturas; circunstancia que lleva aparejada la conservación de la memoria del linaje real y también el derecho a reinar de sus sucesores.

Veremos cómo una serie de matrimonios interesados forjaron alianzas con condados o reinos. Algunas viudas desaparecen de esta historia familiar de modo tan silencioso como entraron, sin ruido ni rastro, y en cambio otras como la infanta-condesa doña Sancha Ramírez, acaso por su gran peso familiar, incluso ejercerá labores episcopales y abaciales además de contribuir de modo activo al cuidado y educación de los miembros más jóvenes de la línea sucesoria que con el tiempo llegaron a ser reyes de Aragón y Pamplona.

Doña Sancha de Aragón (1045 - 1097), condesa consorte de Ermengol III de Urgel quedó viuda con tan sólo 20 años. A partir de ese momento se dedicó a apoyar decididamente a su hermano el rey Sancho Ramírez; a mantener a raya a su hermano el obispo García, contrario a los planes de alianza con Roma (que le perjudicaban de modo personal) y a educar y a orientar a sus sobrinos Pedro y Alfonso, inculcándoles la pertenencia a la familia y los objetivos de la misma.

Cuando nació el infante Pedro, ella tenía 23 años y 28 cuando nació el infante Alfonso. Sancha Ramírez fue nieta del gran monarca Sancho III el Mayor, hija de Ramiro I, hermana de Sancho Ramírez y tía de Pedro, Alfonso y Ramiro Sánchez; futuros reyes de Aragón Pedro I, Alfonso I y Ramiro II, aunque sobre la educación de este último no tuvo influencia por haber sido entregado a la vida religiosa en San Ponce de Tomeras.

Su hermano, el infante-obispo García vio peligrar su poder dado que la alianza de su hermano Sancho con Roma supuso la llegada de clérigos franceses de alto rango para dirigir los monasterios del reino, monasterios que además quedaron totalmente fuera de su control episcopal. Fue tanta su oposición que llegó a reunirse en Zaragoza con Alfonso VI para conspirar contra su hermano, que enterado acudió y desbarató sus planes, poco antes de que a su regreso a Jaca el infante-obispo muriese convenientemente en Anzánigo el 17 de julio de 1086.

Los nuevos monasterios aragoneses como San Juan de la Peña, Loarre o San Victorián quedaron fuera del poder episcopal y real dependiendo tan solo del Papa, algo muy duro de aceptar para el príncipe-obispo García y para quienes como él veían trastocarse el orden preexistente, como fue el caso del abad Banzo del monasterio de Fanlo.

En el marco de las alianzas matrimoniales de cara a fortalecer el flanco oriental del reino, Sancho Ramírez se casó con Isabel de Urgel a la vez que su hermana Sancha se casaba con el conde de Urgel, padre de Isabel; con lo que Sancha pasaba a ser madrastra de su hermano el rey; y a su vez el conde de Urgel se convertía en suegro del rey Sancho… un verdadero lío familiar a mayor gloria del fortalecimiento del reino.

De la unión de Sancho Ramírez con Isabel de Urgel nació hacia 1068 Pedro, el primogénito del rey de Aragón. Su madre, Isabel de Urgel fue repudiada en 1170 tras la visita a Roma de 1068 cuando su hijo tenia alrededor de dos años.

En ese momento Sancho Ramirez, que tenía 25 años, infeudó el reino y se hizo vasallo de la Santa Sede. Ante esas nuevas circunstancias era más conveniente para todos su enlace con la noble Felicia de Roucy. Quizá fuera ese el motivo por el que fuese repudiada Isabel de Urgel. De ese segundo matrimonio nacieron los infantes Alfonso y Ramiro, hermanastros de Pedro I y sucesores del mismo.

El infante Pedro probablemente nació en Jaca en 1068 o 1069. Contando apenas dos años, su madre, Isabel de Urgel, fue repudiada por lo que la influencia en su educación de su padre y sobre todo la de su tía la condesa doña Sancha (de 25 y 23 años respectivamente) debió de ser muy potente.

El infante Pedro se casó en1086 con Inés de Aquitania, hija de Guillermo VIII conde de Poitu y duque de Aquitania. Tuvieron dos hijos que murieron antes que él: Pedro (1086-1104) e Inés (+ 1103)

En 1097 se casó en segundas nupcias con Berta a la que dió como dote tierras en la “Galliguera” dando origen a la romántica leyenda del “reino de los mallos”, sin más fundamento que el hecho de que la reina viuda tuviera que “cuarentenarse” durante un año tras la muerte del rey para poder asegurar que no estuviese gestando un heredero que pudiera reclamar sus derechos. Berta desapareció de la historia de modo tan discreto como había llegado.

(***IMAGEN 03- MONTEARAGÓN***) Tras fortificar un elevado lugar próximo a la actual localidad de Quicena fue edificado el gran conjunto religioso militar de Montearagón. Sancho Ramírez preparó desde Montearagón el asedio y toma de la ciudad de Huesca. (***IMAGEN 04- HUESCA***) Desde ese estratégico emplazamiento, que tomó el relevo al castillo de Loarre, se podía vigilar perfectamente la ciudad de Huesca, su entorno y los accesos a la misma

(***IMAGEN 05- MUERTE DE SANCHO RAMÍREZ***) El cuatro de julio de 1094, a la edad de 51 años, murió su padre a las puertas de Huesca y al no contar con descendencia, Pedro, con 26 años, se convirtió en rey de Aragón y Pamplona.

Tras asumir su condición real, puso sitio a la ciudad de Huesca. En esas circunstancias, el rey de la taifa de Zaragoza, Al-Mustaín II, con ayuda de tropas castellanas, acudió en ayuda de los sitiados.

(***IMAGEN 06- ALCORAZ***) Los llanos de Alcoraz, próximos a la actual ermita de San Jorge, fueron el escenario de la batalla conocida con ese mismo nombre. Venció el rey Pedro I y la leyenda magnificó los hechos señalando la cifra de de 30.000 moros muertos además de sus cuatro reyes cuyas cabezas figuran en el escudo de Aragón. Carlos Laliena (Laliena 1996) hizo un cálculo aproximado de los combatientes cristianos señalando que debieron participar unos 800 caballeros además de tres peones por cada uno de ellos, lo que supondría un número cercano al de 2.500 ó 3.000 cristianos y otros tantos combatientes en el lado musulmán.

(***IMAGEN 07- SAN JORGE***) A partir del siglo XIII se difundió la leyenda de la ayuda milagrosa y providencial de un caballero, con una cruz roja sobre pecho y escudo, montado en blanco corcel al que se identificó con san Jorge, rescatador de princesas y alanceador de dragones. La crónica de San Juan de la Peña (S. XIV) señala que en un mismo día hubo dos batallas, una en Antioquía -durante la primera cruzada- y otra la de Alcoraz y que san Jorge participó en las dos de modo milagroso.

(***IMAGEN 08- CUATRO JINETES***) Detrás de esta aparición del caballero san Jorge puede intuirse la inspiración de la leyenda en el Apocalipsis, cuando más allá de los cuatro jinetes con sus respectivos caballos blanco, rojo, negro y amarillo representando a la conquista, la guerra, el hambre y la muerte, se alzó la figura de Cristo como el caballero Fiel y Veraz a lomos de un caballo blanco al frente de su ejército.

(***IMAGEN 09- EJÉRCITO DE CRISTO***) Esta figura legendaria del caballero san Jorge representa la personificación de la lucha del bien contra el mal, del caballero contra el dragón, el diablo o el infiel; que para la Iglesia todo venía a ser lo mismo.

Son ideas que evocan al jinete vencedor del Juicio Final tomadas del texto apocalíptico de san Juan y que veremos en más ocasiones en esta charla, porque el Apocalipsis subyace en algunas de las manifestaciones escultóricas que iremos viendo.

(***IMAGEN 10- REPARTO HUESCA x2 auto***) Tras la victoria en la batalla de Alcoraz, Huesca se rindió a Pedro I el 27 de noviembre de 1096 que entró en la ciudad “*como Pedro por su casa*” o “*como Pedro por Huesca*” en expresión del maestro Gonzalo Correas en su refranero de 1627 citado por el profesor Juan Antonio Frago en el último número de la revista SIPA. La conquista de la ciudad musulmana de Huesca fue un importante hito en la toma por parte de los cristianos de un territorio densamente poblado, lo cual supuso un gran avance de cara a la reconquista del valle del Ebro y de la ciudad de Zaragoza.

(***IMAGEN 11- REPARTO HUESCA-2 x2 auto***) Tras la toma de la ciudad se procedió al reparto de los principales lugares de culto que fueron reconvertidos en iglesias, y la mezquita mayor en catedral de la nueva plaza cristiana. En este dibujo de Antonio Naval que les muestr podemos ver algunas de las iglesias más relevantes de ese momento.

(***IMAGEN 12- TERRITORIO***) Barbastro fue otra gran plaza tomada por el rey en 1101, tras año y medio de asedio y devastación de su territorio. Tras la toma de esa ciudad le siguieron otros territorios del bajo Cinca, configurando así el perfil del reino de Pedro I que ya ponía su vista en Zaragoza desde la plaza de El Castelar en Juslibol.

(***IMAGEN 13- TUMBAS SJP***) En 1104 Pedro I emprendió una campaña en el valle de Arán contra el conde Artal II del Pallars-Sobirá. Estaba enfermo y falleció en septiembre de ese año siendo enterrado en el monasterio de San Juan de la Peña donde ya reposaban su abuelo y su padre. En la imagen podemos ver las tumbas excavadas en la roca y cubiertas por un saliente de la misma, todo ello al lado de la cabecera de la iglesia superior del monasterio.

(***IMAGEN 14- LOSA SEPULCRAL***) La losa que sellaba el espacio sepulcral de Pedro I está decorada con róleos en sus dos vertientes. En un lado poseen palmetas y el el otro, cuadrúpedos y deterioradas figuras antropomorfas. Entre ambas quedan escasos restos de una epigrafía en la que podemos reconocer las letras “OBIIT REX” y parte de dos letras T y R pertenecientes a PETRVS.

(***IMAGEN 15- CRONOLOGÍA***) En 1097, a los 52 años, murió su tía la condesa doña Sancha, contando él con 29 años. El infante Alfonso tenía entonces 24 años y todavía le faltaban siete para asumir la corona del reino. Ramiro, el “tardano” de la familia, tan sólo tenía 10 años.

Insisto en estos datos cronológicos, porque a lo largo de aproximadamente cinco décadas la familia real aragonesa se muestra compacta más allá de las sucesiones en la corona y de las discrepancias internas. No hay una simple sucesión del cabeza de la dinastía sino que poseen un sentimiento de pertenencia a un grupo amparado por la Santa Sede y con unos claros objetivos a lograr: conservar el poder, combatir al infiel y ampliar el territorio gracias a alianzas y batallas.

Ese espacio temporal lo he señalado en el cronograma por medio de una amplia banda vertical de color azul claro. Durante ese periodo se produjo la mayor coincidencia temporal de los miembros de esta familia real.

Desde que en 1068 Sancho Ramírez infeudó el reino haciéndose vasallo de la Santa Sede, se produjeron una serie de cambios en el reino, especialmente a partir de 1071, como el cambio del rito hispano al oficial romano, la llegada del románico bajo todas sus manifestaciones, y su nuevo y conveniente matrimonio tras repudiar a su primera esposa, con la aquiescencia de Roma. Jaca es en ese espacio temporal la capital de un potente reino que desde 1076 había incorporado a su corona el reino de Pamplona.

(***IMAGEN 16- MAESTRO DE JACA x2 auto***) Esas circunstancias hicieron que la atracción de Jaca fuera grande a todos los niveles por lo que se produjo un efecto llamada hacia diferentes grupos de población como comerciantes, gentes interesadas en establecerse al amparo de un buen fuero, peregrinos, artesanos, constructores y por supuesto escultores dedicados a embellecerla con el nuevo estilo europeo: el románico.

En la ampliación románica de la inicial fábrica lombardista de la catedral de Jaca trabajó un escultor magnífico al que conocemos como “el maestro de Jaca”. Su estilo es decididamente clásico. Tomó como modelo el capitel corintio con sus frondes vegetales escalonados en tres niveles y lo personalizó con potentes pitones jaqueses, firma de su taller, a decir de Gaillard, y que como señalé en 2018 son las espigas florales del acanto, tantas veces imitadas por otros escultores prendados del prestigio y buen hacer del maestro de Jaca. También decoró las cestas de los capiteles con figuras traídas desde el mundo clásico a través de los sarcófagos, especialmente del sarcófago de la Orestíada, que se labró en serie en los talleres de Roma y del cual uno de esos sarcófagos, el de Husillos, fue clave para relacionar ese estilo clásico con el arte románico. La aportación de Serafín Moralejo en este aspecto fue decisiva para confirmar esa inspiración artística que tomó prestadas formas y gestualidades clásicas para narrar historias convenientes a la doctrina de la Iglesia.

(***IMAGEN 17- SANTA CRUZ DE LA SERÓS***) Con la reedificación del cercano monasterio de Santa Cruz de la Serós destinado por la familia real a lugar de retiro de las mujeres de la nobleza, ya fuera por entrega o por viudedad, llegó un escultor que dejó obra suya en ese lugar, en la ciudad de Jaca y con la expansión del reino hacia el sur, también en la reconquistada ciudad de Huesca. Me refiero al conocido como “maestro del sarcófago de doña Sancha” que ha alcanzado fama internacional en el mundo del arte gracias a su trabajo en el sarcófago que albergó los restos de doña Sancha, infanta del reino y condesa viuda de Urgel.

Doña Sancha murió en 1097, tres años antes del cambio de siglo y su enorme peso dentro de la familia real de Aragón, tanto en el plano político como en el de la labor educativa de los futuros reyes Pedro y Alfonso, motivó que el entonces reinante, Pedro I destinara recursos económicos para labrar un excepcional sarcófago que albergase sus restos y que con el paso del tiempo acabó por acoger también los restos y la memoria de otras preeminentes mujeres del reino, como ha demostrado la profesora Martínez Jarreta por medio de pruebas genéticas y técnicas de medicina forense.

(***IMAGEN 18- SALA SOBRE CRUCERO x2 auto***) El maestro de doña Sancha ya había esculpido algún capitel en el monasterio de Santa Cruz de la Serós. Hay uno en la recóndita sala situada sobre el crucero de la iglesia que muestra su inconfundible estilo. Está dispuesto en la unión del lienzo norte con la bóveda dando soporte a una de sus nervaduras. Esa disposición lo destaca del resto como el mejor iluminado, pues se halla frente a los tres vanos del lado oriental de la estancia (uno por cada absidiolo mas el correspondiente al lienzo meridional). En la imagen lo señalo con un círculo amarillo.

(***IMAGEN 19- CAPITEL ANUNCIACIÓN***) El capitel nos muestra a través de sus tres caras la anunciación del arcángel Gabriel a María (por duplicado) y la figura de san José portado la vara florida. Quizá por lo recóndito del lugar, esta magnífica pieza no es tan conocida como lo son otras obras de este escultor.

(***IMAGEN 20- CAPITEL ANUNCIACIÓN-CARAS***) He recortado y aproximado las imágenes de las caras de los cinco personajes del capitel para poder reconocer los rasgos del estilo del maestro del sarcófago de doña Sancha. Vemos en ellas su modo peculiar de esculpir: caras redondeadas y mofletudas en las tres superiores y algo más alargadas en las dos inferiores. El cabello es por lo general liso. La imagen inferior izquierda muestra a María con una toca adornada de varios pliegues festoneados, semejante a la que también veremos usar en la escultura del sarcófago. San José luce barba y bigote.

(***IMAGEN 21- CAPITEL EPIFANÍA***) Expuesto sobre el altar del brazo sur del templo hay un capitel descontextualizado labrado por las cuatro caras y parcialmente deteriorado. En esa situación estaba cuando lo fotografié en 2007. Por ser un capitel exento puede haber correspondido al desaparecido claustro del templo. Las caras conservadas del mismo nos muestran una parte de la adoración de los reyes magos. El estilo de la cara, pelo y barba, así como la elegancia y ritmo de los pliegues de la capa del rey situados bajo la copa que ofrece lo ponen en relación con la peculiar forma de esculpir del maestro que comentamos.

(***IMAGEN 22- CAPITEL CLAUSTRO SCS***) A finales de otoño de 2015, Eugenio Monesma y José Miguel Navarro me proporcionaron información e imágenes de un capitel existente en una vivienda particular de Santa Cruz de la Serós y en cuanto pude, tras contactar con sus dueños, fui a verlo y fotografiarlo.

Se trata de un capitel de doble cesta que estaba reutilizado como sillar en el muro de casa Baranguá, a unos cincuenta metros al sur de la iglesia de Santa María.

(***IMAGEN 23- CAPITEL CLAUSTRO SCS***) En la imagen aérea he señalado en color rojo la probable localización de claustro y más abajo el lugar de la casa donde apareció esta pieza al hacer obras para abrir una nueva ventana. (***IMAGEN 24- CAPITEL CLAUSTRO SCS***) La ventana es la situada a mayor altura en la imagen superior derecha y que ampliada, abajo a la izquierda, nos permite ver que está rodeada de otras piezas que por su color y textura deben de poseer también el mismo origen y quizá guardar más sorpresas. La superficie superior del capitel (abajo a la derecha) estaba formando parte de la fachada y los relieves del mismo se rebajaron para poder aprovechar la pieza como sillar, motivo por lo que las figuras están descabezadas y las volutas repicadas.

(***IMAGEN 25- CAPITEL CLAUSTRO SCS***) En esta composición muestro las cuatro caras del capitel. La cara larga inferior izquierda está muy deteriorada y solo puede apreciarse la silueta y las patas de un cuadrúpedo entre vegetación. Las caras cortas muestran figuras femeninas. Arriba a la izquierda podemos advertir su delicada vestimenta y un largo elemento, quizá báculo. Abajo a la derecha otras dos mujeres parecen estar trabajando.

La cara larga superior derecha nos muestra a tres figuras femeninas que sujetan a una cuarta en posición horizontal, quizá fallecida (***IMAGEN 26- CAPITEL CLAUSTRO SCS***) que muestro ampliada en esta imagen. Ese inédito capitel del desaparecido claustro bien pudiera sugerir el episodio de la muerte de una de las mujeres del cenobio, por lo que de inmediato nos evoca a la más importante de las mismas, la infanta-condesa doña Sancha Ramírez, poderosa mujer del reino que apoyó la política real de alianzas con Roma incluso contra su propio hermano y que educó a dos de sus sobrinos que también llegaron a reinar. Su muerte debió de ser lo suficientemente importante como para plantear la posibilidad de que fuese representada en uno de los capiteles del claustro.

(***IMAGEN 27- SARCÓFAGO***) No es casual que el sarcófago destinado a albergar sus restos y que, en palabras de la profesora Martínez Jarreta, “*pasado el tiempo se convertirá en un auténtico mausoleo femenino*”, fuese tratado como un destacado objeto parlante a través del cual poder recordar y ensalzar la memoria de la difunta a la que se proporciona tratamiento regio. El sarcófago permaneció en el monasterio de Santa Cruz de la Serós hasta que en 1622 se trasladó a Jaca por orden de abadesa Jerónima Abarca. Ese traslado, que presupongo penoso, tardó 4 días para recorrer 15 kilómetros con el sarcófago “encajonado” y transportado sobre rodillos de madera. Previamente, en 1555, la comunidad ya había abandonado el monasterio.

(***IMAGEN 27a- SARCÓFAGO x2 auto***) En esta composición he coloreado de modo aleatorio las escenas de la cara anterior del sarcófago. Probablemente tuvo un acabado cromático del cual no hay evidencia en la actualidad.

(***IMAGEN 28- SARCÓFAGO-CUATRO LADOS x4 auto***) La obra se esculpió en un bloque de piedra caliza de 2 metros de largo, 65 cm de alto y 85 y 58 en cabecera y pies, respectivamente. Su realización fue encargada después de 1097 por su sobrino el rey Pedro I y es lógico pensar que fuese llevada a cabo en el propio monasterio por un escultor que ya había trabajado allí demostrando su capacidad. Gracias a esta obra se le nombra como: “el maestro del sarcófago de doña Sancha”.

Sus formas de labrar a los personajes o el tratamiento de los pliegues de las túnicas, entre otras características, permiten reconocer la autoría en destacados lugares de ese momento histórico del reino de Aragón. Podemos ver obra suya en Santa Cruz de la Serós, en la catedral de Jaca y en la recién conquistada ciudad de Huesca, siguiendo hacia el sur el recorrido de la reconquista.

(***IMAGEN 29- SARCÓFAGO-CUATRO LADOS***) Desde este momento quiero adelantar que en la escultura de esta pieza monumental creo distinguir al menos tres manos diferentes, opinión que trataré de basar en detalles formales. La mayoría de los autores señalan dos formas de esculpir en esta pieza: la de la cara principal, que atribuyen al maestro y la posterior, más ruda, obra de un escultor secundario que también debió de labrar el crismón a la vista de detalles comunes que veremos más adelante. Mi opinión es que la escultura de la cara corta de la cabecera debe de corresponder a un tercer escultor mucho más clásico y elegante que los otros dos.

(***IMAGEN 30- SARCÓFAGO-GRIFOS auto x 2***) La elegancia mostrada en la talla de esta pareja de grifos así como la presencia de una trama vegetal que proporciona fondo y profundidad a la escena no la vemos aparecer en ninguna de las obras en las que reconocemos la mano del maestro del sarcófago de doña Sancha.

(***IMAGEN 31- SARCÓFAGO-GRIFOS*** ) Desde el punto de vista simbólico hay que recordar que el grifo es un ser mitológico, mitad león y mitad águila, que reúne las características de las dos criaturas consideradas como reyes en el mundo animal y que en el mundo de las ideas es reconocido como un ser psicopompo, conductor de las almas de los muertos hacia el más allá. Por esa circunstancia, su presencia en el sarcófago de la condesa doña Sancha está plenamente justificada materializando el deseo de que su alma ascienda al cielo ya sea con la ayuda de ángeles o de grifos.

Estéticamente el escultor buscó una simetría con el otro lado corto del sarcófago que contiene el crismón, por lo que aquí los grifos aparecen dentro de una estructura circular enmarcado a los grifos, compuesta fundamentalmente por una corona de laurel y dos zonas con bezantes y zigzag. El laurel, además, tiene una connotación de victoria o de triunfo (en este caso sobre la muerte) sin olvidar que el Paraíso es mostrado como un jardín con laurel como recuerda Esperanza Aragonés en uno de sus trabajos referentes a la portada de Artáiz.

(***IMAGEN 32- GRIFOS x2 auto***) Dentro del mismo contexto funerario, como es natural, podemos encontrar una imagen semejan de este ser imaginario en el panteón de nobles del cercano monasterio de San Juan de la Peña. No tiene la elegancia del visto en el sarcófago, pero el tratamiento de las alas es idéntico en ambos.

(***IMAGEN 33- GRIFOS***) En el monasterio de Santa Cruz de la Serós hay un capitel que también posee grifos. Cuando lo fotografié estaba depositado fuera de contexto en la cámara existente sobre el crucero de la iglesia, donde también está el capitel de la Anunciación. Es un capitel labrado por las cuatro caras y con gran probabilidad procede del desaparecido claustro del monasterio. Atando cabos, tanto el inédito capitel ya mencionado de la muerte de una dama como éste, pudieran formar parte de un ciclo funerario relacionado con la muerte de una persona de alto rango del monasterio.

(***IMAGEN 34- GRIFOS***) Traigo aquí la imagen de otro capitel con grifos, que como verán es idéntico en forma y composición al anterior. Éste lo tenemos en el interior de uno de los ventanales de la cripta central de la iglesia de Murillo de Gállego, cuyo acta de consagración remite al año 1102. Murillo de Gállego es una de las localidades que fue parte de la dote de la viuda de Pedro I y figura como uno de los enclaves que se asociaron de modo romántico con un hipotético reino de los mallos.

(***IMAGEN 35- FRONTAL***) En el lado largo principal del sarcófago se nos muestran escenas relacionadas con la vida de doña Sancha. Es el más conocido de esta magnífica pieza. Los escultores, siguiendo las leyes de simetría del románico, hicieron coherentes ambas caras cortas a base de círculos (grifos en aro laureado y crismón, respectivamente) y lo mismo hicieron con las caras largas en las que dispusieron tres escenas situadas bajo arcos de medio punto en cada una de ellas. Esto es así en lo general, pero en la cara principal vemos que la escena central incumple esta norma de simetría. Ello es debido a que en esa escena se muestra la elevación al Cielo del alma de la condesa y para ello era necesario que no hubiese un tope en forma de arco que lo impidiese, con el fin de transmitir mejor la idea de la ascensión de su alma.

(***IMAGEN 36- OBISPO Y ACÓLITOS***) En el primer registro, desde nuestra izquierda vemos a tres personajes que representan al obispo oficiante de la ceremonia por la condesa difunta, que por la fecha debe de corresponder al obispo Pedro de Jaca-Huesca, muerto en 1099.

(***IMAGEN 37- OBISPO Y ACÓLITOS recortada***) El obispo porta el báculo, símbolo de su autoridad, con la mano izquierda y bendice con la diestra en posición forzada. Lo flanquean dos acólitos, uno portando un libro abierto y el otro un incensario y el recipiente conteniendo el incienso.

El estilo de sus caras corresponde al modo de hacer del maestro del sarcófago de doña Sancha: caras mofletudas con pelo cayendo sobre la frente y los lados al mismo nivel así como vestiduras con elaborados pliegues, que aquí podemos ver en el tercio inferior de la escena. Los tres lucen amplias tonsuras, que no se advierten en las imágenes frontales.

(***IMAGEN 38- OBISPO Y ACÓLITOS CARAS x5 auto***) En estas imágenes de detalle de las caras de estos personajes podemos advertir mejor los rasgos mencionados, que una vez conocidos permiten reconocer el estilo de este escultor. El pelo aquí es tratado como mechones en ocasiones verticales y en otras oblicuos en diferentes direcciones. También lo veremos así en los angelotes del tímpano interior de San Pedro el Viejo de Huesca

(***IMAGEN 39- ÁNGELES Y ALMAS x2 auto***) El registro central de la cara principal del sarcófago nos muestra la elevación del alma de la difunta conducida por dos ángeles en el interior de una mandorla. En la iconografía románica el alma del difunto era representada como un cuerpo desnudo de aspecto infantil y eso es lo que significa la figura andrógina que está dentro de la mandorla. Es la adaptación de lo visto en los sarcófagos de época clásica en los que vemos la imagen del difunto en el interior de una clípeo. Imago clipeata que vemos transportada en no pocas ocasiones por dos seres alados, como es el caso del sarcófago romano que guarda los restos del rey Ramiro el Monje (su sobrino) en San Pedro el Viejo de Huesca.

Como en otras esculturas, encontramos los rasgos característicos del maestro del sarcófago: caras redondeadas y mofletudas y profusión de delicados pliegues en las vestiduras, como muestran las criaturas angélicas.

Hay un detalle que también repite este escultor en sus obras: cuando ha de labrar en un plano anterior un elemento que puede fracturarse no lo deja al aire sino que conserva un bloque de piedra tras el mismo. Eso es lo que podemos ver detrás de los pies anteriores de ambos ángeles.

La figura del alma de la difunta se muestra desnuda, sin ningún rasgo distintivo, pero hay un par de detalles que no he visto reflejados en estudios previos y que me parecen importantes para ser comentados.

(***IMAGEN 40- MANO CRUCIFIXIÓN***) Uno es la posición de ambos dedos pulgares de la figura que representa el alma de la condesa. Ambos aparecen flexionados sobre las palmas y considero que se ha realizado a propósito, evocando lo visto en algunas tallas románicas de Cristo crucificado, como en el crucifijo de Fernando I y Sancha, en el Cristo de Carrizo, en el de Salardú o en la imagen de la crucifixión que decora un folio de la biblia de Pamplona. Probablemente esa extraña posición sea debida a la irritación del nervio mediano en la muñeca por acción del enclavamiento.

En ese mismo sentido interpreto la leve inclinación de la cabeza hacia su derecha, en modo semejante a como se muestra en escenas de crucifixión. Probablemente sean detalles que el artista esculpe para indicarnos que ese alma comparte la muerte y resurrección de Cristo.

(***IMAGEN 41- ASCENSIÓN***) Dejo para el final del comentario de esta escena el hecho ya señalado de que, al contrario que las otras dos que la flanquean, ésta no está cubierta por un arquillo para aportar a la escena la dinámica del ascenso que nos trata de mostrar gracias a los dos ángeles que con las alas desplegadas nos indican que están volando.

(***IMAGEN 42- ÁGUILA DE SAN JUAN***) Además, también vemos dos águilas con las alas desplegadas reforzando esa idea.

(***IMAGEN 43- ÁGUILA DE SAN JUAN***) Pero no son tan solo dos águilas. Si las contemplamos aisladas del resto de la escena vemos que portan un libro entre sus garras y ese es el símbolo inequívoco del tetramorfos de san Juan Evangelista en un claro guiño -no el único- hacia la idea apocalíptica que subyace en varios lugares del sarcófago.

(***IMAGEN 44- ASCENSIÓN ALMA***) Apocalipsis que representa el fin de la historia, el juicio final y la resurrección de los muertos que gozarán del premio eterno, como se desea gráficamente que ocurra con quien ocupa este sarcófago.

(***IMAGEN 45- DETALLE CARAS x2 auto***) En esta imagen muestro detalle de las caras de ambos ángeles y del alma de la condesa. En ésta última puede advertirse mejor la leve inclinación hacia su lado derecho, que ya he comentado.

(***IMAGEN 46- DETALLE CARAS x2 auto***) Con esas caras redondeadas y mofletudas tengo la sensación de que el artista, de modo consciente o inconsciente está evocando los rasgos infantiles de los niños pequeños, que como bien saben los creadores de dibujos animados y los publicistas, son capaces de generar una atracción positiva.

(***IMAGEN 47- TRES MUJERES x2 auto***) Por fin, la escena situada más a nuestra derecha nos muestra, de nuevo bajo arquillo de medio punto, a tres mujeres que se adaptan al marco físico. Incluso tuvo la necesidad el artista de rebajar la parte inferior del sarcófago para poder acomodar los pies de la figura central y los apoyos de la silla curull. Esa figura central, probablemente la condesa doña Sancha, domina la escena y aparece sentada en silla curull o de tijera. Sostiene un libro con su mano derecha mientras que con la izquierda recoge su vestimenta que cae formando pliegues al estilo ya conocido de este escultor. Los apoyos de la silla curull difieren de lo habitual pues parecen poseer un travesaño inferior que los une. Lleva en la cabeza una toca con resalte frontal de la que sobresalen varios niveles de tejido plisado formando pequeñas ondas. Este tipo de atuendo lo veremos de modo repetido en otras mujeres esculpidas por el maestro del sarcófago.

La figura situada a nuestra izquierda es de menor tamaño que las otras dos y está de pie apoyando ambas manos en la bola que remata la parte superior de la silla curull mientras dirige su mirada hacia la figura central.

A nuestra derecha otra mujer, de tamaño intermedio entre ambas, está sentada y apoya los pies sobre un poco aparente escabel. Muestra abierta la palma de su mano izquierda. Los tocados de estas dos mujeres son semejantes al de la figura central, si bien la parte superior está conformada a modo de turbante.

Muy probablemente estas mujeres deben de representar a la condesa flanqueada por sus hermanas Urraca y Teresa en una escena que evoca la normalidad de su vida monástica, señalando un rango jerárquico entre ellas.

(***IMAGEN 48- DETALLE CARAS***) Aquí muestro los detalles de sus caras y de los tocados con sobresalientes plisados. También se advierte mejor la parte superior de las tocas enrolladas en las mujeres de los extremos.

(***IMAGEN 49- SARCÓFAGO***) De este modo la cara frontal del sarcófago nos viene a mostrar un pequeño relato visual de la condesa doña Sancha con referencias a su vida monástica, a su muerte y a lo que ella debió de esperar, creyendo en uno de los principios básicos del cristianismo, el de la resurrección tras la muerte narrado conforme al tono apocalíptico del evangelio de san Juan al que se alude de forma implícita en la escena central por medio de las dos águilas sujetando los evangelios. Águila/Tetramorfos de san Juan labrada doble por el respeto a la ley de simetría del románico, que contribuyen junto con los ángeles a potenciar la idea de elevación del alma.

(***IMAGEN 50- CRISMÓN x2 auto***) En el lado corto de los pies del sarcófago se labró un bello crismón trinitario de seis brazos patados, salvo el inferior que parece acabar en un esbozo de raíces. La pieza está decorada con rombos alargados y transversales de modo sucesivo así como con pequeños bezantes perfilando los brazos, el aro marco y rellenando los espacios vacíos. Es una decoración que evoca la forma de piedras preciosas y perlas y que si tuvo acabado pictórico pudo ser de gran belleza cromática.

El vano de la letra Rho está adosado al brazo vertical y posee un pico en su interior, al modo del crismón de Jaca al que imita. La decoración de rombos y bezantes la veremos más adelante en otras esculturas, señalando la autoría común en otras piezas de gran interés.

Este crismón aporta como novedad la figura del Agnus Dei dentro de un pequeño círculo central. Círculo dentro de círculo y símbolo sobre símbolo de modo iterativo multiplicando la idea de la divinidad y de la asunción de la idea apocalíptica, una vez más.

(***IMAGEN 51- AGNUS DEI***) Porque esa figura del Cordero de Dios portando cruz sobre astil procede del texto apocalíptico en la narración de la apertura de los siete sellos (Los cuatro jinetes apocalípticos: jinete vencedor, la guerra, el hambre y la muerte; las almas de los mártires de Cristo; un gran terremoto acompañado de signos astrales; y por fin, cuando el Cordero rompe el séptimo sello: el gran silencio antes de que suenen las siete trompetas del Juicio Final)

En fin, que de nuevo a través del iterativo símbolo divino y trinitario en su sarcófago, se acredita la Fe de la condesa en la doctrina de la Iglesia, incluyendo un nuevo guiño al texto apocalíptico de san Juan a través del símbolo del Agnus Dei.

(***IMAGEN 51a- CRISMÓN COLOR***) Me van a permitir un divertimento. Ignoro si en el sarcófago se han hallado restos de color (***IMAGEN 51b- CRISMÓN COLOR***) pero me gustaría creer que, al igual que otros elementos del mundo románico, si que lo tuvo. Por eso he animado el crismón del sarcófago con los colores del reino de Aragón resaltando la decoración geométrica que representa la presencia de gemas en el aro marco y en sus brazos. (***IMAGEN 51c- CRISMÓN COLOR***) Pero de momento, deberemos de conformarnos con su acromática belleza formal.

(***IMAGEN 52- SARCOFAGO-1 x2 auto***) El sarcófago fue trasladado a Jaca en 1662 y se depositó en la iglesia de san Ginés del monasterio de Benedictinas, primero en el coro, luego en la sala capitular y posteriormente bajo la primera arcada del lado norte de la iglesia. La fotografía de Juan Mora documenta una de las ubicaciones del sarcófago en la primera mitad del siglo XX, probablemente en la sala capitular. La imagen inferior la tomé a finales del año 2002. En ambos momentos la cara posterior del sarcófago quedaba prácticamente oculta.

(***IMAGEN 53- SARCOFAGO-2***) A finales de 2013 fue de nuevo trasladado a un amplio espacio próximo a la iglesia, que antes eran aulas del colegio de Benedictinas. Allí, exento, podemos disfrutar de la vista completa de cada una de sus caras. Gracias a la nueva situación fue posible contemplar y tomar imágenes ortogonales de su cara posterior que hasta entonces había quedado en segundo plano.

Al igual que en la cara anterior, el diseño de su decoración se planteó a base de tres escenas consecutivas situadas bajo arquillos de medio punto. Las dos de la izquierda componen una lucha entre caballeros y la adyacente muestra a un hombre desquijarando a un león.

(***IMAGEN 54- CABALLERO-1 x2 auto***) Bajo el primero de los arquillos vemos a un caballero atacando con su lanza tendida. El estilo de la escultura es notablemente diferente a la vista en el lado opuesto. La cara del jinete es más grande y ruda. Lleva el pelo a base de mechones de gran volumen y su caballo aparece excesivamente largo y desproporcionado, como hundido por el peso del jinete.

Una vez que podemos ver bien esta cara, se pueden advertir detalles que quizá antes pasaban desapercibidos, cuando no ocultos, como la espuela del caballero o los remates de los clavos en los cascos del caballo; (***IMAGEN 55- CABALLERO-1 x2 auto***) pero sobre todo la decoración de la vestidura del caballero que ya nos ha de resultar familiar porque repite lo visto en los brazos del crismón de la cara adyacente, es decir, una sucesión de rombos colocados longitudinal y transversalmente perfilados de sendas filas de pequeños bezantes.

(***IMAGEN 56- CABALLERO-1 x2 auto***) Haciendo frente al caballero anterior desde el arquillo contiguo, encontramos a otro de hechura muy similar. Podemos ver el escudo entero en forma de cometa, propio de los caballeros cristianos en oposición al de los musulmanes que suele ser circular en las representaciones escultóricas.

Esta imagen junto con la anterior nos transmiten la idea de una lucha entre caballeros cristianos muy semejantes entre si. No es la imagen de la lucha contra infieles, de “moros contra cristianos” que vemos en otras esculturas medievales sino que quizá nos esté mostrando batallas entre iguales, que las hubo, o acaso ordalías. Las escenas de luchas entre caballeros son frecuentes en el siglo XII, tanto en versión de lucha entre iguales como de lucha contra el infiel, como es el caso del caballero Roldán contra el gigante Ferragut que tiene en el palacio real de Estella una magnífica representación.

(***IMAGEN 57- DESQUIJARADOR x2 auto***)Por fin, bajo el tercero de los arquillos encontramos una escena que también se repite con profusión en la época románica: la lucha de una persona contra un león al cual aparece desquijarando y que habitualmente se señala como el episodio de Sansón dando muerte al león de Timnea (Jueces 14: 5-9). En esa lucha Sansón es mostrado como una prefiguración de Cristo venciendo al mal representado por el león.

En la imagen se repite el estilo visto en los caballeros en lucha, por ejemplo, el cuerpo del león es igual de alargado y hundido en su centro que el de los caballos. La escultura es poco cuidada. Basta con ver la desproporción del brazo derecho de Sansón o el hecho de que obvia su pierna derecha que debería de aparecer tras el vientre de la fiera.

(***IMAGEN 58- DESQUIJARADOR x2 auto***) Fijémonos ahora en los detalles decorativos de la vestimenta de Sansón. En su cuello, la decoración es de filas paralelas de pequeños bezantes; pero en su amplia bocamanga vemos de nuevo un sucesión de rombos longitudinales y transversales entre sendas filas de bezantes como veíamos en la vestimenta del primer caballero y en los brazos del crismón, mientras que en la porción inferior de su vestido entre dos filas de bezantes lo que vemos es una sucesión de dos hileras de zigzag formando rombos longitudinales con su interior excavado. Recuerden este nuevo motivo porque lo volveremos a encontrar en el tímpano norte de San Pedro el Viejo de Huesca.

(***IMAGEN 59- SARCÓFAGO GRIFOS-1***) El 7 de mayo de 2011 Heraldo de Aragón daba la noticia de que "*la DGA estudiaba acudir a la subasta del sepulcro de una de las hijas del rey Ramiro I*". La pieza, de principios del siglo XII procedente de Santa Cruz de la Serós salía a la venta por 65.000 euros en la sala Balclis de Barcelona. En este sepulcro del panteón real femenino del mencionado monasterio benedictino pudieron haber reposado los restos de una de las hermanas de la condesa Doña Sancha.

La pieza es de piedra caliza, mide 37,5 x 105 x 50 centímetros y según consta en el catálogo de la mencionada subasta, publicado por Heraldo de Aragón, *se atribuye a un escultor del Languedoc francés (Toulouse o Moissac) activo en Jaca o en Santa Cruz de la Serós hacia 1100.*

Las monjas, que se trasladaron a la capital jacetana en 1555, vendieron obras de arte en los años 40 para asegurar su sustento. Parece probable que en este contexto haya que situar la venta de esta pieza que adquirió Moragas, quien además de coleccionista y conservador del Palacio de la Diputación (hoy de la Generalidad) era anticuario. Su existencia se acreditó en el "*Catálogo Monumental de España. Provincia de Huesca*" y por su importancia se informó para su inclusión en el trabajo "E*l Arte Aragonés fuera de Aragón. Un patrimonio disperso*" elaborado por el Gobierno de Aragón.

(***IMAGEN 60- SARCÓFAGO GRIFOS-2***) Su reducido tamaño y forma no antropomorfa hacen pensar que pudo haber sido lugar de depósito de los restos de una niña de 3 o 4 años, posiblemente una de las hermanas de doña Sancha. (Fuente: Isabel Ara. Huesca. Heraldo de Aragón 7/5/2011).

Como pueden ver la decoración del frontal de este sarcófago, única cara trabajada, repite la idea vista en el de doña Sancha basada en ese caso en el grifo como animal psicopompo que guía a las almas hacia el cielo.

(***IMAGEN 61- CAPITEL DE SAN SIXTO x4 auto***) Ahora nos vamos hasta la catedral de Jaca, a su lonja chica. Allí se reutilizaron en el siglo XVII algunos capiteles probablemente procedentes de su desmantelado claustro. Hay uno de ellos que nos remite sin ninguna duda al maestro del sarcófago de doña Sancha.

Podemos ver su personal estilo en las caras redondeadas y mofletudas, en el pelo cayendo sobre la frente, en las grandes manos, en los cuidados pliegues y en el uso de bloques de piedra no eliminada para no fracturar algunas zonas, como podemos ver tras los dos dedos de la mano que bendice de san Sixto.

En la voluta situada tras el personaje de la izquierda hay una epigrafía que leemos como “S. SISTVS” y que identifica al personaje con el papa san Sixto II muerto a mediados del siglo III durante la persecución del emperador Valeriano al igual que alguno de sus diáconos.

(***IMAGEN 62- CAPITEL DE SAN SIXTO-1 x2 auto***) Esta pieza, además de al papa san Sixto, nos muestra a otro personaje del que se narra su hagiografía y que se identifica con el diácono oscense san Lorenzo martirizado y muerto en 258, cuatro días después que san Sixto II. La leyenda narra que entre otras reliquias, el papa le confió el santo Grial y que Lorenzo lo hizo llegar a Huesca donde vivían sus padres Orencio y Paciencia.

En esta cara del capitel podríamos estar viendo representado el momento en que Lorenzo entrega un objeto velado a dos discípulos con una simbología que apunta hacia su excepcionalidad. La mano derecha sobre la cruz, los signos de bendición con que se entrega y se recibe o la actitud de los discípulos que lo toman con respeto y adoración pueden ser signos que remitan a identificar el velado objeto con el santo Grial.

(***IMAGEN 63- CAPITEL DE SAN SIXTO-2 x2 auto***) En la cara contigua vemos el momento en que un sayón conduce a san Lorenzo ante Valeriano que lo juzga y sentencia. La postura de Valeriano con las piernas cruzadas remite a la forma de presentar de ese modo a los poderosos en el tiempo del románico. Tras su dedo índice, un pequeño bloque de piedra muestra de nuevo ese detalle de oficio del escultor que vemos a lo largo de su obra.

(***IMAGEN 64- CAPITEL DE SAN SIXTO-3 x2 auto***) La siguiente cara, visible desde el interior de la lonja chica, es difícil de contemplar y de fotografiar por su marcado contraluz. Nos muestra el inicio del martirio del santo. Aquí vemos a un sayón que lo toma por el pelo mientras lo golpea con un flagelo.

De nuevo nos encontramos con caras redondeadas y mofletudas, pelo cayendo sobre las frentes, manos de gran tamaño y tratamiento destacado de los pliegues de las vestimentas.

Llama la atención que no aparezca el pasaje más emblemático del martirio del san Lorenzo como es la tortura en la parrilla, lo que nos hace pensar que pudo haber otro capitel formando un ciclo hagiográfico dedicado al santo oscense.

(***IMAGEN 65- SAN PEDRO EL VIEJO DE HUESCA***) De nuevo cambiamos de escenario viajando hasta la ciudad de Huesca conquistada por Pedro I en 1096. La iglesia de San Pedro el Viejo, que iba a ser en principio catedral, fue asignada al abad Poncio del monasterio de San Ponce de Tomeras, por que el obispo Pedro de Jaca-Huesca deseaba y tenia derecho a la mezquita mayor para utilizarla como catedral. Los monjes benedictinos rehicieron el monasterio a partir de 1117 y dentro de la austeridad general del templo inicial nos encontramos con dos magníficos tímpanos viajeros. Viajeros porque su estilo o maestro llegaron desde Jaca hasta la recién reconquistada plaza y también porque su primitivo lugar en el templo era en ambos casos diferente al actual.

(***IMAGEN 66- TÍMPANO DE LA PORTADA NORTE***) Este bello tímpano estaba originalmente decorando la portada occidental del templo, que fue tapiada a finales del siglo XVII (1684-1689) según noticia de Diego de Ainsa. A finales del siglo XIX fue trasladada a su actual situación por el arquitecto Nicolau. Por encima del tímpano hay una pequeña escultura horizontal de San Vicente, copatrón de Huesca, añadida con posterioridad a juzgar por su estilo; probablemente cuando se edificó el claustro.

(***IMAGEN 67- TÍMPANO DE LA PORTADA NORTE-1***) Su esquema general es el de dos ángeles que miran hacia el espectador mientras sustentan un crismón trinitario.

(***IMAGEN 68- TÍMPANO DE LA PORTADA NORTE-2 x2 auto***) Las caras de los ángeles muestran rasgos fuertes, mentón pronunciado y grandes orejas además de pelo liso peinado con raya central; pero lo que más me interesa resaltar ahora es que se fijen en el adorno del cuello de su vestidura, especialmente en el de la izquierda, que está menos deteriorado. Es el mismo tipo de adorno que ya hemos visto en el personaje de Sansón en la cara posterior del sarcófago de doña Sancha, un Sansón que además tiene rasgos faciales muy parecidos a los de estos ángeles.

(***IMAGEN 69- TÍMPANO DE LA PORTADA NORTE-3 x2 auto***) Esa decoración de rombos excavados entre sendas filas de pequeños bezantes también está en los adornos de las vestiduras de los ángeles del tímpano oscense.

(***IMAGEN 70- TÍMPANO DE LA PORTADA NORTE-4***) El crismón que portan esos ángeles, al igual que en el sarcófago, tiene también el Agnus Dei y la “P” con vano de pico adosado al brazo vertical. Fíjense el el detalle ya conocido de la decoración de las mangas de ambos ángeles.

(***IMAGEN 71- TÍMPANO DE LA PORTADA SUR***) Vamos a ver ahora el tímpano existente en la puerta que da salida al claustro del monasterio. Es una puerta neorrománica que en origen se hallaba en el tramo precedente, en simetría con la puerta norte. En origen daba acceso a un patio, a un espacio cementerial y al paso hacia la capilla de san Bartolomé, porque el claustro que hoy conocemos todavía no se había edificado.

(***IMAGEN 72- TÍMPANO DE LA PORTADA SUR-1 x2auto***) La escultura presente en este tímpano consta de dos partes. Una superior con sendos ángeles sustentando un crismón y otra inferior que muestra una Epifanía desarrollada en un espacio más largo que alto flanqueado por filigranas vegetales. A este respecto, quiero señalar que su rectangular aspecto apaisado encajaría más con la decoración del frente de un sarcófago, hecho a tener en cuenta en un escultor cuya obra principal es el sarcófago de doña Sancha. De hecho la relación entre la longitud del espacio rectangular en el que se nos presenta la Epifanía y su altura es de 3,1 (155/50 cm), la misma proporción que la del sarcófago de doña Sancha que es de 3,07 (200/65 cm)

(***IMAGEN 73- TÍMPANO DE LA PORTADA SUR-2***) En la pieza superior, las caras mofletudas, su peinado, las grandes manos o el vano picudo de la “P” del crismón muestran la forma de hacer del maestro del sarcófago de doña Sancha (***IMAGEN 74- TÍMPANO DE LA PORTADA SUR-2***) al igual que ocurre con los personajes de la zona inferior que curiosamente miran hacia el espectador, al igual que sucedía con los ángeles vistos en la portada norte. Son reseñables algunos detalles como los pliegues, el refuerzo posterior de zonas delicadas como la mano del Niño y la presencia de una curiosa estrella que el profesor Esteban Lorente interpreta como la conjunción de Saturno y Júpiter con el Sol como evidencia astrológica de que el nacimiento de Cristo se produjo el 1 de marzo del -7 de nuestra era. Ese símbolo astrológico es el que en el crismón de esta portada sustituye al Agnus Dei visto en los anteriores.

(***IMAGEN 74a— TÍMPANO COLOREADO X10 auto***) Es bastante probable que esta escultura estuviese adornada con colores aunque en la actualidad, a falta de una actuación de restauración, no se advierten restos de los mismos. Les muestro una recreación cromática aleatoria para suscitar interés en ese sentido.

(***IMAGEN 75- TÍMPANO DE LA PORTADA SUR-3 x8 auto***) Aquí les muestro en detalle los rostros de los personajes de la Epifanía. A estas alturas seguro que reconocen el peculiar estilo del maestro del sarcófago de doña Sancha a base de caras mofletudas, tipos de peinados y barbas, toca con plisados de la Virgen, etc.

Las caras de los tres magos (las tres imágenes superiores del lado izquierdo) traducen las tres edades de la vida. El que ofrece en primer lugar, anciano; maduro el central y más juvenil, sin bigote, el último.

(***IMAGEN 76- COINCIDENCIAS***) A modo de recapitulación les muestro ahora las coincidencias vistas. Recordemos la decoración a base de rombos longitudinales y transversales perfilados de bezantes del crismón del sarcófago de doña Sancha (***IMAGEN 77- COINCIDENCIAS-1***) que volvemos a encontrar en el primer caballero de la cara posterior en su pecho y en el borde de su vestimenta (fíjense en los detalles ampliados) así como en la bocamanga de Sansón desquijarando al león, detalles que he resaltado en color azul.

También en Sansón, resaltado en amarillo, encontramos en la parte inferior de su vestido la decoración a base de rombos excavados entre filas de bezantes que ya hemos visto (***IMAGEN 78- COINCIDENCIAS-2***) hace un momento en los ángeles del tímpano norte de San Pedro el Viejo de Huesca y que les recuerdo ahora.

Como hipótesis de cronología (quizá a modo de atlas *mnemosyne,* evocando a Aby Warburg) les muestro un recorrido gráfico desde Santa Cruz de la Serós pasando por Jaca hasta la recién conquistada Huesca por Pedro I, con la espectacular pieza central de esta serie que es el sarcófago encargado por él para conservar la memoria de su tía y educadora.

(***IMAGEN 79- RESUMEN x5 auto*** ) Mi propuesta es que el escultor del la cara principal del sarcófago trabajó en varios capiteles de Santa Cruz de la Serós y que, a la muerte de la condesa, recibió el encargo de realizar su sarcófago, tarea en la que contribuyó al menos un segundo escultor que llevó a cabo la cara posterior y el crismón y posiblemente un tercero, de estilo más elegante, que labró los grifos.

(***IMAGEN 80- RESUMEN x5 auto*** ) el maestro principal dejó obra en Jaca por medio del capitel de san Sixto.

(***IMAGEN 81- RESUMEN x5 auto*** ) Tras la toma de Huesca, estos escultores recibieron el encargo de decorar sendos tímpanos para el monasterio de san Pedro el Viejo y por ese motivo encontramos en ellos sus detalles y sus formas de hacer tanto en el tímpano de la portada norte como en del actual acceso al claustro, reconociendo al escultor de la cara posterior del sarcófago en el tímpano norte y al maestro del sarcófago de doña Sancha en las dos partes que componen el tímpano de acceso al actual claustro.

(***IMAGEN 82- RESUMEN y FINAL***)

Aparte de los detalles decorativos mencionados, las caras de los personajes que hemos visto en las diferentes piezas escultóricas nos señalan una clara uniformidad.

En este cuadro he reunido todas las caras ordenadas por sus rasgos principales. De arriba a abajo encontramos caras redondas y mofletudas con pelo liso, caras masculinas con barba y bigote, caras femeninas con tocas y adornos plisados, caras con pelo que aparenta trenzado a base de líneas oblicuas de distinta dirección y por fin, caras rudas, con mentón prominente y pelo peinado con raya en medio.

Seguro que la próxima vez que vean estas esculturas las verán con otros ojos… Probablemente, Mirarán viendo.

Muchas gracias por su atención.

BIBLIOGRAFÍA

Aragonés Estella, E. (2018) *San Martín de Artáiz y el paraíso como un jardín.* Románico: Revista de arte de amigos del románico, Nº. 27, p. 48-55

Armario González, L. (2016) *Santa Cruz de la Serós. Iglesia de Santa María*, en “Enciclopedia del Románico en Aragón”. Fundación SªMª la Real. Aguilar de Campoo. Palencia, Huesca Vol. I, p. 389 - 407

Balaguer, F. (1951). *En Torno a la localización del campamento de Pedro I en el asedio de Huesca*. Revista Argensola Nº 5. p. 51-56

Buesa Conde, D. (1995). *La Condesa Doña Sancha y los orígenes de Aragón*, Ibercaja, Zaragoza.

Buesa Conde, D. (2016). *La construcción del reino de Aragón y la consolidación del mundo románico,* en “Enciclopedia del Románico en Aragón”. Fundación SªMª la Real. Aguilar de Campoo. Palencia. Huesca Vo. I, p. 19 - 75.

Buesa Conde, D. (2018). *Santa Cruz de la Serós y el sarcófago de la condesa Sancha*, en “Panteones Reales*”.* Catálogo de la exposición del Gobierno de Aragón comisariada por Marisancho Menjón, p.74-83

Campo Beltrán M.G. (1987). *El sarcófago de doña Sancha y la escultura románica en Aragón.* Instituto de Estudios Altoaragoneses, Homenaje al prof. Federico Balaguer p. 257-278.

Figueras La Peruta, L. (2015). *El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca. restitución y programa iconográfico*. Tesis doctoral UAB. Dirigida por Daniel Rico Camps.

Gaillard, G. (1938)*. Les débuts de la sculpture romane espagnole. León - Jaca - Compostela.* Edit. P. Hartmann, París, p. 97.

García García, F.deA. (2016). *Prototipos, réplicas y derivaciones en la escultura románica de Aragón*. Fundación SªMª la Real. Aguilar de Campoo. Palencia, p. 47-79.

Laliena Corbera, C. (1996). *La formación del estado feudal. Aragón y Navarra en la época de Pedro I*. Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca.

Martinez Jarreta, B. (2018). *Los estudios antropológicos de los restos óseos conservados,*  en “Panteones Reales*”.* Catálogo de la exposición del Gobierno de Aragón comisariada por Marisancho Menjón, p. 240-253.

Olivares Martínez, D. (2014). *La lucha de caballeros en el románico*. Revista Digital de Iconografía Medieval, Vol VI, nº 13, p. 29-41.

Porter, A.K. (1924). *La tumba de doña Sancha y el arte románico en Aragón*. The Birlington Magazine, Londres, p. 119-133.

Rodriguez Montañés, J.M. (2007). *Prefiguras cristológicas en el arte románico,* en “El mensaje simbólico del imaginario románico”. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia). p. 47-77.