

**UNAS CUESTIONES SIMBOLICAS
DEL ROMANICO ARAGONES**
«Simulacro del ardiente deseo de nuestra salvación»
(Fray Luca Pacioli)

Juan Francisco Esteban Lorente

El propósito que nos planteamos en estas líneas es explicar algunos aspectos artísticos desde el punto de vista de su significación, tomando ejemplos del arte románico aragonés, en homenaje al profesor Don Antonio Ubieto, quien tantas horas ha dedicado a aspectos similares.

Nuestro interés se va a centrar en una serie de obras de los siglos XI y XII, que por orden de su aparición en estas líneas son las siguientes: Tímpano de la catedral de Jaca, que nos sirve de firme base para los tímpanos de San Pedro el Viejo de Huesca, el tímpano del Pilar de Zaragoza; construcción simbólica de las torres de Fantova, Viacamp y Mongay; unas cuestiones proporcionales y simbólicas de la arquitectura civil y religiosa del románico lombardo, torres de Loarre, Fantova y Abizanda, iglesias de San Caprasio en Santa Cruz de la Serós, Santa María de Obarra y San Juan Bautista en Toledo de la Nata; y tangencialmente alusiones a otras obras contemporáneas. Si las hemos ordenado de esta manera, ha sido porque nuestro discurso se va a desarrollar de lo más narrativo a lo más abstracto, pero se concluirá que en todo dominó una misma intención simbólica expresada unas veces por figuras y otras solamente por espacios mensurables.

Ciertamente aspectos de este tipo y similares han sido abordados por otros estudiosos antes que nosotros y en sus estudios y en otros periféricos nos apoyamos. Queremos expresar vivamente las gracias a nuestros amigos Fernando Galtier y Demetrio Santos, sin cuyas observaciones, aporte bibliográfico y conocimientos prestados estas líneas carecerían de multitud de precisiones.

A. — EL TIMPANO DE LA CATEDRAL DE JACA

Debemos considerar primeramente este tímpano y los de su círculo antes de hablar de los aludidos. Tras la lectura de sus inscripciones por Dolç y los estudios de Canellas y San Vicente, los particulares de Caamaño, Moralejo y Ocón¹, no cabe la menor duda de que en Jaca, además de otras cuestiones, se representó el dogma trinitario, recordando al fiel la postura canónica de la Iglesia de Roma, en una época en la que se enfrenta a la herejía triteista, que encabezaba en Francia Roscelino de Compiègne, doctrina que fue condenada por el concilio de Soissons en 1092. Esta cuestión, aunque citada, no ha sido suficientemente destacada, pero el triteísmo debió ser algo frecuente en ambos lados del Pirineo central, a juzgar por la abundancia de representaciones trinitarias en esta época y en las siguientes de conflicto, los siglos XII y XIII, cuando a raíz de resurgir la herejía por las doctrinas de Gilberto de la Porré, quien fue condenado en 1148 por el concilio de Reims, el obispo de París Pedro Lombardo será quien defina en 1159 la generación de la Trinidad con la conocida fórmula «AB UTROQUE», fórmula que se convierte en canónica a partir del IV Concilio de Letrán en 1215.

Pero más importante que la cuestión triteista tuvo que ser, en nuestra región y época, la polémica despertada por la convivencia con las otras dos religiones monoteístas, judíos y musulmanes, a los que el tema de la Trinidad siempre pareció politeísmo. La alusión a la Trinidad será constante en los documentos oficiales y la polémica se inicia en los *Diálogos contra los judíos* del célebre médico de Alfonso I, Moisés Sefardí, que se bautizó en Huesca en 1106 con el nombre de Petrus Alfonsi. Por la misma época el tímpano del Agnus Dei de San Isidoro de León desarrolla la misma

¹ DOLÇ, Miguel: «Tres inscripciones de la Catedral de Jaca», en *PIRINEOS*, n.º 28-30 (1953), 421-432.

CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A.: *Aragón Roman*, Zodiaque, 1971.

CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús M.ª: «En torno al tímpano de Jaca», en *GOYA*, n.º 142 (1978), 200-207.

MORALEJO ALVAREZ, Serafin: «Une sculpture du style de Bernard Guilduin a Jaca», en *Bulletin Monumental*, n.º 131 (1973), 7-16.

Idem: «Sobre la formación del estilo escultórico de Fromista y Jaca», en *Actas del XXIII C.I.H.A. (Granada 1973)*, vol. I, Granada 1976, 427-434.

Idem: «Aportación a la interpretación del programa iconográfico de la Catedral de Jaca», en *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado, Estudios Medievales, I*, Zaragoza 1977, pp. 173-198.

Idem: «La lauda sepulcral de Alonso Ansures (+ 1093): su lugar en el desarrollo de la escultura románica hispánica y sus relaciones con el arte jaqués», en *Primer Coloquio de Arte Aragonés, Teruel, 1978*, pp. 197-218.

Idem: «La sculpture romane de la Cathédrale de Jaca. Etat des questions» en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n.º 10, (1979), 79-106.

OCÓN ALONSO, Dulce: «Problemática del cirsmón trinitario», en *Archivo Español de Arte*, n.º 56, (1983), 242-263.

Idem: *Tímpanos románicos españoles: Reinos de Aragón y Navarra*. Tesis doctoral, 76/87. Univ. Complutense, Dto. de Arte Medieval, Arabe y Cristiano, 1987.

polémica antijudía y antiislámica². Puede pensarse que la herencia del círculo jaqués, las explicaciones trinitarias de Pedro Alfonso, sobre todo al hablar del Tetragrámmaton, cuya concepción puede ser representada por medio de un círculo que encierra en su interior a otros tres, y la aludida fórmula «ab utroque» inspirará el *crismón de San Salvador de Ejea de los Caballeros*, el cual contiene tres círculos concéntricos para reafirmar que las tres personas son una misma esencia divina.

La representación del Crismón con la cruz y la S, inscrito en el círculo, va a ser, al menos desde Jaca, símbolo de Dios-Trino en su círculo celeste, manifestado a los hombres en la tierra, a modo de Segunda Parusia, tema genérico que a modo de comentario teológico es aludido en la mayor parte de las portadas románicas, a juicio de Y. Christie³. Esto mismo puede afirmarse de Jaca, ya que aparece el Crismón con el anuncio del arrepentimiento; pero en este caso junto con el Crismón aparecen representadas ocho rosetas de 10 pétalos cada una (lo que no es nada frecuente) y que han sido consideradas representación de las estrellas, como las que aparecen en los beatos, lo cual pensamos acertado, pero podría matizarse que además desde Pitágoras y Platón y luego toda la patristica el número 10 es del divino por excelencia, y que en el 10.^o cielo es donde mora la divinidad con su cortejo angélico, a este cielo más que al de las estrellas fijas deben aludir estas rosetas⁴.

² PAMPLONA, Germán: *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. C.S.I.C. Inst. Diego Velázquez, Madrid, 1970.

PEDRO ALFONSO: *Disciplina clericalis*. Guara, Zaragoza 1980. Introducción y notas de M.^a Jesús Lacarra, traducción de Esperanza Ducay; *Patrologiae Cursus Completus...* tomo 157, ed. Migne, París 1854, p. 611 «Rursus si omnes simul in ordine connexueris, nonerit nisi nomen unum, sicut in ista patet geometrali figura...».

SECRET: *La kabbala cristiana del Renacimiento*. Taurus, Madrid, 1979, p. 26.

MORALEJO ALVAREZ, S.: «Pour l'interprétation iconographique du portail de l'agneau à Saint-Isidore de Leon: Les signes du Zodiaque», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n.º 8, (1977), pp. 137-173.

³ CHRISTIE, Yves: *Les grands portails romans*. Université de Genève, 1969.

Idem: «Et super muros eius angelorum custodia», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXIV, Année, n.º 3-4, (1981), 173-179.

⁴ Somos conscientes de lo resvaladizo del tema y lo polivalente de la simbología numérica, tan en uso durante todo nuestro pasado medieval. De su simbolismo trata R. ALLENDI: *Le symbolisme des nombres*. París 1948. San Agustín en *De Música* no sólo comienza hablando de ello sino que recomienda las armonías musicales para la construcción arquitectónica, siguiendo en ello a Vitruvio. Boecio inicia con alusiones simbólicas su tratado de *Aritmética*, y sabemos que hubo comentarios a la mística de los números que incluso se editaron a principio del siglo XVI como apéndice a la *Aritmética* (en París 1521). Igualmente San Isidoro en sus *Etimologías* inicia la disertación sobre la *Aritmética* hablandonos sobre la simbología de algunos números bíblicos. Siguió teniendo éxito el tema en el Renacimiento y entre otros Cornelio Agripa y el jesuita Atanasio Kircher recogieron esta tradición medieval.

Respecto a Jaca debe destacarse la gran similitud de la inscripción del crismón con un texto de San Orens, obispo de Auch (c. 439), que explica Bernardette LEPLANT en: «Reflexions sur le chrisme: symbole et extension en gascogne», en *Société archéologique et historique du Gers*, (1er. trimestre 1977), 22-23. La invocación al caminante que el obispo de Auch hizo describe un crismón con S (sigma) en sentido cristológico: la P es la cabeza y los brazos clavados (en la cruz, X), I el cuerpo (S) la salvación, A el principio y W los novisimos.

El texto «Yo soy A y W» es del Apocalipsis 21,6, al igual que la expresión «muerte segunda» que aparece en el dintel de Jaca, pero todo parece referirse al comentario que sobre ello hace San Agustín en *La Ciudad de Dios* (XX, 6 y 9) quien considera a esta parte el «triunfo divino en su segunda aparición». El cabildo de la catedral se organizó como regular de San Agustín desde 1076, al igual que después el de las otras catedrales, algunas abadías y prioratos como el Pilar de Zaragoza.

B. — LOS TIMPANOS DE SAN PEDRO EL VIEJO DE HUESCA⁵

Muy similares ambos dos, fija nuestra atención el de la puerta Sur que da al claustro, sirviéndonos de apoyo el de la puerta Norte. En ambos aparece un crismón trinitario (con † y S) recogido por un gran círculo y portado por dos ángeles; en el de la puerta Norte el sentido aparece reforzado por la inclusión del Cordero en el centro del crismón, haciendo una alusión directa al Apocalipsis y a la tradición de representar la Segunda Parusía por medio de Cristo-Cordero, que para el románico se inicia con el ejemplo de las ilustraciones de los Beatos⁶. Sobre este crismón aparece una figurilla vestida con capa pluvial y libro, a la que acompaña una inscripción «sanctus VINCENTIUS»⁷. Si esta inscripción es contemporánea de la escultura tenemos que pensar en las predicaciones de dicho San Vicente, las cuales fueron el motivo de su martirio, pero si se tratase de una interpolación posterior estamos ante la figura del evangelista San Juan en forma muy similar a como se ilustró el capítulo primero del Apocalipsis en los Beatos, al que se le han unido los capítulos V y XIV, donde se citan las diversas manifestaciones del Cordero⁸.

El tímpano de la puerta Sur, en el claustro, consta de dos escenas: el crismón trinitario portado por los ángeles y la Epifanía; de modo que ésta, que alude a la primera venida de Dios al pueblo cristiano, anuncia la Segunda Parusía. Pero en ambos temas aparece un detalle excepcional: el centro del crismón lo ocupa una estrella de 7 puntas, y el centro de la Epifanía lo ocupa un gran círculo y dos estrellas de 7 puntas superpuestas. Esto no es un detalle supérfluo, sino uno de los escasísimos casos en los que se nos presenta una evidencia astrológica⁹.

⁵ SIMON, David L.: *The doña Sancha Sarcophagus and the Romanesque Sculpture in Aragón*. Tesis doctoral, Courtauld Institute of Art, Univ. London 1977.

Idem: «Le sarcophage de Doña Sancha de Jaca», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n.º 10, (1979), 107-124.

OCÓN ALONSO, Dulce: «Los maestros de San Pedro el Viejo de Huesca: un ensayo de aproximación a los procesos de creación artística en la escultura románica», en *El Arte Aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional, Actas III Coloquio de Arte Aragonés, Huesca 1983*, sec. II, (Huesca 1985), pp. 87-100.

CAMPO BETRAN, Gloria: «El sepulcro de Doña Sancha y la escultura románica del Alto Aragón», en *Homenaje a Federico Balaguer*, I.E.A., Excma. Diputación de Huesca, 1987, pp. 257-278.

⁶ Ver por ejemplo BARRAL I ALTET, X.: «Repercusión de la ilustración de los Beatos en la iconografía del arte monumental románico», en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liebana*. Madrid 1980, pp. 33-54.

Diversas son las interpretaciones que el pasaje 23/30 de San Mateo despertó, sea suficiente destacar que San Juan Chrisostomo interpreta la señal que precederá el Hijo del Hombre en la segunda venida, por la cruz. Ver SCIO DE SAN MIGUEL, Felipe: *La Santa Biblia*, Barcelona, 1857, tomo 5, p. 80, nota 31.

⁷ CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A.: *Aragón Roman*. Zodiaque, 1971, p. 325.

⁸ Ver BARRAL, ops. cit. y SILVA VERASTEGUI, Soledad de: *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*. Diputación foral de Navarra, Pamplona 1984.

⁹ Son muy conocidas las representaciones zodiacales; de ellas queremos destacar MORALEJO ALVAREZ, Serafín: «Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau à Saint-Isidore de Léon: les signes du Zodiaque», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n.º 8, (1977), 137-174. Muy escasas son

Conocida es la antigua tradición que ponía el nacimiento de Cristo en el día 25 de marzo, así como la traslación al 25 de diciembre se debió, al parecer, para suplantar y santificar la onomástica de Mitra. Igualmente los primeros cristianos representaron a Cristo por medio de uno o varios peces, signo de Piscis, por saber que Cristo era un tipo puro de Piscis, en la era de Piscis y en el pueblo de Piscis (el judío), además de que la palabra en griego servía de acróstico para la invocación de Jesús Cristo Salvador, Hijo de Dios (aunque su reducción a iosefia no tenga nada que ver con el número 888 que es el de Jesús). Así pues, estas tradiciones nos colocan el nacimiento de Cristo en marzo y Piscis¹⁰.

Del horóscopo de Cristo se han ocupado desde la antigüedad los más eminentes astrólogos¹¹; concluyendo con Demetrio Santos, Jesús nació bajo el influjo de un «estelium», la conjunción de Júpiter, Saturno, Venus, Luna y Sol, además de Urano, todos ellos en Piscis, siendo anunciado por Mercurio en Acuario. De este «estelium» la conjunción más significativa es la de Saturno y Júpiter con el Sol y ésta es la que aquí se nos representa: dos estrellas planetarias (de 7 puntas) sobre el disco solar. Terminemos

las representaciones de constelaciones o epiciclos planetarios, ver SANTOS, Demetrio: *Astrología y gnosticismo*. Barath, Madrid 1986.

En San Salvador de Ejea de los Caballeros aparece un crismón con un sol con 7 rayos. Un crismón evidentemente astrológico es el de la abadía de Flaran.

Debemos llamar la atención sobre otros timpanos aragoneses con la representación de la Epifanía, los de Agüero, el Frago y Biota, cuya temática es sin embargo diferente; han sido estudiados por BANGO TORVISO Isidro: «Sobre el origen de la prosquinesis en la Epifanía a los Magos», en *Traza y Baza*, n.º 7, (1987), 25-52.

¹⁰ San Cipriano colocó la Natividad el día 28 de marzo por razones simbólicas, asimismo las tribus germánicas del Danubio, arrianas, en el siglo V la celebraban el 24 de marzo. Durante los primeros siglos fueron barajándose diversas fechas además de las citadas: 2 y 19 de abril, incluso 29 de mayo; de todo ello hizo mofa Clemente de Alejandría. La fiesta de la Navidad se colocó el 25 de diciembre por el papa Liberio, al parecer en el 353. Se escogió tal día para santificar una fecha pagana, la del Nacimiento del Sol Invicto, que conmemoraba el nacimiento de Mitra, luego se ajustaron otras fechas como la Anunciación, nueve meses antes, y así santificar el equinoccio de primavera (piénsese que desde la reforma del calendario por César ya debían de llevarse unos días de adelanto). En el último cuarto del siglo IV destacó San Juan Crisóstomo por la defensa de tal fecha en Alejandría: *Homilia in Natalem D.N.J.C.* quien nos dice que es de tradición romana. No obstante todo ello, Juan de Niza, por el año 900, se siente obligado a justificar el 24 de diciembre por el acuerdo de los papas del siglo IV. Ver el estudio que se recoge en CABROL, F. y LECLERCQ, H.: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, tomo 12, Paris, 1935, s.v. Nativité de Jésus.

Que los ilustrados del siglo XII eran conocedores de la antigua fiesta de Mitra nos lo prueba el Zodíaco de San Isidro de León, donde el signo de Capricornio se representó por medio de Mitra. Igualmente Zenón de Verona usó el signo de Piscis para ejemplificar al pueblo judío (ver MORALEJO, ops. cit. en la anterior nota n.º 9).

De la preocupación de la fecha del nacimiento de Cristo nos da idea la larga lista cronológica que nos trae FELIPE SCIO en *La Santa Biblia*, Barcelona, 1857, tomo 6, p. 383.

Sobre la cuestión de los números simbólicos y su equivalente en letras ver: HANI, Jean: *El simbolismo del templo cristiano*, Ed. Olañeta, Barcelona, 1983; asimismo KIRCHER, Atanasio: *Artemologia*, ed. Beográn, Madrid 1984 (la obra se escribió a mediados del siglo XVII); AGRIPA, Cornelio: *Filosofía oculta*, Ed. Kier, Buenos Aires 1982 (escrita en 1530); ver nota 4.

¹¹ SANTOS SANTOS, Demetrio: *Investigaciones sobre astrología*, Editora Nacional, Madrid, 1978, cap. XII; él mismo hizo unas correcciones a la muerte de Cristo en las *Jornadas Astrológicas, Aranczazu 1987*. Todavía en el siglo XV, el Tostado (+ 1455) tuvo que corregir astrológicamente la fecha de la muerte de Cristo, que calculó en el día 3 de abril del año 33 y no el 25 de marzo como entonces se pensaba.

diciendo que esto ocurrió el día 1 de marzo del año -6 (nuestro 7 a.J.C.), y los magos encontraron a Jesús en Belén entre el 8 y 14 de julio, del mismo año, al amanecer, cuando la «estrella» estaba en el cénit y como dice el evangelista San Mateo «se paró» (la conjunción se hizo estática) (Mateo II, 9).

C. — EL TIMPANO ROMANICO DEL PILAR DE ZARAGOZA

Este tímpano es una de las representaciones más anicónicas conocidas. Aparentemente es un crismón en un círculo, rodeado de múltiples rosetas de diverso número de pétalos y enmarcado todo ello en una curva epiclóidea. No podemos pensar que sean casuales y superfluas muchos de estos detalles ornamentales pues hay rosas de 10, 9, 8, 7 y 5 pétalos y palmetas de 1, 2, 3, 5 y 7 hojas.

El círculo con el Crismón trinitario aparece ocupado por seis rosetas: dos de 7, tres de 8, una de 9, más dos a modo de palmetas de 1 y de 2 hojas; todo ello no puede ser casual. Parece que intencionadamente se alude a las 6 orientaciones cósmicas (la conocida cruz cósmica, también la representación del «sextil»), a los diversos cielos planetarios y superplanetarios (el 7.^o es el de Saturno, el 8.^o el de las estrellas fijas o Cielo Empireo y el 9.^o el del Eter), esferas a través de las que Dios descenderá para llegar al cosmos material, la tierra, el día de la Segunda Parusía, que será la definitiva salvación de los cristianos; observemos además que sumando los pétalos de las estrellas y los de las hojitas resulta 50 ($7 + 7 + 8 + 8 + 8 + 9 + 1 + 2 = 50$); el número Cincuenta significa la remisión de los pecados, es número bíblico unido a la Pentecostés, el descenso de la ley y de la gracia al pueblo elegido. Por medio de este número pudo perfectamente aludirse al Cordero apocalíptico sobre el monte Sión (Apocalipsis XIV)¹².

El círculo del crismón aparece ocupado por 40 puntos, a modo de una rueda; tampoco creemos casual esta agrupación. En el mundo cristiano

¹² Sobre los diferentes significados de los números ver notas 4 y 10. Estos números los encuentra utilizados como módulos simbólicos Carol HEITZ en la arquitectura carolingia y románica: «Mathématique et architecture. Proportions, dimensions systématiques dans l'architecture religieuse du Haut Moyen Age», en *Musica e arte figurativa nei secoli X-XII*, Academia Tudertina, Todi, 1973, pp. 167-193. Estas cuestiones en esencia, son objeto de la kabbala cristiana y por ello silenciadas por diversos comentaristas, a ello se refiere San Isidoro, guardando silencio, cuando dice: «Del mismo modo sin el conocimiento de los números no pueden comprenderse los 40 días que ayunaron Moises, Elías y nuestro Señor. Aparecen también en las sagradas Escrituras otros números cuyo sentido no pueden desentrañar sino quienes conocen la ciencia de este arte», (*Etimologías*, «Aritmética»).

Estamos muy lejos de conocerlo, por ello la interpretación que damos sólo está en un conocimiento «diletante», el que pudo tener el instruido pero no cabalista. Diferentes significados numéricos expone SENE, Alain: «Quelques remarques sur les tympanes romans à chrisme en Aragon et Navarre», en *Melanges à René Crozet*, Poitiers, 1966, tomo I, pp. 365-381.

40 es el tiempo de la expiación y penitencia, el de la espera y preparación, y también el de la Resurrección. Como resultado de 10×4 indica Dios, con todas sus potencias, sobre los cuatro puntos de la Tierra. Estamos ante un mensaje numérico de la Segunda Parusia.

Las grandes estrellas de los lados, de 8 y 10 pétalos no parece que aludan de forma caprichosa al Sol y la Luna (representados en el crismón de San Salvador de Ejea), quizá aludan al 8.^o y 10.^o cielo, siendo una manera de simbolizar el cortejo divino: los bienaventurados y las jerarquías angélicas que habitan en dichos espacios. Las demás estrellas pueden referirse a los planetas que rigen dichos cielos: 4 = Sol, 6 = Júpiter y 7 = Saturno; quizá las palmetas aludan al resto de los planetas. En todo caso el tímpano aparece enmarcado por una curva con 23 epiciclos.

Sin ser nada frecuente una curva epiciclóidea, no es la primera vez que en Aragón se representaba una cosa así. Con más precisión se hizo en el arco de la iglesia de *San Juan de Busa* (Huesca). Aquí independientemente de los valores formales y similitudes con las palmetas clásicas, hay intencionadamente una línea epiciclóidea (que se cruza unas veces por la parte superior y otras por la inferior, y encierra unos «dedos» en número de 3 o de 4), sobre la línea hay representado una especie de botón helioidal (el sol o un planeta), hoy pueden contarse siete epiciclos, pero reconstruyendo el arco sin duda fueron 11. Resulta que once son los epiciclos de Júpiter, que este planeta además de regir a los gobernantes civiles, rige a los jefes eclesiásticos, sacerdotes, la religión y el signo Piscis de Cristo (muchos años después, en el campanile de Florencia se representó por A. Pisano al planeta Júpiter como sacerdote con cáliz y cruz). No sería ningún disparate pensar que la puerta de Busa se puso bajo el patrocinio de Júpiter = la Religión, cuyo período de recorrido del zodiaco es de 12 años, lo que lo hace una imagen perfecta del orden, cosmos.

A los 23 epiciclos del Pilar no les encontramos una explicación convincente; no parece representen la perfección de la sabiduría (por ser 23 las letras del alfabeto latino, como anteriormente lo indicaron las 22 del hebreo o las 24 del griego), y más probablemente un simbolismo cósmico, en este caso podría pensarse en la suma de los períodos de Júpiter y Saturno según el sistema arábigo de «fardariyas»¹³.

¹³ SANTOS SANTOS, Demetrio: *Astrología y Gnosticismo*, Barath, Madrid, 1986, nos trae ejemplos de epiciclos: Busa, San Juan de Duero.

La línea epiciclóidea se engendra por el desplazamiento de un punto a la vez en sentido de rotación y de traslación. La resolución de los diversos problemas matemáticos se debe a Blas Pascal. Los antiguos observaron que el movimiento de los planetas alrededor de la tierra describía una curva similar aunque no regular; la teoría se remonta al menos a Hiparco de Nicea (s. II a.J.C.) y es recogida por Ptolomeo en su *Almagesto*. Epiciclos y períodos sinódicos es la explicación del movimiento de los planetas hasta Copérnico. Se calcularon 3 para Mercurio, 5 para Venus, y 7 u 8 para Marte (con igual error), 11 para Júpiter y 28 para Saturno. La ornamentación de Busa no parece que llegara a terminarse o bien se restauró en siglos pasados pero sin duda el arco corresponde a una plantilla de 11 epiciclos. MORALEJO (citado en nota 9) nos trae ejemplos de astrología moralizada de la Edad Media y un comentario de Thornidike expresando

Si es así, se refuerza el sentido del crismón como Segunda Parusia, pues ésta, lógicamente, habrá de tener lugar en una situación astral similar a la Primera, la conjunción (suma) de Júpiter y Saturno.

D. — SIMBOLISMO DEFENSIVO EN ALGUNAS TORRES LOMBARDAS: FANTOVA, VIACAMP, MONGAY (HUESCA)

Estas cuestiones relacionadas con los números y las formas nos llevan de la mano a otros sentidos simbólicos igualmente ocultos. Nos vamos a referir a los pisos de defensa de algunas torres lombardas, circulares, las de Fantova, Viacamp y Mongay, todas muy próximas, en la frontera aragonesa del Este, entre los ríos Noguera y Esera¹⁴.

En las torres de Fantova y Viacamp, de planta circular y similares medidas, en los pisos de defensa vamos a encontrar siete vanos defensivos¹⁵.

que al igual que Marte y Venus rigen el destino del Islam, son Júpiter y el Sol los que ejercen su influencia sobre los cristianos. Muy posiblemente sea el Sol y el movimiento de Júpiter el representado en Busa.

Ante el problema astrológico de los 23 epiciclos del Pilar, Demetrio Santos nos adelanta que la clave puede estar: «en el sistema de 'fardariyas' árabe (copiado de otros anteriores), en el que a los planetas se atribuyen unos periodos de años que son los siguientes: Luna = 9, Mercurio = 13, Venus = 8, Sol = 10, Marte = 7, Júpiter = 12 y Saturno = 11. El fundamento son los años mayores, medios y menores, o los armónicos de estos. Al igual que en la cultura árabe se representa a Venus con el n.º 8; el 23 quizá sea la suma de Júpiter más Saturno (lo cual sería falso ya que el período compuesto no sería la suma, aunque la frecuencia sí es la suma de frecuencias). Acaso es una simplificación descriptiva apta para su representación».

«El astrólogo griego Vettius Valen, y su tradición, usó la suma de los periodos en vez de las frecuencias. La suma de los años menores de Marte (= 15) y Venus (= 8) completan 23 años... puede indicar una fecha concreta bajo el influjo de ambos planetas...».

Si las 23 ondas indican un año concreto, no lo sabemos, y en cuanto a las fechas de construcción, idea sugestiva, cualquiera de los años del último tercio del siglo XII Puede ser adecuado; si se aplica la era hispana, 1223 es el año 1185, fecha en la que se está trabajando en la iglesia románica del Pilar.

¹⁴ Estos y otros muchos castillos fueron sumariamente estudiados por primera vez por GUITART APARICIO, Cristobal: *Castillos de Aragón*, Librería General, Zaragoza, 1976, siguiendo sus pasos el que suscribe y Manuel GARCIA GUATAS presentamos una ponencia: «Fortificaciones cristianas y ordenación fronteriza en el siglo XI. Forma y función de la arquitectura militar», en *Primer Coloquio de Arte Aragonés*, 1978, pp. 96-123, de entonces datan las plantas, medidas y dibujos posteriormente publicados. Un acondicionamiento de aquel texto se presentó por los mismos autores: «Fortificaciones cristianas del siglo XI en la Frontera de la Reconquista aragonesa», publicado en *Castillos de España*, Segunda época, n.º 20 (87), (Febrero 1983), pp. 3-32). Mientras tanto Philippe ARAGUAS publica: «Les châteaux des Marches de Catalogne et Ribagorce (950-1100)», en *Bulletin Monumental*, n.º 137, (1979), 205-224, coincidiendo en diversos monumentos con nosotros. Fernando GALTIER MARTI publicó parte de su tesis: *Ribagorza, condado independiente*, Pórtico, Zaragoza, 1981, donde realiza un extraordinario estudio documental y se inició la colaboración entre ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco; GALTIER MARTI, Fernando y GARCIA GUATAS, Manuel para: *El nacimiento del arte románico en Aragón. Arquitectura*. C.A.I. y Fundación Gral. Mediterránea, Zaragoza 1982. De los originales de este libro hemos tomado las plantas y medidas.

¹⁵ Nos vemos obligados a justificar los 7 vanos defensivos que la torre de Fantova tuvo en cada uno de sus dos pisos defensivos pues recientemente la publicación de GALTIER MARTI, Fernando: «les châteaux lombards de l'Aragon, à l'aube de la castellologie romane occidentale. La tour ronde», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n.º 18, (1978), 173-198, discrepa de su número afirmando que sólo fueron 6.

La utilización de este número no puede ser casual puesto que su reparto en el círculo plantea bastantes problemas métricos y geométricos. En nuestro contexto de la época, el número 7 tiene rico mensaje, pero podemos seleccionar lo más primario: la semana o período de la cuadratura lunar, los 7 planetas, la totalidad del cosmos físico que gira en torno a la Tierra, la unión de Dios con la tierra, número del Apocalipsis, las ciencias, virtudes, sacramentos, etc., en resumen como expone San Agustín la totalidad¹⁶. Los siete vanos defensivos no pudieron ser más que la manera de defenderse óptimamente, la totalidad de la defensa en sentido espiritual y material.

Muy próxima a éstas, la torre de Mongay, mucho más pequeña, nos ofrece cinco vanos de defensa (en lugar de 4 ó 6), quizá aquí también fue intencionada la elección, pues este número, llamado circular o esférico, es el símbolo de la salvación y salud, el cual aparece dos veces en el nombre de Yevé y en el nombre de Abram que tras la bendición de Dios se convierte en Abraham, por la inclusión de la letra hebrea «he» = 5¹⁷. Pues muy posiblemente el señor de Mongay quiso que su torre estuviera regida por el «symbolum sanitatis», como se le llamó, a modo de bendición divina.

E. — CUESTIONES PROPORCIONALES

Considerando que la adecuada proporción en los edificios no es sólo una cuestión de belleza sino que trasciende más allá y da conocimiento de las costumbres y ritos de sus habitantes, vamos a tocar estos aspectos en

En el primer piso de defensa el diámetro interior es de c. 5,7 m. y el del exterior c. 8,55 m. En 1977, que es cuando tomamos fotos y medidas, se conservaban íntegros tres vanos del primer piso de defensa y el arranque de las jambas de dos vanos más, ocupando unos 200° del círculo, además afrontando al vano central, SE., se erigía justo al nivel del alfeizar un resto del muro, que nosotros juzgamos el macizo entre los otros dos vanos que faltaban. Invito al lector a recomponer todo ello en un círculo hipotético. Los 7 vanos no debieron ser regulares en distancias de sus cuerdas (hasta 20 cm. de diferencia) ni tampoco lo eran en luz y desviaje; todo ello puede verse en las plantas reproducidas en la citada bibliografía. Consideramos además que la vecina torre de Viacamp, muy próxima en dimensiones, 4,60 m. de diámetro interno en la planta baja, 4,55 m. tiene Fantova, tiene en su piso de defensa 7 vanos y un nicho capilla.

¹⁶ El 7 no es conmensurable con la circunferencia (Johannes KEPLER: *Harmonices mundi...* Lyncii Austriae 1619), por lo que no se puede construir el polígono o división en 7 partes iguales, y ello es importante porque lo convierte en un «número móvil» (D. Santos).

A lo largo de los tiempos diversas personas han realizado ensayos aproximativos, (el de la llamada cuerda de los druidas es uno de los más antiguos); uno de ellos puede verse en el manuscrito 494 de la Bodleian Library de Oxford (F. Galtier).

Tengamos además en cuenta que el n.º 7 fue objeto de un tratado por Alfonso el Sabio: *Setenario*, ed. actual por Crítica, Barcelona 1984.

¹⁷ Al n.º 5 en aritmética, por sus extraordinarias cualidades para el cálculo memorístico se le llamó circular o esférico (Euclides, Boecio). Su reflejo geométrico en el pentágono estrellado fue base en el pitagorismo, cuyo significado es muy próximo al bíblico. San Isidoro en sus *Etimologías* (libro VII), al hablar del 9.º nombre de Dios, oculta la significación kabalística de IHIH o Tetragrammaton, 10.5.10.5 = 30. Quizá por simbolismo salvífico, además de estética-util, se siguieron haciendo pentagonales las famosas ciudadelas del siglo XVI al XVIII.

la arquitectura civil y luego en la religiosa, centrándonos en obras de probada construcción lombarda¹⁸.

La torre albarrana del Castillo de Loarre, la que hoy se conoce románticamente con el nombre del Homenaje, tiene de planta exterior un rectángulo de $10 \times 5,17$ metros y unos 18 m. de altura, pero al estar situada sobre una roca que aumentaba su elevación bien pudo aproximarse su supuesta altura a los 20 m. En cualquier caso el sistema de proporción doble es claro en su perímetro.

La torre de Fantova, que es circular, tiene de diámetro externo 9,15 m. y el interno es 4,55 m. Su altura es de casi 18 m. (las medidas que recientemente expone F. Galtier son de 9,05 m. y 4,56 m.). Volvemos a encontrar la proporción doble y en unas cantidades muy próximas a las de Loarre.

La torre de Abizanda tiene un basamento prerrománico. Fue destruida por Abd al-Malik en 1006 y después reconstruida al modo lombardo sobre el antiguo basamento. Su rectángulo exterior es de $13,6 \times 8,15$ metros lo que equivale a $5/3$, pero su altura es de 25 m., lo que unido al desmonte en el que se asienta y a la techumbre que seguramente la cubría, sin duda dio una apariencia de rectángulo doble en su fachada. Nota curiosa es que el interior del piso sobre la puerta tiene de medidas $4,8 \times 9,8$ metros y la altura interior de la torre es próxima a los 20 m. con lo que tenemos una proporción doble muy intencionada y próxima en medidas a las torres anteriores¹⁹.

Queremos mostrar como se llevó este mismo sistema de proporción doble a espacios arquitectónicos más complejos, los litúrgicos, con un breve análisis de unos ejemplos muy conocidos, salvando en todos ellos las, a veces, grandes irregularidades que la ejecución presenta, que no son apreciables en el espacio, y que sin duda se debieron a una mala dirección de obras²⁰. En todos los casos el planteamiento espacial de proporciones se inicia en el interior y sólo figurativamente trasciende al exterior.

San Caprasio en Santa Cruz de La Serós. Esta conocida iglesia divide su interior en tres partes: una nave de dos tramos iguales, un arco presbiteral y el ábside.

La nave es un rectángulo doble, la profundidad del arco es la tercera parte del cuadrado y la del ábside la mitad. El alzado de los tramos de la nave se resume en un cubo cubierto por bóveda de aristas; el mismo sistema

¹⁸ Las medidas y planos han sido tomadas de los originales de ESTEBAN LORENTE, J. F., GALTIER MARTI, F. y GARCIA GUATAS, M. ops. cit.

¹⁹ Medidas del castillo de Abizanda, de los planos del arquitecto Pedro Miguel Bernad.

²⁰ Podemos pensar en una mala interpretación de los diseños ya que la deformación de San Caprasio parece obedecer a que se entendió que el ancho de nave debía ser el mismo que el de la embocadura del ábside. En Obarra parece que ocurrió algo similar. Los trazados proporcionales que ofrecemos son los que pensamos rigieron las «Ideas» arquitectónicas.

de cuadrado cubierto por semicírculo lo encontramos en la sección del ábside. Se genera así el sistema más característico de las armonías musicales aplicadas a la arquitectura.

Queremos llamar la atención a unos detalles: las medidas por el interior son 4,18 m. y casi 10 m. al centro del semicírculo del ábside. Tanto por el interior como por el exterior se marca intencionadamente el presbiterio, y en ambas partes su número es el 7, pues al exterior lo anuncia la séptima lesena.

San Juan de Toledo de la Nata. El núcleo primitivo de esta pequeña iglesia de construcción lombarda, consta de una cabecera trebolada y un tramo cuadrangular, de modo que en su interior describe una correcta cruz latina. Su ritmo compositivo se basa también en la proporción doble: dos círculos de igual diámetro forman el espacio longitudinal, un tercer círculo de diámetro doble delimita el exterior de la cabecera. El diámetro menor es de c. 5 m. y el mayor de c. 10 m.

Santa María de Obarra. Su espacio es aparentemente más complejo por sus tres naves de 7 tramos y su inconclusa torre.

Interiormente se resume en un rectángulo doble que engloba las tres naves en todos sus tramos, incluido el presbiterio. Su alzado parece seguir el mismo sistema: los tramos, igual de las naves laterales que de la central, se inscriben en un rectángulo doble que incluye también las bóvedas; el vano rectangular está pues en razón $2/3$. La anchura de las naves laterales respecto a la central está en razón $2/3$, lo cual genera espacios rectangulares en la central y cuadrados en las laterales. El rectángulo doble primitivo se divide longitudinalmente en 7 espacios, el 7.^o es para el presbiterio. En la mitad del cuerpo de la nave se ubica la torre. Las medidas del ancho por el interior oscilan entre 11,9 m. y 12,45 m., el largo central es 24,42 m.

En planta se ejemplifica por dos veces la proporción doble y por otras dos el n.^o 7, ya que 7 son los tramos y 7 los módulos de la anchura del espacio. Además el sistema $2/3$, sexquiáltera o diapente que junto con el diapason o dupla son los dos acordes musicales preferidos en la arquitectura de todos los tiempos.

Tenemos que recordar que esta iglesia está orientada al sol del verano y entonces se provoca un efecto luminoso: a la salida del sol un rayo entraba por la ventana central y se posaba en el centro del presbiterio durante unos pocos minutos. Además de invocar el salmo 42 que se canta en el Introito: «Envía tu luz y tu verdad; éstas me guiaron y llevaron a tu santo monte y a tus tabernáculos», puede observarse este fenómeno desde el mes de mayo al de julio, al menos, lo que nos hace sospechar en una intencionada orientación al sol de mayo, el tradicionalmente dedicado a la Virgen²¹.

²¹ Dimos noticia de esta cuestión en ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, BORRAS GUALIS, Gonzalo M. y ALVARO ZAMORA, María Isabel: *Introducción General al Arte*, Istmo, Madrid, 1980, p.

Queremos traer a colación otras dos perfectas iglesias pero pertenecientes a otro círculo artístico, el llamado larredense, son las de Busa y Lárrede.

San Juan de Busa. En sus reducidas dimensiones volvemos a encontrar la proporción doble en el rectángulo de su planta, pero a la vez éste se divide en tres tramos, a ello le sucede una cabecera absidal próxima a un tramo. En realidad el tema proporcional es el diapente, $\frac{3}{2}$. Su alzado obedece a un cuadrado más la techumbre.

San Pedro de Lárrede. Tiene forma de cruz latina con una nave dividida en cuatro tramos rectangulares que se ajustan a la razón $\frac{3}{2}$, le sucede un falso crucero cuadrangular y una cabecera absidal próxima a un tramo de nave. Como puede verse en el dibujo toda ella está sometida al ritmo del diapente, e igualmente que en el caso de Busa se insinúa la proporción doble pero sin el rigor de aplicación que la hemos visto en las construcciones lombardas. Ambas tiene la misma anchura de nave que San Caprasio, si bien su ejecución material es más perfecta, lo que habla de modelos y de medidas preferenciales.

F. — SIMBOLISMO DE ESTAS CUESTIONES

Hemos querido mostrar primero estos escuetos análisis de los edificios cumbres del nacimiento del románico en Aragón para corroborar algunas conclusiones. Métricamente se observan dimensiones preferenciales y fácil es concluir en que pudo usarse la «toesa de pie real» o su mitad la «anna» (0,975 m. la medida más próxima a nuestro metro), medida usada entonces en Europa²². La arquitectura lombarda en nuestro reino, usó un sistema proporcional muy consciente, aplicado tanto como patrón de belleza como por intención simbólica, las armonías musicales y además el número 7, de notable sentido simbólico. No puede decirse exactamente lo mismo de las iglesias del río Gállego.

El simbolismo es más abstracto que en el caso anicónicamente más radical, pero no por ello menos evidente. El sistema proporcional del cosmos

60. Asimismo algunas de estas cuestiones se recogen en el citado libro de ESTEBAN, GALTIER y GARCIA GUATAS, ops. cit.

²² LLENSA DE GELCEN, S.: «Breve historia de las medidas superficiales agrarias de la antigüedad y estudio particular de aquellas cuyo uso es tradicional en Cataluña», en *Anales de la Escuela de Peritos Agrícolas y de Especialidades agropecuarias de los Servicios Técnicos de Agricultura*, vol. X, (Barcelona, 1985), 67-128.

HYVERT, R.: «Metrologie monumentale en Languedoc», en *Les Monuments Historiques de la France*, n.º 3, (1961), 111-122.

HETZ, C.: «Mathématique et architecture. Proportions, dimensions systématiques et symboliques dans l'architecture religieuse du Haut Moyen Age», en *Musica e arte figurativa nei secoli X-XII*, Accademia Tudertina, Todi, 1973, pp. 167-193. El pie carolingio se ha calculado en 0,333 m. El pie real equivale a la sexta parte de la toesa de pie de rey, ésta tiene 1,949 m. La anchura de San Caprasio está entre 13 y 12 pies (con igual error).

quedó plasmado por Platón en el *Timeo* como una armonía musical: «Dios compuso el alma del mundo con estos siete números según las reglas de la armonía musical». Este es uno de los sistemas que propugna Vitruvio para uso arquitectónico y posteriormente San Agustín en su tratado *De Musica*. Pero además, en las diversas instrucciones arquitectónicas que Dios da en la Biblia el sistema de proporción está basado en series numéricas muy reducidas: $1/1$, $2/1$, $3/1$, $2/3/4$, $5/2$, $5/3$, y el uso especial del número 5 por ser «circular» y de los números 12 y 7 por su especial significación bíblica. Igualmente las medidas que se dan en el Apocalipsis para la Jerusalén Celeste son un cubo, usando números simbólicos $3 \times 4 = 12$ y $12 \times 12 = 144$, y a lo largo de toda la narración destaca el número 7 como profético de lo que ha de venir²³.

Sistemas proporcionales iguales a los aquí descritos, así como el empleo del número 12 y del 7 nos presenta Carol Heitz en la arquitectura carolingia y en la tercera abadía en Cluny, así como textos que justifican su empleo, de entre ellos queremos repetir el que se debe al abad de Centula, Angilberto, quien explica que los participantes en la procesión del día de Pascua se agrupaban en número de 7 «para mostrar así los dones del Espíritu Santo» (*gratiam septiformem*), este orden de marcha 2-3-2 es el que por siete veces se repite en Santa María de Obarra²⁴.

«Estos sistemas proporcionales tienen además de su sentido estético y simbólico una función acústica, eliminando o reforzando armónicos. Cuando se cantara en su interior podrían eliminarse ciertos componentes de ultrasonidos que son molestos; en cambio otras armonías serán reforzadas, de ahí su inspiración en quien las escucha. También tiene importancia la posición, respecto al oyente, de los vientres y nodos dentro de la iglesia, que refuerzan asimismo determinados armónicos. Con estos datos, por encima de la canción en sí, sobrevuela el mensaje del espacio acústico

²³ Marco VITRUVIO POLION: *Los diez libros de Arquitectura*, obra escrita y dedicada a Augusto entre los años 25-23 a. J.C. El tema de las proporciones usadas en la arquitectura, así como su casuística no es tratado más que de pasada y de forma un tanto críptica, intencionadamente, en el libro 1/2, en el III/1 y V/5. Fueron los comentaristas de todas las épocas los que juzgaron conveniente precisar estos asuntos, siendo ocupación fundamental de los matemáticos, como Boecio, no de los arquitectos. Este problema se aborda magistralmente, aunque sea para el Renacimiento, por Rudolf WITTKOWER: *La arquitectura en la edad del humanismo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968. Otros sistemas pueden verse en P. H. SCHOLFIELD: *Teoría de la proporción en arquitectura*. Labor, Barcelona, 1971. (Publicado en Cambridge, 1958).

HEITZ, Carol: «Vitruve et l'architecture du Haut Moyen Age», en *Spoleto, Settimane di studio*, XXI, (1974). «Symbolisme et architecture. Les nombres et architecture religieuse du Haut Moyen Age», en *Spoleto, Settimane di studio*, XXIII, (1975).

²⁴ El número 7 es para los pitagóricos y luego para el cristianismo el número de la Virgen, y a la Virgen está dedicado el templo de Obarra.

HEITZ, C.: «Architecture et liturgie processionelle a l'epoque preromane», en *Revue de l'art*, n.º 24, (1974), 30-47. «Retentissement de l'Apocalypse dans l'art de l'epoque carolingienne», en PRETRAGLIO, R. y otros: *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégetiques et iconographiques, IIIe. XIIe. siècles*. Droz, Genève, 1979, pp. 217-243.

mismo, y penetra en nosotros insidiosamente, porque no nos damos cuenta de él y va directamente al plano molecular-espiritual... Y no son elucubraciones, son hechos que se pueden comprobar en física.»²⁵.

El simbolismo numérico teológico se expresa también de un modo figurativo al exterior, como hemos dejado ver en las iglesias de San Caprasio y de Santa María de Obarra. En San Caprasio tenemos lateralmente 7 lesenas de dos arquillos, 14 y 14, en el astial de los pies 3 lesenas de dos arquillos y una ventana crucifera, y en la cabecera 12 arquillos en seis lesenas (el problema se solucionó torpemente por medio de cinco lesenas en el abside y empotrando la sexta en la esquina del muro. Solución más afortunada se dio en San Paragorio de Noli donde los 12 arquillos en lesenas de dos se agruparon también en cinco lesenas y luego se empotraron un arquillo a cada lado en la esquina del muro). Los problemas de agrupamiento de estos 12 arquillos nos hablan de la primacía de lo simbólico sobre lo meramente constructivo y estético. En Obarra 12 son los arquillos de la cabecera (3 × 4), 3 las lesenas de los absides laterales (3 × 3), en los muros laterales hubo 7 lesenas de 5 arquillos, (los pies, inacabados, pudieron concebirse ocultos por el monasterio). Pueden contarse 100 arquillos, pudiendo indicar la totalidad por ser el cuadrado de 10 (S. Agustín: *La Ciudad de Dios*, XX, 7,2).

Este rigor numérico, nada frecuente en otros edificios de la época, pero patente en algunos, sólo puede justificarse en la búsqueda de un espacio interior y exteriormente simbólico, a modo de comentario bíblico en el que el edificio de la iglesia es la materialización de una «Jerusalén Celeste», considerada como la unión simbólica de las dos Iglesias la terrena y la triunfante, al mismo tiempo un resumen del sentido histórico de la Iglesia cristiana, tal y como en época medieval se entiende la narración del Apocalipsis y que perdura un siglo después en la mentalidad del abad Suger²⁶.

Podemos explicar más concretamente este simbolismo tomando como base los trabajos de C. Heitz y de Y. Christe, así como los comentarios que al Apocalipsis hace San Agustín²⁷.

Para San Agustín tanto el número 12 como el 7 significan la totalidad, por estar compuestos del 3 y el 4, pero además considera que vivimos en la 6.^a etapa histórica, el 6.^o milenio, a la que sucede la de la Segunda Venida, la 7.^a, «el milenio del descanso y del reino feliz». Por ello nuestra

²⁵ Copiamos parte de un extenso comentario de Demetrio Santos. Ver la importancia que a estas cosas da VITRUVIO en el libro V/4 y 5.

²⁶ PANOFKY, Erwin: *El significado en las artes visuales*, Infinito, Buenos Aires, 1970, «El Abad Suger de St. Denis».

²⁷ HEITZ, C. obras citadas.

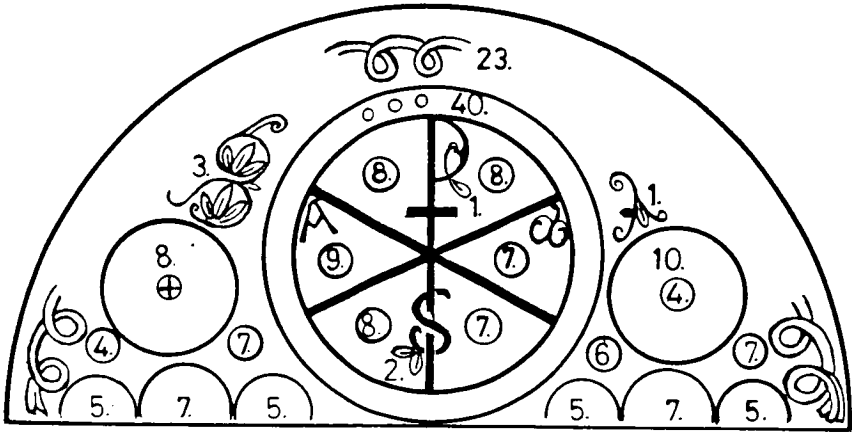
CHRISTE, Yves: «Et super muros eius angelorum custodia», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXIVe. Année, n.º 3-4, (1981), 173-179, y ops. cit.

iglesia ocupa 6 espacios, que es la vía de purgación, la de este mundo terreno; el presbiterio, en alto, con su altar, lugar de teofanía, es el 7.^o. El 12 es el número cósmico de la totalidad («pro universitate»), de los 12 apóstoles, de los 12 jueces sentados alrededor de Cristo (Sol de justicia. «Et thronus eius sicut sol» Saalmo 88,38), por ello la insistencia de los 12 arquillos en la cabecera. La repetición del 3 no es sino una alusión trinitaria. Si el camino que recorre el cristiano en este mundo no es mas que un camino hacia la salvación que se perfecciona en la Segunda Parusia, nada nos debe extrañar las 7 leenas de 5 arquillos pues 5 es el número simbólico de la salvación («salutem» o «Spiritus almus»)²⁸.

Por todos estos medios muy visibles se nos da toda la doctrina de un comentario del Apocalipsis, entonces considerado como «imagen alegórica y repetitiva del conjunto del tiempo de la Iglesia desde la Encarnación a la Segunda Venida de Cristo» (Y. Christe).

Expresado en forma epigráfica, icónica, anicónica o meramente arquitectónica, el mensaje general es el mismo, es por ello por lo que hemos utilizado las palabras de Fray Luca Pacioli, a finales del siglo XV, pues para este gran amigo de Leonardo la famosa Santa Cena, del refectorio de los dominicos de Milán era lo mismo, *el simulacro del ardiente deseo de nuestra salvación*.

²⁸ Traemos a colación estas cifras de San Orens y de Jaca (ver nota 4), porque 5 son las letras de un crismón: X. P. A. W. S. y su quinta letra es salvación. Juegos de este tipo son frecuentes en la Edad Media y siguieron haciéndose al menos hasta el siglo XVIII.

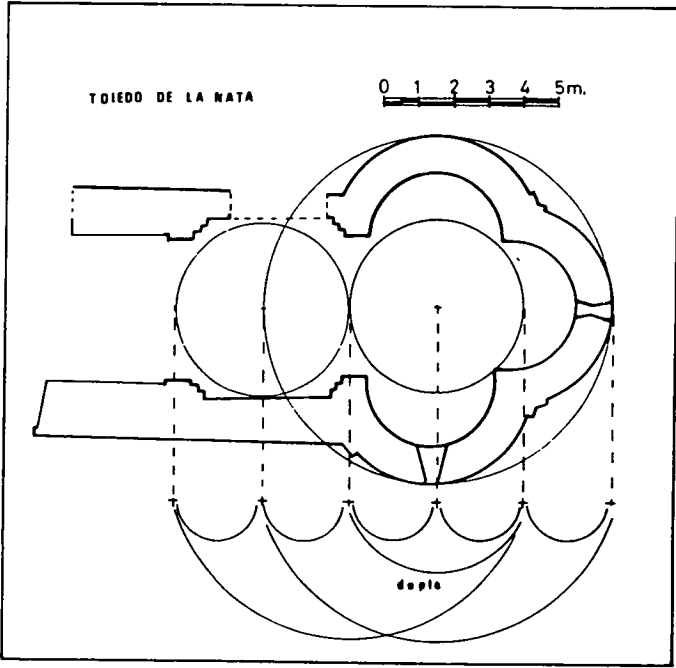
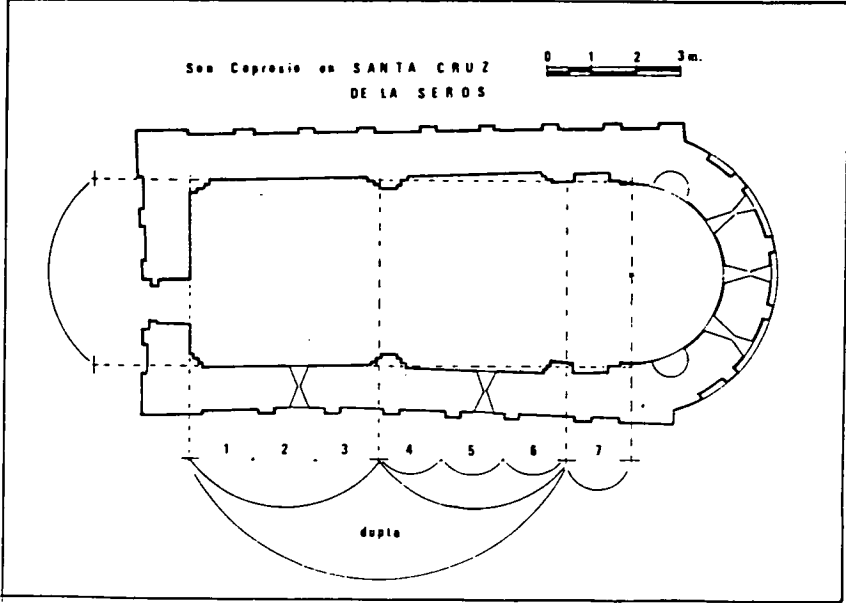


Tímpano del Pilar. Dibujo.

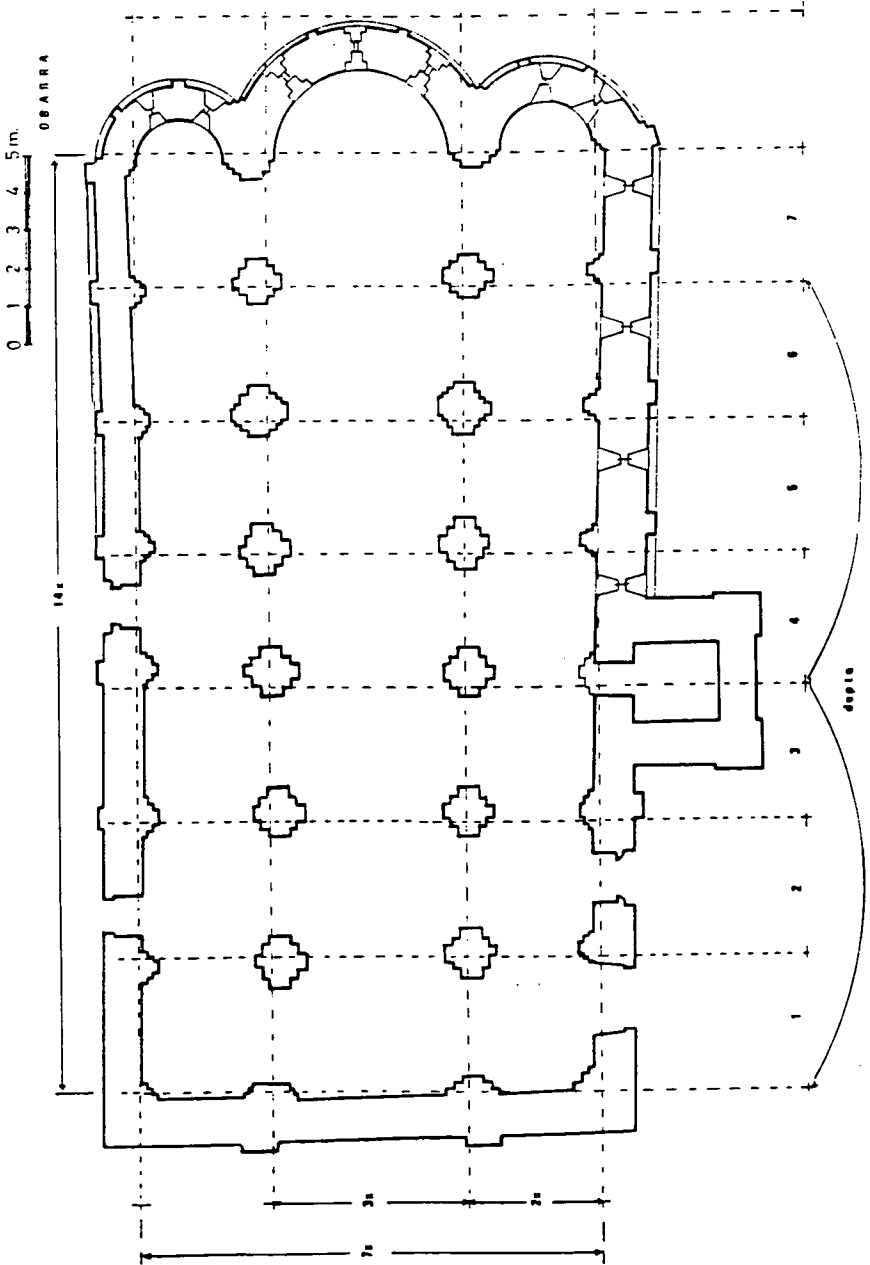


Tímpano Sur de San Pedro el Viejo de Huesca. Dibujo.

UNAS CUESTIONES SIMBOLICAS DEL ROMANICO ARAGONES



UNAS CUESTIONES SIMBOLICAS DEL ROMANICO ARAGONES



JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE

