EL SARCOFAGO DE DOÑA SANCHA Y LA ESCULTURA ROMANICA DEL ALTOARAGON

POR M.ª Gloria CAMPO BETRAN
Instituto de Bachillerato de Binéfar

Es bien sabido que el sarcófago de doña Sancha constituye una obra escultórica determinante en el desarrollo del arte románico aragonés y español; es figurativo, como el sepulcro de Ansúrez, y destaca claramente a la persona a quien fue destinado. Tradicionalmente, desde las referencias dadas por LABAÑA en 1610[1], se ha relacionado con la condesa Sancha, hija de Ramiro I.

La vida de la condesa Sancha se inserta en el esfuerzo de europeización que protagonizó Sancho Ramírez (introducción de la reforma cluniacense, de la liturgia romana, de la reforma gregoriana con una nueva canónica, establecimiento del carácter feudatario de Aragón respecto a la Santa Sede, afirmación de la política matrimonial internacional, ...) y en las novedades socioeconómicas del reinado: riqueza de las arcas reales a consecuencia de las parias y aranceles; acuñación de moneda, creación de una ciudad, Jaca, con sede episcopal; concesión de fueros a algunas localidades; restauración de la sede episcopal de Roda, ...[2]. Viuda del conde Ermengol III de Urgel en 1065, la condesa Sancha cumplió un papel muy importante en el estrechamiento de las relaciones de Aragón con la Santa Sede en momentos difíciles, incluso llegando a sacrificar a su hermano, el obispo García, para impulsar la política extranjerizante; Gregorio VII nombró para la sede de Roda al francés Ramón Dalmacio y su legado, el abad Frotardo de Saint-Pons de Thomières, encontró en doña Sancha una firme aliada[3]. Introdu-

[1] LABAÑA, J.B., *Itinerario del Reino de Aragón*, Zaragoza, 1895, p. 42. A pesar de la inscripción vista por LABAÑA, de las precisiones que da y de las obras de Briz MARTINEZ y Ricardo del ARCO, SIMON, D.L., *Le sarcophage de doña Sancha à Jaca*, "Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa", 10 (Prades–Codalet, 1979), p. 110, sostiene que existen pocas puebas para afirmar que la Sancha evocada en la inscripción sea la hija de Ramiro I, ya que se trata de un nombre muy común en la época.

[2] DURAN GUDIOL, A., *Arte altoaragonés de los siglos X y XI*, Sabiñánigo, 1973, pp. 25–29. CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *Aragón*, Madrid, 1979, p. 27.

[3] Ver en DURAN GUDIOL, A., *op. cit.*, pp. 30–33, la pugna entre los partidarios y los adversarios del obispo García.

cida la regla de San Agustín en el monasterio de San Pedro de Siresa, Sancho Ramírez lo otorgó en encomienda, así como la diócesis de Pamplona, a la condesa.

En torno a los dramáticos años en que el obispo–infante García era acusado de traición por maquinar a favor de Alfonso VI de Castilla, se iniciaban las obras de la catedral de Jaca. Se admite sin reservas la ascendencia clásica de la primera escultura románica hispánica. En opinión de Serafín MORALEJO, una obra romana del siglo II, el sarcófago de Husillos, jugó un decisivo papel por ser inspiradora de obras escultóricas de San Martín de Frómista, catedral de Jaca, iglesia del castillo de Loarre, Saint Sernin de Toulouse, San Isidoro de León y catedral de Santiago de Compostela[4]. Las obras de la catedral de Jaca relacionadas con el citado sarcófago son un capitel del interior, el dedicado al Sacrificio de Isaac del porche sur, algunas metopas del ábside de la Epístola y dos capiteles de la portada occidental, uno de los cuales ha sido estudiado e identificado como Daniel entre los leones con Habacuc y el ángel[5]. La perfección formal de estas obras hizo suponer mucho tiempo que el artista era italiano e incluso que maestros formados en Jaca trabajaron en Italia, pero la tesis de MORALEJO induce más bien a pensar que la escultura de Jaca recibe de Frómista un estilo elaborado al que daría un sello peculiar; de Jaca pasará luego a Loarre, Saint Sernin de Toulouse, San Isidoro de León y catedral de Santiago de Compostela.

Hasta ahora no se ha podido precisar la cronología de las primeras obras escultóricas de la catedral de Jaca e incluso es poco concreta la fecha de comienzo del propio templo. Algo similar ocurre con el monasterio de Santa María de Santa Cruz de la Serós. Probablemente un grupo de ermitaños se instaló en este paraje protegido por las montañas; con el tiempo, debieron de establecerse un cenobio masculino y una comunidad de religiosas, origen, respectivamente, de los actuales templos de San Caprasio y Santa María. Ramiro I benefició al monasterio femenino, donó bienes para sostener un albergue, confió a las monjas a su hija Urraca en 1061 y les

[4] MORALEJO, S., *Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca*, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1973, I*, 1979, pp. 427–433.

[5] MORALEJO, S., *Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca*, en *Homenaje a D. José M.ª Lacarra*, Zaragoza, vol. I, 1977, pp. 173–98. En este trabajo se inserta el capitel de Daniel entre los leones en un conjunto escultórico que incluye el tímpano con su crismón trinitario y que exhorta a la Penitencia e invita a la Eucaristía.

concedió nuevos bienes en su testamento. Cuando doña Sancha enviudó en 1065 (el conde Ermengol muere en la toma de Barbastro), la suerte del monasterio mejoró ostensiblemente: las donaciones, incluso de obras artísticas, procedentes de miembros de la familia real se multiplicaron; fue la consecuencia más visible de la instalación en el cenobio de la condesa Sancha. En 1095, ésta añadía nuevos bienes para la prosecución de las obras del monasterio (posiblemente se estaba realizando la cabecera de la iglesia); poco después fallecía doña Sancha (DURAN GUDIOL y CANELLAS sitúan su muerte en 1097, y YARZA, en 1096).

El sarcófago que años después iba a acoger sus restos es, cronológicamente, el segundo de los sepulcros románicos hispanos ricamente decorados conocidos. El de Ansúrez, hoy en el Museo Arqueológico Nacional, de fines del siglo XI, procede del monasterio de San Benito de Sahagún; es rico en imágenes, aunque descuidado en la forma y tosco en la ejecución. El sarcófago de doña Sancha bien pudo obedecer a un encargo realizado por la comunidad de religiosas, de la que fue benefactora[6], al deseo de su sobrino, Alfonso I. El sepulcro, hoy en la iglesia de las benedictinas de Jaca, está esculpido en piedra gris; mide unos dos metros de largo, 65 cm. de alto y 85 de ancho en un extremo y 58 en el otro (su base es trapezoidal). Se halla labrado en sus cuatro caras: una es narrativa y las otras simbólicas.

El frente (figura 1) se divide en tres escenas de tres figuras cada una. En la parte derecha (figura 2) (desde el espectador) se representa a doña Sancha sentada sobre una silla de tijera con un libro[7], rodeada de dos damas algo retiradas y situadas con cierta dificultad debido al poco espacio arquitectónico con que cuentan; incluso una de ellas ha sido concebida más pequeña; el efecto espacial de la escena es mayor que el de las otras dos, al carecer los pies de las tres mujeres de una línea de base común; el marco inferior está festoneado para romper más claramente con el rígido límite rectilíneo de las otras escenas. Se diría que con estos recursos el escultor ha querido dinamizar el grupo, dotándolo de una viveza inesperada; el motivo es sencillo: es la única escena del sarcófago en que doña Sancha aparece en

[6] No parece que pueda sostenerse la hipótesis de A. CANELLAS y A. SANVICENTE acerca de la intervención de Pedro I en la realización del sepulcro, puesto que éste ha sido relacionado con obras posteriores a su reinado.

[7] Se alude así a la vida piadosa de la condesa (RUIZ MALDONADO, M., *La contraposición "superbia–humilitas". El Sepulcro de doña Sancha y otras obras*, "Goya", 1978, p. 75.

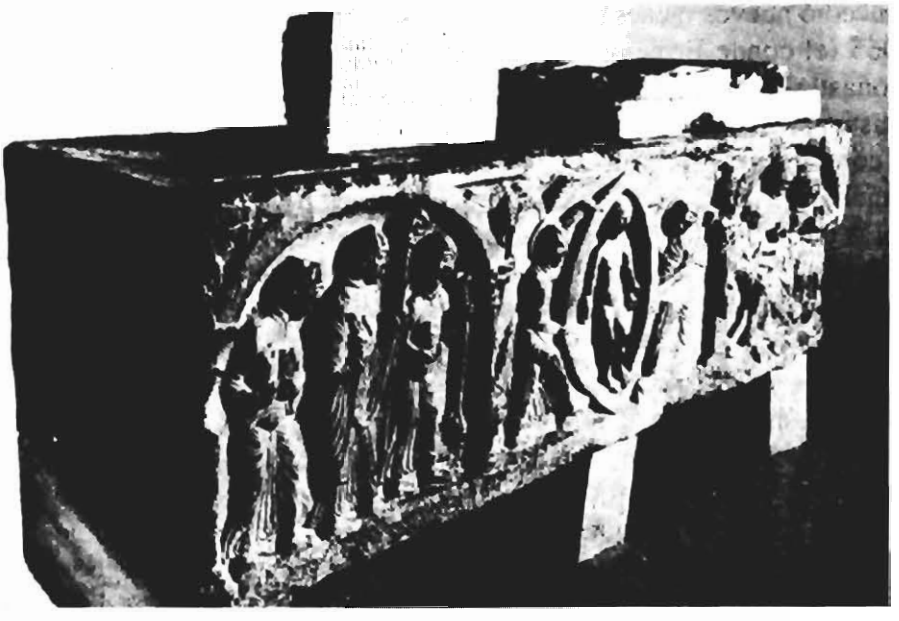

Fig. 1: Sarcófago de Dña. Sancha. Frente.

Fig. 2: Dña. Sancha y sus damas.

vida. El grupo central (figura 3) cuenta con un amplio espacio, aunque las figuras no se distribuyen bien en la superficie disponible. El alma de doña Sancha, en forma humana asexuada, desnuda, está pobremente articulada; se inscribe en una mandorla asimétrica sostenida por dos ángeles cuyos fuertes brazos elevados, junto con las alas sobreelevadas, subrayan el sentido ascendente del grupo, que, a diferencia de los adyacentes, no se cubre con un arco; finos paños de nítidos pliegues transparentan con perfección los cuerpos de los ángeles, que colocan sendos pies adelantados sobre unos pequeños taburetes, acentuándose así la forma de la mandorla mediante un procedimiento de composición muy eficaz. La tercera escena del frente (figura 4) presenta a tres eclesiásticos portando ornamentos y objetos litúrgicos; posiblemente el personaje central, un obispo o abad, evoque al obispo Pedro, que sucedió al infante García en la sede jacetana y que seguramente asistiría a los funerales de la condesa; parecen haber sido interrumpidos en una procesión y mantienen cierta comunicación.

Los grupos de la derecha y de la izquierda se cobijan bajo arcos sostenidos por columnas, cuyos capiteles sirven de apoyo a dos águilas de alas extendidas que sujetan un libro entre las patas, "probable referencia al evangelista San Juan como autor del Apocalipsis, habida cuenta del carácter póstumo que se da a la escena" (la central)[8]. El autor del frente principal es muy hábil en los detalles: plegados algo variados, cabellos elaborados mediante diseños en espiga y similares en los personajes masculinos y alineados en forma de cuerda alrededor de la cabeza en las damas; los rostros son redondos y mofletudos, los ojos almendrados y bien recortados por una línea de contorno en relieve y los iris excavados.

El segundo frente longitudinal (figura 5) presenta también una división en tres partes delimitadas por sendos arcos y sus correspondientes columnitas, pero cada compartimento acoge a un único personaje. En el centro y a la izquierda se enfrentan dos hombres a caballo portando armas y escudos; la disposición y movimiento de los animales evidencian una estudiada composición equilibrada que se logra a partir de la simetría. A la derecha de los jinetes, un joven cabalga sobre un león mientras lo desquijara. GAILLARD veía en los jinetes un espejo del momento histórico en que vivió la infanta (su padre había muerto en la toma de Graus, en 1096 se

[8] CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *op. cit.*, p. 212.

Fig. 3: El alma de Dña. Sancha es portada por ángeles.

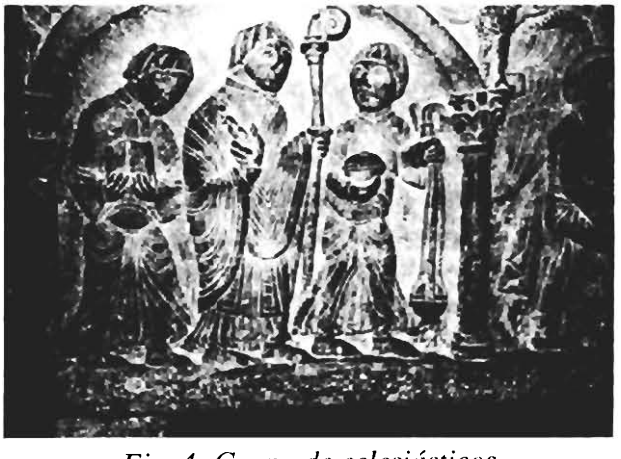

Fig. 4: Grupo de eclesiásticos.

Fig. 5: Sarcófago de Dña. Sancha. Cara posterior.

conquistó Huesca,...)[9]. Otros historiadores han interpretado la escena como la lucha entre un cristiano y un musulmán. Angel CANELLAS y Angel SAN VICENTE, ante la sorpresa que causa la presencia de un tema bélico en el sepulcro de una princesa, explican la escena ecuestre como una representación de San Mercurio de Capadocia, resucitado por la Virgen para enfrentarse a Julïano el Apóstata, a quien hirió de muerte[10]. Más recientemente, el combate ecuesre que presenta el sarcófago ha llevado a pensar en una simbolización de un enfrentamiento espiritual: una lucha entre David y Goliat, entre la humildad y la soberbia, entre el hombre y Satán; se refuerza así la necesidad de todo cristiano de luchar contra el mal; interpretación muy convincente por los argumentos que se dan[11]. El joven que fuerza las fauces de un león ha sido identificado como Sansón o David (figuras premonitorias de la misión redentora de Cristo), cuyo paralelo mitológico en la Edad Media era Hércules; con frecuencia, en la épica medieval hispana se compara a los guerreros cristianos con David y Sansón; los héroes bíblicos pueden simbolizar el triunfo del Cristianismo sobre los infieles o sobre el paganismo[12], pero también representan el triunfo de Cristo sobre Satán y la muerte y son ejemplo para los caballeros de la época.

Los dos jinetes enfrentados parecen desbordar el marco arquitectónico, acentuándose así la unidad del frente, que posee un aspecto algo abstracto: un modelado duro, los ropajes rígidos y casi geométricos, rostros cuadrangulares, pulgares demasiado largos y delgados, orejas altas y retiradas y cejas abultadas; los cabellos y colas de los caballos se articulan mediante líneas onduladas y formas trenzadas; falta la profundidad lograda en el frente principal. Detalles inesperados en un escultor un tanto rudo son las orlas de pedrería o bordados de cuellos, mangas y bordes inferiores de los trajes. Las diferencias entre los dos frentes estudiados son, pues, muy notorias y hacen pensar en dos escultores o talleres; Ricardo del ARCO admitía la participación de dos escultores, pero suponía que uno de ellos

9 GAILLARD, G., *Les débuts de la sculpture romane espagnole. Leon, Jaca, Compostelle*, Paris, 1938, p. 132.

10 CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *op. cit.*, p. 214. Esta forzada suposición, que ha sido refutada por M. RUIZ MALDONADO, está al servicio de un programa funerario que ven los autores en el sarcófago; y así, el combate de los dos jinetes significaría el triunfo del Bien sobre el Mal, a través de la Muerte.

11 RUIZ MALDONADO, M., *op. cit.*, pp. 75-81.

12 La victoria del Cristianismo sobre el paganismo, sin embargo, sería un anacronismo en pleno románico, como bien señala MORALEJO.

trabajó en el sarcófago unos cincuenta años después del primero[13]. Hoy se acepta que los dos talleres o maestros fueron contemporáneos, debido a la gran coherencia existente entre los dos frentes (ambos tripartitos) y al hecho de que los dos estilos escultóricos pueden observarse en los mismos años en otras obras del Altoaragón[14].

Los dos frentes menores del sarcófago, muy virtuosistas en cuanto a ejecución, poseen un alto valor decorativo. Uno de ellos (figura 6) presenta dos grifos adosados inscritos en un círculo decorado con cinco motivos ornamentales que dejan un espacio cubierto con tallos ondulados y hojas de borde sinuoso; si, como han apuntado A. CANELLAS, y A. SAN VICENTE, hay en este tema –tan frecuente en el románico– una referencia al mito de Alejandro elevado al cielo en una barquilla llevada por grifos hambrientos, el motivo "ornamental" significaría la ascensión del alma de doña Sancha al cielo. Un crismón se representa en el otro lado (figura 7); parece cubierto de joyas y ha sido tallado con gran delicadeza. La *rho* aparece modificada para transformarse en cruz latina, lo que, junto a la alusión a Cristo como principio y fin y a la invocación del *Agnus Dei,* hace referencia a la misión salvadora del Redentor en un crismón que mantiene la *ese* del anagrama trinitario de la catedral de Jaca[15], bien para invocar al Espíritu Santo, bien para aludir de nuevo a Cristo como Salvador.

Una profunda grieta afecta a parte del sepulcro (grupo de mujeres, crismón y jinete portador de la lanza). La esquina común al crismón y al frente principal no pudo ser esculpida, probablemente porque el bloque de piedra se fragmentó en este lugar durante el trabajo de talla.

Los dos talleres o escultores que realizaron el sarcófago de doña Sancha han sido relacionados con otras obras altoaragonesas y con esculturas de Módena y Nonantola: A. KINGSLEY PORTER, situaba el sepulcro en torno a 1100 y subrayaba las afinidades de estilo entre éste y el tímpano de

---

13 ARCO Y GARAY, R. del, *Sepulcros de la casa real de Aragón,* Madrid, 1945, pp. 123–127. No ofrece argumentos sólidos para apoyar su tesis.

14 SIMON, D.L., *op. cit.,* p. 109. Sin embargo, CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *op. cit.,* p. 213, atribuyen al escultor del frente de los caballeros detalles del frente principal poco acordes con la maestría que exhibe el autor al tallar las figuras: arcos (sería así responsable del irregular reparto de superficies), columnas, mandorla y brazo izquierdo del ángel situado junto al grupo de eclesiásticos.

15 Un estudio concienzudo del tímpano de la catedral de Jaca aparece en CAAMAÑO, J.M., *En torno al tímpano de Jaca,* "Goya", 1978, pp. 200–207.

Fig. 6: Los grifos.

Fig. 7: Crismón y cara posterior.

la epifanía de San Pedro el Viejo de Huesca, atribuyendo con convicción las dos obras al mismo escultor. H. BEENKEN y G. dè FRANCOVITCH incluían una obra relacionada con el sarcófago, el capitel de San Sixto del porche meridional de la catedral de Jaca, los bajorrelieves de San Gemignano de la Porta dei Principi de Módena y las esculturas de la parte alta de la puerta de Nonantola en una discusión sobre la relación entre la escultura lombarda y aragonesa; incluso estos autores veían en estas obras la participación de discípulos de Wiligelmo[16].

Las semejanzas y relaciones que pueden establecerse entre cada uno de los dos frentes longitudinales del sarcófago y algunas obras escultóricas con función arquitectónica del Altoaragón tienen como propósito inmediato llegar a una fecha aproximada de la ejecución del sepulcro. Reiteradamente, se ha relacionado con el frente principal el capitel de la Anunciación de la cámara alta sobre el crucero de Santa María de Santa Cruz de la Serós, el capitel de San Sixto de la catedral de Jaca y el tímpano de la Epifanía de San Pedro el Viejo de Huesca[17]. Por su parte, las huellas del maestro que intervino en la cara posterior se reconocen con mayor o menor evidencia en el tímpano septentrional de este templo, en algunos capiteles de la torre de Santa Cruz y en ciertos capiteles de la sala capitular y del antiguo claustro de la catedral de Jaca, que, a su vez, presentan afinidades con determinadas obras de Santiago de Compostela y Saint Sernin de Toulouse[18]. Así se confirma y prolonga en el tiempo la corriente artística que difundió temas, estilos, lecturas iconográficas y, seguramente, simbolismos a través del Camino de Santiago; tal como sucedió en el último cuarto del siglo XI.

El capitel de la Anunciación de Santa Cruz de la Serós (figura 8) incluye a San José, quien sostiene una vara florida para recordar que la Virgen está desposada y narra el episodio evangélico en dos tiempos. Los rostros redondos y llenos; las manos duras; el geometrismo de los pliegues, que caen permitiendo vislumbrar el cuerpo para terminar formando muescas triangulares; los zapatos, de marcado borde superior; los cabellos distintivos del ángel y San José, por un lado, y de la Virgen, por otro, ... eviden-

16 Tomado de SIMON, D.L., *op. cit.*, p. 111.

17 CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *op. cit.*, pp. 209–210, p. 129 y p. 318. YARZA, J., *La Edad Media*, Madrid, 1980, p. 131. YARZA, J., *Arte y arquitectura en España (500–1250)*, Madrid, 1979, p. 215. SIMON, D.L., *op. cit.*, pp. 113–115. Este último autor no incluye en su estudio el capitel de la Anunciación de Santa Cruz de la Serós.

18 SIMON, D.L., *op. cit.*, pp. 112–121.

cian un claro parentesco con el frente principal del sarcófago. Si, como suponen A. CANELLAS y A. SAN VICENTE, a la muerte de doña Sancha se estaba trabajando en la cabecera de la iglesia, es difícil que este capitel, por su situación, se realizara hacia 1100[19].

El capitel de San Sixto (figuras 9 y 10) no procede del claustro de la catedral de Jaca, pero aún no hay pruebas para asegurar que estuviera destinado al coro, como creen A. CANELLAS y A. SAN VICENTE, o a otra estructura similar del templo. Por su estilo, sólo se emparenta, además del sepulcro, con un capitel floral también situado hoy en el porche meridional. Las afinidades con el sarcófago son pronunciadas, pero la soltura de las figuras del capitel, llenas de vida, exige ser prudentes con las conclusiones que puedan deducirse de esta relación[20]. Los rostros mofletudos, las manos grandes e inflexibles, los cabellos dispuestos como un solideo, los ropajes pegados a brazos y piernas y una sabia composición se encuentran también en la tumba de doña Sancha. Los problemas de cronología que ofrece el capitel se comentarán a propósito de la datación de la catedral de Jaca.

El tímpano de la Epifanía de San Pedro el Viejo (figura 11), situado en el muro meridional, da entrada al claustro; compuesto, como el tímpano de la catedral de Jaca, por dos piezas, un amplio dintel que acoge la escena de la Adoración de los Magos y un segmento circular cubierto por un crismón sostenido por dos ángeles, fue ya atribuido por A.K. PORTER al maestro del sarcófago de doña Sancha. Existen nítidas semejanzas con su frente principal (sillas en tijera, mangas acampanadas, peinado y tocado de la Virgen del tímpano y de las mujeres del sepulcro, brazos desmesuradamente largos con valor compositivo, manos rígidas, gestos torpes, caras redondas y regordetas), aunque los trajes en el tímpano son más rígidos, confiriendo a la escena una solemnidad y gravedad más acentuadas que en sarcófago. Si el autor de éste busca composiciones equilibradas por medio de la simetría, en el tímpano la distribución de las figuras se apoya sobre un eje marcado por una gran estrella y unos destacados piegues situados bajo el brazo extendido del rey, que ofrece un regalo al Niño. La curva que

[19] DURAN GUDIOL, A., *op. cit.*, p. 225, estima que esta sala se construyó en el siglo XIII con el fin de servir de cúpula al crucero, si bien la bóveda previamente levantada sobre él no se eliminó por problemas técnicos. Sin embargo, esta datación de la cámara no puede sostenerse.

[20] Así piensa SIMON, D.L., *op. cit.*, p. 114. CANELLAS, A. y SAN VICENTE, *op. cit.*, p. 129, reconocen en este capitel la misma técnica que en el de la Anunciación y en el sarcófago.

describen el citado mago y sendos brazos de la Virgen y su Hijo contribuye a reforzar la relación entre los personajes y la línea del crismón, cuyo parentesco con el del sepulcro es muy evidente, si bien en esta ocasión carece del preciosismo obtenido por la labor de talla de éste, que sugería riqueza y fulgor; los ángeles se acomodan de distinto modo en el reducido espacio con que cuentan: uno aparece en cuclillas y otro semiacostado.

El autor o autores de este grupo de esculturas (sarcófago incluido) debieron de formarse con los primeros artistas que trabajaron en la catedral de Jaca, aunque han cambiado; no poseen probablemente su perfección técnica y no asimilan del mismo modo que ellos la tradición romana conocida directamente o a través de márfiles y miniaturas carolingias, faltando, por tanto, figuras semidesnudas o vestidas con mantos movidos por el viento; ahora éstos se pegan al cuerpo, pero resultan siempre poco naturalistas. De alguna forma se han pasado a la tendencia antinaturalista, aunque conservando algo de la tradición clásica[21].

Entre las piezas escultóricas que muestran semejanzas con la cara posterior del sepulcro de doña Sancha se encuentra el tímpano del crismón de la puerta septentrional, también de San Pedro el Viejo (figura 12). El anagrama de Cristo posee una estrecha afinidad con el del sepulcro (incluye el *Agnus Dei),* aunque un travesaño horizontal origina con la *rho* una cruz griega (como en el tímpano de la catedral de Jaca). Muy interesantes son los ángeles que lo sostienen; miran al fiel mostrándole el símbolo de Cristo, sus ropas parecen movidas por el viento, se ondulan y fruncen en fina caligrafía, sugiriendo la parte inferior del cuerpo; son virtuosismos ausentes en el sarcófago. Pero volvemos a encontrar aquí los rostros duros y casi cuadrados, las orejas altas, los pulgares largos y delgados en comparación con los demás dedos, los ricos bordes de pedrería y brocado y las muescas que forman los paños pegados a brazos y piernas. En opinión de J. YARZA, este crismón, cotejado con el de Jaca, se halla más cerca del mundo paleocristiano; este autor sugiere que el artista pudo inspirarse en el sepulcro romano en que fue enterrado Ramiro II en 1147, al observar la dinámica movilidad de los ángeles, que sostienen una *imago clipeata* en éste y que, inesperadamente en este escultor románico, se traslada al tímpano; si esto es así, el maestro hubo de acomodar al semicírculo las figuras que estaban en

21 YARZA, J., *La Edad Media,* Madrid, 1980, p. 131.

Fig. 8: Capitel de la Anunciación.
Cámara alta. Sta. María de Sta. Cruz de la Serós

Fig. 9: Escena de la vida de S. Sixto. Catedral de Jaca.

Fig. 10: Escena de la vida de S. Sixto. Catedral de Jaca.

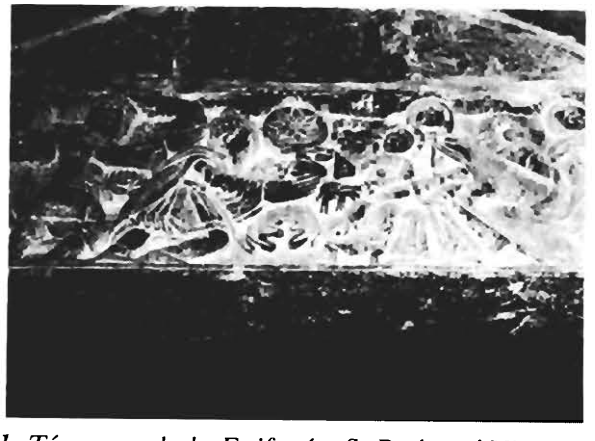

Fig. 11: Tímpano de la Epifanía. S. Pedro el Viejo. Huesca.

Fig. 12: Tímpano septentrional de S. Pedro el Viejo. Huesca.

un rectángulo[22]. El sutil modelado de los cuerpos hace pensar en una revitalización del clasicismo en la escultura de Aragón, que se había iniciado con los primeros maestros jaqueses; los autores del tímpano norte de Huesca debieron de conocer obras jaquesas como los capiteles dedicados al Sacrificio de Isaac, Daniel entre los leones o David y sus músicos, tanto como el sepulcro romano.

La cronología de San Pedro el Viejo es aún poco definida, por lo que difícilmente se puede llegar a precisar la fecha del sarcófago de la condesa a través de los tímpanos del templo oscense. A.K.PORTER indicaba que se inició después de 1096, LAMPEREZ creía que probablemente la iglesia se construyó, bajo el patrocinio de Ramiro II, entre 1134 y 1137. Otros autores afirman que este rey residía en San Pedro desde 1116 y que a partir de esta fecha se debe situar la iglesia[23]. Por su situación (están casi opuestos uno a otro) es evidente que los dos tímpanos se realizaron al mismo tiempo[24].

También en la iglesia de Santa María de Santa Cruz de la Serós se ha adivinado la mano del escultor o taller de la parte posterior del sarcófago que nos ocupa; A. CANELLAS y A. SAN VICENTE citan capiteles de la torre, uno decorado con cabezas monstruosas y otro (en el parteluz de la ventana) de doble cuerpo: hojas carnosas en pico bajo volutas desarrolladas. Pero son más interesantes algunos capiteles de la catedral de Jaca que contienen confusas similitudes estilísticas con el sepulcro, porque se relacionan tanto con una cara longitudinal como con la otra, si bien tienen mayor parentesco con el frente posterior.

El tipo de personaje que en éste aparece comparte muchas semejanzas con figuras de capiteles del interior de la catedral, como uno de la nave con figuras humanas y leones. El mismo tipo de cabeza de león de este capitel puede observarse en otro situado en la antigua sala capitular (figura 13): dos personajes que sostienen del mismo modo el ropaje parecen conversar

---

22 Ibíd., p. 132. YARZA, J., *Arte y arquitectura en España (500–1250)*, Madrid, 1979, p. 215.

23 BALAGUER, F., *Un monasterio medieval: San Pedro el Viejo*, Huesca, 1946, p. 12.

24 SIMON, D.L., *op. cit.*, p. 114. En este estudio se asegura que los dos tímpanos están tallados en un mismo tipo de piedra, gris y de grano fino, muy diferente a la usada normalmente en Huesca. GAILLARD ya señaló que la piedra es comparable a la de los capiteles más recientes de Jaca (los del porche meridional y los de la sala capitular).

sobre el modo de dominar el pecado (la serpiente está controlada por uno de ellos); sus cabellos caen en bucles y recuerdan al Sansón del sepulcro, pero los rostros son más suaves y vistosamente mofletudos, como en el frente principal de éste; las orejas, como en el sarcófago, son altas y algo retiradas. Incluso las bestias de la imposta recuerdan al león que domina el héroe bíblico. El modo de tallar el traje se aleja del habitual en los maestros del sepulcro, pero es común a otros personajes de la catedral.

Otro capitel de la sala capitular (figura 14), decorado con grifos muy similares a los del sarcófago de la condesa Sancha, también posee cabezas de león con nariz de contornos en anillos, boca carnosa, cejas muy marcadas y crines formando bucles.

De los capiteles probablemente procedentes del claustro de la catedral de Jaca y hoy dispersos[25], uno sostiene hoy la pila bautismal de la iglesia de Santiago de Jaca (figuras 15–18). Posee en los ángulos cabezas de león con semejanzas indiscutibles respecto a las de los capiteles de la sala capitular mencionados. Además, el tipo de cara humana marcadamente mofletuda, la boca carnosa, los cabellos ondulados formando bucles y la talla de los ropajes de los dos hombres en conversación citados se repiten aquí. En el capitel de Santiago no llega a representarse a ningún personaje de cuerpo entero (tampoco en el de la sala capitular emergen los pies). Se hace necesario, por otra parte, un estudio en detalle de la iconografía. Recientemente, Sonia C. SIMON ha reconocido en el capitel la simbolización de una combinación de las estaciones y de cuatro planetas[26]. Creo que es necesario revisar esta interpretación porque, aunque algún argumento que proporciona la autora en favor de su tesis sea eficaz, la lectura global hecha del capitel es discutible. La única figura femenina (figura 15) emerge de una gran hoja muy geometrizada que sostiene con sus manos; el escultor muestra su cabeza cubierta de medio perfil, postura reiterada en todos los personajes con la que se logra cierto efecto de movimiento; en la cara opuesta, un ángel sostiene una espada con una mano y una flor muy abstracta con la otra y parece cubierto con una corona de laurel (figura 16); un joven fuerte

[25] En SIMON, S.C., *Le Christ Victorieux: l'iconographie d'un chapiteau de Jaca, "Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa"*, Prades–Codalet, n.º 10, 1979, pp. 125–129, se estudia uno de los más de veinte capiteles procedentes de la catedral, que se encuentran en diversos lugares de Jaca; el que presumiblemente representa una tentación de Cristo forma parte, junto con otros tres, de la colección de D. Juan Lacasa.

[26] SIMON, S.C., *El capitel de la iglesia de Santiago*, "Jacetania", 121 (Jaca, 1986).

Fig. 13: Capitel de la sala capitular. Catedral de Jaca.

Fig. 14: Grifos. Capitel de la sala capitular. Catedral de Jaca.

Fig. 15: Eva. Capitel de Santiago. Jaca.

Fig. 16: Angel del paraíso. Capitel de Santiago. Jaca.

sosteniendo un libro (figura 17), por un lado, y dos hombres sujetando una serpiente y un extraño animal de cabeza de pájaro (figura 18), por otro, completan la iconografía del capitel. Teniendo en cuenta que es algo frecuente en la catedral de Jaca el personaje esgrimiendo una serpiente[27] y que en el románico este reptil es símbolo de la lujuria y, en general, del pecado, es muy probable que con este capitel el escultor recuerde a los fieles que, a consecuencia del pecado original (figura femenina=Eva), se produjo la expulsión del paraíso (ángel con una espada que anuncia el nacimiento de Cristo con una flor) y que para que les sea aplicable la Redención anunciada en el Edén deben ser piadosos (hombre sosteniendo un libro) y dominar las pasiones y el mal.

Un detalle que no ha pasado desapercibido a S.C. SIMON en el capitel de Santiago es el colgante o collar de frutos sobre el pecho de la figura que sostiene la serpiente; efectivamente, parece relacionarse con algunos personajes que se consideran personificación de la cosecha, el trabajo propio de un segador o la tierra. El motivo aparece también en un personaje desnudo, sólo cubierto por tallos y el citado collar, de una columna conservada en el museo de la catedral de Santiago de Compostela[28].

Los estudios realizados sobre la cronología de la catedral de Jaca, de la catedral compostelana y de Saint Sernin de Toulouse podrían ayudarnos en la tarea de datar el sarcófago de doña Sancha. Por lo que se refiere a la catedral de Jaca, y dado que las obras relacionadas con él se encontraban casi todas[29] en la sala capitular y en el claustro, interesa sobre todo conocer la fecha aproximada en que se construyó la capilla de San Nicolás, San Agustín y San Marcial, situada entre la iglesia, la sala capitular y el claustro. A. DURAN GUDIOL recoge una inscripción transcrita por QUADRADO y citada por COSME BLASCO que refería la dedicación de la capilla por el

[27] MORALEJO, S., *Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca*, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1973, I*, 1979, p. 430.

[28] En SIMON, D.L., *op. cit.* pp. 119–122, puede seguirse una relación muy interesante entre los capiteles de la sala capitular de la catedral y de la pila bautismal de Santiago de Jaca, por un lado, y la mujer de los leones, la mujer del cráneo (ambas en la puerta de las Platerías), el personaje de la columna citada (proveniente de la puerta de Francia o de Azabachería) de la catedral compostelana y dos figuras femeninas que sostienen un cordero y un león de la puerta Mièageville de Saint Sernin de Toulouse (hoy en el Museo de los Agustinos), por otro.

[29] En CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *op. cit.*, p. 129, se fija la fecha del capitel de San Sixto a fines del siglo XI sólo por el hecho de que se supone realizado el sarcófago en torno al año de la muerte de doña Sancha.

Fig. 17: Hombre con libro. Capitel de Santiago. Jaca.

Fig. 18: Dominio de las pasiones. Capitel de Santiago. Jaca.

obispo Esteban y el hecho de que allí estuviera enterrado el conde Sancho Ramírez, hermano del rey del mismo nombre; asimismo, cita el testamento del conde en 1105 para concluir que la capilla no se hallaba terminada entonces[30]. Como considera el año 1139 como *terminus ante quem* para las obras de la catedral, puede admitirse sin grandes problemas que la capilla debió de finalizarse hacia 1130, al concluir el episcopado de Esteban.

Puesto que los lazos que puedan establecerse entre el sarcófago y los ejemplos de Compostela y Toulouse son indirectos, la cronología de las obras de estos templos no puede acercarnos fidedignamente a las fechas en que fue realizado el sepulcro. Con todo, es de interés señalar que está aceptado que la puerta de las Platerías estaba en construcción en 1117[31] y que las puertas del transepto (Platerías y Francia o Azabachería) se completaron hacia mediados de la década de los años veinte.

Así pues, de la cronología que nos proporcionan las obras relacionadas con el sarcófago de doña Sancha puede concluirse que, si el claustro y la sala capitular de Jaca se construyeron entre 1110 y 1130, como supone A. DURAN GUDIOL, a la vista de las buenas relaciones entre el obispo Esteban y Alfonso I, el sepulcro bien pudo realizarse en el segundo o tercer decenio del siglo XII. Por lo que se refiere a San Pedro el Viejo, y si se admite como fecha más temprana para el inicio de las obras el año 1116 (BALAGUER), dada la estrecha relación entre la escultura del sarcófago y los tímpanos de Huesca, deberíamos situarnos en fechas en torno a 1120-

30 DURAN GUDIOL, A., *op. cit.*, pp. 50–51. Es muy posible que esta capilla se construyera más o menos por los mismos años que el claustro y la sala capitular.

31 En YARZA, J., *La Edad Media*, Madrid, 1980, p. 113, se concreta que la fecha de 1103 que figura en las jambas de la puerta derecha de las Platerías indica hasta dónde se había llegado entonces.

1125. En cuanto a los autores[32], parece que dos talleres estuvieron comprometidos tanto en las obras tardías de la catedral de Jaca como en los tímpanos de San Pedro el Viejo y la decoración del sepulcro de la condesa[33].

Quizá investigando las relaciones que puedan extraerse del estudio de otras obras escultóricas aragonesas y del resto del Camino de Santiago de la primera mitad del siglo XII se podrá llegar a delimitar, no sólo la cronología del sarcófago que hasta aquí nos ha ocupado, sino también el alcance de los talleres o maestros que intervinieron en él.

[32] En SIMON, D.L., *op. cit.*, p. 123, se cita un documento de marzo de 1123 por el que Sanz Arraro y su mujer, Oro Garcez, venden a Raol de Larrusunna una casa por quince sueldos, en el que se reconoce en el Nichóla del texto a un discípulo de Wiligelmo o Guillermo (el documento dice "...et Guillem companon de Nichóla..."); pero no hay más pruebas para concluir que dos importantes escultores italianos del siglo XII estuvieran trabajando en Aragón. El documento está recogido en LACARRA, J.M., *Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del Valle del Ebro (1.ª serie)*, en *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, II, 1946, pp. 497–498.

[33] SIMON, D.L., *op. cit.*, p. 123. En este estudio, teniendo en cuenta lo ajustado de las fechas si se acepta la cronología que daba LAMPEREZ para San Pedro el Viejo (1134–37), se considera que las obras del claustro y sala capitular de Jaca son *terminus post quem* para Huesca, y las de Huesca, *terminus ante quem* para Jaca.