

Arte e ideología. Roma y Aragón a finales del siglo XI: la antigüedad clásica como mecanismo de legitimación de un nuevo reino^{*}

Marta Poza Yagüe

The death of Ramiro I, fallen in the Battle of Graus on May 8, 1063, bequeathed in the hands of his heir, the future Sancho Ramírez († 1094), a territory he had to consolidate and defend against the legitimate claims of his cousin Sancho IV of Navarre. A clever manoeuvre, the infeudation of the Kingdom to the Holy See in 1068, determined the political leadership Aragon was to follow from that moment, as well as it explains, at least in part, the classicist orientation of an art promoted both by the monarch, and by the closest members of his court, at the crucial moment of the reception of the new formulas of Romanesque Art.

La muerte de Ramiro I, caído en la Batalla de Graus el 8 de mayo de 1063, legaba en manos de su heredero, el futuro Sancho Ramírez († 1094), un territorio que tenía que consolidar y defender frente a las legítimas reclamaciones de su primo, Sancho IV de Navarra. Una hábil maniobra, la infeudación del Reino a la Santa Sede en 1068, determinó la dirección política que iba a seguir Aragón a partir de esos momentos, a la vez que explica, al menos en parte, la decidida orientación clasicista de un arte promocionado tanto por el monarca, como por los miembros más allegados de su corte, en el crucial momento de la implantación de las nuevas fórmulas del Románico Pleno.

^{*} El presente trabajo se ha desarrollado en el marco de los Proyectos de Investigación *Arte y Monarquía en el nacimiento y consolidación del Reino de Aragón* (HAR2009-08110) y *Arte y reformas religiosas en la España Medieval* (HAR2012-38037).

...haec tibi scribere coepi quod animadverti multa te aedificavisse et nunc aedificare, reliquo quoque tempore et publicorum et privatorum aedificiorum pro amplitudine rerum gestarum ut posteris memoriae tradantur curam habiturum.

Vitruvius, *De Architectura*, prooemium

Sancho Ramírez y la necesidad de dotar de señas de identidad propias al reino de Aragón

En el extremo suroccidental de la fortaleza de Loarre se abre un vano monumental, considerado por la historiografía como el *Mirador de la Reina*. No les faltaba razón a quienes quisieron imaginar asomada tras él a la esposa del monarca en compañía de sus damas, disfrutando del paisaje que se ofrecía ante sus ojos. Porque una primera aproximación a su estructura no contradice esa función lúdica de *belvedere* (Fig. 1). Sin embargo, las dimensiones del ventanal y su posición nos llevan a pensar en otra finalidad más simbólica y representativa: un balcón de aparato desde el que se mostrase Sancho Ramírez quien, con la perspectiva de la ciudad de Huesca aún por conquistar, arengase a sus tropas y se manifestase revestido de todo el poder que le confería la seguridad de saberse rey incontestable de Aragón¹. Aunque el camino recorrido no había sido sencillo.

El 8 de mayo de 1063, en Graus, caía abatido Ramiro I. Hijo ilegítimo de Sancho el Mayor de Pamplona y de la noble Sancha de Aibar, su bastardía no fue obstáculo para que su padre, como sucedió con el resto de sus hermanos, le entregase el control de una parte del reino para que lo gobernase en su nombre, con el compromiso que, a su fallecimiento, fuese reintegrado al núcleo patrimonial de la corona pamplonesa. El espacio cedido fueron los valles pirenaicos que conformaban el Condado de Aragón, territorio que se vio incrementado en 1043 cuando, tras el óbito del infante Gonzalo, se anexionó los condados orientales de Sobrarbe y Ribagorza².

¹ Apuntamos la hipótesis de interpretar esta estructura como un “balcón de apariciones”, fórmula conocida desde la Antigüedad y cuya presencia en ámbitos palatinos de la Corona de Castilla y el Reino de Granada en la Baja Edad Media, nos está desvelando J. C. Ruiz Souza (Ruiz 2012, esp. pp. 313 y ss.).

² La figura de Ramiro I aún genera controversia entre los historiadores. Considerado por Antonio Ubieto como *rey de hecho, no de derecho*, para los más afines a la corriente aragonesa es el primer rey de Aragón; otros cuestionan la validez de esta afirmación retrasando el origen del reino como tal hasta tiempos de su sucesor Sancho Ramírez. Además del citado de

Pese al juramento formulado ante su hermano García, primogénito de Sancho III y por tanto heredero del trono navarro (García III, 1035-1054)³, y al hecho de que Ramiro no se intitulase como *rey* (*Dei gratia rex*, según fórmula acostumbrada), sino que se nominase *hijo del rey Sancho* (*Sancioni regis filius*), lo cierto es que, a su muerte, no devuelve los territorios que había regido a su sobrino Sancho IV (1054-1076)⁴, sino que los lega por vía testamentaria a su hijo, Sancho Ramírez, en cuyas manos deja la difícil situación de configurar y consolidar un reino, cuya legitimidad no dejará de ser cuestionada por el monarca pamplonés. La suerte querrá que el fallecimiento sin descendencia de Sancho IV, en 1076, convierta a Sancho Ramírez también en Rey de Pamplona, salvando, al menos temporalmente, el conflicto. Con esta polémica de fondo, desde los comienzos de su gobierno emprenderá una doble política de defensa de las fronteras y de expansión territorial hacia el sur a costa de plazas musulmanas próximas, con el objetivo en la ciudad de Huesca. Ante sus murallas caerá en 1094, no sin antes haber satisfecho su proyecto de dotar a Aragón de señas de identidad propias; empresa para la que, también desde los inicios, se valió de toda una serie de medidas que supusieron la ruptura con todo lo precedente⁵.

Sin entrar en el decurso de la política interna y de su proyección bélica, crucial en todo este proceso de cambios identitarios es el viaje que emprende, en 1068, a Roma. Movido seguramente por unos principios religiosos que ni queremos, ni estamos en disposición de enjuiciar, lo realmente interesante es la dimensión institucional que cobrará la estancia romana⁶, aprovechada para comprometer

Ubieto Arteta (Ubieto 1953, p. 60 para la cita), clásicos son los estudios que le dedicó Durán Gudiol, con conclusiones no siempre coincidentes (Durán 1985 y Durán 1993). La mejor referencia, con recopilación de toda la bibliografía previa, en la tesis doctoral de Roberto Viruete Erdozáin (Viruete 2008).

³ «Juro yo Ramiro, hijo del rey Sancho, a ti, mi hermano García, no reclamar de hoy en adelante más porción de mi tierra, a no ser la que me da mi padre» (fragmento del denominado *testamento de Sancho el Mayor* procedente del Archivo de S. Juan de la Peña, a partir del estudio de Durán 1993, p. 19).

⁴ Ante quien Ramiro había renovado su pacto feudal cuando, siendo aún menor de edad, accede al trono pamplonés tras la muerte de su padre en la Batalla de Atapuerca (1 de septiembre de 1054).

⁵ Si amplía es la bibliografía generada para el reinado de Ramiro I, no es menor el volumen de títulos dedicados a su sucesor. Para evitar nóminas prolijas, remitimos a los de Buesa 1978 y Buesa 1996, Sarasa 1994 y Lapeña 2004.

⁶ Y en esto Sancho Ramírez no es excepción. Roma fue durante gran parte de la Edad Media, meta privilegiada de via-



Fig. 1: Castillo de Loarre (Huesca). Frente meridional de la fortaleza y *Mirador de la Reina* desde el interior del recinto (foto autor).

ante el Papa la infeudación del reino a la Santa Sede. Con Aragón convertido en vasallo de San Pedro, cualquier reclamación navarra sobre los territorios pirenaicos quedaba vacía de contenido⁷. Esta alianza, ventajosa para ambas partes, será la clave para entender las principales actuaciones emprendidas por el monarca en los siguientes años, incluida la sustitución del antiguo rito hispano por la liturgia gregoriana (1071)⁸ y su matrimonio, en segundas nupcias, con Felicia de Roucy, hermana del paladín papal Eblo de Roucy.

Asimismo, frente a la tradición familiar iniciada por su abuelo Sancho III de dotar y proteger casas benedictinas, y a pesar de que el nuevo rey y su familia seguirán eligiendo el monasterio pinatense para sus retiros cuaresmales así como lugar de futura sepultura, Sancho Ramírez se decantará por los Canónigos de San Agustín para las nuevas fundaciones, instituyendo canónicas tanto en la

seo jacetana, como en la serie de capillas reales que dota: Loarre (1071), Siresa (1082) y Montearagón (1086). Y al hilo de lo expuesto, el vínculo romano se hace notar hasta en las advocaciones de estos enclaves: San Pedro para la catedral de Jaca y las canónicas de Loarre y Siresa, dedicando la última, Montearagón, a Jesús Nazareno.

Un último detalle. Incluso en aspectos propios del ámbito más íntimo tratará de marcar distancias. Si el uso común en la casa navarra era que el primogénito llevase el nombre del abuelo, sucediéndose así desde el siglo X la secuencia Sancho – García – Sancho, él bautizará a su heredero (nacido en fechas cercanas a su retorno de Roma) con el nombre de Pedro (Pedro I de Aragón, 1094-1104), eligiendo para los siguientes Fernando († 1104) y Alfonso (futuro *el batallador*, 1104-1134), nombres más vinculados a sus parientes castellanoleonese que a los orígenes pamploneses, y no retomando la costumbre propia hasta el último de sus vástagos, ahora sí Ramiro, quien aún llegará a reinar con el sobrenombre de *el monje* (1134-1137/1157). De no haber nacido este cuarto varón, ninguno de ellos hubiese recordado nominalmente al abuelo.

El papel jugado por el arte

Aún contará con una baza si cabe más efectiva, por lo inmediata, que era el poder visual de los edificios que ordenará levantar y de las imágenes que los acompañarán. Como recordábamos en el texto que encabeza este trabajo, fue Vitruvio quien, en el prólogo de su obra, advertía a Augusto sobre el nada despreciable valor que para la memoria del gobernante tenía el haber sabido mutar el panorama monumental de su Imperio. Un consejo

jeros de todo origen y condición. A ella acudieron clérigos, peregrinos, reyes, nobles, comerciantes, intelectuales..., muchos movidos por el deseo de visitar la tumba de San Pedro y las reliquias de los primeros mártires, aunque otros relativizaron las actividades piadosas en función de diversos objetivos políticos, económicos o culturales. Pero lo que es innegable –y fundamental para nuestro trabajo–, es la atracción que para todos, sin excepción, ejerció la contemplación de los testimonios materiales del pasado clásico que aún sobrevivían salpicados por toda la ciudad, como ha recordado en fechas recientes C. Nardella en su edición sobre las *Mirabilia urbis Romae* de Maestro Gregorio (Nardella 2007, esp. pp. 9-15).

⁷ Clásicos son los estudios de Kehr 1945 y Kehr 1946, revisados por García-Guijarro 2004.

⁸ Ceremonia solemne que se celebró en el monasterio de San Juan de la Peña. Sobre este aspecto, vid. Ubieto 1948 y Smith 1996, con una evolución de las relaciones con Roma y de la propia vida eclesiástica aragonesa en Durán 1962.

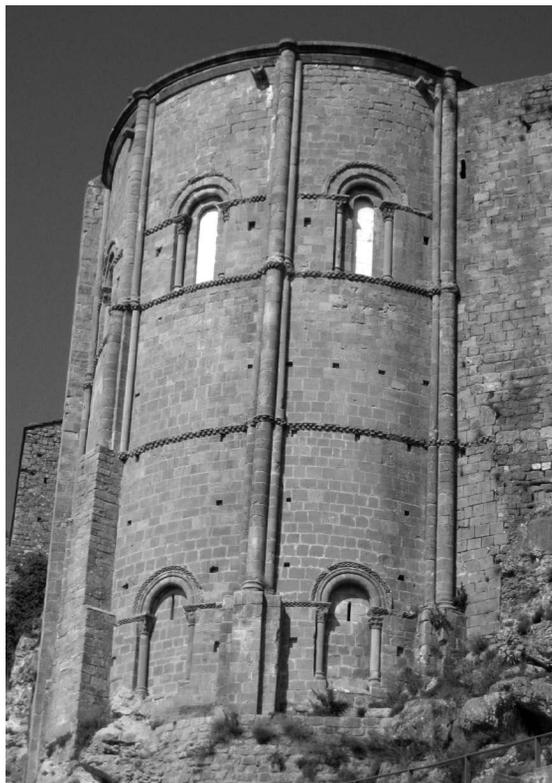


Fig. 2: Castillo de Loarre (Huesca). Capilla Real de San Pedro, exterior (foto autor).

seguido puntualmente por aquellos que iniciaron nuevas eras de gobierno como el propio Augusto (*quien recibió una ciudad de barro y la convirtió en mármol*, según el conocido tópico transmitido por Suetonio), o su émulo Carlomagno (como se puede leer en la narración de su *Vita* consignada por Eginardo). También de ello sabrá sacar partido Sancho Ramírez⁹. Y, en esto, las circunstancias se

⁹ No es nuestra intención manifestar aquí un supuesto conocimiento del texto vitruviano por parte del monarca aragonés que hubiese podido guiar sus pasos. Aunque se ha podido constatar la recepción en el entorno cultural jacetano de escritos filosóficos y teológicos de procedencia carolingia, espacio en el que se sabe que se conocía y estudiaba la obra del arquitecto romano, nada apunta a que sucediera lo mismo con una presunta copia del *De architectura*. Pero tampoco la necesitaba Sancho Ramírez para instrumentalizar el arte a su favor. El mejor modelo lo tenía mucho más cerca, en ese cordón umbilical familiar del que, al menos en apariencia, trataba de desprenderse. No debía sino volver la mirada a las promociones artísticas de su abuelo, el gran Sancho III, artífice a comienzos de la misma centuria de un cambio radical en el panorama arquitectónico de los territorios que gobernaba; innovaciones para las que también se ha reclamado su papel como evocación visual de un nuevo orden. Si pionero en este asunto fue Íñiguez Almech (Íñiguez 1970), abundan sobre el particular Mann 2003 y Mann 2009, esp. en el cap. 2, pp. 46-74, así como Martínez de Aguirre 2009 y Martínez de Aguirre 2011b, pp. 183-191.

van a aliar con su causa, lo que nos obliga a entender el arte promovido directamente por él en tres coordenadas distintas: 1) Reflejo del desarrollo artístico de su tiempo, al coincidir su reinado con la penetración en Aragón de las formas del Románico Pleno. 2) Adopción de un lenguaje formal e icónico canalizador del mensaje político y religioso de un monarca que se muestra como fiel vasallo de San Pedro. 3) Instrumentalización de las formas artísticas que se convierten en medio de propaganda visual, en metáfora del poder instaurado y mecanismo de legitimación monárquica: opción radical por una estética clasicista, emulación del arte de la Roma Antigua. A este aspecto nos referiremos con más atención en el apartado siguiente.

1) Frente a la arquitectura tradicional altoaragonesa, arraigada en fórmulas hispanas y donde las novedades habían sido las importadas por los maestros lombardos en las primeras décadas de la centuria¹⁰, las cabeceras absidadas de Jaca, Loarre, Santa María de Santa Cruz de la Serós o San Juan de la Peña insertan a Aragón en el circuito del románico internacional. Las construcciones aumentan de escala a la vez que se depura la técnica de la talla de sus sillares; se dinamizan los muros a partir de la sabia combinación de columnas adosadas, cuya verticalidad se ve compensada por la horizontalidad de diferentes registros de impostas ajedrezadas, o mediante la inclusión de galerías de arquillos ciegos que aportan ritmo al interior de los hemiciclos; se presta atención a la decoración de sectores antes relegados como portadas o cornisas y, lo que es fundamental, los paramentos se convierten en soporte privilegiado para disponer una escultura monumental sin parangón en el arte occidental desde la desaparición del Imperio Romano (Fig. 2).

Dos edificios, Jaca y Loarre, serán los ejes a partir de los cuales empezar a definir el panorama monumental del reino. Dado que el papel jugado por la seo jaquesa como parte de los mecanismos que permitieron al monarca adoptar una apariencia soberana ha sido analizado en fechas recientes por J. Martínez de Aguirre y D. Simon¹¹, y que no es la arquitectura el asunto que nos va a ocupar de ahora en adelante, solo nos gustaría apuntar una circunstancia respecto a Loarre que creemos no ha sido suficientemente destacada por los autores que se

¹⁰ Una aproximación al arte aragonés previo a la recepción del Románico Pleno en Galtier 2007.

¹¹ Martínez de Aguirre 2011b y Simon 2011.

han ocupado del enclave¹². La fortaleza plenorrománica se construye a modo de cinturón que rodea las estructuras previas levantadas en la parte alta de la peña. Una topografía escarpada que debió dificultar sobremanera la labor de los arquitectos. ¿Por qué entonces Loarre y no un lugar menos conflictivo a la hora de edificar la primera de las capillas reales? Su posición geoestratégica, con las plazas musulmanas de Bolea y Huesca a la vista, debió de ser fundamental en la decisión; pero tal vez no la explique en su integridad. A su lado, no pudo ser menor el factor dinástico. Tradicionalmente se atribuye la fortaleza superior a la voluntad de Sancho el Mayor. Sin embargo, estudios recientes desde el ámbito de la castellología y la historia no consideran factible su fundación hasta los tiempos de Ramiro I¹³. De ser así, al intervenir en el lugar, Sancho Ramírez manifestó su voluntad de continuar la labor de su padre allí donde él la había dejado, prácticamente sin solución de continuidad. Expresado en términos metafóricos, igual que un hijo abraza al padre, el encintado de Sancho Ramírez contiene al de su progenitor cuyo legado ha heredado, asumiendo la responsabilidad de articular el reino que él solo había tenido la posibilidad de esbozar; fusionando forma y contenido, se actualizaba el mensaje político a través de una arquitectura renovada.

2) El especial empeño por parte del papado en revivir las formas artísticas del cristianismo más temprano fue uno de los puntos del programa reformador emprendido en el siglo XI¹⁴. Así, *Moisés y Aarón* mostrando un volumen entre sus manos (Fig. 3), según fue identificado uno de los capiteles de la portada occidental jaquesa por D. Simon¹⁵, no son sino evocación de otros dos hermanos, el rey Sancho Ramírez y el obispo García, coprotagonistas de la introducción de la liturgia romana en la diócesis, a tenor del estudio de J. Martínez de Aguirre¹⁶, rito que encuentra plena correspondencia con la defensa de la ortodoxia trinitaria desplegada en el simbolismo críptico del tímpano¹⁷. Programa

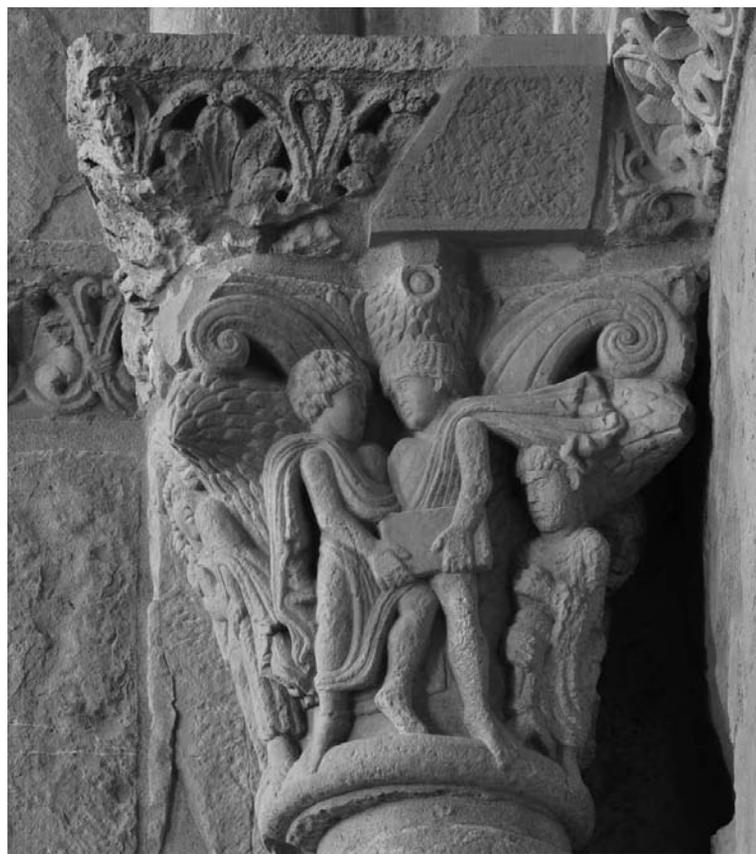


Fig. 3: Catedral de Jaca (Huesca). Portada occidental. *Moisés y Aarón* (foto J. Martínez de Aguirre).

de corte gregoriano que volverá los ojos al Antiguo Testamento, como los que habían predominado en la Roma de las catacumbas, la de los mártires y los primeros papas, aquellos en los que los cristianos primitivos encontraban consuelo con la esperanza puesta en la futura ayuda divina, a semejanza de la prestada por Yavé a *Daniel* cuando, en su cautiverio, envió a *Habacuc* para que lo alimentase, como bien supieron ver en su momento los profs. Simon y Moralejo¹⁸.

Antiguo Testamento del ingreso principal que se proyecta en el meridional estableciendo una correspondencia tipológica entre los temas de sus cestas y los tiempos históricos. Allí, *David y sus músicos*, rey bíblico propuesto como modelo al monarca reinante quien, como *Abraham* a punto de sacrificar a su único hijo, se había visto obligado a donar

lente artículo de Fco. de Asís García (García 2011), en el que desvela su significado a la luz del vínculo establecido con la Santa Sede y que, por su aparición reciente, sirve en sus notas de recopilatorio de todos los estudios previos.

¹⁸ Simon 1975 y Moralejo 1977, esp. pp. 179 y ss. El asunto volverá a repetirse en uno de los capiteles de la Capilla de Loarre y en otra cesta de S. Juan de la Peña.

¹² Dos referencias básicas a cargo de Martínez 2005 y Mann 2009, esp. cap. 4, pp. 101-131.

¹³ Entre ellos Araguas 1991 y Viruete 2005, postura secundada por nosotros en Poza 2009.

¹⁴ Básico para entender el arte de la Reforma Gregoriana sigue siendo la monografía de Toubert 1990.

¹⁵ Simon 2001.

¹⁶ Martínez de Aguirre 2011b, esp. pp. 225-227.

¹⁷ La bibliografía generada por el tímpano occidental jaqués se cuenta entre las más proliferas dedicadas a cualquier aspecto del románico hispano. Por ello, seleccionamos el exce-

a uno de sus vástagos varones al monasterio de San Pons de Thomières; pero que podía contemplar esperanzado la futura victoria sobre los musulmanes en la escena de *Balaam de Moab*. Como el adivino mesopotámico, también sus contemporáneos moabitas serían derrotados por las huestes cristianas; lectura bíblica en clave de Reconquista ya advertida, una vez más, por S. Moralejo¹⁹. Incluso en el interior, en un ámbito privativo de la comunidad canónica como es el coro, la fidelidad a Roma y la obligación de preservar el patrimonio de la Iglesia se hacían patentes a través del referente paleocristiano en el capitel de San Lorenzo, a partir de la lectura aportada por Fco. de Asís García para esta pieza, hoy descontextualizada²⁰.

O Loarre, lugar destacado de ceremonias del monarca, donde en sus más de ochenta capiteles, ningún episodio remite al Nuevo Testamento. En la nave, David, Sansón, Daniel, Habacuc, hasta Hércules²¹, parecen apelar al derecho divino al trono de Sancho Ramírez a la vez que, desde el espacio áulico, refuerzan el vínculo establecido entre el rey y la Sede de San Pedro.

La opción antiquizante. Roma como referente legitimador

Aún más que la arquitectura, la escultura hará patente las novedades románicas. La plástica anterior apenas cuenta con otros precedentes que el conocido *relieve real de Luesia* (ca. 975), así como el conjunto procedente de la iglesia de San Miguel de Villatuerta, hoy en el Museo de Navarra (último cuarto del siglo X). El primero, estudiado por Cabañero y Galtier, es un fragmento de arenisca que muestra la representación de un monarca con corona, indumentaria militar y portando cruz procesional²². Los segundos, diez recuadros conservados, incluyen aves, cuadrúpedos, un espinario, un ángel, un crucificado, un personaje de brazos alzados en actitud orante, un obispo a caballo y una escena litúrgica integrada por dos eclesiásticos, reflejo del antiguo *ordo* hispano *quando rex cum exercitu ad prelium egreditur*, según supieron advertir S. Silva y J. Martínez de Aguirre²³. Si bien el mensaje de



Fig. 4: Catedral de Jaca (Huesca). Portada meridional. *Sacrificio de Isaac* (foto J. Martínez de Aguirre).

exaltación de la monarquía y su papel en la defensa del territorio podía ser perfectamente retomado en el contexto ideológico del siglo siguiente²⁴, no se puede decir lo mismo de su apariencia. Tanto el ejemplo aragonés, como los navarros, son sencillas placas trabajadas en dos planos en las que apenas se presta atención al detalle, con imágenes frontales, estáticas, resueltas a partir de geometrías sencillas y acusando graves desproporciones anatómicas. Con ellas a la vista resulta fácil suponer el impacto visual que causaría la contemplación de las formas salidas del taller jaqués, cerca de cien años más tarde.

Al igual que en los mejores centros artísticos del momento (la Módena de Wiligelmo, el Toulouse de Gilduino, Compostela en sus primeros

del programa iconográfico). Martínez de Aguirre 1996, esp. en pp. 195-200. A nuestro cargo un estado de la cuestión sobre los mismos, con ficha catalográfica de cada una de las piezas en Poza 2006.

²⁴ A este respecto es interesante la lectura aportada por Fermín Miranda, quien se apoya en las imágenes que nos ocupan para reforzar su argumento de construcción de un programa ideológico entre los intelectuales de la corte navarra de finales de la décima centuria, orientado a reivindicar el papel de la guerra contra el islam como instrumento sagrado, así como a magnificar a quienes lo llevaron a cabo, en especial el fundador de la dinastía Sancho I Garcés: Miranda 2011.

¹⁹ Moralejo 1985, especialmente pp. 38-39.

²⁰ García 2013.

²¹ Identificación del héroe mitológico gracias a Senra 2002.

²² Cabañero y Galtier 1986, con ficha catalográfica y revisión de la bibliografía a cargo de Galtier 2006.

²³ Silva 1984, pp. 92-95 (para la descripción de los relieves) y 158-161 (sobre la identificación del *ordo* y el desarrollo



Fig. 5: Castillo de Loarre (Huesca). Friso sobre la portada de acceso (foto autor).

compases...), los programas véterotestamentarios aludidos se materializan en Aragón con el referente inmediato de la plástica romana. Los cuerpos aparecen desnudos evidenciando una preocupación por el estudio anatómico y el tratamiento de la musculatura a partir de un modelado rotundo que da lugar a contornos redondeados. Se presentan en composiciones complejas en las que las figuras describen amplios movimientos, posturas quiásticas que dan profundidad a escenas en las que las imágenes quedan enlazadas, rítmicamente, por el recurso de un elemento sinuoso, ya sea amplio paño, onda acuática o cinta vegetal, que dota de unidad a toda la secuencia. Ningún reflejo mejor de lo anterior que el capitel del *Sacrificio de Isaac* de la portada meridional de la catedral (Fig. 4), con la tensión generada por el cuerpo desnudo del protagonista que avanza hacia el frente desde el ángulo de la cesta, oponiéndose a la violenta torsión del padre cubierto solo por un lienzo terciado sobre su pecho; o, a mayor escala, el friso que corona la portada de acceso al castillo de Loarre, en el que los grupos de *ancianos que rodean el trono de la Majestad*, según lectura de F. Español²⁵, avanzan en procesión mientras desplazan con las manos una cortina ondulante recreación, bien del mar de vidrio del que habla Apocalipsis 4, bien de las vestiduras blancas con las que, a partir del mismo texto, se cubrían los adoradores del Cordero (Fig. 5). De peor calidad, pero manifestando la misma intención y procedencia, los cuatro personajes desnudos del capitel de una

²⁵ Español 2005-2006, análisis en el que la autora logra identificar el origen de la Teofanía loarresa en aquella otra que figuraba en la fachada del Vaticano, donde sin duda pudo contemplarla Sancho Ramírez durante su visita de 1068, y que dispondría reproducirla en su Capilla Real como nuevo signo ostensible más de su compromiso con la Roma gregoriana.

de las ventanas de Iguácel, enlazados por las ondas del elemento acuoso que rodea la cesta a la altura del collarino. Aquello que era bueno para el rey, lo era también para sus íntimos, en este caso el conde Sancho Galíndez, antiguo consejero de su padre Ramiro y tutor del monarca en su infancia.

Proporción, expresión y ritmo como notas distintivas de un arte sobre cuyo clasicismo hace ya tiempo que se pronunciaron investigadores como S. Moralejo o M. Durliat²⁶, que ha sido retomado en fechas próximas por M. Castiñeiras, F. Prado o S. Trinks²⁷, y para cuyos modelos tampoco es reciente su referencia a los sarcófagos antiguos²⁸. Por ello no vamos a insistir sobre las capacidades expresivas de sarcófagos del tipo de la *Orestiada*,

²⁶ Sin duda alguna, cualquier estudio sobre la escultura de la catedral de Jaca debe partir de los trabajos de S. Moralejo, obras en las que ha analizado aspectos varios como su morfología, filiación estilística e iconografía. Sin espacio para todos ellos, son indispensables Moralejo 1976, Moralejo 1977 y Moralejo 1979. Respecto al Prof. francés, autor de numerosos trabajos previos sobre el tema, optamos por remitir a su obra de conjunto Durliat 1990, esp. en la 3ª parte, pp. 218-307.

²⁷ Castiñeiras 2007, Prado 2008 y Trinks 2012.

²⁸ Pionero en este aspecto fue el trabajo de Adhémar 1939 (esp. pp. 156-168) que, pese a los años transcurridos, sigue siendo un referente, como también lo son el conjunto de estudios presentados al simposio celebrado en Pisa en 1982, cuyo tema fue la reutilización que hizo el medievo de los sarcófagos romanos (Andreae, Setis 1984). Ese fue el foro escogido por S. Moralejo para presentar una amplia visión crono-espacial del panorama peninsular (Moralejo 1984), retomando, para el caso aragonés, sus investigaciones previas sobre la identificación del Sarcófago de Husillos (M.A.N) como referente inmediato en la conformación del estilo escultórico del artista que denominó Maestro de Frómista-Jaca (esp. Moralejo 1976); asunto ya intuido mucho tiempo antes por Bertaux 1906, a quien la escultura del templo palentino sugirió *una vision fugitive de la beauté oubliée* de los sarcófagos antiguos (p. 244).



Fig. 6: Catedral de Jaca (Huesca). Interior, capitel marino (foto J. Martínez de Aguirre).



Fig. 7: Catedral de Jaca (Huesca). Interior, jóvenes entre maraña vegetal (foto J. Martínez de Aguirre).

así como de otros en los que el difunto, en *imago clipeata*, es elevado al cielo por genios alados, puesto que su conocimiento por parte del escultor jaqués es innegable a la luz de capiteles como el del *Sacrificio de Isaac*, o el de la evocación del alma santificada elevada al cielo en el interior de la catedral; cestas en las que el tallista no tuvo sino que reactualizar las antiguas composiciones moralizando los significados, dando lugar a piezas formalmente próximas al modelo, pero radicalmente distantes en cuanto a contenido.

Pero, como decíamos hace un instante, no es este nuestro propósito porque limitar el influjo a la simple toma de modelos compositivos y de fórmulas iconográficas susceptibles de ser cristianizadas, no es sino contemplar una visión parcial de un fenómeno de recorrido mucho más amplio. Tanto en la catedral de Jaca como en Loarre, por citar únicamente los enclaves principales a partir de los cuales se irradió el estilo, es posible encontrar escenas que han tratado de ser interpretadas en clave doctrinal sin llegar a conclusiones satisfactorias. Especialmente significativo en este sentido es el capitel que remata una de las columnas adosadas al pilar central de la nave de la Epístola. Sobre su cesta, al son de la música de los *aulós* que hacen sonar dos genios marinos, otros tantos personajes desnudos parecen danzar o, cuando menos, comunicarse, en un ambiente fluido, acuático, canalizado por la serie de ondulaciones a modo de olas que avanzan sobre los cuerpos de los seres ocultando partes de su anatomía, a la vez que proporcionan unidad a todos los elementos (Fig. 6). Como supo

ver Moralejo, un sarcófago de tipo *thiasos* marino tuvo que ser el modelo inmediato para su composición. Algo parecido sucede con otro colocado sobre una columna adosada al muro, ahora junto a la embocadura del extremo meridional del transepto. En esta ocasión la representación es dúplice: dos personajes en esquema quiástico, de nuevo desnudos salvo por la presencia de un fragmento de lienzo plisado ondeando sobre sus pechos, agarran con fuerza las alas de sendas aves atrapadas por el trazado sinuoso de un tallo vegetal que nace de la boca de dos leones situados en los ángulos (Fig. 7). Ni tan siquiera una lectura en clave psicomáquica satisface el significado de estas imágenes de referentes dionisiacos. Aún más, resulta habitual identificar el capitel de la jamba izquierda de la portada de Loarre como un *Sacrificio de Isaac*. En este tercer ejemplo la composición remite a una pieza del tipo *Orestíada* a partir del patrón jaqués, donde los dos personajes simplifican la pareja Orestes-Píldes del relieve original, con los miembros asomando por encima de una maraña vegetal que brota de las fauces felinas de una bestia, tal y como sucedía en el último tipo catedralicio citado. Pero, ¿por qué Abraham e Isaac? Que uno de los protagonistas alce un brazo con lo que parece un cuchillo dispuesto a asestar el golpe sobre su compañero no nos parece razón suficiente para asumir un tema en el que son más las notas disonantes que las coincidentes: un Isaac de aspecto demasiado maduro (es posible advertir un rostro barbado pese al estado de conservación del relieve) y la ausencia del carnero/cordero sus-

titutorio, son elementos que sorprenden para uno de los episodios más representados desde el arte de las catacumbas y cuyos esquemas básicos habían sido codificados desde antiguo. Dado el nivel de complejidad del programa escultórico loarrés, no contemplamos la posibilidad de un error de comprensión por parte del escultor en la escena seguramente más sencilla de todo el proyecto.

Y si el esfuerzo por tratar de explicar estas obras bajo el prisma de la fe ha sido infructuoso, creemos, es porque en el momento de ser talladas nunca pensaron en moralizarse, sino en reflejar, del modo más fiel posible, aquello que copiaban. Nada importó que el sarcófago original mostrase un tema como un *thiasos* o una escena dionisiaca; se reproducía tal cual. Desde la Tardía Antigüedad y a lo largo de gran parte de la Alta Edad Media, mártires, papas, reyes y notables fueron enterrados en sepulcros antiguos sin cuestionarse si su factura había sido pagana o cristiana²⁹. Importaba la pieza en sí y el simbolismo áulico que entrañaba. El sarcófago antiguo dotaba de prestigio a su propietario por el valor del material en que estaba trabajado (ya fuese pórfido o más comúnmente mármol), tanto como por su pasado antiguo, en numerosas ocasiones santificado por la sangre de los mártires que los habían ocupado.

En este sentido creemos que es posible contemplar las promociones regias de Sancho Ramírez con los ojos del anticuario, no del arqueólogo, hasta en aquellos casos en los que la limitada capacitación técnica del artesano hace difícil el rastreo del origen de las formas, tal y como sucede en la cabecera de Ujué³⁰. La escultura de su tiempo nace con ma-

²⁹ Denti 2012, recuerda la imposibilidad de hablar, para la Europa de los ss. XI y XII de una manera unidireccional y única de percibir el arte antiguo en su globalidad, instando a investigar la capacidad del hombre medieval de reconocer el/los valor/res de los aspectos formales y semánticos de las obras de arte antiguas, con independencia de su época de factura, fuese altoimperial o posterior a Constantino. Antes que él, M. Greenhalgh ya había indagado sobre la pervivencia de la imagen antigua en el medievo, tanto de aquellos temas que no fueron objeto de transformación, como los que sí lo fueron, en qué manera lo hicieron y a qué intereses sirvieron, poniendo especial énfasis en el sometimiento al poder laico que se hizo de la gramática ornamental clásica en algunos momentos de la historia (Greenhalgh 1985).

³⁰ Única promoción destacada del monarca en Navarra tras ser nombrado rey de Pamplona, en 1076, debía estar en obras hacia 1086/89 según consta en un controvertido documento. Sobre la filiación jaquesa tanto de su arquitectura, como de las formas de los capiteles de la cabecera, alejadas de los prototipos languedociano-compostelanos que se estaban

yor voluntad de ser *antigua* antes que *antiquizante* porque, para sus intereses legitimadores, el monarca ha optado por el referente a la Antigüedad como vehículo de construcción de su *auctoritas regia*³¹. Bajo este prisma, los capiteles de la catedral jaquesa con sus escenas e imágenes clásicas, lejos de ser un mero ejercicio de capacitación artística o de retórica estética, simbolizan la continuidad ininterrumpida de la primitiva iglesia de San Pedro (la romana), en la nueva sede construida bajo su protección (la aragonesa), emblema visual de un territorio que, gracias a la donación real, pertenece al apóstol y a sus sucesores por derecho propio³².

A modo de conclusión. Valorando el éxito de la empresa

Queda fuera de toda duda, como recuerda D. Simon, que el modelo arquitectónico jaqués fue el que se impuso como *standard* en las construcciones altoaragonesas de finales del siglo XI y primer tercio del siglo XII³³, tanto en las de primer orden directamente vinculadas a la Corona, como también en las parroquiales y ermitas del entorno en las que, si no en su totalidad, sí al menos se dejó

tallando por entonces para la catedral irruñesa, ha escrito de forma frecuente en los últimos años Martínez de Aguirre 2011a, pp. 62-76 y Martínez de Aguirre 2011b, esp. pp. 239-241.

³¹ Tanto es así que, como antaño, de poco sirve la imagen si no va acompañada de su *titulus* correspondiente. Comentario textual consustancial a las grandes obras artísticas romanas, recuperado por el mundo carolingio, estos rótulos eran los que acababan de dotar de sentido sacral a las imágenes. Entonces, si el recurso epigráfico era otro de los referentes precisos a la romanidad, no debe extrañar que Aragón sea la región española en la que se conservan más inscripciones de época románica, no faltando prácticamente en ninguna de las promociones regias (si en los tímpanos de Jaca y La Serós darán luz sobre el contenido de sus complejos programas iconográficos, en Iguácel proporcionará los nombres del promotor, el iconógrafo y el artista responsables de la obra además de aportar una fecha referencial para el edificio, hipótesis cronológica también deducida para el caso de Loarre a partir de la necrológica localizada en la jamba derecha de la portada de acceso al castillo). Cada uno de estos ejemplos, así como de los omitidos, cuentan con una bibliografía propia imposible de citar aquí. Por ello remitimos al trabajo del que necesariamente parten todos los estudios posteriores, como es el de Durán 1967.

³² Para el papel jugado por los sarcófagos como instrumento al servicio de los ideales de la Reforma Gregoriana, a la luz de su reutilización y disposición en distintos puntos de la topografía templaria, tomando como referencia enclaves donde su presencia era abundante en estos momentos finales del siglo XI como Toulouse o Pisa, vid. Quintavalle 2012.

³³ Simon 2011, p. 372.

sentir su presencia en la incorporación de elementos de progenie jacetana. Así es posible percibirlo en los ábsides de Centenero, Undués-Pintano, Arbués, Orús o Navardún, en los restos de la portada meridional de San Martín de Uncastillo e, incluso, en los intentos de emulación del tímpano de la catedral en la citada iglesia de Cinco Villas o en el rústico ejemplar de Santa Eulalia de Navasa, por no hacer la nómina más extensa³⁴.

Al margen, asimismo, de las grandes promociones artísticas contempladas antes, también tuvieron su relativa fortuna los esquemas escultóricos ornamentales de los maestros de Jaca y Loarre. En esta dirección apuntan no sólo las colecciones de canecillos sustentando no pocas cornisas por todo el territorio sino, de modo más específico, las palmetas aveneradas y anilladas de uno de los capiteles exteriores de la ventana absidal de Santa María de Centenero, el diseño de roleos que cobijan en su interior rosetas dibujando una composición a modo de tapiz en una cesta de la cabecera de la parroquial de Javierrelatre y en otra de la portada sur de San Pedro de Arbués, o el cimacio de uno de los capiteles del vano del ábside de San Adrián de Undués-Pintano que reproduce el diseño de cabecitas aladas presente en otra pieza del hemicycle de Loarre; ejemplo especialmente interesante pues parece indicar que quien lo introdujo en la pequeña iglesia zaragozana conocía no solo su forma, sino también su significado. Sobre la pieza loarresa ha llamado la atención M. Castiñeiras quien, advirtiendo su ubicación en la Capilla Mayor, lo ha puesto en relación con los ritos de consagración del templo³⁵. Tal vez no deberíamos interpretar como del todo casual, entonces, que en Undués-Pintano figure en una de las cestas interiores de la ventana que centra el ábside y, por tanto, presidiendo el ámbito litúrgico preferencial del espacio sagrado³⁶.



Fig. 8: San Martín de Uncastillo (Zaragoza). Capitel de la portada meridional (foto autor).

Sin embargo, habría que matizar el concepto de “éxito” si nuestro punto de atención torna hacia el clasicismo escultórico que nos ha ocupado en páginas precedentes, aspecto en el que su alcance fue mucho más limitado. Realmente, si escapamos del dominio del “románico oficial”, apenas se puede rastrear su eco salvo en el capitel de la jamba izquierda de la ya referida portada sur de San Martín de Uncastillo, en lo que se nos antoja una síntesis o reelaboración de distintas cestas jaquesas. En una de sus caras no es difícil advertir aún la presencia de una figura humana desnuda de anatomía aceptablemente modelada, con los brazos extendidos y las piernas abiertas en compás, cuyo cuerpo aparece rodeado por una maraña de tallos ondulantes que trata de asir con las manos y que brotan de la boca de un felino colocado en la parte superior (Fig. 8). Mientras que el personaje remite tanto al *Isaac* del ingreso sur jaqués, como al protagonista del capitel de temática marina del interior de la catedral (progenie confirmada por la presencia de un abultado pitón que se proyecta desde el ángulo), tanto el motivo del elemento vegetal sinuoso, como su origen en las fauces de la bestia están más próximos al que remata la columna adosada al muro, junto a la embocadura del

³⁴ Para estos ejemplos rurales, alejados de las grandes promociones regias, amplía la relación y explica la dependencia jaquesa de cada uno de ellos Cabañero 2007, esp. en pp. 237-239.

³⁵ Castiñeiras 2010, p. 39.

³⁶ Sobre este templo, Arruga 2010. Para los casos de pequeñas iglesias y ermitas oscenses, a la espera de la próxima publicación de los volúmenes correspondientes a la provincia dentro de la colección *Enciclopedia del Románico en España* (Fundación Sta. María la Real-C.E.R.), la mejor herramienta para conocer sus elementos escultóricos (en ocasiones citados pero pocas veces reproducidos), sigue siendo la página web del académico Antonio García Omedes: <http://www.romanicoragones.com/>.

extremo meridional del transepto³⁷. El resto de la figuración altoaragonesa, allí donde aparece, se mueve en parámetros mucho más convencionales, llegando a casos extremos como el de la parroquial de Barós, en la que sus tallas, si a algo recuerdan, es a aquellos relieves a bisel y de disposición aleatoria que habían visto la luz más de un siglo antes en Villatuerta o Luesia. La circunstancia de que Barós se encuentre a solo 4 kilómetros de Jaca, y de que su iglesia de San Fructuoso fuese donada por el rey a la seo jacetana en 1084, año en el que la fábrica mayor debía de estar bastante avanzada y por lo tanto susceptible de ser emulada por los templos alzados en el entorno, nos lleva a interrogarnos si el buen arte desplegado por sus talleres solo fue comprendido por aquéllos que lo promocionaron, quedando el resto de la población al margen de su mensaje intrínseco o si, tratando de buscar la explicación seguramente más lógica, fueron los maestros locales los que no estuvieron a la altura de las circunstancias y siguieron, aún por un tiempo, trabajando del único modo que sabían. Todavía habrá que esperar hasta el segundo tercio del siglo XII para que la escultura en Aragón avance de forma notable hacia el naturalismo y una mejor comprensión espacial. Cuando lo haga no será de forma autónoma, sino que vendrá de la mano de escultores bearnesees llegados a la zona a través de los puertos pirenaicos.

Sea como fuere, superando lo estrictamente artístico, lo que es innegable es que el monarca supo asentar las bases de un reino que no volverá a ser cuestionado y cuyos sucesores se ocuparon de afianzar y engrandecer. Por ello, a modo de colofón, creemos poder estar en disposición de afirmar que es verdad que el retorno a la Antigüedad no es exclusivo del románico de Sancho Ramírez, pero no es menos cierto que en pocos lugares se recuperó de forma tan intensa, seguramente porque en ningún otro territorio peninsular fue tan necesario desde el punto de vista político e institucional.

³⁷ Vid. Figs. 6 y 7. Incluso aquí podría rastrearse el signo real detrás de esta opción estilística y formal. Uncastillo fue repoblada por Sancho Ramírez en 1080, hecho a partir del cual algunos autores hacen depender el patrocinio de la iglesia de la voluntad del propio monarca. De ser así, un remedo tan estrecho de los grandes talleres regioes, a comienzos de la década de los 80, es un dato interesante a tener en cuenta en el complejo caleidoscopio de la cronología jaquesa. Análisis reciente con recopilación bibliográfica en Sagate 2010.

Bibliografía

- Adhémar 1939 = J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Londres 1939.
- Andreae, Settis 1984 = B. Andreae, S. Settis (coords.), *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo (Pisa, 5-12 settembre 1982)*, Marburg/Lahn 1984.
- Araguas 1991 = P. Araguas, "Le château de Loarre et les châteaux de la frontière aragonaise au XI^e siècle: leur place dans l'architecture militaire de l'occident chrétien", en P. Sénac (ed.), *La Marche Supérieure d'al-Andalus et l'occident chrétien*, Madrid 1991, pp. 165-176.
- Arruga 2010 = J. Arruga, "Undués-Pintano (Los Pintanos). Iglesia de San Adrián", en J. Martínez de Aguirre (coord.), *Enciclopedia del Románico en Aragón. Zaragoza*, Aguilar de Campoo 2010, vol. II, pp. 719-724.
- Bertaux 1906 = É. Bertaux, "La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIV^e siècle", en A. Michel, *Histoire de l'Art. Depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris 1906, t. II-1^a parte, pp. 214-295.
- Buesa 1978 = D. Buesa, *El Rey Sancho Ramírez*, Zaragoza 1978.
- Buesa 1996 = D. Buesa, *Sancho Ramírez, rey de aragoneses y pamploneses*, Zaragoza 1996.
- Cabañero 2007 = B. Cabañero, "Precedentes musulmanes y primer arte cristiano", en E. Sarasa (coord.), *Las Cinco Villas aragonesas en la Europa de los siglos XII y XIII: de la frontera natural a las fronteras políticas y socioeconómicas (foralidad y municipalidad)*, Zaragoza 2007, pp. 207-248.
- Cabañero y Galtier 1986 = B. Cabañero y F. Galtier, "«Tuis exercitibus crux Christi semper assistat». El relieve real prerrománico de Luesia", *Artigrama* 3, 1986, pp. 11-28.
- Castiñeiras 2007 = M. Castiñeiras, "Verso Santiago? La scultura romanica da Jaca a Compostella", en *Medioevo: l'Europa delle cattedrali. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006)*, Parma 2007, pp. 387-396.
- Castiñeiras 2010 = M. Castiñeiras, "Didacus Gelmirus, patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de la periferia a centro del Románico", en Id. (dir.), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán 2010, pp. 32-97.

- Denti 2012 = M. Denti, "Art «romain» et art «roman»: deux notions au miroir du Clasicisme", en *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, París 2012, pp. 33-44.
- Durán 1962 = A. Durán, *La Iglesia de Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I (1062?-1104)*, Roma 1962.
- Durán 1967 = A. Durán, "Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón* 8, 1967, pp. 45-153.
- Durán 1985 = A. Durán, "Ramiro I", en A. Beltrán Martínez (dir.), *Historia de Aragón. 4. Aragón de Condado a Reino*, Zaragoza 1985, pp. 87-106.
- Durán 1993 = A. Durán, *Ramiro I de Aragón*, Zaragoza 1993.
- Durliat 1990 = M. Durliat, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan 1990.
- Español 2005-2006 = F. Español, "El castillo de Loarre y su portada románica", *Locus Amoenus* 8, 2005-2006, pp. 7-18.
- Galtier 2006 = F. Galtier, "Relieve real de Luesia", en I. G. Bango (dir.), *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispánicos*, Madrid 2006, vol. I, pp. 79-80.
- Galtier 2007 = F. Galtier, "Panorama del arte románico aragonés durante el reinado de Ramiro I", en *La escultura románica. Encuentro Transpirenaico sobre Patrimonio Histórico Artístico (Uncastillo, 2000)*, Uncastillo 2007, pp. 99-116.
- García 2011 = F. de A. García, "HII TRES IVRE QVIDEM DOMINVS SVNT VNVS ET IDEM. El tímpano de Jaca y la escenificación de la ortodoxia", *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario 2, 2011, pp. 123-146.
- García 2013 = F. de A. García, "Imágenes ejemplares para un cabildo: la historia de San Lorenzo en la catedral de Jaca", *Codex Aquilarensis* 29, 2013, pp. 135-152.
- García-Guijarro 2004 = L. García-Guijarro, "El Papado y el Reino de Aragón en la segunda mitad del siglo XI", *Aragón en la Edad Media* 18, 2004, pp. 245-264.
- Greenhalgh 1985 = M. Greenhalgh, "Iconografía antica e sue trasformazioni durante il Medioevo", en S. Settis (coord.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana. II. I generi e i temi ritrovati*, Turín 1985, pp. 153-197.
- Íñiguez 1070 = F. Íñiguez, "Las empresas constructivas de Sancho el Mayor. El castillo de Loarre", *Archivo Español de Arte* 43, 1970, pp. 363-373.
- Kehr 1945 = P. Kehr, "Cómo y cuándo se hizo Aragón feudatario de la Santa Sede", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón* 1, 1945, pp. 285-326.
- Kehr 1946 = P. Kehr, "El papado y los reinos de Aragón y Navarra hasta mediados del siglo XII", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón* 2, 1946, pp. 74-186.
- Lapeña 2004 = A. I. Lapeña, *Sancho Ramírez rey de Aragón (¿1064?-1094) y rey de Navarra (1076-1094)*, Gijón 2004.
- Mann 2003 = J. Mann, "A New Architecture for a New Order: The Building Projects of Sancho el Mayor (1004-1035)", en N. Hiscock (ed.), *The White Mantle of Churches: Architecture, Liturgy and Art around the Millenium*, Turnout 2003, pp. 233-248.
- Mann 2009 = J. Mann, *Romanesque Architecture and Its Sculptural Decoration in Christian Spain, 1000-1120. Exploring Frontiers and Defining Identities*, Toronto 2009.
- Martínez 2005 = J. A. Martínez, *El castillo de Loarre. Historia constructiva y valoración artística*, Zaragoza 2005.
- Martínez de Aguirre 1996 = J. Martínez de Aguirre, "Creación de imágenes para la monarquía", en A. Martín Duque (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*. Pamplona 1996, vol. I, pp. 187-202.
- Martínez de Aguirre 2009 = J. Martínez de Aguirre, "L'art au temps de Sancho el Mayor: Leire", *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa* 40, 2009, pp. 237-250.
- Martínez de Aguirre 2011a = J. Martínez de Aguirre, "Arquitectura medieval", en M^a. R. Lazcano (coord.), *Santa María de Ujué*, Pamplona 2011, pp. 57-117.
- Martínez de Aguirre 2011b = J. Martínez de Aguirre, "Arquitectura y soberanía: la catedral de Jaca y otras empresas constructivas de Sancho Ramírez", *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario 2, 2011, pp. 181-249.
- Miranda 2011 = F. Miranda, "Sacralización de la guerra en el siglo X. La perspectiva pamplonesa", *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval* 17, 2011, pp. 225-243.
- Moralejo 1976 = S. Moralejo, "Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca", en *Es-*

- paña entre el Mediterráneo y el Atlántico. *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada, 1973)*, Granada 1976, vol. I, pp. 173-198.
- Moralejo 1977 = S. Moralejo, "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca", en *Homenaje a D. José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado: estudios medievales*, Zaragoza 1977, vol. I, pp. 173-198.
- Moralejo 1979 = S. Moralejo, "La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. Etat des questions", *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa* 10, 1979, pp. 79-106.
- Moralejo 1984 = S. Moralejo, "La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval", en B. Andreae, S. Settis (coords.), *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo (Pisa, 5-12 september 1982)*, Marburg/Lahn 1984, pp. 187-203.
- Moralejo 1985 = S. Moralejo, "Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo", en *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Módena 1985, pp. 35-51.
- Nardella 2007 = C. Nardella, *Il fascino di Roma nel Medioevo. Le «Meraviglie di Roma» di maestro Gregorio*, Roma 2007.
- Poza 2006 = M. Poza, "El conjunto relivario de San Miguel de Villatuerta", en I. G. Bango Torviso (dir.), *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispánicos*. Madrid 2006, vol. II, pp. 609-627.
- Poza 2009 = M. Poza, "Fortaleza militar y refugio de fe: proceso constructivo y relaciones estilísticas del conjunto de Loarre", en P. L. Huerta (coord.), *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo 2009, pp. 51-81.
- Prado 2008 = F. Prado, "Saevum facinus: estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español", *Goya* 324, 2008, pp. 173-199.
- Quintavalle 2012 = A. C. Quintavalle, "L'antico e il "disegno" della Riforma", en *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, París 2012, pp. 94-107.
- Ruiz 2012 = J. C. Ruiz, "Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas", *Anales de Historia del Arte*, 23 (n. especial II), 2012, pp. 305-331.
- Sagaste 2010 = D. Sagaste, "Uncastillo. Iglesia de San Martín de Tours", en J. Martínez de Aguirre (coord.), *Enciclopedia del Románico en Aragón. Zaragoza*, Aguilar de Campo 2010, vol. II, pp. 703-716.
- Sarasa 1994 = E. Sarasa, "Sancho Ramírez, Rey de Aragón y de Navarra (claves de una trayectoria en un tiempo histórico)", en E. Sarasa Sánchez (coord.), *Sancho Ramírez, rey de Aragón y su tiempo (1064-1094)*, Huesca 1994, pp. 11-24.
- Senra 2002 = J. L. Senra, "¿Hércules versus Cristo? Una posible simbiosis iconográfica en el románico hispano", *Quintana* 1, 2002, pp. 275-283.
- Silva 1984 = S. de Silva, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona 1984.
- Simon 1975 = D. L. Simon, "Daniel and Habakkuk in Aragon", *Journal of the British Archaeological Association* 38, 1975, pp. 50-55.
- Simon 2001 = D. L. Simon, "A Moses capital at Jaca", en M. L. Melero, F. Español, A. Orriols, D. Rico (eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra 2001, pp. 209-219.
- Simon 2011 = D. L. Simon, "Art for a New Monarchy: Aragon in the Late Eleventh Century", *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario 2, 2011, pp. 367-390.
- Smith 1996 = D. J. Smith, "Sancho Ramírez and the Roman Rite", en R. N. Swanson (ed.), *Unity and Diversity in the Church*, Oxford 1996, pp. 95-105.
- Toubert 1990 = H. Toubert, *Un art dirigée. Réforme Grégorienne et iconographie*, París 1990.
- Trinks 2012 = S. Trinks, *Antike und Avantgarde. Skulptur am Jakobsweg im 11. Jahrhundert: Jaca-León-Santiago*, Berlin, 2012.
- Ubieto 1948 = A. Ubieto, "La introducción del rito romano en Aragón y Navarra", *Hispania Sacra* 1, 1948, pp. 299-324.
- Ubieto 1953 = A. Ubieto, "Ramiro I de Aragón y su concepto de la realeza", *Cuadernos de Historia de España* 20, 1953, pp. 45-64.
- Viruete 2005 = R. Viruete, "Los castillos aragoneses del primer románico: *ad exemplamentum christianorum et malum de mauros*", en *Actas del III Congreso de Castellología Ibérica (Guadalajara, 2005)*, Madrid 2005, pp. 201-216.
- Viruete 2008 = R. Viruete, *Aragón en la época de Ramiro I*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza 2008 (<http://zaguan.unizar.es/record/3230/files/TESIS-2009-054.pdf>. Consultada el 11/10/2013).