



Prototipos, réplicas y derivaciones en la escultura románica de Aragón*

Francisco de Asís García García
Universidad Complutense de Madrid

Modelo, copia y evocación en el románico hispano,
Aguilar de Campoo, 2016

La cuestión de las relaciones modelo-copia y de la difusión de repertorios en el ámbito de la escultura románica constituye una problemática de largo recorrido historiográfico que cuenta con casos particulares tan ampliamente conocidos como el de la irradiación del “segundo taller” del claustro silense¹. Los ejemplos podrían multiplicarse atendiendo a otros entornos de la geografía peninsular y a fórmulas edilicias concretas como la portada monumental², examinando fábricas vinculadas por un determinado nexo institucional³, y trascendiendo incluso las fronteras hispanas dentro de una perspectiva transregional⁴.

* Estudio realizado en el marco del proyecto *Arte y reformas religiosas en la España medieval* (HAR2012-38037) del Plan Nacional de Investigación, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Abreviaciones empleadas: *CSMC* (*Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*).

¹ Generador de una amplísima bibliografía, en especial si se desciende a las huellas individualizadas de dicha impronta. Como estudios de conjunto vid. G. BOTO VARELA, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, pp. 189-290; E. LOZANO LÓPEZ, “Maestros castellanos del entorno del segundo taller silense: repertorios figurativos y soluciones estilísticas”, en C. RÜCKERT, J. STAEBEL (eds.), *Mittelalterliche Bauskulptur in Frankreich und Spanien. Im Spannungsfeld des Chartreser Königsportals und des Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostela | La escultura medieval en Francia y España. Las zonas de confluencia entre el Pórtico Real de Chartres y el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*, Frankfurt, 2010, pp. 197-211; E. VALDEZ DEL ÁLAMO, *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*, Turnhout, 2012, pp. 367-389; C. DE LA CHARENTE, *La diffusion de l'art du second atelier de sculpture de Silos dans le Nord de l'Espagne*, tesis doctoral (Université Michel Montaigne de Bordeaux 3, 2014), 2 vols.

² M. POZA YAGÜE, “Entre el simbolismo, el texto y la imagen. La portada historiada y la emergencia de grandes programas figurativos en el románico hispano”, en P. L. HUERTA HUERTA (coord.), *La imagen en el edificio románico: espacios y discursos visuales*, Aguilar de Campoo, 2015, pp. 148-158.

³ Véase el caso del Císter en A. MONGE ZAPATA, *El repertorio ornamental en monasterios cistercienses masculinos del entorno del Duero (1140-1250): capiteles y ménsulas de iglesias abaciales y estancias del pabellón de monjes*, tesis doctoral (Universidad Complutense de Madrid, 2015), 2 vols.

⁴ E. GARLAND, “Élaboration et diffusion de l'iconographie romane : l'exemple pyrénéen”, *CSMC*, XXX (1999), pp. 55-77; A. HERVOL, *Der transpyrenäische Austausch in der romanischen Bauplastik von 1060 bis um 1120. Eine*

Este último enfoque centró el interés de una de las aportaciones cruciales sobre el asunto al que se dedica el presente volumen, un trabajo firmado por S. Moralejo en el marco de una sesión dedicada precisamente a revisar el binomio modelo-copia en el arte medieval hispánico⁵. Dicha contribución clarificó dos nociones fundamentales para la comprensión de las dinámicas que rigen las relaciones entre unos modelos y sus secuelas. De un lado, el concepto de “fluencia”, que se revela mucho más apto para discutir los grados de afinidad presentes entre unas obras y otras al no establecer una jerarquía ni atribuir un rol eminentemente pasivo a la creación derivada, problemas que sí entraña el manido y cómodo término de “influencia”. De otro lado, el reconocimiento de la *variatio* como principio creativo fundamental de la actividad artística románica; a saber, la elaboración sobre esquemas previos que posibilita múltiples soluciones generadas a partir de un tipo inicial. Postulados como estos nos permiten penetrar con miras más amplias en el sugestivo mundo de los procesos de creación plástica. A su vez, invitan a considerar otras facetas igualmente determinantes como el concepto abierto de copia, que no pasa necesariamente por la mimesis para evocar un referente⁶, la capacidad de enriquecer y alterar el modelo en el proceso de emulación alumbrando obras novedosas⁷, e incluso el papel motriz de la copia en la conformación estilística⁸.

Estas cuestiones no son ajenas a la investigación sobre la escultura románica en Aragón, un ámbito de particular interés para explorar las dinámicas reseñadas. No en vano, pocos años antes de que el texto de S. Moralejo viera la luz, D. Simon se había ocupado de trazar las líneas maestras del fenómeno en este territorio bajo la consideración del arte románico como fuente para sí mismo⁹, indagando en el rol modélico de creaciones fundamentales como el sarcófago de Doña Sancha o la catedral de Jaca. Su agudo análisis de las permutaciones de forma y significado se

Form- und Motivanalyse ausgewählter Kapitellplastik aus Saint-Gaudens, Saint-Sernin de Toulouse, der Gascogne und aus den spanischen Königreichen Kastilien-León, Navarra und Aragón, Weimar, 2012; J. A. OLAÑETA MOLINA, “Nuevas propuestas sobre la escultura románica en Navarra. Algunos ejemplos inéditos de intercambios artísticos en el ámbito pirenaico”, *Príncipe de Viana*, LXXVI, 262 (2015), pp. 861-875.

⁵ S. MORALEJO ÁLVAREZ, “Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)”, en *CEHA. Vº Congrés Espanyol d’Història de l’Art* (Barcelona, 1984), vol. I, Barcelona, 1986, pp. 89-112.

⁶ En tal sentido resulta clásica la referencia a los estudios de iconografía arquitectónica, capitaneados por el de R. KRAUTHHEIMER, “Introduction to an ‘Iconography of Mediaeval Architecture’”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5 (1942), pp. 1-33.

⁷ B. BRENK, “Originalidad e innovación en el arte medieval”, en E. CASTELNUOVO, G. SERGI (eds.), *Arte e historia en la Edad Media. I. Tiempos, espacios, instituciones*, Tres Cantos, 2009, pp. 13-67; E. PAGELLA, “Ver, copiar, interpretar: artistas y circulación de modelos en el ámbito eclesíastico”, en CASTELNUOVO, SERGI (eds.), *Arte e historia*, pp. 449-480; F. CRIVELLO, “L’immagine ripetuta: filiazione e creazione nell’arte del Medioevo”, en E. CASTELNUOVO, G. SERGI (eds.), *Arte e Storia nel Medioevo. III. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Milán, 2004, pp. 567-592.

⁸ H. SWARZENSKI, “The Role of Copies in the Formation of the Styles of the Eleventh Century”, en *Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art*, vol. I, Princeton, 1963, pp. 7-18.

⁹ D. L. SIMON, “L’art roman, source de l’art roman”, *CSMC*, 11 (1980), pp. 249-267.

ha convertido en un estudio referencial e inspirador para cuantos se han acercado posteriormente a estos procesos. Estas páginas pretenden recoger dicho testigo y continuar explorando la casuística aragonesa mediante catas puntuales que complementen sus apreciaciones y que se sumen, además, a lo observado desde otras líneas de estudio que aquí no serán tratadas, como la centrada en la extraordinaria difusión del crismón en la plástica monumental¹⁰. De este modo, se reparará en la diversidad de prototipos que nutren la creación escultórica románica, concediendo un énfasis especial a la gestación y propagación de repertorios que caracterizan la fase inicial del románico pleno, sin olvidar momentos posteriores de renovación plástica. Lejos de pretender establecer un catálogo de modelos y derivados –en su mayoría bien conocidos y desglosados por la historiografía–, se puntualizarán algunos casos ilustrativos de relación modelo-copia y de diseminación de formas, atendiendo preferentemente a instancias inadvertidas o menos estudiadas. Estas permitirán, a su vez, dar a conocer piezas inéditas o mínimamente valoradas. En tal discusión resultará oportuno reflexionar sobre los procesos de descontextualización semántica acaecidos en la transmisión de esquemas figurativos, y en los factores que posibilitan la difusión de temas y recetas estilísticas.

DEL MODELO CLÁSICO A LA CREACIÓN DEL NUEVO LENGUAJE ESCULTÓRICO

El problema de los prototipos se plantea con especial intensidad en el momento de la conformación del nuevo lenguaje plástico que eclosiona con el románico pleno. Este fenómeno tiene su escenario dentro del territorio aragonés en la catedral de Jaca en el entorno de la década de 1080, seguida de cerca por otros monumentos entre los que descuella, por su calidad y diversidad escultórica, la iglesia de San Pedro de Loarre. La caracterización de los repertorios desplegados en estos edificios remite, de un lado, a la recepción de fórmulas ensayadas en otras fábricas del entorno hispano-languedociano¹¹ –a cuya formación también contribuyen–, y en sus aspectos más originales, encarnados por la seo jaquesa, al innegable impacto del mundo del sarcófago clásico y tardoantiguo. La riqueza icónica de este, unida al prestigio que singularizaba a la escultura de la Antigüedad, convirtió al relieve historiado sepulcral en repositorio de fórmulas aplicables a

¹⁰ D. OCÓN ALONSO, *Tímpanos románicos españoles: reinos de Aragón y Navarra*, tesis doctoral (Universidad Complutense de Madrid, 1985), vol. II, Madrid, 1987, pp. 44-142; ID., “El sello de Dios sobre la iglesia: tímpanos con crismón en Navarra y Aragón”, en R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN (coords.), *El tímpano románico: imágenes, estructuras, y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 75-101; P. S. BROWN, *Portal, Sculpture, and Audience of the Romanesque Cathedral Sainte-Marie d'Oloron*, tesis doctoral (Yale University, 2004), Ann Arbor, 2004, pp. 212-252; J. A. OLAÑETA MOLINA, “De Roma a los Pirineos. Génesis, evolución y lectura del crismón”, en D. J. BUESA CONDE (coord.), *Enciclopedia del Románico en Aragón. Huesca*, vol. I, Aguilar de Campoo, pp. 21-53 (en prensa).

¹¹ Vid. el ilustrativo caso de Loarre en J. A. MARTÍNEZ PRADES, “Loarre y la escultura tolosana. Aspectos formales”, *Codex Aquilarensis*, 23 (2007), pp. 31-45.

las renovadas exigencias de los formatos monumentales, un proceder reconocible en otros enclaves de la geografía artística del románico pleno. Fue mérito de S. Moralejo la identificación del prototipo inspirador de una buena parte de las composiciones jaquesas en el sarcófago de la Orestíada del Museo Arqueológico Nacional procedente de la abadía palentina de Santa María de Husillos¹² (Fig. 1). A dicho ejemplar sumó otros repertorios de similar raigambre que pudieron proveer de modelos a la primera remesa de artífices jaqueses, desde los esquemas de *imago clipeata* al *thiasos* dionisiaco¹³. Esta cartografía, unida a sus reflexiones acerca de los mecanismos de creación iconográfica a partir de modelos preexistentes, con la aplicación del problema de las “imágenes dadas” al estudio de la catedral de Jaca¹⁴, definió una fructífera línea de investigación alimentada desde entonces¹⁵.



Fig. 1. Sarcófago de la Orestíada procedente de Santa María de Husillos (Palencia), Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 2839 (foto: autor)

¹² S. MORALEJO ÁLVAREZ, “Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada, 1973), vol. I, Granada, 1976, pp. 427-434.

¹³ S. MORALEJO ÁLVAREZ, “La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. État des questions”, *CSMC*, 10 (1979), pp. 85-93.

¹⁴ S. MORALEJO ÁLVAREZ, “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca”, *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado: estudios medievales*, vol. I, Zaragoza, 1977, pp. 173-198.

¹⁵ A las contribuciones de M. Durliat y H. Bredekamp se añade un número significativo de estudios recientes interesado por la vigencia del legado clásico en la caracterización formal y semántica de la escultura catedralicia. Las permutaciones del sustrato grecorromano han llevado a investigadores como F. Prado-Vilar, J. A. Moráis y S. Trinks a sumar posibles modelos y a indagar en las actitudes y canales que determinaron su recepción en la praxis artística hispano-languedociana: F. PRADO-VILAR, “*Saevum Facinus*: estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español”, *Goya*, 324 (2008), pp. 173-199; ID., “Diario de un argonauta: en busca de la belleza olvidada”, en M. V. CHICO PICAZA, L. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (eds.), *La creación de la imagen en la Edad Media: de la berencia a la renovación*, vol. extraordinario de *Anales de Historia del Arte* (septiembre 2010), pp. 75-107 (y otros trabajos del autor que se citarán posteriormente); S. TRINKS, *Antike und Avantgarde. Skulptur am Jakobsweg im 11. Jahrhundert: Jaca – León – Santiago*, Berlín, 2012; J.A. MORÁIS MORÁN, *Roma en el Románico. Transformaciones del legado antiguo en el arte medieval. La escultura hispana: Jaca, Compostela y León (1075-1150)*, Cáceres, 2013, pp. 505-637. Sobre los sarcófagos como fuente de inspiración ha vuelto D. BAUER, *Social Practices and Romanesque Architectural Sculpture in the Pyrenees*, tesis doctoral (Johns Hopkins University, 2012), Ann Arbor, 2012, pp. 12-61.

A la hora de valorar un diálogo tan deslumbrante con la escultura clásica, y en particular el proceso de copia y reinterpretación de sus modelos, confluyen diversas motivaciones que no han de entenderse como mutuamente excluyentes, sino complementarias. De un lado, el ya mencionado prestigio político de la Antigüedad y sus vestigios, apropiados para alumbrar nuevas creaciones de carácter áulico¹⁶ –si bien el papel de la monarquía en la conformación de los discursos visuales de la catedral de Jaca ha de ser matizado¹⁷–. Asimismo, el recurso a un lenguaje antiquizante y la cita a formas y temas del primer arte cristiano en el contexto de la reforma gregoriana¹⁸. Con todo, y sin pretender restar valor a los usos conscientes de estos modelos desde una perspectiva ideológica –ya fuera política o religiosa–, no es menos cierto que el relieve antiguo satisfacía óptimamente las demandas compositivas y exploraciones plásticas de artífices enfrentados al reto de configurar imágenes en formatos novedosos; un factor que atañe al mismo proceso creativo más allá de posibles connotaciones semánticas.

Sumando una línea interpretativa adicional, me gustaría incidir en otros posibles condicionantes que implican a la realidad urbana del templo en la opción por modelos como los señalados, favorecedores del énfasis en la corporeidad que distingue a la plástica jaquesa. En la actual plaza Biscós, abierta al este de la catedral, se ha documentado una extensa necrópolis fechada entre finales del siglo X y el siglo XII directamente relacionada con el complejo catedralicio¹⁹. El antiguo monasterio de San Pedro llamado “el Viejo”, a cuyo entorno se abría la lonja mayor de la catedral, estaba rodeado en su perímetro por una considerable necrópolis de origen tardoantiguo, activa cuando se estableció la sede episcopal²⁰. Y sondeos efectuados en la actual Plaza de la Catedral –a la que se abre la portada meridional

¹⁶ M. POZA YAGÜE, “Arte e ideología. Roma y Aragón a finales del siglo XI: la antigüedad clásica como mecanismo de legitimación de un nuevo reino”, en S. DE MARIA, M. PARADA LÓPEZ DE CORSELAS (eds.), *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V / L'impero e le Hispaniae da Traiano a Carlo V*, Bolonia, 2014, pp. 185-197.

¹⁷ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “The ‘symbiosis’ between kings and bishops in the introduction of Romanesque art in Navarre and Aragon”, en *Romanesque Art: Patrons and Processes* (en prensa); F. A. GARCÍA GARCÍA, *Monarquía, reforma y frontera: aportaciones al estudio de la escultura románica de la catedral de Jaca*, tesis doctoral (Universidad Complutense de Madrid, 2016).

¹⁸ OCÓN, “El sello de Dios”, pp. 75-101; ID., “El tímpano de Jaca: nuevas perspectivas”, en A. FRANCO MATA (dir. y coord.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, t. III, Xunta de Galicia, 2004, pp. 217-226; ID., “Renouveau paléochrétien et *pietas patrum* dans la sculpture aragonaise de la fin du XI^e siècle au début du XII^e siècle : les œuvres du Maître de Jaca et du Maître de Doña Sancha”, en B. FRANZÉ (dir.), *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique, XI^e-XII^e siècles*, París, 2015, pp. 108-148.

¹⁹ J. JUSTES FLORÍA, R. DOMINGO MARTÍNEZ, “El Cementerio Mayor de Jaca en la Edad Media: excavaciones arqueológicas en la Plaza Biscós (2005-2006)”, *Saldvie*, 7 (2007), pp. 308-342.

²⁰ J. JUSTES FLORÍA, B. GIMENO MARTÍNEZ, “Estudio antropológico y paleontológico de los restos humanos exhumados en la excavación de la iglesia de San Pedro el Viejo (Jaca)”, *Saldvie*, 3 (2003), p. 244; J. I. ROYO GUILLÉN, “La arqueología urbana en Jaca y sus aportaciones”, en J. L. ONA GONZÁLEZ, S. SÁNCHEZ LANASPA (coords.), *Comarca de La Jacetania*, Gobierno de Aragón, 2004, p. 68; J. JUSTES FLORÍA, J. I. ROYO GUILLÉN, “La ocupación tardorromana e hispanovisigoda de Jaca: los inicios del cambio”, en P. SÉNAC (ed.), *Histoire et archéologie des sociétés de la vallée de l'Èbre (VI^e-XI^e siècles)*, Toulouse, 2010, p. 25.

del templo-, han corroborado la “existencia de una necrópolis medieval que rodeó la catedral desde sus orígenes”²¹. Desde la inmediatez de las áreas de inhumación creo que debería ser revisado el énfasis en la corporalidad y la desnudez que caracteriza la escultura de la catedral, en la línea de nuevas vías de investigación que van más allá de las problemáticas formales²², y que enlazan con una preocupación creciente por la valoración del cuerpo en la plástica románica²³. En este sentido, ante la consideración del factor somático como un elemento primordial en la reflexión teológica sobre la resurrección²⁴, la rotundidad física de las tallas jaquesas y su querencia por lo corporal reforzaban la dimensión escatológica de los accesos templarios y el rol de la iglesia como enclave en el que la restauración sacramental garantizaba la salvación²⁵. Desde presupuestos semejantes se ha valorado la acentuación física de la escultura del pórtico de Moissac, anticipo de la resurrección y del acceso a la Jerusalén Celeste tras el cementerio que atravesaba el visitante antes de introducirse en su universo de imágenes²⁶.

La revisión del elenco figurativo de la generación de edificios aragoneses introductores de la plástica monumental y sus coetáneos ultrapirenaicos permite advertir intercambios no tan conocidos en torno a los modelos clásicos. Es el caso del protagonizado por figuras que despliegan paños²⁷, presentes en capiteles del interior catedralicio jaqués (bajo forma angélica) y del exterior de San Pedro de

²¹ “Sondeos, control y seguimiento arqueológico en Plaza de la Catedral. Expediente y campaña 316/04/05”, en *Arqueología aragonesa 1995-2005*, Gobierno de Aragón, 2007 (documentación del CD anejo al volumen).

²² S. TRINKS, “Nacktheit am spanischen Pilgerweg – Antike als Antidot”, en S. BIESSENECKER (ed.), *Und sie erkannten, dass sie nackt waren. Nacktheit im Mittelalter*, Bamberg, 2008, pp. 43-56; F. PRADO-VILAR, “Del maestro de Orestes-Caín al maestro del sátiro: una conferencia sobre la belleza de la tragedia y la memoria del futuro”, en P. L. HUERTA HUERTA (COORD.), *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo, 2010, pp. 9-46; K. AMBROSE, *The Marvellous and the Monstrous in the Sculpture of Twelfth-Century Europe*, Woodbridge, 2013, pp. 48-57.

²³ K. AMBROSE, “Male Nudes and Embodied Spirituality in Romanesque Sculpture”, en S. C. M. LINQUIST (ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Farnham, 2011, pp. 64-83; *Le corps et ses représentations à l'époque romane. Actes du 22^e colloque international d'art roman* (Issoire, 2012), n° monográfico de *Revue d'Auvergne*, 610 (2014).

²⁴ C. W. BYNUM, *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, Nueva York, 1996; R. GILCHRIST, “Transforming Medieval Beliefs: The Significance of Bodily Resurrection to Medieval Burial Rituals”, en J. R. BRANDT, H. ROLAND, M. PRUSAC (eds.), *Death and Changing Rituals. Function and Meaning in Ancient Funerary Practices*, Oxford, 2015, pp. 379-396.

²⁵ F. Prado-Vilar ha atribuido significados resurreccionales a dos capiteles de enfática corporeidad tributaria de soluciones tolosanas, el conocido como “capitel del sátiro” y el conservado en la iglesia de Santiago de Jaca: F. PRADO-VILAR, “*Signum resurrectionis*: la transfiguración de la belleza y la búsqueda de la eternidad en la escultura de Jaca”, *Románico*, 20 (2015), pp. 212-222. Sin embargo, la adscripción específica a la capilla funeraria del conde Sancho Ramírez que plantea el autor para esta pareja de capiteles es cuestionable dadas sus dimensiones coincidentes con el resto de cestas procedentes de las galerías del claustro, un espacio que asumió asimismo funciones cementeriales. Es más, el fuste que antiguamente acompañaba al capitel denominado “del sátiro” contiene una inscripción necrológica referida a un tal Juan de Iborra.

²⁶ E. HOLD, “*Dans les têtes [...] des crapauds qui sautent, engendrés de la cervelle*: Corps infernaux et corps paradisiaques dans la sculpture moissagaise”, en G. ANTUNES, B. REICH, C. STANGE (eds.), *(De)formierte Körper 2. Die Wahrnehmung und das Andere im Mittelalter*, Gotinga, 2014, pp. 164-165 y 171.

²⁷ Para el papel de los elementos textiles en las derivaciones hispano-languedocianas del repertorio clásico vid. S. TRINKS, *Antike und Avantgarde*, pp. 181-230, y MORÁIS, *Roma en el Románico*, pp. 591-597.



Fig. 2. a) Toulouse, Saint-Sernin, detalle de un capitel de la tribuna occidental del brazo sur del transepto; b) Jaca, catedral, capitel de un vano de la nave meridional; c) San Pedro de Loarre, capitel exterior de un vano de la cripta; d) Toulouse, Saint-Sernin, *Porte Miègeville*, detalle del capitel interior de la jamba oriental (fotos: autor)

Loarre (con los problemas de identificación que plantea su agravado deterioro), obras que se insertan de lleno en las transferencias entre las canterías aragonesas y Saint-Sernin de Toulouse²⁸, donde comparecen personajes sosteniendo elementos textiles que se relacionan con estilemas de definición jaquesa (Fig. 2). Asimismo, la reflexión sobre la aplicación de modelos clásicos ha de introducir necesariamente el problema de la descontextualización –y recontextualización– del repertorio en los procesos de transmisión de formas. El seguimiento de la proyección jaquesa al norte de los Pirineos permite ver cómo las composiciones catedralicias se convirtieron en un inventario de formas aplicable a otros templos combinando motivos de la fuente original²⁹, deslocalizados y simplificados, carentes por tanto del rigor y coherencia primigenios. Reviste especial interés comprobar cómo fue-

²⁸ S. MORALEJO ÁLVAREZ, “Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca”, *Bulletin Monumental*, 131-I (1973), pp. 7-16; T. W. LYMAN, “Notes on the Porte Miègeville Capitals and the Construction of Saint-Sernin in Toulouse”, *The Art Bulletin*, XLXI, 1 (1967), p. 28; ID., “The Pilgrimage Roads Revisited”, *Gesta*, VIII/2 (1969), p. 41; M. DURLIAT, “Toulouse et Jaca”, *Homenaje a Don José María Lacarra*, pp. 199-207; Q. CAZES, D. CAZES, *Saint-Sernin de Toulouse. De Saturnin au chef-d’œuvre de l’art roman*, Graulhet, 2008, pp. 165-167, 175-176 y 278-280.

²⁹ L. CABRERO-RAVEL, “À propos des échanges artistiques entre France et Espagne à l’époque romane : l’exemple du décor sculpté de la Gascogne et de ses marges”, en P. SÉNAC y otros (dirs.), *Les Français en Espagne du VIII^e au XIII^e siècle / Los Franceses en España desde el siglo VIII al siglo XIII. Actes congrès Transpyrénéalia* (Oloron-Sainte-Marie, 2007), Oloron-Sainte-Marie, 2008, pp. 157-159.

ron precisamente algunos de los capiteles de mayor decantación clasicista de la seo los que suscitaron una difusión más acusada en el entorno –el protagonizado por figuras desnudas que emergen sobre formas ondulantes y el situado frente al que representa la Anunciación (Fig. 3)–, ubicados quizá no casualmente en la nave meridional, la más frecuentada a priori en función de la puerta abierta en dicho costado. Pese a las propuestas sobre su posible significado, especialmente motivadas por el primero, estos y otros ejemplares aún siguen desafiando las habilidades interpretativas de los especialistas. La comprensión integral de su éxito como modelos para tallas derivadas requerirá de avances en la clarificación de su intrincado valor semántico –si es que lo incorporaron más allá del aprecio por la forma clásica–, quizá presumible en el que exhibe jóvenes en disposición aspada entre maraña vegetal, dada su ubicación frente a otra cesta de intensa carga doctrinal. ¿En qué medida en su trasposición a otros enclaves se asumieron sus valencias?³⁰

En último término, la invocación de los prototipos antiguos en la conformación del lenguaje escultórico del románico pleno deriva en el caso jaqués a una cuestión de especial trascendencia para la articulación historiográfica del románico hispano: la prelación de la experiencia castellana sobre la aragonesa y la direccionalidad de dichos intercambios. No abordaré aquí tal cuestión, si bien estimo más coherente la posición que atribuye a Jaca un papel primordial en la definición de dicha corriente³¹. Ciertamente la proximidad del sarcófago de Husillos a la iglesia de



Fig. 3. a) Jaca, catedral, capitel de una pilastra en el primer tramo de la nave meridional; b) Iguácel, Santa María, capitel de la arquería absidal; c) Uncastillo, San Martín, capitel occidental de la portada meridional (fotos: autor)

³⁰ Vid. lo señalado a partir de su remedo en Ujué por J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “Componentes foráneos en el románico navarro: coordenadas de creación y paradigmas de estudio”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3 (2008), pp. 22-23.

³¹ M. CASTIÑEIRAS, “Verso Santiago? La scultura romanica da Jaca a Compostella”, en A.C. QUINTAVALLE (ed.), *Medioevo: l'Europa delle cattedrali. Atti del Convegno internazionale di studi* (Parma, 2006), Milán, 2007, pp. 387-396; J. L. SENRA, “Rebellion, Reconciliation, and a Romanesque Church in León-Castile (c.1109-1126)”, *Speculum*, 87/2 (2012), pp. 404-407.

Frómista es un argumento de peso, pero sería un error reducir las problemáticas del imaginario antiquizante de la seo aragonesa a la relevancia alcanzada por un solo modelo, personalizado además en el ejemplar palentino cuando no fue el único de su género ni sus ecos los exclusivos en inspirar a escultores del románico³².

Para cerrar las argumentaciones sobre la fase germinal de la escultura románica aragonesa que ha centrado este epígrafe, quisiera añadir una nota final relativa a las tipologías arquitectónicas en las que se imbricó esa primera escultura y su carácter referencial para creaciones posteriores. Cabe señalar a la portada meridional jaquesa como la introductora de una novedad compositiva que podemos rastrear a partir de sus derivaciones próximas: el parteluz que, como sustento de tímpanos subsidiarios, permitió enriquecer el programa del umbral al verse coronado con la imagen musical de David, y cuya evocación tipológica, a la que se suma la presencia de relieves en las enjutas, definió ingresos como el de Sainte-Marie d'Oloron (Fig. 4), cuyo hastial precedido de pórtico incorpora a su vez referencias a la fachada occidental jaquesa³³.



Fig. 4. Sainte-Marie d'Oloron, portada occidental (foto: autor)

³² R. BIELFELDT, *Orestes auf römischen Sarkophagen*, Berlín, 2005; B. HINZ, "Orestes im Mittelalter. Motive mythologischer Sarkophage in romanischer Skulptur", en *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlín, 2007, pp. 253-262.

³³ Refrendo esta hipótesis, que se beneficia de hallazgos de A. García Omedes y apoya observaciones iniciales de MORALEJO, "La sculpture", pp. 101-102, en GARCÍA, *Monarquía, reforma y frontera*, pp. 277-285.

ESTÍMULOS Y FACTORES EN LA RENOVACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA PLÁSTICA PLENORROMÁNICA

Probablemente la creación del llamado “Díptico de Jaca”³⁴ constituye, junto a las evocaciones de la escultura antigua de la catedral, el caso más claro de “copia creativa” de un modelo producido en el espacio aragonés de finales del siglo XI (Fig. 5). Con seguridad, la reinterpretación que del prototipo ebúrneo bizantino realiza la placa singularizada con el nombre de la reina Felicia de Roucy conlleva un deseo de asociación al prestigio de un modelo, similar al que pudo regir la filiación antiquizante de la escultura monumental³⁵. Este caso privilegiado de relación entre modelo y secuela nos introduce en la consideración de otros medios artísticos como agentes implicados en la reorientación de la actividad escultórica jaquesa del entorno de 1100, en la que la inspiración clasicista de las primeras

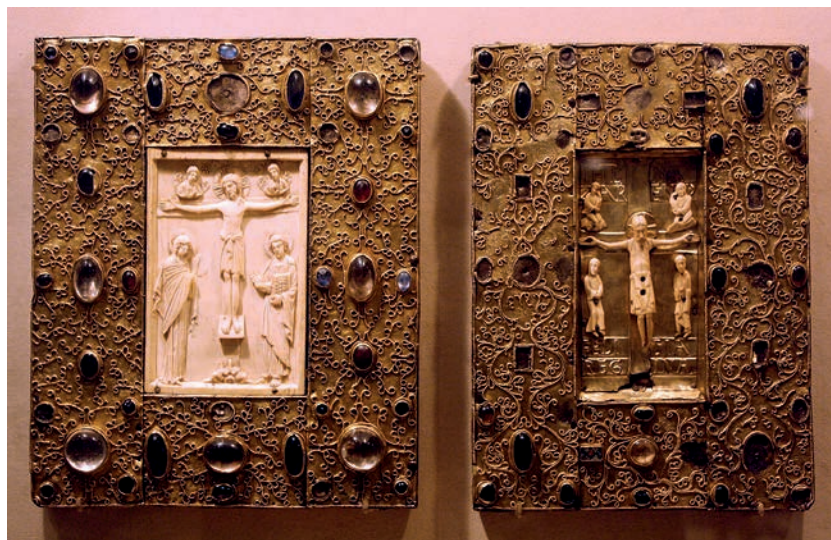


Fig. 5. Placas del “Díptico de Jaca”, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.134 (izquierda) y 17.190.33 (derecha) (foto: Verónica Abenza)

³⁴ Sobre esta obra vid. los novedosos estudios que le está dedicando V. C. ABENZA SORIA, “El Díptico de Jaca i la reina Felicia de Roucy”, en M. CASTIÑEIRAS, J. CAMPS (coords.), *Catalunya i la Mediterrània: circulació d'artistes, objectes i models. Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, 2 (2014), pp. 27-54; ID., “Ego, Regina: un nuevo retrato del patrocinio artístico femenino en Aragón a finales del siglo XI”, *Románico*, 20 (2015), pp. 88-97.

³⁵ Para una exposición de los mecanismos de copia y reelaboración de la pieza vid. ABENZA, “El Díptico de Jaca”, pp. 33-35 y 37-38. Incide en el condicionante de la disponibilidad de marfil S. D. FISHER, *Materializing the word: Ottonian treasury bindings and viewer reception*, tesis doctoral (The State University of New Jersey, 2012), Ann Arbor, 2012, p. 109. Asimismo, en términos iconográficos, es estimable el recurso al prototipo para alumbrar una de las primeras crucifixiones del románico hispano, en sintonía con el creciente interés contemporáneo por el valor sacrificial e intercesor del tema comentado por P. HENRIET, “MILLE FORMIS DAEMON. Usages et fonctions de la croix dans l’Hispania des IX^e-XI^e siècles”, en T. DESWARTE, P. SÉNAC (dirs.), *Guerre, pouvoirs et idéologies dans l’Espagne chrétienne aux alentours de l’an mil. Actes du Colloque international organisé par le Centre d’Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale* (Poitiers-Angoulême, 2002), Turnhout, 2005, pp. 176-181.

labras –filtrada ahora por el tamiz tolosano– no desaparece entre los modos plásticos vigentes, pero convive con otras propuestas para las cuales el papel referencial del sarcófago antiguo es menos determinante. Esta renovación estética, encarnada por las labores atribuidas a los artífices del sarcófago de Doña Sancha y sus contemporáneos, desde la catedral de Jaca a Santa María de Santa Cruz de la Serós y San Pedro el Viejo de Huesca, acentúa la filiación languedociana de sus obras³⁶. Asimismo, plantea el acceso a nuevas aportaciones y prototipos alternativos a los hasta entonces manejados, entre los que se ha reconocido el papel de las artes suntuarias³⁷. En efecto, el diálogo entre medios artísticos diversos ha de contemplarse como un factor renovador del escenario artístico en el cambio de siglo. Sería de interés explorar en qué medida otros soportes pudieron verse implicados en tales intercambios. Estos son difícilmente rastreables en casos como el de la escultura lignaria, cuyas pérdidas y carencia de referentes cronológicos claros desafía al hábito clasificador, sumado a la compleja diferenciación entre arcaísmo y tosquedad que afecta a sus realizaciones. Pese a la tendencia a concentrarlas en cronologías tardías, ejemplares de calidad como el crucificado conservado en el Museo Diocesano de Jaca³⁸ procedente de la propia seo merecen una revisión que estime sus posibles deudas con el auge escultórico vivido en el foco creador del que proviene (Fig. 6)³⁹. En otro orden de asuntos, vale la pena llamar la atención sobre la dimensión de relicario de la talla, acaso coincidente con la que cabe atribuir al díptico jaqués⁴⁰, congruente con el destacado culto a la cruz en el reino⁴¹ y emparentada con prácticas como la de la inclusión intencionada de una lipsanoteca tras la figura del crucificado pintado en el ábside de Bagüés⁴².

³⁶ Con todo, D. Ocón ha revitalizado recientemente las conexiones italianas que advirtieron anteriores estudiosos: OCÓN, “Renouveau paléochrétien”, pp. 124-133.

³⁷ D. OCÓN ALONSO, “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 del III Coloquio de Arte Aragonés* (Huesca 1983), sección II, Huesca, 1985, pp. 95-98; ABENZA, “El Díptico de Jaca”, pp. 38-41. La misma consideración se ha extendido a obras del norte pirenaico con las cuales se vinculan las aragonesas: J. LACOSTE, “Le portail roman de Sainte-Marie d’Oloron”, *Revue de Pau et du Béarn*, 1 (1973), pp. 54-61.

³⁸ A. FRANCO, “Cristo crucificado”, en *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, catálogo de la exposición (Jaca-Huesca, 1993), Huesca, 1993, p. 314.

³⁹ Las analogías entre el desarrollo de la escultura monumental y las imágenes lignarias han sido señaladas en algunos ejemplares catalanes: M. A. CASTIÑEIRAS, J. CAMPS, “Figura pintada, imagen esculpida. Eclósion de la monumentalidad y diálogo entre las artes en Cataluña, 1120-1180”, en *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, catálogo de la exposición (Barcelona, 2008), Barcelona, 2008, pp. 142-144; J. CAMPS I SÒRIA, “La escultura románica en piedra y en madera”, en M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, J. CAMPS I SÒRIA (coords.), *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Barcelona*, Aguilar de Campoo, 2014, pp. 138-139.

⁴⁰ ABENZA, “El Díptico de Jaca”, pp. 51-52.

⁴¹ M. SERRANO COLL, “Imagen y propaganda en las primeras amonedaciones del rey de Aragón”, *Anuario de Estudios Medievales*, 45/2 (2015), pp. 940-943.

⁴² G. FERNÁNDEZ SOMOZA, “Muros consagrados. El entorno litúrgico medieval de la lipsanoteca de Bagüés”, *Territorio, sociedad y poder*, 9 (2014), p. 115.



Fig. 6. Cristo crucificado, Museo Diocesano de Jaca (foto: autor)

Más allá de cuestiones de definición estilística, la contemplación de modelos alternativos a los propiamente escultóricos ofrece interesantes resultados en lo que respecta a la configuración de relatos complejos, una preocupación patente en la segunda oleada de escultores activos en Jaca. La aplicación de nuevos moldes narrativos ajenos a la formulación de los sarcófagos condujo a exploraciones simultáneas –y quizá convergentes– a las de los primeros ciclos románicos murales conocidos en Aragón. Así lo pone de manifiesto el cotejo de soluciones utilizadas en la narrativa visual de la historia de san Lorenzo en un capitel de la catedral de Jaca y las pinturas murales de Bagüés (Fig. 7). Las demandas narrativas del relato multiepisódico y envolvente del capitel obtenían una resolución más adecuada según los patrones pictóricos que pone de manifiesto un ciclo como el zaragozano, cuyos orígenes, junto a los de las pinturas de San Juan de la Peña, se han podido precisar en los conjuntos murales y la miniatura del Poitou⁴³, con analogías tam-

⁴³ G. FERNÁNDEZ SOMOZA, *Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña. La itinerancia de un estilo*, Murcia, 2004, pp. 194-217 y 225-233.



Fig. 7. Analogías en actitudes y fórmulas compositivas entre las pinturas murales de Bagüés (Museo Diocesano de Jaca) y el capitel de san Lorenzo de la catedral de Jaca (fotos: autor)

bién detectadas en la miniatura de Limoges⁴⁴. El acceso a modelos miniados y murales de impronta aquitana hubo de nutrir los saberes artísticos de escultores que se esforzaban en configurar relatos de ambición narrativa, y así se ha planteado para focos próximos de creación escultórica como el tolosano⁴⁵. Este escenario de diálogo entre medios plantea la problemática del conocimiento artístico compartido y sus cauces de transmisión; una encrucijada que suele resolverse en el plano teórico con el recurso al consabido “libro de modelos”, que no siempre supone una respuesta satisfactoria. En este sentido, la única ilustración de un manuscrito que contiene unos *Comentarios sobre el Libro de Job* en el Archivo de la Catedral de Pamplona (sig. Cod. 13, f. 86r) puede aportar luz sobre la transmisión de estilemas y

⁴⁴ H. TOUBERT, “Peinture murale romane. Les découvertes des dix dernières années. Fresques nouvelles, vieux problèmes, nouvelles questions”, *Arte medievale*, 2ª serie, I, 1-2 (1987), p. 153; M. GUARDIA, “Una región meridional de la pintura románica”, en *El románico y el Mediterráneo*, p. 153.

⁴⁵ K. HORSTE, *Cloister design and monastic reform in Toulouse. The Romanesque sculpture of La Daurade*, Oxford, 1992, pp. 128-149. No debe olvidarse la actividad pictórica del propio centro, ejemplificada por las decoraciones murales de Saint-Sernin, y sus correspondencias tanto con el desarrollo escultórico regional como con los focos de pintura e ilustración de manuscritos reseñados. Vid. N. PIANO, *Locus Ecclesiae. Passion du Christ et renouveaux ecclésiastiques dans la peinture murale des Pyrénées françaises. Les styles picturaux (XIIIe s.)*, tesis doctoral (Université de Poitiers, 2010), pp. 35-40 y 46-48.

pautas compositivas susceptibles de ser explotadas por artistas que trabajasen en formatos monumentales dentro de los parámetros estéticos aquitanos (Fig. 8). Si estilísticamente se han observado vínculos con la pintura realizada entre Poitiers y Tours⁴⁶, también se ha señalado la peculiar composición de la escena, apta para ser desarrollada en la superficie de un capitel⁴⁷. Sin que tengan que buscarse necesariamente vínculos con obras concretas, los ecos estilísticos y valores compositivos que confluyen en la ilustración nos permiten intuir algunos eslabones de la transmisión de modelos y repertorios entre los equipos de artífices que contribuyeron al auge figurativo del románico pleno⁴⁸.

En el proceso de asentamiento y propagación de fórmulas figurativas y de ornamentación vegetal hispano-languedocianas en la escultura aragonesa del primer



Fig. 8. Job en el muladar. *Liber Iob Sancto Hieronimo interprete, cum glossis excerptis ex Sancto Gregorio Magno*, Archivo de la Catedral de Pamplona, sig. Cod. 13, f. 86r (© Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra)

⁴⁶ A. ORRIOLS, "Super septem epistolas canonicas y Liber Iob Sancto Hieronimo interprete, cum glossis excerptis ex Sancto Gregorio Magno", en *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, catálogo de la exposición (Pamplona, 2006), vol. I, Fundación para la conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2006, p. 414.

⁴⁷ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "El segundo tercio del siglo XII", en C. FERNÁNDEZ-LADREDA (dir.), J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, C. J. MARTÍNEZ ÁLAVA, *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 2004, pp. 127-128.

⁴⁸ Han reflexionado últimamente sobre estos intercambios M.-T. CAMUS, "De la peinture murale à la sculpture. Réflexion à propos du décor des églises romanes d'ouest", en A. C. QUINTAVALLE (ed.), *Medioevo: i modelli. Atti del Convegno internazionale di studi* (Parma, 1999), Milán, 2002, pp. 601-603; CASTIÑEIRAS, CAMPS, "Figura pintada, imagen esculpida", pp. 133-147; M.-P. SUBES, "Pierre et peintures : des sources picturales pour la sculpture romane ?", en Y. GALLET (ed.), *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en œuvre dans l'art médiéval. Mélanges d'Histoire de l'art offerts à Éliane Vergnolle*, Turnhout, 2011, pp. 403-412.

tercio del siglo XII, el claustro de la catedral de Jaca desempeñó un remarcable papel. Se trata de un conjunto un tanto desatendido –salvo por la atención reciente que han concitado algunos de sus integrantes más sofisticados, directamente emparentados con Saint-Sernin de Toulouse–, a pesar de las numerosas reflexiones que le han dedicado David y Sonia Simon, dando a conocer muchos de sus vestigios⁴⁹. El adelantamiento cronológico que han experimentado las realizaciones de Toulouse y Compostela con las que el claustro jaqués se relaciona⁵⁰, proclives a aproximar a la primera década de la centuria elementos fundamentales para su datación, subrayan la importancia del recinto claustral para el florecimiento escultórico del norte peninsular. Como preámbulo de futuros estudios que indaguen en su caracterización, configuración y discursos, para los que necesariamente habrán de tenerse en cuenta sus piezas dispersas⁵¹, dedicaré algunas líneas a aportar ciertas correspondencias con otras obras, a fin de reivindicar el potencial del conjunto para el seguimiento de los procesos de copia, reelaboración y difusión de motivos. Ello permitirá, además, reclamar la atención sobre otras empresas edilicias igualmente necesitadas de revisiones actualizadas, como es el caso de Santa María de Santa Cruz de la Serós⁵², con la cual pueden establecerse lazos que afianzan aún más sus conexiones jaquesas en el entorno de 1100.

La sintonía estilística y sello tolosano de capiteles como el denominado “del sátiro” (Museo Diocesano de Jaca), el custodiado en la iglesia jaquesa de Santiago y los figurativos integrados en la arquería de la sala capitular de la catedral de Jaca, afines a la rotundidad plástica de la *Porte Miègeville* y de la portada occidental de Saint-Sernin de Toulouse, constituyen un crucial eslabón en el desarrollo de la escultura hispano-languedociana. Con todo, la posible vinculación con el señero centro tolosano de otras tallas del claustro jaqués más alejadas de esa particular definición estilística –las relacionadas con los maestros del sarcófago de Doña

⁴⁹ D. L. SIMON, *The Doña Sancha Sarcophagus and Romanesque Sculpture in Aragon*, tesis doctoral (University of London, The Courtauld Institute of Art, 1977); ID., “Le Sarcophage de Doña Sancha à Jaca”, *CSMC*, 10 (1979), pp. 107-124; S. C. SIMON, “Le Christ victorieux : iconographie d’un chapiteau de Jaca”, *CSMC*, 10 (1979), pp. 125-131; ID., “David et ses musiciennes : iconographie d’un chapiteau de Jaca”, *CSMC*, 11 (1980), pp. 239-249; ID., “Un chapiteau du cloître de la cathédrale de Jaca représentant la psychomachie”, *CSMC*, 12 (1981), pp. 151-157.

⁵⁰ Planteadas en varios trabajos recientes de M. Castiñeiras y de Q. Cazes. A título de ejemplo vid. sus contribuciones en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, catálogo de la exposición (París-Roma-Santiago de Compostela, 2010), Milán, 2010.

⁵¹ Catalogadas en J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, F. A. GARCÍA GARCÍA, D. L. SIMON, *Informe histórico-artístico para declaración de bien de interés cultural del conjunto de capiteles y otras piezas románicas procedentes de la catedral de Jaca (Huesca)*, 2013.

⁵² Como punto de partida para posteriores investigaciones, vid. la completa puesta al día de M. SERRANO COLL, “Santa María de Santa Cruz de la Serós: estado de la cuestión”, http://www.ucm.es/centros/webs/proyecto_romanico_aragon_HAR2009-08110/index.php?tp=BIBLIOGRAFÍA&a=dir5&d=37365.php (último acceso 2/6/2016).

Sancha-, se ha visto relegada por otros nexos más evidentes, concretamente los que remiten al foco bearnés⁵³. En este sentido, una cesta de la colección Lacasa procedente posiblemente del claustro catedralicio⁵⁴ (Fig. 9a), decorada en sus frentes con figuras humanas alternadas con leones andrógafos dispuestos en los ángulos, remite directamente a una composición de Toulouse. Puede reconocerse el modelo en un capitel de las tribunas de la nave de Saint-Sernin (Fig. 9c), llamado a tener una especial fortuna en el románico hispano y francés meridional⁵⁵. La comparativa, además de añadir un nuevo ejemplo al elenco de tallas conocedoras de las plantillas tolosanas, pone de manifiesto la diversa transcripción estilística de dichos modelos entre los escultores activos en el claustro catedralicio dentro del amplio espectro formal deudor de las corrientes languedocianas. Un tercer ejemplar puede incluirse dentro de esta secuencia: el frente de uno de los capiteles de la cámara superior de Santa María de Santa Cruz de la Serós, que retoma la composición ejecutada en Toulouse y vista en Jaca (Fig. 9b). El mismo espacio alberga otro capitel severamente deteriorado que enlaza en diverso grado con las variantes del personaje que acompaña a un león –abriendo sus fauces, montándolo o situándose tras de él– reconocibles en la catedral de Jaca, San Pedro de Loarre y sus ecos en Tierra de Campos⁵⁶.

Estos paralelismos, sumados a la afinidad del restante capitel figurado de la cámara con la progenie del ejecutor del frente principal del sarcófago de Doña San-



Fig. 9. a) Capitel procedente del claustro de la catedral de Jaca, colección Lacasa (foto: David L. Simon); b) Santa María de Santa Cruz de la Serós, capitel de la cámara superior (foto: autor); c) Toulouse, Saint-Sernin, capitel de la tribuna septentrional del tercer tramo de la nave (foto: autor)

⁵³ D. RICO CAMPS, *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*, Murcia, 2002, pp. 118-122; BROWN, *Portal, Sculpture, and Audience*, pp. 136-142.

⁵⁴ SIMON, *The Doña Sancha Sarcophagus*, pp. 68-69.

⁵⁵ CAZES, *Saint-Sernin de Toulouse*, pp. 188-190.

⁵⁶ J. A. MARTÍNEZ PRADES, *El castillo de Loarre. Historia constructiva y valoración artística*, Huesca, 2005, pp. 122, 142-145 y 150; J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, "Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia)", *Archivo Español de Arte*, LXXIV, 293 (2001), pp. 88-95.

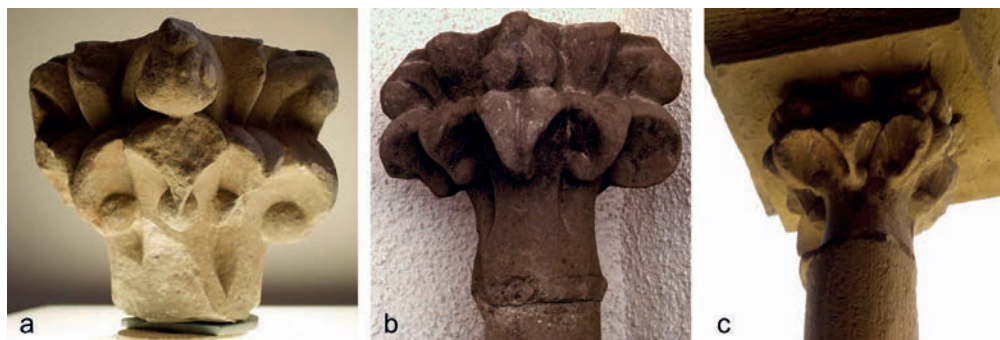


Fig. 10. a) Jaca, catedral, capitel descontextualizado, Museo Diocesano de Jaca (foto: autor); b) Capitel procedente del claustro de la catedral de Jaca, colección Maisterra (foto: David L. Simon); c) Santa María de Santa Cruz de la Serós, capitel de la torre campanario (foto: autor)

cha, refuerzan la incardinación del cenobio regio aragonés en el horizonte formal y cronológico de la empresa claustral jaquesa, y afianzan los préstamos tomados de la escultura de la seo que la propia portada monástica occidental proclama. De hecho, la transmisión de modelos entre ambas fábricas no se restringe al registro figurado, y puede ser rastreada igualmente en el repertorio vegetal (Fig. 10). Una maltrecha cesta descontextualizada perteneciente al lapidario del Museo Diocesano de Jaca presenta una solución de hojas hendidas vueltas en pico y rematadas en bola (Fig. 10a). Tanto sus dimensiones, menores que las de los capiteles adscritos al claustro, como su ejecución hacen pensar en su pertenencia a un vano, quizá alguno de los que completaban el diseño del templo catedralicio. La misma composición, a mayor escala y con carácter exento, se repite en un capitel procedente con probabilidad del claustro de la catedral y conservado en manos particulares (Fig. 10b). Y, aunque las circunstancias de visibilidad –agravadas por el acusado deterioro de la pieza– no faciliten el cotejo, un capitel de la torre campanario de Santa María de Santa Cruz de la Serós sigue el mismo modelo (Fig. 10c), dentro de un conjunto de cestas cuya definición estilística las emparenta con soluciones de la seo jacetana.

En esta rápida exploración de modelos y ecos a partir de los vestigios claustrales jaqueses cabría hacer un aparte en una peculiaridad que afecta igualmente al diseño de elementos presentes en las mismas fábricas anteriormente aludidas. Me refiero a la fortuna insuficientemente apreciada que alcanzaron los fustes torsos en este entorno cronoestilístico (Fig. 11). Con diferentes perfiles, pero siempre asociados a un desarrollo helicoidal, se cuenta con tres ejemplares descontextualizados que pueden asignarse a las dependencias claustrales de la catedral de Jaca: dos fustes de un metro de altura aproximadamente, uno de ellos perteneciente a la colección Lacasa y otro conservado en el mesón “El Rancho Grande” de Jaca (Figs. 11a-b), y otra pieza de características similares embutida en el muro de una vivien-

da de la misma localidad⁵⁷ (Fig. 11c). Otro fuste de formato análogo se encuentra en Santa María de Santa Cruz de la Serós procedente quizá de la torre campanario y presenta la particularidad de acompañar su torsión con una serpiente enroscada a lo largo de su superficie (Figs. 11d y 11f). Este detalle, que enlaza con una de las obsesiones icónicas de la escultura de la catedral de Jaca⁵⁸, lleva a preguntarse si una de las columnas salomónicas incorporadas a la puerta de la sacristía catedralicia dieciochesca tendría un origen románico común a los ejemplares mencionados⁵⁹ (Fig. 11e). El fuste en cuestión dispone una serpiente según un patrón muy similar al del monasterio benedictino e incluye un detalle decorativo vegetal en

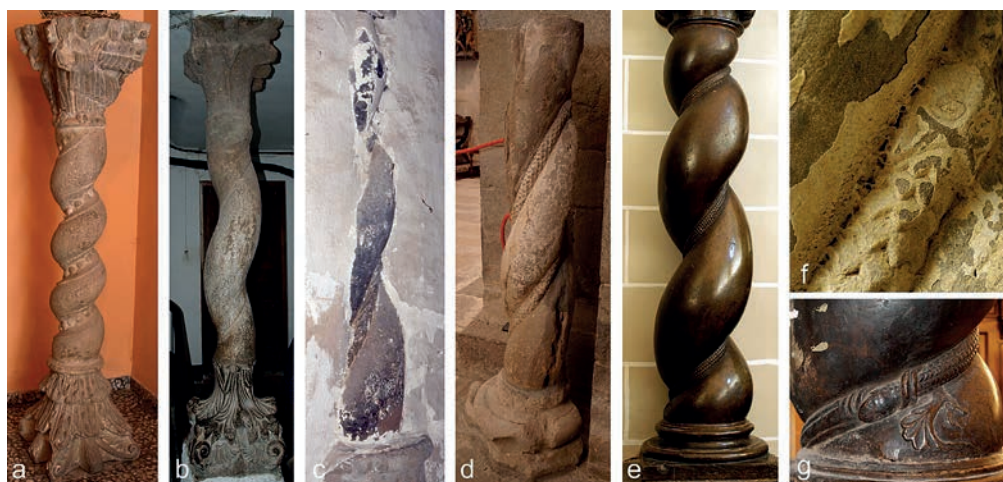


Fig. 11. a) Fuste y capiteles del claustro de la catedral de Jaca, colección Lacasa (foto: autor); b) Fuste y capiteles del claustro de la catedral de Jaca, mesón “El Rancho Grande” de Jaca (foto: autor); c) Fuste del claustro de la catedral de Jaca, colección particular (foto: Ángel Mesado); d) Santa María de Santa Cruz de la Serós, fuste de la torre campanario (foto: autor); e) Jaca, catedral, columna perteneciente a la puerta de la sacristía (foto: autor); f) y g) detalles de la decoración de los dos últimos fustes (fotos: autor)

⁵⁷ Catalogadas en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, GARCÍA, SIMON, *Informe histórico-artístico*, n° 8, 10 y 25. Llama la atención su escaso eco bibliográfico, limitado a menciones puntuales en S. MORALEJO ÁLVAREZ, “Ars Sacra’ et sculpture romane monumentale : le trésor et le chantier de Compostelle”, *CSMC*, 11 (1980), p. 224, n. 124, y S. C. SIMON, “Un chapiteau du cloître”, p. 152. El segundo fuste fue dibujado por Carderera (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, n° inv. 9775), catalogado en J. M. LANZAROTE GUIRAL, I. ARANA COBOS, *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera*, Zaragoza, 2013, p. 290. Lo reproduce en fotografía, sin indicar su pertenencia a la catedral, J. PASSINI, *Aragón, el Camino a Santiago. Patrimonio edificado*, Madrid, 1993, p. 74.

⁵⁸ S. TRINKS, “Schlangenkönographie zwischen León und Jaca: eine Zeichenlehre des Bösen nach Isidor von Sevilla”, en A. ARBEITER, C. KOTHE, B. MARTEN (eds.), *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch / El Norte hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano*, Petersberg, 2009, pp. 226-230; PRADO-VILAR, “Del maestro de Orestes-Caín”, pp. 28-32; MORÁIS, *Roma en el Románico*, pp. 532-553.

⁵⁹ Sus elementos fueron reaprovechados de otras áreas de la catedral: D. J. BUESA CONDE, “La catedral de Jaca”, en D. J. BUESA CONDE (dir.), *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, 1987, p. 84. Nótese cómo su desarrollo helicoidal es notablemente distinto al de su pareja.

el extremo inferior que admite comparaciones con fórmulas digitadas aplicadas en otras labras románicas catedralicias (Fig. 11g). Sus dimensiones, mayores que las de las columnas que pudieron pertenecer al claustro, invitan a explorar otras ubicaciones y usos, quizá en relación con el mobiliario litúrgico del templo⁶⁰. Con un resultado plástico distinto, han de incluirse en la nómina de fustes helicoidales los dañados ejemplares del friso esculpido de la portada meridional de San Pedro de Loarre, cuyo diseño añade una nota de romanidad a un conjunto para el que se han invocado referentes de la Roma pontificia⁶¹.

A diferencia de Santa María de Santa Cruz de la Serós, templo que pese a demandar nuevos estudios ha recibido una estimable atención historiográfica, otros edificios aragoneses de notable empeño constructivo no han gozado de la misma fortuna bibliográfica. En el marco de un estudio sobre las relaciones de modelo y copia en el ámbito escultórico quisiera detenerme en uno de estos casos, el de San Salvador de Murillo de Gállego, con el fin de contribuir a la caracterización de su ornato apuntando algunas vinculaciones con los conjuntos anteriormente revisados⁶². Dentro de la incorporación de motivos y temas propios del repertorio languedociano que presenta su abundante decoración esculpida, se distingue la utilización de plantillas y estilemas derivados de las obras catedralicias jaquesas. Así, en un capitel del pilar emplazado en el flanco nororiental del crucero se reitera una composición de figuras aladas en cuclillas que asen argollas y se distribuyen en los frentes y ángulos de la cesta, cuyo antecedente inmediato se encuentra nuevamente en un capitel del claustro de Jaca (Fig. 12). Aunque el grado de conservación del ejemplar catedralicio es deficiente, afectado por notables pérdidas, permite distinguir el trazado de las alas, la fisonomía inferior de los cuerpos y el

⁶⁰ Por ejemplo, la de soporte para el cirio pascual (agradezco la sugerencia al Dr. Eduardo Carrero). Las implicaciones de la iconografía serpentina para el contexto pascual y su asociación al instrumental litúrgico que interviene en sus ceremonias han sido tratadas por I. SÁNCHEZ GARCÍA, *La Vigilia Pascual en la Baja Edad Media. Uso y significado litúrgico del tricerio*, Madrid, 2014.

⁶¹ F. ESPAÑOL BERTRAN, “El castillo de Loarre y su portada románica”, *Locus Amoenus*, 8 (2005-2006), pp. 7-18. La singularidad de las piezas referidas anteriormente plantea la cuestión del acceso a modelos ajenos al entorno local. Con todo, para I. G. BANGO TORVISO, “La renovación del tesoro sagrado a partir del concilio de Coyanza y el taller real de orfebrería de León. El Arca Santa de Oviedo (1072)”, en J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, M. POZA YAGÜE (eds.), *Alfonso VI y el arte de su época*, vol. extraordinario de *Anales de Historia del Arte* (diciembre 2011), p. 55, n. 119, la aparición de fustes torsos y entorchados en la eboraria hispana del siglo XI debilita las conexiones que se han propuesto en casos como el compostelano, cuyo modelo, a juicio de M. Castiñeiras, es romano. El formato monumental y exento de los ejemplares aragoneses, unido a los conocimientos técnicos precisos para su ejecución, ha de tenerse en cuenta a la hora de suponer una trasposición a escala de motivos plasmados en las artes suntuarias. Ante la fortuna del modelo entorchado en la cultura artística de la reforma gregoriana, cabe preguntarse si la peculiaridad de las piezas aragonesas podría ir en la línea de otras soluciones de la catedral de Jaca que enlazan con las experiencias basilicales italianas, siendo conscientes de la ausencia en los fustes pirenaicos de un repertorio ornamental “a la romana” como el de las emulaciones de Compostela.

⁶² El estudio más completo sobre el templo ha sido realizado por C. MARTÍNEZ ÁLAVA, “Murillo de Gállego. Iglesia de San Salvador”, en J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE (coord.), *Enciclopedia del Románico en Aragón. Zaragoza*, vol. II, Aguilar de Campoo, 2010, pp. 475-496.



Fig. 12. a) Jaca, catedral, capitel procedente del claustro, Museo Diocesano de Jaca (foto: autor); b) Murillo de Gállego, iglesia de San Salvador, capitel del brazo septentrional del crucero (foto: Elena Aranda)

detalle de su asidero, que junto a la disposición de las dobles volutas en el registro superior acotan el paralelismo con el capitel de Murillo de Gállego. La posición de las figuras, identificables como sirenas-ave o arpias, entronca con obras tolosanas y otros ejemplares del claustro jaqués, mientras que la sujeción del elemento arqueado con sus manos las aproxima al tema del híbrido ballestero que se difundió en la escultura hispano-languedociana en el primer tercio del siglo XII⁶³. Las referencias a lo jaqués no se agotan en el capitel mencionado, pues otra cesta de la arquería ciega que articula el interior del ábside mayor de la iglesia de San Salvador hace gala de unas formas vegetales carnosas, de perfiles estriados y destacada volumetría desplegada sobre tallos ondulantes, que trae a la mente el magnífico capitel de la arquería septentrional de la nave catedralicia, cuya exuberancia y complejidad lo distinguen del resto de coronamientos de las grandes columnas que ritman la alternancia de soportes de la seo (Fig. 13). Dicho ejemplar encarna el nuevo léxico fitomórfico extendido en las labores claustrales, y su relevancia para el seguimiento del impacto jaqués no ha pasado desapercibida entre quienes han advertido su resonancia en la vertiente pirenaica septentrional, particularmente en una cesta del ábside mayor de Sainte-Foy de Morlàas⁶⁴. No en vano, el contexto bearnés y sus prolongaciones meridionales engloban los integrantes más destacados de esta variante renovadora de la flora languedociana, cuyo sentir plástico está presente igualmente en el capitel zaragozano.

Estas concomitancias con la escultura plenorrománica de los grandes centros altoaragoneses se pueden advertir también en la cripta de Murillo de Gállego a

⁶³ T. MARTIN, “Crouching Crossbowmen in Early Twelfth-Century Sculpture: A Nasty, Brutish, and Short(-Lived) Iconography”, *Gesta*, 54/2 (2015), pp. 143-164.

⁶⁴ J. LACOSTE, *Sainte-Foy de Morlàas*, Jurançon, 1976, pp. 10-11; ID., “Algunos movimientos de escultores románicos entre Aragón y el Béarn a comienzos del siglo XII”, *Románico*, 20 (2015), pp. 143-144; CABRERO-RAVEL, “À propos des échanges”, p. 158.



Fig. 13. a) Jaca, catedral, capitel de la arquería septentrional de la nave mayor (foto: autor); b) Murillo de Gállego, iglesia de San Salvador, capitel de la arquería ciega absidal (foto: Elena Aranda)

partir de otro de los motivos característicos de la plástica languedociana, los grifos pareados (Fig. 14). En este caso, dentro del abanico de soluciones adaptadas al formato de la cesta ensayadas en los diversos enclaves que acogieron este repertorio –entre ellos, la propia catedral de Jaca en uno de los capiteles de la sala capitular⁶⁵–, es en Santa Cruz de la Serós donde se encuentra el paralelo más cercano,



Fig. 14. a) Santa María de Santa Cruz de la Serós, capitel descontextualizado con parejas de grifos (foto: autor); b) Murillo de Gállego, iglesia de San Salvador, capitel del vano axial de la cripta (foto: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico)

⁶⁵ Sin olvidar su inclusión en uno de los laterales del sarcófago de Doña Sancha, sobre el que volveré más adelante.

ilustrado por un capitel descontextualizado que dispone grifos afrontados en sus frentes. Al margen de pequeñas variantes, la descripción anatómica de las criaturas y su alternancia con los elementos vegetales en la configuración de la pieza son especialmente próximas. Las relaciones expuestas sitúan, pues, al templo de San Salvador –cuya dedicación de 1102 probablemente se refiera a la iglesia inferior– en la irradiación de modelos cristalizados en los grandes edificios aragoneses del románico pleno de primera generación.

Más allá del reconocimiento de casos en los que el binomio modelo-copia se hace evidente, como pueden ser los expuestos en las páginas precedentes, resulta de particular interés la indagación en los factores que permiten explicar semejantes relaciones. No me detendré en esta ocasión en cuestiones cruciales como la formación del escultor y las dinámicas de trabajo de los equipos, en las que el dominio y transferencia del repertorio desempeñan un papel rector, o en la problemática de la geografía artística y sus implicaciones para el establecimiento de redes y canales de circulación de modelos y artífices⁶⁶. Atenderé preferentemente al ámbito del patrocinio y a la esfera institucional, poniendo de manifiesto cómo los nexos que tejen el parentesco y la subordinación –tanto en lo político como en lo eclesiástico– constituyen urdimbres sobre las que actúa la trama de las relaciones artísticas⁶⁷. Conforme a esta premisa, puede verificarse la transmisión de fórmulas en determinados entornos sociales, desde el círculo regio a la nobleza, y en direcciones coincidentes en muchos casos con vínculos de dependencia que también se dan en el ámbito eclesial.

Como se apuntaba en la introducción, el sarcófago de Doña Sancha constituye una de las piedras angulares del fenómeno de difusión de modelos en la escultura románica aragonesa. Su trascendencia como inspirador de soluciones parece haber sido especialmente efectiva en contextos funerarios, como se desprende de la adopción selectiva y combinada de sus repertorios en los relieves del panteón de nobles pinatense⁶⁸. En este sentido, merece la pena llamar la atención sobre otro sarcófago, de menores dimensiones, procedente igualmente de la casa monástica de Santa Cruz de la Serós, y apenas valorado por la historiografía debido a su permanencia hasta fechas muy recientes en manos privadas (Fig. 15a). El ejem-

⁶⁶ Una línea de trabajo especialmente pertinente para el ámbito pirenaico y su proyección, como bien plantean desde el estudio de la pintura mural M. GUARDIA, C. MANCHO, J. M. PALAU, “Borders as a meeting place: the muralists’ workshops in the Pyrenees”, *Hortus Artium Medievalium*, 20/1 (2014), pp. 318-331. Vid. asimismo E. GARLAND, “Les Pyrénées, un maillon essentiel dans le processus d’élaboration et de diffusion de l’art roman ?”, en Q. CAZES (dir.), *L’art du sud. De la création à l’identité (XF-XX^e siècle)*, París, 2003, pp. 45-58.

⁶⁷ Para la comprensión de estas cuestiones, que beben de las reflexiones sobre el establecimiento en Aragón de relaciones feudo-vasalláticas, resultó especialmente iluminadora la conferencia “De Iguácel a Cinco Villas: la arquitectura de los barones” que pronunció Javier Martínez de Aguirre en el curso de verano de la Universidad de Zaragoza *Arte románico en Aragón: nuevas perspectivas*, celebrado en Jaca del 18 al 20 de julio de 2013.

⁶⁸ SIMON, “L’art roman”, pp. 250-253.



Fig. 15. a) Sarcófago procedente de Santa María de Santa Cruz de la Serós, Museo de Huesca, NIG. 10970 (foto: autor); b) Lateral del sarcófago de Doña Sancha, Museo de las Benedictinas de Jaca (foto: autor); c) Fragmentos de un tejido procedente del relicario de Santa Librada de la catedral de Sigüenza, Terrassa, CDMT, núm. reg. 6494 © Centre de Documentació i Museu Textil/Quico Ortega)

plar, conservado actualmente en el Museo de Huesca, concentra su deteriorada decoración exclusivamente en uno de sus frentes mayores, resuelto mediante la triplicación de una pareja de grifos afrontados cuyas patas se apoyan en cuadrúpedos. La proximidad a uno de los flancos del sarcófago de Doña Sancha (Fig. 15b), protagonizado por las mismas criaturas híbridas, es patente al margen de las pequeñas diferencias compositivas y de caracterización. En este caso la comunidad de repertorio se asienta en la identidad del entorno creativo, pues tanto una sepultura como la otra compartieron destino, y su parentesco formal se refuerza muy probablemente por el del linaje, pues cabe adscribir la urna de menores dimensiones a otro enterramiento dinástico en el marco de una comunidad benedictina distinguida por la presencia de las damas de la familia regia. Así, la circulación de modelos en el ámbito de los artífices activos en la casa monástica dispondría de un canal adicional al nivel de los promotores; unas relaciones que se verifican en otras empresas artísticas vinculadas con la monarquía. La opción por la imagen

del grifo, poseedora de connotaciones áulicas y apropiada por su cariz funerario, facilitaría aún más la trasposición del motivo entre ambos receptáculos.

Con todo, más allá de la conexión inmediata que puede establecerse con el sarcófago de Doña Sancha, y del hecho de que el grifo sea un motivo escultórico presente en las fuentes tolosanas de los artífices⁶⁹, la solución reiterativa del frente dialoga con otro tipo de obras que nos devuelven por un momento a la cuestión de los prototipos, en este caso a partir de la pauta ornamental seguida. En efecto, la seriación del motivo, unida a su repertorio icónico, remite a las producciones textiles englobadas bajo el denominador de *pallia rotata*, caracterizadas por la disposición de motivos presentados en círculos tangentes alineados, de larga tradición en Oriente y en la cuenca mediterránea⁷⁰. De hecho, puede invocarse un ejemplo específico de cronología almorávide particularmente próximo a la secuencia desplegada en el sarcófago: una de las sedas procedentes del relicario seguntino de santa Librada, fragmentada y repartida entre varias instituciones, decorada con grifos afrontados⁷¹ (Fig. 15c). La trasposición del modelo textil a la piedra encuentra en piezas de cariz funerario un contexto especialmente apropiado, pues sabemos de la costumbre seguida en ambientes áulicos consistente en revestir las urnas con ricas telas⁷². La perennización del ornato textil, habitualmente mencionada en el estudio del arte románico en relación con la pintura mural⁷³, cuenta en el sarcófago aragonés con un interesante eslabón pétreo en el que la adaptación

⁶⁹ SIMON, *The Doña Sancha Sarcophagus*, p. 205; M. CASTIÑEIRAS, “Tre miti storiografici sul romanico ispanico: Catalogna, il Cammino di Santiago e il fascino dell’Islam”, en A. C. QUINTAVALLE (ed.), *Medioevo: arte e storia. Atti del Convegno internazionale di studi* (Parma, 2007), Milán, 2008, p. 94.

⁷⁰ En tejidos de este tipo es habitual la comparecencia de temática zoomorfa ritmada por ejes de simetría, e incluso detalles como el perlado que delimita parte del tondo del sarcófago de doña Sancha tiene paralelos en el diseño de los paños mencionados. La presumible cronología de la urna del Museo de Huesca coincide con la eclosión de la afamada producción textil almeriense de época almorávide, cuyos productos conocieron una amplia difusión en territorio peninsular y, a juzgar por los ejemplares asignados a la misma, abundaron en las fórmulas decorativas señaladas. Vid. C. PARTEARROYO LACABA, “Tejidos andalusíes”, *Artígrama*, 22 (2007), pp. 383-391.

⁷¹ K. OTAVSKY, M. A. M. SALIM, *Mittelalterliche Textilien. I. Ägypten, Persien und Mesopotamien. Spanien und Nordafrika*, Riggisberg, 1995, pp. 145-153 (cat. n.º 85).

⁷² F. ESPAÑOL BERTRAN, “Los indumentos del cuerpo a la espera del Juicio Final”, en *Vestiduras ricas. El monasterio de Las Huelgas y su época. 1170-1340*, catálogo de la exposición (Madrid, 2005), Madrid, 2005, pp. 81-84. Una práctica bien documentada en la Baja Edad Media que cuenta con antecedentes visuales tan reveladores como el del traslado del féretro ilustrado en el f. 200v del *Sacramentario de Warmondo* (Biblioteca Capitolare di Ivrea, ms. 31), y paralelos en el aderezo funerario de los cuerpos santos como el reflejado por la llamada *Historia Silense* al apuntar la cubrición del sarcófago contenedor de las reliquias isidorianas con un lujoso paño en su *translatio*.

⁷³ J. LECLERCQ-MARX, “L’imitation des tissus ‘orientaux’ dans l’art du Haut Moyen Âge et de l’époque romane. Témoignages et problématiques”, en A. C. QUINTAVALLE (ed.), *Medioevo mediterraneo: l’Occidente, Bisanzio e l’Islam. Atti del Convegno internazionale di studi* (Parma, 2004), Milán, 2007, pp. 456-469. Un ejemplo contrastable de esta trasposición en el ámbito aragonés se aprecia en la decoración pictórica de la capilla de San Agustín en San Vicente de Roda de Isábena: M. GUARDIA, “El oratorio de la catedral de Roda de Isábena y su decoración pictórica”, *Románico*, 18 (2014), p. 36.

creativa del escultor introdujo variantes, enmarcando las parejas de grifos bajo arquerías, tal y como se presentan las escenas de los frentes mayores del sarcófago de Doña Sancha.

¿En qué medida el patrocinio de miembros de la familia regia pudo condicionar la inclusión de fórmulas escultóricas deudoras del entorno jaqués en otros enclaves, como la iglesia de los Santos Reyes (otrora San Salvador) de Javierrelatre? Su emplazamiento en tierras que pertenecieron al conde Sancho Ramírez –hermano del rey homónimo– parecen avalar dicha hipótesis, más aún sabiendo de los proyectos funerarios del noble en la seo aragonesa y de su generosidad con la iglesia de sus dominios⁷⁴. Saliendo del entorno familiar de los monarcas, el papel referencial de los encargos vinculados al círculo regio entre los proyectos emprendidos por la nobleza del reino o a ella destinados merece también consideración. Es ilustrativo el caso del Panteón de Nobles de San Juan de la Peña y la ya mencionada trasferencia a sus relieves de los motivos del sarcófago de Doña Sancha –más allá de su evidente cercanía geográfica–, especialmente dentro de un ambiente funerario en el que la nobleza emuló comportamientos de los monarcas en lo referido a la elección de sepultura.

La derivación de elementos arquitectónicos y escultóricos de San Adrián de Sasave respecto a la catedral de Jaca es bien conocida desde que fue estudiada por D. Simon⁷⁵. A través de sus citas a motivos y estilemas de la seo, especialmente reconocibles los del tímpano occidental, este pequeño templo es un buen exponente del fenómeno de descontextualización de significados que discurre en paralelo a la transmisión de las formas. Lo que en Jaca incorpora un sentido preciso, como las estrellas que bajo metáforas florales sitúan el crismón en el ámbito celeste de la visión constantiniana⁷⁶, se asume en los relieves absidales de Sasave como un elemento más del repertorio ornamental –probablemente entendido ya como una mera flor–, apto para ser aplicado en los lugares que reciben decoración esculpida y sometido a variaciones como la que procede a agruparlas. Tal descontextualización semántica se da incluso en obras que siguen con mayor fidelidad el modelo

⁷⁴ Vid. el testamento y codicilo transcrito por R. DE HUESCA, *Teatro histórico de las Iglesias del Reino de Aragón. Tomo VIII. De la Santa Iglesia de Jaca*, Pamplona, 1802, pp. 449-452. Para la relación con lo jaqués vid. D. L. SIMON, “Art for a New Monarchy: Aragon in the Late Eleventh Century”, en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, POZA (eds.), *Alfonso VI y el arte*, pp. 375-376. Con todo, el caso de Javierrelatre también sería ilustrativo de la diseminación de fórmulas escultóricas dentro de las redes eclesiásticas si se contempla la afinidad de alguna talla con modelos presentes en la mermada decoración de la abadía pinatense, que contaría con posesiones en dicho lugar. Así lo sostiene J. L. GARCÍA LLORET, “San Juan de la Peña, monasterio rupestre, panteón real. Una singular conjunción de arte románico y naturaleza”, en P. L. HUERTA HUERTA (coord.), *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo, 2009, p. 19.

⁷⁵ D. L. SIMON, “San Adrián de Sasave and Sculpture in Altoaragón”, en N. STRATFORD (ed.), *Romanesque and Gothic: Essays for George Zarnecki*, vol. I, Woodbridge, 1987, pp. 179-184.

⁷⁶ He desarrollado con detenimiento esta interpretación del monograma jaqués en GARCÍA, *Monarquía, reforma y frontera*, pp. 208-211.

original, como el tímpano de Santa María de Santa Cruz de la Serós, que incorpora el mismo elemento quizá reteniendo aún su significación astral, pero sin reproducir en cualquier caso el sentido específico que cobraba en el prototipo. Mas, con independencia de la disyunción entre forma y significado en la cita a la fuente que pudiera darse en San Adrián de Sasave, su caso es pertinente en una discusión sobre los canales de propagación del repertorio por tratarse de una dependencia del cabildo jaqués, consignada como tal en el acta de consagración del templo⁷⁷.

Así, de igual modo que el círculo nobiliario pudo contribuir con su patrocinio a la difusión de los modelos implantados en las empresas relacionadas con la monarquía, los prioratos y parroquias dependientes suponían un terreno propicio para la diseminación de las fórmulas desarrolladas en las instituciones eclesiásticas matrices. Esta premisa, no obstante, debe matizarse atendiendo a cada caso particular y ser confrontada con el resto de condicionantes que rodean la aplicación de un determinado ornato, sin perder de vista el marco general de los intercambios. La escultura figurativa de la iglesia zaragozana de Santiago de Ruesta⁷⁸, restringida a los dos capiteles de su arco triunfal con parejas de leones de cabeza compartida y sirenas-pez que sujetan y entrelazan sus trenzas, pudo haber seleccionado dos temas presentes en la ornamentación de la abadía bordelesa de La Sauve-Majeure, de la cual era priorato⁷⁹. Sin embargo, la difusión de motivos semejantes dentro del amplio espectro hispano-languedociano hace que no deban excluirse otras posibilidades de transmisión artística alternativas a la respaldada por una subordinación institucional. En el caso de San Juan de la Peña y sus filiales, la condición prioral de Bagüés constituye un óptimo argumento para el razonamiento de los vínculos pictóricos entre la parroquia y la iglesia baja pinatense. La decoración escultórica de Santa María de Iguácel, que dependía de San Juan de la Peña en virtud de la donación de Sancho Galíndez, también evidencia concomitancias con las labras de la iglesia abacial matriz⁸⁰ que pudieron producirse en un contexto semejante de renovación artística, impulsado desde el cenobio de La Peña y simultáneo al de Bagüés⁸¹. Aun así, la clara derivación jaquesa de numerosos elementos de la iglesia de la Garcipollera introduce componentes adicionales en el proceso, abierto al

⁷⁷ Fechable entre 1100-1104. A. DURÁN GUDIOL (ed.), *Colección diplomática de la catedral de Huesca*, vol. I, Zaragoza, 1965, doc. 90, p. 115. No debe olvidarse, además, el trasiego de clérigos entre el cabildo catedralicio y el monasterio pirenaico con personajes como Pedro de Almería (ibid., doc. 91, pp. 116-117).

⁷⁸ J. ARRUGA SAHÚN, "Ruesta (Urriés). Ermita de Santiago", en MARTÍNEZ DE AGUIRRE (coord.), *Enciclopedia del Románico. Zaragoza*, pp. 528-534.

⁷⁹ B. CABAÑERO SUBIZA, "La temprana llegada de las primeras formas del Camino de Santiago: entre Jaca y La Sauve-Majeure", *Cuadernos de las Cinco Villas*, 3 (1988), pp. 94-96. El autor hace extensible dicha conexión, que atribuye a un escultor llegado desde la casa madre, a la ornamentación de la portada occidental.

⁸⁰ GARCÍA, "San Juan de la Peña", pp. 19-20 y 24-25.

⁸¹ Esta hipótesis ha de dialogar necesariamente con el valor concedido a la célebre inscripción del templo y sus implicaciones para el desarrollo del románico jaqués. Vid. la relectura y consecuencias de la misma que plantea J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "Santa María de Iguácel, Sancho Galíndez y Sancho Ramírez: Literalidad y contexto de una inscripción problemática", *La Estela*, 34 (2015), pp. 9-13.

principal foco escultórico del entorno encarnado por la catedral –las pérdidas de la iglesia pinatense probablemente hayan sustraído contrapuntos adicionales–.

Avanzando en el tiempo y desplazando el foco de atención a las Cinco Villas, el notable auge constructivo experimentado en Uncastillo supone un terreno abonado para el discernimiento de dinámicas semejantes. Tanto las vinculaciones políticas como la adscripción eclesiástica constituyen factores explicativos de la transmisión de determinados motivos y modos escultóricos en los templos de la villa. Desde la perspectiva de los modelos también resulta relevante la renovación plástica acaecida en ella en el tercio central del siglo XII, con el concurso de artífices conocedores de los grandes conjuntos del Béarn y Quercy, a los que se sumaría una posterior penetración borgoñona⁸².

Es sintomático que la iglesia de San Martín de Uncastillo, sujeta al patrocinio regio en el contexto de la repoblación de la villa, y distinguida por referencias tardías en su condición de capilla real, incorpore las citas más claras al repertorio jaqués en varias de sus labras (Fig. 3c)⁸³. Por lo que respecta a Santa María (Fig. 16a), desde los estudios de J. Lacoste se reconoce la innegable impronta bearnesa de buena parte de su escultura, no solo en lo referido a su definición estilística, sino también en lo tocante a la adopción de determinados rasgos tipológicos –como las arquivoltas figuradas– y a ciertas orientaciones temáticas⁸⁴. Sainte-Marie d’Oloron y otras obras de la región suelen citarse como punto de referencia ineludible en este proceso de trasposición de modelos ultrapirenaicos (Fig. 4), si bien estudios recientes han matizado el panorama volviendo sobre observaciones previas que distinguían préstamos tanto de Moissac como del románico altoaragonés desarrollado entre Jaca y Huesca⁸⁵. Para lo tratado en estas páginas interesa destacar cómo la tenencia de Uncastillo en manos de la familia vizcondal bearnesa se perfila como un factor relevante en la llegada de artífices y modelos del sur francés. A su vez, en el marco de los procesos de copia y derivación ha de señalarse que dicha orientación no supuso una recepción pasiva de los modelos

⁸² Una visión panorámica en M. L. MELERO MONEO, “Navarra y Aragón en las décadas centrales del siglo XII (de 1120 a 1180)”, en *El románico y el Mediterráneo*, pp. 99-109. La variedad y elevado número de tallas de Santa María de Uncastillo hacen de este templo un caso de estudio remarcable sobre el que se han detenido últimamente L. TORRALBO SALMÓN, *La escultura románica de Santa María de Uncastillo*, Uncastillo, 2003; D. L. SIMON, “Uncastillo. Iglesia de Santa María”, en MARTÍNEZ DE AGUIRRE (coord.), *Enciclopedia del Románico. Zaragoza*, pp. 659-683; y J. PERRATORE, *Laity, Community and Architectural Sculpture in Romanesque Aragon: Santa María de Uncastillo*, tesis doctoral (University of Pennsylvania, 2012), Ann Arbor, 2012.

⁸³ SIMON, “L’art roman”, pp. 263-265; D. SAGASTE ABADÍA, “Uncastillo. Iglesia de San Martín de Tours”, en MARTÍNEZ DE AGUIRRE (coord.), *Enciclopedia del Románico. Zaragoza*, pp. 708-710; PERRATORE, *Laity, Community*, pp. 41-43.

⁸⁴ J. LACOSTE, “La décoration sculptée de l’église romane de Santa María de Uncastillo (Aragón)”, *Annales du Midi*, LXXXIII, 102 (1971), pp. 149-172; ID., “La sculpture romane n’avait pas de frontière : l’œuvre d’un sculpteur béarnais en Aragon”, *Revue de Pau et du Béarn*, 32 (2005), pp. 81-93.

⁸⁵ Vid. la puesta al día y nuevas apreciaciones de PERRATORE, *Laity, Community*, pp. 76-128.

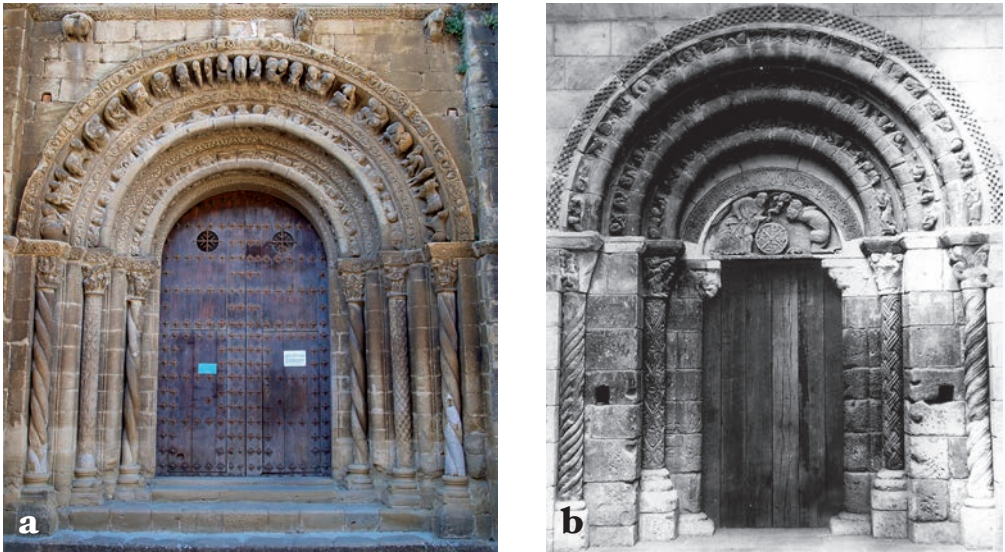


Fig. 16. a) Uncastillo, Santa María, portada meridional (foto: autor); b) Uncastillo, San Miguel, portada meridional, Boston, Museum of Fine Arts, 28.32

importados, sino que estos se combinaron y adaptaron en función de la audiencia y circunstancias específicas del enclave, como bien ha determinado J. Perratore. En la propia villa, la iglesia de San Miguel compartió escultores con la fábrica de Santa María, coyuntura que sin duda favoreció las semejanzas compositivas y temáticas entre sus respectivas portadas meridionales⁸⁶ (Fig. 16), alzadas en un contexto urbano de competencia y emulación que animó la actividad artística de la villa —para la cual Santa María cobró una especial autoridad—. La afinidad de ambas portadas pudo obedecer a la semejante función de jalón en entradas opuestas de la ciudad, de modo que se concibieran como *pendant* exteriorizando, mediante las semejanzas de sus umbrales, un rol similar dentro de una construcción visual de la identidad urbana⁸⁷.

Este apresurado recorrido por las notables realizaciones de Uncastillo y sus implicaciones para el estudio de la circulación de modelos escultóricos, así como de las relaciones de semejanza que se establecen entre unas obras y otras, podría completarse con una mirada a las conexiones navarras que abren un campo de exploración adicional. Si el entramado de relaciones políticas fundamenta las derivaciones jaquesas y bernesas reconocibles en los templos de villa, la vinculación

⁸⁶ D. L. SIMON, “La escultura de San Miguel y Santa María de Uncastillo: historietas de la vida cotidiana”, en *La escultura románica. Encuentro Transpirenaico sobre Patrimonio Histórico Artístico* (Uncastillo, 2000), Uncastillo, 2007, pp. 75-97. Del mismo autor, “Uncastillo. Iglesia de San Miguel”, en MARTÍNEZ DE AGUIRRE (coord.), *Enciclopedia del Románico. Zaragoza*, pp. 678-683; PERRATORE, *Laity, Comunity*, pp. 123-126.

⁸⁷ PERRATORE, *Laity, Comunity*, pp. 55-57.

eclesiástica con la diócesis de Pamplona permite explicar otros préstamos y movimientos de artífices continuados en la década de 1170⁸⁸.

DE BIZANTINISMOS Y PERSONALIDADES ARTÍSTICAS EN EL TARDORROMÁNICO

En el complejo escenario del último tercio del siglo XII y sus apéndices, en el que confluyen corrientes de diverso signo con la síntesis de fuentes locales y estímulos foráneos que generan un eclecticismo difícil de desenmarañar, resulta especialmente arduo razonar los procesos de creación a partir del binomio modelo-copia. Proliferan las canterías con resultados próximos, y los especialistas subrayan frecuentemente la comunidad de estilo que comparten grupos de artistas. El intercambio de modelos se aviva fuera de los grandes centros, donde confluyen miembros de diversa procedencia, *curriculum* y horizonte formativo que pasan a integrar nuevos equipos. Dentro de este panorama, que convive con las realizaciones de los grandes focos silense y compostelano y en el que sobresale la actividad escultórica en el área de Cinco Villas, el ábside de la seo de Zaragoza ha cobrado un especial relieve como punto de partida del desarrollo tardorrománico aragonés en el tercer cuarto de siglo (Fig. 17); papel advertido particularmente desde el estudio de otros núcleos escultóricos en territorios vecinos⁸⁹. Un factor adicional que dificulta el seguimiento de las dinámicas que aquí nos interesan estriba en las distintas secuencias temporales propuestas. Estas obedecen a modelos explicativos contruidos a partir de conjuntos clave, cuya ubicación en una década u otra conlleva mover las dataciones de numerosas obras situadas en su estela.

Me detendré brevemente en dos aspectos clave del desarrollo escultórico en esta fase del románico aragonés. Uno afecta a la cuestión de los prototipos, con la aparición en el paisaje artístico de nuevos modelos transformadores de la cultura visual en un espectro amplio del territorio peninsular. El otro atañe a la difusión de plantillas y modos plásticos entre fábricas a la luz del problema del artista.

Por lo que respecta al primero de ellos, la renovación estilística bajo el denominador del bizantinismo –con una incidencia constatable en el entorno navarro-aragonés–, fue puesta de manifiesto por D. Ocón en varios estudios publicados en

⁸⁸ M. L. MELERO MONEO, “Modelos y relaciones en la escultura de Navarra y Aragón en la segunda mitad del siglo XII: Borgoña, la Isla de Francia y Compostela”, en RÜCKERT, STAEBEL (eds.), *Mittelalterliche Bauskulptur*, pp. 133 y 149-152. Al margen de este contexto, cabría señalar otros casos de transmisión de modelos entre territorios colindantes como el protagonizado por Santo Domingo de la Calzada y Agüero: M. POZA YAGÜE, “Un itinerario para un taller: el papel de la girola calceatense en la evolución de la escultura hispana del último tercio del siglo XII”, en *La cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada* (1998), Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 335-341.

⁸⁹ M. L. MELERO MONEO, *Escultura románica y del primer gótico de Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997; ID., “Escultura monumental. Portadas y claustro”, en *La catedral de Tudela*, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 196-197; E. LOZANO LÓPEZ, *Un mundo en imágenes: La portada de Santo Domingo de Soria*, Madrid, 2006, pp. 285-287.



Fig. 17. Zaragoza, catedral, detalle de la decoración escultórica del ábside central (foto: autor)

la década de 1990⁹⁰. En ellos definió particularidades que afectan a la descripción anatómica, el tratamiento de plegados y fórmulas compositivas cuyos referentes situó en la muravaria siciliana y en obras asignadas al entonces llamado “estilo 1200”. Avanzando sobre estas premisas se han señalado otros aspectos de la impronta bizantinizante que incumben al ámbito iconográfico, tanto en la recepción de fórmulas como en la configuración de amplios ciclos narrativos⁹¹. Una vez establecida la cartografía, resta por determinar los cauces específicos de propagación de dichos modelos. La dificultad de rastrear en la península códices bizantinos ricamente ilustrados como los propuestos por algunos especialistas puede ser paliada tan solo parcial-

mente por la difusión en la miniatura hispana de fórmulas en la órbita del denominado “Channel style”, una trama en la cual la *Biblia de Lérida* supone una referencia estimable en virtud de su posible procedencia aragonesa⁹². Con todo, esta vía de irradiación, que alcanzaría su cénit en el propio territorio aragonés con la ejecución de los murales de Sigüenza, resulta insuficiente para explicar coincidencias temáticas a mayor escala con prototipos orientales como las advertidas en ciertos relatos bíblicos. Si los vínculos dinásticos con Sicilia y otros territorios europeos bañados por oleadas de bizantinismo proporcionan elementos de apoyo⁹³, últimamente se viene reivindicando la movilidad de artistas formados en la tradición tardocomne-

⁹⁰ Con el fin de no alargar la lista, citaré el último de ellos, en el que se refieren anteriores trabajos: D. OCÓN ALONSO, “El renacimiento bizantinizante de la segunda mitad del siglo XII y la escultura monumental en España”, en *Viajes y viajeros en la España medieval. Actas del V Curso de Cultura Medieval* (Aguilar de Campoo, 1993), Madrid, 1997, pp. 267-290.

⁹¹ Efectúa referencias frecuentes a estos aspectos LOZANO, *Un mundo en imágenes*, apuntando la intensa presencia de bizantinismos en Silos, un foco que podría ser relevante en la formación de canterías de primera fila en ámbito aragonés.

⁹² J. YARZA LUACES, “La Biblia de Lérida, manuscrito de procedencia aragonesa, muestra de la internacionalidad del románico”, en *IV Coloquio de Arte Aragonés, Zaragoza*, 1986, pp. 355-374.

⁹³ Asimismo, ha llamado la atención sobre el posible papel desempeñado en el contexto aragonés por las órdenes militares C. SÁNCHEZ, “El taller de San Miguel de Biota y la escultura en Aragón y Navarra en torno al año 1200”, *Porticum*, 2 (2011), p. 32.

na, cuya actividad supondría una vía de entrada directa del caudal bizantino⁹⁴. La espinosa cuestión de los bocetos y libros de modelos⁹⁵, a la que cómodamente se recurre a falta de otras evidencias, también entra en juego en esta problemática. No debería minusvalorarse el papel de la memoria en las prácticas artísticas que contribuirían a diseminar los elementos renovadores estilísticos e icónicos⁹⁶.

En relación con estos últimos aspectos debe introducirse el segundo punto enunciado dos párrafos atrás: cómo la construcción de personalidades artísticas determina nuestra forma de comprender y explicar las dinámicas de transmisión de repertorios y de relaciones de modelo y copia. En este sentido, la interpretación del escenario aragonés noroccidental del último cuarto del siglo XII se ha visto dominada por las etiquetas del llamado “maestro” y “taller” de San Juan de la Peña⁹⁷. De aceptar un solo artífice o la unidad de taller, la repetición de modelos constatada en numerosos templos de Cinco Villas y su entorno obtiene fácil explicación. Sin embargo, ya hace una veintena de años se proporcionaron argumentaciones extensas para deconstruir esta pretendida entidad –generadora de un curriculum hipertrofiado en el que cabe discernir diferencias pese a su aparente homogeneidad–, y hacerla compatible con un modelo explicativo más lógico⁹⁸. No obstante, aun diferenciado grupos coherentes en términos estilísticos que pueden verse subrayados por particularidades iconográficas, la reiteración de plantillas desborda los círculos delimitados. No es menos cierto que varios de los modelos no son exclusivos de este entorno creativo particular ¿Hemos de pensar en bocetos compartidos entre equipos que adquieren diversa materialización escultórica en función de los

⁹⁴ E. LOZANO LÓPEZ, “El Claustro de Monreale y el Tardorrománico hispano: relaciones formales”, en *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura* (Las Palmas de Gran Canaria, 2006), t. I, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 329-336; D. OCÓN ALONSO, “The Paintings of the Chapter-House of Sigena and the Art of the Crusader Kingdoms”, en R. BACILE, J. MCNEILL (eds.), *Romanesque and the Mediterranean. Points of Contact across the Latine, Greek and Islamic Worlds c.1000 to c.1250*, Leeds, 2015, pp. 277-295; M. CASTIÑEIRAS, “Catalan Panel Painting Around 1200, the Eastern Mediterranean and Byzantium”, en BACILE, MCNEILL (eds.), *Romanesque and the Mediterranean*, pp. 297-326. A ello pueden sumarse noticias de desplazamientos hacia Sicilia que coinciden con focos escultóricos hispanos de intenso bizantinismo, como la aportada por J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “En torno a la escultura tardorrománica en Navarra: una revisión documental”, en RÜCKERT, STAEBEL (eds.), *Mittelalterliche Bauskulptur*, p. 184.

⁹⁵ N. STRATFORD, “Le problème des cahiers de modèles à l’époque romane”, *CSMC*, XVII (2006), pp. 7-20; G. Z. ZANICHELLI, “Les livres de modèles et les dessins préparatoires au Moyen Âge”, *CSMC*, XLIII (2012), pp. 61-69.

⁹⁶ Sobre estas cuestiones disertó G. Boto Varela en su ponencia “Categorías de movimiento y relación para seguir pensando la producción artística. Talleres, itinerancias e intercambios formales en los reinos hispanos (fines del siglo XII-inicios del siglo XIII)” pronunciada en las *VIII Jornadas Complutenses de Arte Medieval. Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: influencias artísticas en el entorno de 1200* (Madrid, 13 de noviembre de 2014).

⁹⁷ Aún en fechas recientes de la mano de J. L. GARCÍA LLORET, *La escultura románica del Maestro de San Juan de la Peña*, Zaragoza, 2005.

⁹⁸ Con propuestas divergentes, pero coincidentes en la distinción de grupos de obras que pueden ser asociados a talleres diferenciados dentro de unas coordenadas formales compartidas, P. A. PATTON, *The Coister of San Juan de la Peña and Romanesque Sculpture in Navarre and Aragón*, tesis doctoral (Boston University, 1994), Ann Arbor, 1994, pp. 119-161; M. L. MELERO MONEO, “El llamado ‘taller de San Juan de la Peña’, problemas planteados y nuevas teorías”, *Locus Amoenus*, 1 (1995), pp. 47-60.

modos propios a cada uno de ellos? ¿Son las trayectorias cruzadas de los artífices y su variable movilidad en la configuración de equipos de trabajo las propiciadoras de estas concomitancias? Convendrá explorar la realidad del tejido eclesiástico y la acción de posibles patrocinadores a fin de puntualizar vías de difusión que no se contenten con el factor –de por sí altamente relevante– de la cercanía geográfica.

IMAGEN Y PALABRA: INTERTEXTUALIDAD Y VARIABLES EN LA EPIGRAFÍA MONUMENTAL

A modo de epílogo, el abrir el foco del registro figurativo y ornamental a la consideración de la epigrafía monumental, elemento íntimamente asociado a la escultura que ha centrado este trabajo, posibilitará reflexionar sobre algunas de las cuestiones expuestas. La reciente valoración de la presencia escrita como integrante de un mismo sistema visual junto a lo icónico, en el que se producen interrelaciones formales y semánticas⁹⁹, hace pertinente cuestionarse si pautas de comportamiento semejantes a las de las imágenes se pueden observar en los textos inscritos –siendo conscientes de las características propias de la tradición textual y su transmisión–.

Sin ánimo de generalizar, es posible reconocer ciertos casos de disyunción entre el mantenimiento de un esquema formal y la transmisión de un contenido como los que se advierten en los procesos de copia escultórica. La diversa información textual que proclaman los tímpanos de Jaca y Santa Cruz de La Serós, pese a disponer textos en la misma ubicación, rodeando el crismón y en el borde inferior, es buen ejemplo de ello¹⁰⁰. Los mensajes consignados en el monograma difieren abiertamente entre un ejemplar y otro, patentizando los principios de *variatio* y síntesis de repertorios –si entendemos también los letreros como tales– que rigen la creación plástica. Del mismo modo se advierten casos de intertextualidad que podrían parangonarse al de la difusión de repertorios plásticos, como la similitud de fórmulas en torno al tema de la fuente de vida que recogieron las portadas de La Serós y de Loarre, o la reiteración de uno de los versos de la puerta del claustro de San Juan de la Peña en el tímpano tardío de Puilampa¹⁰¹ (Fig. 18). En ambos casos se repite la misma información, pero queda asociada a un dispositivo formal divergente, abundando en la idea de disyunción entre forma y significado. Si antes se ha aludido a los libros de modelos y a la propagación de esquemas a partir de los mismos, también en el ámbito epigráfico se ha señalado el recurso a formularios que compilarían construcciones métricas capaces de ser reelaboradas en nuevos

⁹⁹ V. DEBLAIS, “L’écriture dans l’image peinte romane : questions de méthode et perspectives”, *Viator*, 41 (2010), pp. 95-125.

¹⁰⁰ D. L. SIMON, “Text and Image and Romanesque Sculpture”, en *Le plaisir de l’art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l’œuvre d’art. Mélanges offerts à Xavier Barral i Altet*, París, 2012, pp. 912-913.

¹⁰¹ C. B. KENDALL, “The Gate of Heaven and the Fountain of Life: Speech-Act Theory and Portal Inscriptions”, *Essays in Medieval Studies*, 10 (1993), pp. 111-128; ID., *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Toronto-Buffalo-Londres, 1998, pp. 113-114.



Fig. 18. Sádaba, iglesia de Puilampa, tímpano de la portada occidental (foto: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico)

letreros¹⁰². Con todo, no debe olvidarse que el recurso a fuentes textuales comunes –bíblicas, litúrgicas o patrísticas– es clave en los fenómenos de intertextualidad¹⁰³. No en vano, al igual que en el estudio de la transmisión de modelos artísticos, debe imponerse cautela a la hora de establecer relaciones directas de copia respecto a un supuesto modelo, más aún en el ámbito de la portada monumental; un elemento arquitectónico cuya significación salvífica en la cultura eclesiástica como metáfora del umbral celeste promovió, con independencia de las variantes, que los textos allí enunciados remitieran a un mismo trasfondo simbólico¹⁰⁴, y por lo tanto pudieran explicitarse con fórmulas similares.

En definitiva, el registro epigráfico constituye un parámetro de análisis primordial en el estudio de los procesos de copia y reinterpretación que afectan a la escultura. Difícilmente las secuelas del crismón de Jaca en el románico aragonés integraron la complejidad dogmática señalada por el letrado del ejemplar catedralicio. Sin este no alcanzaríamos a entender su célebre dimensión trinitaria, pues fue mediante la inscripción como se incorporó un nivel semántico suplementario. Sin embargo, la ausencia de versos parlantes no implica necesariamente un desconocimiento de los significados de la imagen. Seguramente, para la audiencia monástica de El Bayo los relieves de su tímpano pondrían de manifiesto una concepción del umbral análoga a la de su vecino de Puilampa¹⁰⁵, pese a no consignarla en una inscripción como sí hizo este último.

¹⁰² R. FAVREAU, *Épigraphie médiévale*, Turnhout, 1997, pp. 157-163.

¹⁰³ C. TREFFORT, *Paroles inscrites. À la découverte des sources épigraphiques latines du Moyen Âge (VIII^e-XIII^e siècle)*, Rosny-sous-Bois, 2008, p. 26.

¹⁰⁴ D. OCÓN ALONSO, “*Ego sum ostium*, o la puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 3 (1989), pp. 125-136.

¹⁰⁵ D. OCÓN ALONSO, “Las portadas de Puilampa y El Bayo. Simbología de la puerta sagrada en dos iglesias de Cinco Villas”, *Románico*, 8 (2009), pp. 10-17.