

La portada occidental de la catedral de Jaca y la cuestión de las imágenes

Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA*

Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Historia del Arte I (Medieval)

RESUMEN

La portada occidental de la catedral de Jaca es analizada a la luz del debate sobre la imagen sagrada y sus límites en el arte medieval occidental. La presencia del crismón en el tímpano supone una solución desde presupuestos anicónicos al problema de la representación de la Trinidad, enlazando con una tradición exegética que tiene como principal figura a San Agustín. Asimismo, se sugieren nuevas claves de lectura para los capiteles de la portada en relación con la problemática de la imagen, procurando una lectura integradora del conjunto escultórico.

Palabras clave: Aniconismo; Trinidad; portada románica; Jaca; crismón

The west portal of the cathedral of Jaca and the image question

ABSTRACT

The west portal of the cathedral of Jaca is analyzed under the debate on the sacred image and its limits in Western medieval art. The presence of the chrismon in the tympanum offers an aniconic solution to the problem of the representation of the Trinity, related to an exegetical tradition whose main defender is Saint Augustine. A number of new suggestions concerning the capitals of the portal are also proposed in connection to the "image question" in order to get a comprehensive reading of the sculptural program.

Keywords: Aniconism; Trinity; Romanesque portal; Jaca; chrismon

* Becario del Programa FPU del Ministerio de Educación. Este estudio retoma algunas de las conclusiones de mi trabajo de investigación de doctorado, dirigido por los profesores Inés Ruiz Montejo y Emilio Mitre Fernández, y se enmarca dentro del proyecto de investigación nacional *Arte y monarquía en el nacimiento y consolidación del reino de Aragón (1035-1134)* (HAR2009-08110). El texto de este artículo fue redactado durante una estancia de investigación en el CESC de Poitiers. Quisiera agradecer a Tom Coenegrachts, Dorothée Antos y Joan Josep Roa su acogida durante aquellas semanas.

Introducción: Jaca y el papel de la portada monumental en la cultura figurativa del románico



Fig. 1. Catedral de San Pedro, Jaca (Huesca), finales s. XI, portada occidental

El propósito de este trabajo es realizar una aproximación al proceso creativo de una de las obras clave del románico hispánico, la portada de los pies de la catedral de Jaca (**fig. 1**), contextualizando algunos aspectos de dicho proceso dentro de una problemática constante en el arte medieval: la “cuestión de las imágenes”¹. Con ello pretendo acercarme a una de las más bellas contradicciones que plantea la plástica románica en sus albores: cómo en un momento de emergencia de la corporalidad y de creciente interés por la figuración en la escultura monumental, se impone la abstinencia figurativa en uno de sus más destacados monumentos.

La portada, realizada probablemente en los últimos años de la undécima centuria², ha sido objeto de una profunda reflexión científica desde finales del siglo

¹ Como reflexión de conjunto sobre el problema aún resulta útil la consulta de GRUMEL, V., “Images (culte des)”, en VACANT, André, y MANGEOT, Eugène (dirs.), *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t. VII.1, Paris, Letouzey et Ané, 1922, cols. 766-844. En un marco más amplio, BESANÇON, Alain, *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*, Madrid, Siruela, 2003 (Paris, Fayard, 1994).

² La historiografía actual se decanta por un arco temporal que comprende las dos últimas décadas del siglo XI y los primeros años del siglo XII (reinados de Sancho Ramírez y de Pedro I), perfilado gracias a la expurgación documental realizada por A. Ubieto y a los trabajos de Serafin Moralejo. Una síntesis de la problemática con la bibliografía pertinente en OCÓN ALONSO, Dulce, “El sello de Dios sobre la iglesia: tímpanos con crismón en Navarra y Aragón”, en SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, y SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (eds.), *El tímpano románico: imágenes, estructuras, y audiencias*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, p. 78, n. 3. Cabe citar, además, los trabajos de SIMON, David L., “San Adrián de Sasave and Sculpture in Altoaragón”, en STRATFORD, Neil (ed.), *Romanesque and Gothic: Essays for George Zarnecki*, vol. I, Woodbridge, Boydell Press, 1987, pp. 179-184; ÍDEM, *La catedral de Jaca y su escultura: ensayo*, Jaca, Asociación Sancho Ramírez, 1997; CASTIÑERAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, “Verso Santiago? La scultura romanica da Jaca a Compostella”, en QUINTAVALLE, Arturo Carlo (ed.), *Medioevo: l'Europa delle cattedrali. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 2006)*, Milano, Università degli Studi di Parma - Electa, 2007, pp. 387-396, y PRADO-VILAR, Francisco, “*Saevum Facinus*: estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español”, en *Goya*, n° 324, 2008, pp. 173-199, que han contribuido a definir el panorama artístico jaqués del entorno de 1090-1100 desde diversos ángulos.



Fig. 2. Catedral de San Pedro, Jaca (Huesca), finales s. XI, portada occidental, detalle del tímpano

XIX³. Uno de los aspectos que mayor atención ha concitado es la solución otorgada al monograma central de su tímpano (fig. 2). Allí el crismón es adoptado con una novedosa dimensión trinitaria, tal y como explica la inscripción que lo circunda⁴. Los principios fundamentales del cristianismo se adaptaban en programas como éste en función de intenciones específicas. Tal proceder reclama del investigador una aproximación individualizada que dé cuenta de dicha especificidad. La portada de Jaca nos ofrece valiosas pistas al respecto, especialmente en su aparato epigráfico. Pocas veces el complemento inscrito alcanzó una presencia y densidad semejante a la plasmada en su tímpano. Sin embargo, la correcta interpretación de sus polémicos versos ha supuesto un desafío añadido en el estudio de la portada⁵. Una

³ Remito a la bibliografía recogida por OCÓN ALONSO, Dulce (2003), *op. cit.*, p. 79, n. 4, a la que debe sumarse su posterior artículo “El tímpano de Jaca: nuevas perspectivas”, en FRANCO MATA, Ángela (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.

⁴ + HAC IN SCVLPTURA LECTOR SIC NOSCERE CVRA / P . PATER . A . GENITVS . DVPLEX EST SP(iritu)S ALMVS / HII TRES IVRE QVIDEM doMINVS SVNT VNVS ET IDEM (la P es el Padre; la A es el Hijo engendrado; la doble letra es el Espíritu Santo. Ellos tres sin duda son por derecho un único y el mismo Señor).

⁵ Tres estudios publicados en la década de los noventa del pasado siglo, a cuyo aparato crítico remito para la bibliografía anterior, lograron sentar un relativo consenso al respecto: ESTEBAN LORENTE, Juan

vez alcanzado el consenso en torno a la lectura de estas inscripciones, y esclarecidas las fuentes textuales que las inspiraron, estamos en condiciones de profundizar sobre los significados que éstas conllevan.

La reflexión sobre los límites y posibilidades de la representación de Dios es una constante en todo el periodo medieval. Por su mayor trascendencia, tiende a identificarse esta problemática con determinados episodios concretos, especialmente los debates de los siglos VIII y IX en territorio oriental, citados bajo el denominador de *crisis iconoclasta*⁶. La vehemencia de los argumentos esgrimidos entonces por defensores y detractores de la imagen sagrada, así como el denso espectro teológico que sustentaba sus premisas, destacaron respecto a la situación occidental. En la Europa medieval no se ha reconocido una actitud definida ante el uso de la imagen, al menos parangonable a la de la cristiandad oriental⁷. Sin embargo, esto no quiere decir que su *status* y sus límites carecieran de reflexión en Occidente. Es bien sabido que en estricta contemporaneidad y conexión con las discusiones de Bizancio, la Europa carolingia fue sensible a dicha problemática⁸. ¿Qué aconteció en la plenitud medieval?

Francisco, "Las inscripciones del tímpano de la catedral de Jaca", en *Artigrama*, nº 10, 1993, pp. 143-161; FAVREAU, Robert, "Les inscriptions du tympan de la cathédrale de Jaca", en *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1996*, fasc. II, pp. 535-555; KENDALL, Calvin B., "The Verse Inscriptions of the Tympanum of Jaca and the Pax Anagram", en *Mediaevalia*, vol. 19, 1996, pp. 405-434; ÍDEM, *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1998, p. 122-138.

⁶ Para una síntesis de su desarrollo *vid.* EMEREAU, C., "Iconoclasm", en VACANT, Alfred, y MANGENOT, Eugène, (dirs.) (1922), *op. cit.*, cols. 575-595, y LECLERCQ, Henri, "Images (culte et querelle des)", en CABROL, Fernand, y LECLERCQ, Henri, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, t. VII.1, Paris, Letouzey et Ané, 1926, cols. 230-302. Las repercusiones en el plano artístico fueron el objeto de estudio del clásico de GRABAR, André, *La iconoclastia bizantina. Dossier arqueológico*, Tres Cantos, Akal, 1998 (Paris, Collège de France, 1957).

⁷ GERO, Stephen, "Byzantine Iconoclasm and the Failure of a Medieval Reformation", en GUTMANN, Joseph (ed.), *The image and the word: Confrontations in Judaism, Christianity and Islam*, Missoula, Scholars Press, 1977, p. 51, señala que en el occidente latino la discusión teológica sobre las imágenes fue, en su mayor parte, un eco de formulaciones patrísticas y bizantinas, sin que tuviera lugar un verdadero debate propio. Diversos estudios, no obstante, se han preguntado por la existencia de aspectos teóricos en la cultura de la imagen en el Occidente medieval. *Vid.* las distintas contribuciones reunidas en BOESPFLUG, François, y LOSSKY, Nicholas (eds.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses. Actes du Colloque international tenu au Collège de France (Paris, 1986)*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, especialmente las de CHRISTE, Yves, "L'émergence d'une théorie de l'image dans le prolongement de Rm 1, 20 du IX^e au XII^e siècle en Occident", pp. 303-311, y SCHMITT, Jean-Claude, "L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle", pp. 271-301; *Vid.* también DAHL, Ellert, "Heavenly images. The statue of St. Foy de Conques and the signification of the Medieval 'Cult-Image' in the West", en *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, vol. 3, 1978, pp. 175-191; JONES, William R., "Art and Christian Piety: Iconoclasm in Medieval Europe", en GUTMANN, Joseph (ed.) (1977), *op. cit.*, pp. 75-105; KESSLER, Herbert L., *Neither God nor Man. Words, Images, and the Anxiety about Art*, Freiburg i.Br.-Berlin-Wien, Rombach, 2007.

⁸ Los *Libri Carolini* suponen la respuesta oficial de la corte de Carlomagno a los debates icónicos del ámbito bizantino. No son definitorios de la cultura carolingia de la imagen, sino exponentes de una opción artística que no fue la única. Han sido objeto de una nueva edición a cargo de FREEMAN, Ann, y MEYVAERT, Paul (eds.), *Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini)*, MGH, Hannover, Hahnsche, 1998. El tratado propone una aproximación moderada, a medio camino entre las posiciones iconoclastas y la ferviente iconodulia, rechazando tanto el culto a las imágenes como su destrucción (GERO, Stephen, "The

Habitualmente, la cultura artística del románico, en particular desde el llamado románico pleno, se concibe como un sistema visual figurativo por definición. Es más, la portada historiada -tipología configurada en estos momentos- ha contribuido decisivamente a reforzar este aserto. La emergencia de grandes programas figurativos en los exteriores de los templos, con una decisiva vocación pública, supuso sin lugar a dudas una nueva modalidad en las relaciones entre imagen y audiencia al ampliar cuantitativamente el número de potenciales receptores⁹. Por todo ello, el caso del tímpano jaqués nos sorprende. Su declarado aniconismo -entendido aquí de un modo restringido, aplicado a la imagen sagrada- no resulta tan habitual en el ámbito de la portada historiada, excepción hecha -claro está- de toda la serie de ejemplos franco-hispanos decorados con crismón en ambas vertientes pirenaicas¹⁰. En el campo de la portada teofánica, la más habitual en la iconografía del románico, se impone por norma general la visión *ad faciem* de la divinidad¹¹. La solución del tímpano jaqués se desmarca de esa tendencia optando por una “teofanía velada”¹².

Ya en 1934, en su ensayo sobre el románico español, Manuel Gómez Moreno vinculó esta tendencia no figurativa de Jaca a una tradición anicónica hispana de remotos orígenes -el canon del Concilio de Elvira (c. 300-306) que prohibía la decoración figurada en

Libri Carolini and the Image Controversy”, en *The Greek Orthodox Theological Review*, vol. 18, 1973, pp. 7-34). La autoría de los *Libri Carolini* es adjudicada actualmente a Teodulfo de Orléans, un destacado cortesano de Carlomagno cuya promoción artística y actitud hacia las artes figurativas han estudiado VIEILLARD TROIEKOUROFF, May, “Les bibles de Théodulpe et la bible wisigotique de La Cava dei Tirreni”, en *Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris, C. Klincksieck, 1968, pp. 153-166, y FREEMAN, Ann, y MEYVAERT, Paul, “The Meaning of Theodulf's Apse Mosaic at Germigny-des-Prés”, en *Gesta*, vol. XL, nº 2, 2001, pp. 125-139. Dos estudios sobre el problema altomedieval de la imagen, con especial atención al mundo carolingio, en el capítulo “Les carolingiens et l'image religieuse”, de WIRTH, Jean, *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècles)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, pp. 109-166, y en el recentísimo volumen de NOBLE, Thomas F.X., *Images, Iconoclasm and the Carolingians*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009. Para la proyección en la Marca Hispánica de la cultura carolingia de la imagen *vid.* GUARDIA PONS, Milagros, “Funciones y usos de las imágenes en la ‘Cataluña’ carolingia”, en *Cataluña en la época carolingia. Arte y cultura antes del románico (siglos IX y X)*, catálogo de la exposición (Barcelona, 1999-2000), Barcelona, MNAC, 1999, pp. 201-205.

⁹ ALTMAN, Charles F., “The Medieval Marquee: Church Portal Sculpture as Publicity”, en *Journal of Popular Culture*, t. XIV, nº 1, 1980, pp. 37-46.

¹⁰ Como estudios de conjunto para los ámbitos hispano y francés *vid.* OCÓN ALONSO, Dulce, *Tímpanos románicos españoles: reinos de Aragón y Navarra*, t. II, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987, pp. 71-142, y FAVREAU, Robert, MORA, Bernadette, y MICHAUD, Jean, *Corpus des inscriptions de la France médiévale, vol. 10. Chrismes du sud-ouest*, Paris, C.N.R.S., 1985. Toda una serie de tímpanos gallegos tardíos también otorgan primacía a decoraciones de tipo anicónico. *Vid.* YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *Arte Medieval (I)*, colección *Galicia. Arte*, t. X, La Coruña, Hércules, 1995, pp. 378-405; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, “Ritos, signos y visiones. El tímpano románico en Galicia (1157-1230)”, en SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, y SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (eds.) (2003), *op. cit.*, pp. 47-71.

¹¹ CHRISTE, Yves, *Les grands portails romans. Études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève, Droz, 1969, p. 11.

¹² Terminología acuñada por MEER, Frederik van der, *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ*, Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana - Paris, Les Belles Lettres, 1938, p. 25.

los templos¹³. Para el granadino, este rasgo evidenciaba el arcaísmo jaqués y su precocidad cronológica, precediendo incluso en décadas a las primeras grandes portadas del románico. Reconducida su cronología a fechas más acordes al desarrollo de la plástica europea, la cuestión del aniconismo sigue no obstante presente. Podemos preguntarnos qué motivó tal solución, más aún teniendo en cuenta varios aspectos que perfilan el entorno creativo de la portada. En primer lugar, que en la propia catedral y en la cercana canónica de Loarre se contaba con sendos ingresos teofánico figurados¹⁴. Por otro lado, el extraordinario dominio de la figuración, deudor de la lección de la escultura clásica, que manifiesta el taller escultórico responsable del ornato catedralicio, volcado en explorar las posibilidades expresivas y compositivas del cuerpo humano desnudo¹⁵. ¿Por qué entonces esta renuncia deliberada a la figuración en pleno tímpano?

Sauerländer ha destacado cómo en la génesis de las portadas monumentales la preferencia por elementos icónicos abstractos o simples, tales como el propio crismón, la cruz o el *Agnus Dei*, responde a un primer estadio de elaboración iconográfica tras el que se asiste a un progresivo incremento de la figuración y de la narratividad¹⁶. Aunque esta observación alberga parte de razón, en los mismos reinos

¹³ GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, p. 74. Se trata del canon nº XXXVI, titulado *Ne picturae in ecclesia fiant*: “Decidimos que en las iglesias no debe haber pinturas, para que aquello que se adora y reverencia no se vea retratado en las paredes” (VIVES GATELL, José (ed.), *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Barcelona-Madrid, C.S.I.C.-Instituto Enrique Flórez, 1963, p. 8). Gómez Moreno ya lo citaba como fundamento de un pretendido aniconismo hispano altomedieval en su obra *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919, pp. 323-326, idea recogida y matizada por Palol desde posiciones más moderadas en función de la existencia de un arte figurativo hispano en dichas centurias. Por su parte, I. Bango ha defendido la idea del aniconismo como opción artística promovida por un sector de las elites eclesiásticas hispanas y el papel de personajes como Teodulfo, Benito de Aniano, Claudio de Turín y Agobardo de Lyon en la promoción de presupuestos anicónicos en la teoría carolingia de la imagen: BANGO TORVISO, Isidro, “L’ordo gothorum’ et sa survivance dans l’Espagne du Haut Moyen Âge”, en *Revue de l’art*, nº 70, 1985, p. 17; ÍDEM, “Las imágenes en los templos medievales. Del aniconismo a la intención docente. Las tres posturas tradicionales de la Iglesia”, en IGLESIA DUARTE, Juan Ignacio de la (coord.), *La enseñanza en la Edad Media. X Semana de Estudios Medievales (Nájera, 1999)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 361-363; ÍDEM, *Arte prerrománico hispano. El arte en la España cristiana de los siglos VI al XI*, vol. VIII-2 de *Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, pp. 552-555.

¹⁴ ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “El castillo de Loarre y su portada románica”, en *Locus Amoenus*, nº 8, 2005-2006, pp. 7-18. Una reconstrucción del umbral meridional jaqués en MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. État des questions”, en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 10, 1979, pp. 99-103. La portada teofánica se hallaba bien implantada en solar hispano desde los inicios del románico pleno, como ha recordado recientemente POZA YAGÜE, Marta, “Recuperando el pasado. Algunas notas sobre las primeras portadas teofánicas del románico castellano-leonés (acerca del relieve conservado en Rhode Island)”, en CHICO PICAZA, María Victoria, y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (eds.), *La creación de la imagen en la Edad Media: de la herencia a la renovación*, vol. extr. 2010 de *Anales de Historia del Arte*, pp. 311-325.

¹⁵ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1976 y 1979), *op. cit.*; TRINKS, Stefan, “Nacktheit am spanischen Pilgerweg - Antike als Antidot”, en EICKELS, Klaus van, y BIESSENÄCKER, Stefan (eds.), *Nacktheit im Mittelalter*, Bamberg, University of Bamberg Press, 2008, pp. 277-307.

¹⁶ A su juicio, Jaca constituye una primicia dentro de las portadas románicas al acometer un primer paso en dicha evolución: SAUERLÄNDER, Willibald, “Romanesque Sculpture in its Architectural Context”, en KAHN, Deborah (ed.), *The Romanesque Frieze and its Spectator: The Lincoln Symposium Papers*, London, Harvey Miller Publishers, 1992, p. 20.

hispanos y en fechas muy próximas a Jaca -situada, no olvidemos, a la vanguardia plástica del momento- se labran tímpanos figurados plenamente narrativos¹⁷. Sólo aproximándonos al monumento y a su contexto inmediato podremos arrojar luz sobre los interrogantes planteados.

El crismón y el problema de sus fuentes y modelos

Los factores que confluyen en la solución jaquesa son múltiples. Han sido explorados preferentemente los condicionantes de tipo formal y los modelos plásticos e iconográficos a disposición de artífices y promotores, así como ciertos indicios textuales que explicarían el significado trinitario del crismón. Sin embargo, no se ha incidido del mismo modo en las motivaciones de orden dogmático de una elección plástica tan singular¹⁸. Antes de abordarlas es preciso realizar algunas precisiones acerca del monograma como fórmula a disposición del programador y de los ejecutores de la portada. Ciertamente, aunque el crismón es un motivo iconográfico de larga tradición y de presencia generalizada en el arte cristiano desde la Tardoantigüedad, su aparición en una portada y en fechas tempranas dentro de la plástica románica reclama una reflexión sobre la asimilación del iconograma.

En lo concerniente al problema de sus modelos, se ha destacado el papel desempeñado por la producción escultórica de la Tardoantigüedad y de la alta Edad Media, especialmente en el ámbito del arte funerario¹⁹. En efecto, la presencia del crismón es habitual en este tipo de producciones, y es más que probable que tales modelos fueran manejados por los escultores románicos, al igual que se inspiraban en la plástica altoimperial con una mirada hacia la Antigüedad más compleja de lo que *a priori* se puede pensar²⁰. Asimismo, el anagrama de Cristo contaba con una generalizada presencia en el campo de la diplomática encabezando los documentos emanados de las cancillerías regias²¹. Una aproximación estadística a los documentos que presentan

¹⁷ Es el caso de las portadas de los transeptos de la catedral de Santiago de Compostela o de la Portada del Cordero de San Isidoro de León, cuya cronología no parece alejarse del entorno de 1100.

¹⁸ Corresponde a Ocón y a Favreau haber dirigido la atención de los investigadores en este sentido: OCÓN ALONSO, Dulce (1987), *op. cit.*, pp. 66-67; FAVREAU, Robert (1996), *op. cit.*, p. 546.

¹⁹ OCÓN ALONSO, Dulce (1987), *op. cit.*, pp. 261-262; ÍDEM (1987), *op. cit.*, t. II, pp. 51-52; ÍDEM (2003), *op. cit.*, pp. 86-88; ÍDEM (2004), *op. cit.*, p. 223.

²⁰ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada, 1973)*, vol. I, Granada, Universidad de Granada, 1976, pp. 427-434; TRINKS, Stefan, "Skulpturen in Serie: Antike als Produktivkraft im Spanien des 11. Jahrhunderts", en LAUDE, Corinna, y HEß, Gilbert (eds.), *Konzepte von Produktivität im Wandel vom Mittelalter in die Frühe Neuzeit*, Berlin, Akademie Verlag, 2008, pp. 181-205; PRADO-VILAR, Francisco (2008), *op. cit.*

²¹ EISENLOHR, Erika, "Monogramme und Invokationszeichen in iberischen und fränkischen Urkunden", en *Signo*, nº 1, 1994, pp. 35-50. Se constata su uso como invocación ya desde época visigoda: PACHECO SAMPE-DRO, Rogelio, y SOTELO MARTÍN, Elena, "Crismones y símbolos invocativos cristianos hispano-visigodos", en ALBERTE GONZÁLEZ, Antonio, y MACÍAS VILLALOBOS, Cristóbal (eds.), *Actas del Congreso Internacional "Cristianismo y tradición latina"* (Málaga, 2000), Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, pp. 377-386.

simultáneamente una invocación verbal y una monogramática confirma la preferente asociación de fórmulas trinitarias con el crismón. En este sentido, el estudio de la documentación aragonesa de los reinados comprendidos entre Sancho Ramírez († 1094) y Alfonso II († 1196) revela que la aparición simultánea del monograma y de una invocación verbal trinitaria se cumple en un 24'77 % de los casos. En un 20'18 % de los casos la invocación verbal es cristológica y en un 6'42 % se dirige simplemente a la divinidad (*In Dei nomine, in nomine Domini*, etc.). En un 5'5 % de los casos el crismón acompaña a una invocación a la divinidad con una apostilla trinitaria, y en un 8'25 % se combinan la alusión cristológica y la mención a la Trinidad²².

Si bien estas dos vías de transmisión de modelos son las más cercanas al resultado final de la portada, otro tipo de fuentes icónicas, probablemente de menor impacto en los artífices pero no por ello despreciables, pudieron haber sido conocidas también por aquéllos y por sus mentores. Tal es el caso de las acuñaciones. Aunque las monedas emitidas en el emergente reino aragonés no incorporaban el monograma, sí lo hacían las castellanas de Alfonso VI y algunas francesas²³. En este sentido habría que recordar la progenie castellana del taller jaqués, derivado del activo en Frómista²⁴, y cómo una vez establecido en solar aragonés se vió implicado en interesantes intercambios plásticos con la ceca local²⁵. Además, el crismón también había sido llevado a la ilustración de manuscritos en época altomedieval, en obras de tanto prestigio y difusión como el *De laudibus sanctae crucis* de Rabano Mauro o los *Moralia in Iob* gregorianos²⁶, lo que supone un cauce de difusión adicional

²² Estadísticas elaboradas a partir de los documentos originales recogidos en las colecciones diplomáticas de los monarcas aragoneses elaboradas por A. Canellas, A. Ubieto Arteta, J.A. Lema Pueyo e I. Sánchez Casabón. Expuse estos datos en un póster titulado “El crismón románico: símbolo trinitario o cristológico?” en las *II Jornadas Complutenses de Arte Medieval. La creación de la imagen en la Edad Media: de la herencia a la renovación* (Madrid, 19-21 de noviembre de 2008).

²³ HEISS, Aloïss, *Descripción general de las monedas hispano-cristianas desde la invasión de los árabes*, t. I, Zaragoza, Luis Marquina, 1962 (Madrid, R.N. Milagro, 1865), lam. 1; ÁLVAREZ BURGOS, Fernando, *Catálogo de la moneda medieval castellano-leonesa. Siglos XI al XV*, Madrid, Vico-Segarra Editores, 1998, pp. 13-15. Entre las francesas, contamos como ejemplo con dos dineros de Enrique I (1031-1060) y de Roberto II (996-1031) en la Bibliothèque nationale de France (nº inv. 227 y 228).

²⁴ El hallazgo de Moralejo del sarcófago de Husillos como fuente del estilo de algunos capiteles de Frómista y el planteamiento de su irradiación hacia Jaca y otros enclaves del románico pleno han sido reafirmados con nuevos argumentos por PRADO-VILAR, Francisco (2008), *op. cit.* No obstante, han de tenerse también en cuenta propuestas de signo contrario como la de CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2007), *op. cit.*, que aboga por disociar las canterías de Frómista y Jaca como ya hiciera en su momento DURLIAT, Marcel, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne, 1990, p. 219.

²⁵ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “Un reflejo de la escultura de Jaca, en una moneda de Sancho Ramírez († 1094)”, en *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 29-35.

²⁶ WILLIAMS, John W., “The *Moralia in Iob* of 945: some iconographic sources”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. XLV-XLVII, nº 125-130, 1972-1974, pp. 225-227. Crismones configurados por acrósticos en manuscritos altomedievales hispanos se encuentran en un códice misceláneo de Ripoll de época del abad Arnulfo (948-970) y en un poema figurado de Albelda realizado por Vigila en 976: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, y CAMPS I SÒRIA, Jordi, “El despertar de los grandes monasterios en Cataluña: de Cesáreo de Montserrat al abad Oliba”, en *Rudesindus. La cultura europea del siglo X*, catálogo

que se suma a la ya de por sí extendida y variada presencia del monograma en multitud de medios y soportes.

Revisados los modelos de orden visual, la cultura escrita ofrece también sólidos referentes para reconstruir el proceso creador del programa, dado que el conocimiento de determinados textos habría estado detrás de los ideólogos del conjunto. En los últimos años se ha reconocido en un poema de un autor carolingio, Milon de Saint-Amand (†872), la inspiración de los versos explicativos del crismón. El clérigo identifica cada persona de la Trinidad con una letra (P para el Padre, A para el Hijo, y X para el Espíritu Santo), letras que conforman la palabra PAX, tomada como símil trinitario, y que están presentes en el crismón²⁷.

Respuestas anicónicas: el trasfondo dogmático del programa

El estudio de las soluciones plásticas a la luz de los condicionamientos de tipo doctrinal aporta sin lugar a dudas nuevos argumentos que contribuyen a un mejor conocimiento del hecho artístico. En el caso de Jaca este último aspecto es clave. Nos encontramos ante una obra donde el dogma trinitario es expuesto desde la más estricta ortodoxia²⁸. No es el momento de analizar el calado teológico de las inscripciones²⁹, pero sí destacaremos lo sorprendente de su claridad expositiva y la densidad dogmática que hay tras ellas, así como la intencionada exposición a las más variadas audiencias de la que son objeto: en suma, una verdadera “puesta en escena de la ortodoxia trinitaria”.

Por ello cabe considerar que la elección de un determinado motivo, en este caso el crismón, fuera motivada precisamente por su aniconismo como respuesta a un problema de orden teológico y a su vez artístico. Representar la trinidad de Dios no era asunto sencillo. Las experiencias iconográficas que a lo largo de los primeros

de la exposición (Santiago de Compostela, 2007), Xunta de Galicia, 2007, pp. 280 y 282. La aparición de fórmulas como la de origen carolingio *Pax, Lux, Lex, Rex*, vinculada al lábaro en el ámbito de los manuscritos y presente asimismo en numerosos crismones esculpidos, refuerza los vínculos entre ambas manifestaciones artísticas en lo que concierne al monograma (FAVREAU, Robert, “*Rex, lex, lux, pax. Jeux de mots et jeux de lettres dans les inscriptions médiévales*”, en *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. CLXI, n° 2, 2003, pp. 625-635).

²⁷ FAVREAU, Robert, “Note complémentaire à propos d’une inscription du tympan de la cathédrale de Jaca (Aragon)”, en *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l’année 2004*, fasc. I, pp. 7-10. El hallazgo de Favreau, que no parece haber tenido repercusión entre los estudiosos de la escultura jaquesa, resulta crucial para avanzar en la comprensión del programa de la portada. Con anterioridad, el propio Favreau había propuesto una glosa de Atton de Vercelli (924-c.960) a Ef. 2, 13 como fuente y explicación del significado del anagrama: FAVREAU, Robert (1996), *op. cit.*, pp. 551-552. Sin embargo, los versos de Milon resultan más fieles a la inscripción explanatoria del crismón y, como el mismo Favreau reconoce, conocidos éstos, no es preciso recurrir al pasaje de Atton de Vercelli para su desciframiento.

²⁸ La exégesis de los versos incide en aspectos centrales del dogma como la relación contraída entre el Padre y el Hijo (engendrado), la doble procedencia del Espíritu Santo y la única naturaleza divina compartida por las tres personas.

²⁹ Sobre éste se han detenido especialmente ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1993), *op. cit.*, y FAVREAU, Robert (1996), *op. cit.*, pp. 547-554.

siglos del arte cristiano habían intentado dar una respuesta plástica al dogma se habían revelado en gran medida infructuosas. Ninguna de las fórmulas desarrolladas resultó plenamente satisfactoria para constituirse en modelo definitivo³⁰. La codificación visual de la Trinidad en Occidente no fue unívoca, seguramente por una incapacidad del lenguaje visual a la hora de rendir cuenta de la complejidad que entraña la dimensión trina de la divinidad. Más allá de la ilustración de pasajes bíblicos en los que se reconocían manifestaciones trinitarias de la divinidad, es en torno al siglo IX y en el ámbito anglosajón donde se dan los primeros intentos significativos de traducir el dogma en imágenes figuradas antropomorfas³¹. Esta tendencia, asentada ya en el siglo XII³², dará lugar a diversos ensayos iconográficos concretados -entre otras fórmulas- en grupos triátricos³³, en la llamada “Trinidad de Salterio” o en figuras tricéfalas y trifrontes cuya significación trinitaria no es siempre clara³⁴. Sin embargo, el tímpano jaqués se desmarca de todas estas soluciones plásticas. Ninguna de ellas, además, parece haber sido emplazada en el tímpano de una portada monumental románica. La excepción la constituyó la Trinidad *Paternitas*, una fórmula iconográfica que conoció un particular éxito en el tardorrománico hispano, donde se constatan los únicos casos conocidos³⁵. Este

³⁰ GRABAR, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza Editorial, 1985 (París, Flammarion, 1979), p. 107; BOESPFLUG, François, y ZALUSKA, Yolanta, “Le dogme trinitaire et l’essor de son iconographie en Occident de l’époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215)”, en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. XXXVII, n^o 3, 1994, p. 185.

³¹ *Ibid.*, pp. 189-190.

³² BOESPFLUG, François, “La Trinité au Moyen Âge: visions et images (XIIe-XIVe siècle)”, en RIES, Julien (ed.), *Expérience religieuse et expérience esthétique. Rituel, Art et Sacré dans les Religions. Actes du colloque (Liège-Louvain-la-Neuve, 1990)*, Louvain-la-Neuve, Centre d’Histoire des Religions, 1993, p. 12.

³³ Como la Trinidad figurada en el fol. 8 del *Hortus Deliciarum*. Vid. D’ACHILLE, Anna Maria, “Sull’Iconografia Trinitaria Medievale: La Trinità del Santuario sul Monte Autore Presso Vallepiera”, en *Arte medievale*, II serie, año V, n^o 1, 1991, pp. 49-73; KOVÁCS, Zoltán, “Trinitas in hominis specie. Quelques remarques à propos de l’iconographie des représentations anthropomorphes de la Trinité”, en *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, n^o 77, 1992, p. 52.

³⁴ HOOGEWEFF, G.J., “‘Vultus Trifrons’. Emblema Diabolico, Immagine Improbata Della Santissima Trinità (saggio iconologico)”, en *Atti Della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, serie III, vol. XIX, fasc. I-II, 1942-1943, pp. 205-245; PETTAZZONI, Raffaele, “The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. IX, 1946, pp. 135-151; BLANCHET, Adrien, “Une miniature représentant la Trinité du bien”, en *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques. Année 1950*, 1952, pp. 211-217; ÍDEM, “La Trinité du mal”, en *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques. Années 1951-1952*, 1954, pp. 407-410. Para el caso hispano, más allá del dudoso elenco catalogado como trinitario por Germán de Pamplona (*La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, C.S.I.C., 1970, pp. 13-64), son dos ejemplares los que han atraído la atención preferente de los investigadores: un capitel de la portada de San Martín de Artaiz (SASTRE VÁZQUEZ, Carlos, “*Ab austro Deus*. El trifronte barbado de Artaiz: un ensayo de interpretación”, en *Príncipe de Viana*, año LVIII, n^o 212, 1997, pp. 483-495) y un grupo tricéfalo presente en el claustro de la canónica oscense de Alquézar: LACOSTE, Jacques, “La sculpture romane du cloître d’Alquézar”, en *XII Semana de Estudios Medievales (Estella, 1974)*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1976, pp. 223-227; SONNE DE TORRENS, Harriet, “Sabiduría Divina y teología trinitaria: el programa del claustro del monasterio de Alquézar (Huesca)”, en SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, y SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (eds.) (2003), *op. cit.*, pp. 105-118.

³⁵ Portadas de San Nicolás de Tudela, Santo Domingo de Soria y el Pórtico de la Gloria de Santiago de

modelo respondía adecuadamente a principios básicos del dogma como la filiación divina del Hijo, pero acabó siendo objeto de las críticas de Lucas de Tuy, quien lo consideró herético³⁶.

Es más, desde un punto de vista estrictamente ortodoxo, determinadas representaciones podían llegar a contravenir no sólo las prescripciones del Antiguo Testamento sobre la legitimidad de la representación divina, sino la propia esencia del dogma al intentar dar aspecto antropomorfo a las tres personas. La reflexión cristológica sobre la Encarnación había legitimado la posibilidad de representar a Dios superando la censura a las imágenes del segundo mandamiento³⁷. Pero, ¿acaso era extensible esto a las dos personas no encarnadas -Padre y Espíritu Santo-?³⁸ Y, en caso afirmativo, ¿qué solución plástica era la más adecuada? La estrecha relación que unía el misterio de la Encarnación con el dogma de la Trinidad debió condicionar en gran medida las actitudes de teólogos y promotores artísticos hacia la imagen divina. Conocemos algunos episodios en la historia de la imagen medieval en los que esta preocupación se concretó desde un punto de vista plástico en respuestas -al menos parcialmente- anicónicas. Citaremos una de las sugestivas imágenes correspondientes a las visiones de Hildegarda de Bingen (1098-1179) descritas en su *Scivias*, II, 2 (**fig. 3**). Respondiendo a la experiencia visionaria de la mística, pero a la par en comunión con la estricta ortodoxia y exégesis, sólo el Hijo toma aspecto humano -merced a su Encarnación-, mientras las otras dos personas son simbolizadas mediante círculos de luz³⁹. Una representación

Compostela -parteluz. Vid. BASCHET, Jérôme, “In sinu patris. Remarques sur une singularité de l’iconographie trinitaire dans l’Espagne du XII^e siècle”, en BOUCHERON, Patrick, y CHIFFOLEAU, Jacques (eds.), *Religion et Société Urbaine au Moyen Âge. Études offertes à Jean-Louis Biget par ses anciens élèves*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, pp. 531-549; LOZANO LÓPEZ, Esther, *Un mundo en imágenes. La portada de Santo Domingo de Soria*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 49-79.

³⁶ PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, “La circulación de los cátaros por el Camino de Santiago y sus implicaciones socioculturales. Una fuente para su estudio”, en *En la España Medieval*, n° 3, 1982, p. 225. Incluso la exitosa tipología del *Trono de Gracia* no estuvo exenta de críticas por parte de los teólogos: KESSLER, Herbert L. (2007), *op. cit.*, pp. 104-105.

³⁷ Vid. las palabras de Escoto Eriúgena y Odilón, entre otros: CHRISTE, Yves (1987), *op. cit.*, pp. 306-308.

³⁸ François Boespflug ha expuesto diversas actitudes históricas al respecto en “Apopathisme théologique et abstinence figurative. Sur l’‘irreprésentabilité’ de Dieu (le Père)”, en *Revue des sciences religieuses*, año 72, n° 4, 1998, pp. 446-468. Ciertos pasajes neotestamentarios ofrecían una justificación para la representación antropomorfa del Padre en función del crismomorfismo: II Cor. 3, 18; Col. 1, 15; Jn. 14, 9. Vid. también CHAZELLE, Celia, “Christ and the Vision of God: The Biblical Diagrams of the Codex Amiatinus”, en HAMBURGER, Jeffrey F., y BOUCHÉ, Anne-Marie (eds.), *The Mind’s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 2006, pp. 84-111 (*passim*).

³⁹ “Una luz muy esplendorosa (...) representa al Padre; y en ella, una forma humana del color del zafiro, que, sin mancha de ofuscación, envidia o iniquidad, designa al Hijo, engendrado por el Padre antes de los siglos, según Su divinidad, pero además encarnado en el mundo, en el tiempo, según Su humanidad; y ardía entera en un suave fuego rutilante, fuego que, sin huella de aridez, mortalidad ni caligine, manifiesta al Espíritu Santo” (HILDEGARDA DE BINGEN, *Scivias: Conoce los caminos*, Madrid, Trotta, 1999, pp. 111-112). Una glosa de esta imagen en BOESPFLUG, François (1993), *op. cit.*, pp. 129-130, y MCGINN, Bernard, “Theologians as Trinitarian Iconographers”, en HAMBURGER, Jeffrey F., y BOUCHÉ, Anne-Marie (eds.) (2006), *op. cit.*, pp. 188-189. La propia Hildegarda ofrece una segunda imagen anicónica de la Trinidad, de valores antieréticos, en *Scivias* III, 7.



Fig. 3. Visión II. 2 de Hildegarda de Bingen, *Liber Scivias*, c. 1165, Wiesbaden (Alemania), Hessische Landesbibliothek, Cod. 1, fol. 48 (copia del ms. original destruido de la Bibliothek der Abtei St Hildegard de Eibingen, Ms. 15) [tomado de HILDEGARDA DE BINGEN, *Scivias: Conoce los caminos*, Madrid, Trotta, 1999, s.p.].

trinitaria contenida en un salterio algo posterior nos pone de evidencia el problema una vez más, esta vez en el seno de la iconografía del *Trono de Gracia*⁴⁰. Allí el rostro del Padre ha sido reemplazado por una forma cuadrilobulada, de modo que toda visión *ad faciem* se antoja imposible⁴¹. Más radical aún fue la solución practicada en época carolingia sobre varias representaciones de la Trinidad creadora del *Pentateuco de Ashburnham* (Bibliothèque nationale de France, ms. Nouv. Acq. Lat. 2334, fol. 1), que fueron parcialmente borradas suprimiendo a dos de las personas divinas en función de consideraciones teológicas⁴².

Las dificultades para armonizar el dogma trinitario con una plástica figurativa pudieron decantar a los mentores del programa jaqués por un signo cifrado como el del crismón,

decididamente anicónico, con el fin de no comprometer la ortodoxia visual del dogma trinitario⁴³; una fórmula ligada desde antaño a la divinidad que fue reinterpretada y ampliada semánticamente. Incluso podemos ir aún más allá y rastrear los

⁴⁰ Cambridge, Trinity College, ms. B.11.4, c. 1220-1230, fol. 130v. (inicial “D” al comienzo del salmo 109). Reproducida en BÜTTNER, F.O. (ed.), *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, Turnhout, Brepols, 2004, fig. 284.

⁴¹ Debemos advertir, no obstante, que si bien autores como Henderson y Camille consideran el cuadrifolio original, otros han atribuido a una censura tardía la supresión del rostro (MORGAN, Nigel, “Patrons and their Devotions in the Historiated Initials and Full-Page Miniatures of 13th-Century English Psalters”, *ibid.*, p. 311).

⁴² NARKISS, Bezalel, “Towards a Further Study of the Ashburnham Pentateuch (Pentateuque de Tours)”, en *Cahiers Archéologiques*, vol. XIX, 1969, pp. 56-59, vincula tal proceder con la polémica adopcionista.

⁴³ Podría aventurarse -quizá con el riesgo de caer en una sobreinterpretación- que la propia configuración del crismón se prestaba a una exégesis en términos plásticos, pues mediante la asignación de letras a cada persona divina y por su inclusión en un esquema circular que les prestaba unidad, se expresaba un principio fundamental del dogma: la conciliación de una única esencia divina con su manifestación en tres personas distintas. La identificación de la X con el Espíritu Santo, situada en la intersección de los vástagos del Padre y del Hijo, sellaba el principio de la doble procedencia característico de la ortodoxia trinitaria occidental.

fundamentos textuales que pudieron haber inspirado esta solución. Aunque es bien sabido que la iconografía de las grandes portadas, por su capacidad sintética, escapa a la estricta dependencia de un texto determinado⁴⁴, sí es posible reconocer en muchos casos una inspiración en ciertas tradiciones exegéticas de mayor relevancia para un enclave o promotor. De entre los autores que glosaron la invisibilidad de la Trinidad, San Agustín se erige como referencia fundamental, y para el caso jaqués resulta especialmente esclarecedor su magisterio. No sólo porque su doctrina trinitaria acabó configurando el patrón de ortodoxia occidental respecto al dogma. También, y de manera especial, porque la catedral de Jaca era una canónica acogida a su regla⁴⁵, por lo que sus escritos seguramente hubieron de alcanzar un decisivo eco entre los canónigos. En apoyo de esta idea recordaremos cómo desde hace tiempo se ha destacado el sello agustiniano en algunas particularidades iconográficas y epigráficas del conjunto⁴⁶. El tema de la invisibilidad de la Trinidad es una constante en la obra del obispo de Hipona. En ella no sólo se insiste en aplicar tal premisa al Padre, como venía siendo habitual, sino en hacerla extensible a toda la Trinidad:

“La Trinidad es invisible, y no sólo el Padre. Pero sólo el Hijo, en la forma de siervo, se apareció visiblemente, y por tener dicha forma pudo afirmar: *El Padre es mayor que yo*. Ahora bien: puesto que la divinidad se mostró a los padres, por eso sostuve que esa manifestación se realizó sirviéndose de una criatura, y no por su propia naturaleza, en virtud de la cual la Trinidad es invisible”⁴⁷.

“Vosotros pensáis que sólo del Padre dijo el Apóstol: *Al inmortal e invisible solo Dios* (...) Tanto el Unigénito en la forma de Dios como el Espíritu Santo en su naturaleza con invisibles. Pues nosotros profesamos que la Trinidad es un solo y único Dios”⁴⁸.

“Dios es, pues, invisible por naturaleza, no sólo el Padre, sino la Trinidad, un solo Dios. Y como no sólo es invisible, sino también inmutable, aparece a quienes quiere en la forma que quiere, pero de modo que permanece en Él íntegra su invisible e inmutable naturaleza”⁴⁹.

⁴⁴ BARRAL I ALTET, Xavier, “L’iconographie de caractère synthétique et monumental inspirée de l’Apocalypse dans l’art medieval d’Occident (IX^e-XIII^e siècles)”, en VV. AA., *L’Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques. III^e-XIII^e siècles. Actes du Colloque de la Fondation Hardt (Ginebra, 1976)*, Genève, Droz, 1979, p. 188.

⁴⁵ “Statui igitur prout sancti Romani pontifices decreuere et beatus Augustinus ceterique sancti patres instituire ad honores Dei et sancti Pedro apostolorum principis in Iaccensi aclesia congregare clericos iuxta apostolicam traditionem comunem uitam ducentes et nullius proprii participatione fruentes nichilque suum credentes sed omnia in comuni habentes secundum regulam sancti patris nostri Augustini solo uictu et tegumento gaudentes” (fragmento del documento de institución de la canónica recogido en DURÁN GUDIOL, Antonio, *La Iglesia de Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I (1062?-1104)*, Roma, Iglesia Nacional Española, 1962, p. 175).

⁴⁶ OCÓN ALONSO, Dulce, “Problemática del crismón trinitario”, en *Archivo Español de Arte*, t. LVI, n° 223, 1983, pp. 253-254; ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, “Unas cuestiones simbólicas del románico aragonés”, en *Aragón en la Edad Media*, VIII, 1989, p. 211.

⁴⁷ SAN AGUSTÍN, *Réplica a Maximino, obispo arriano*, II, 5 (*Obras completas*, XXVIII, Escritos bíblicos (4^o)). Cuestiones sobre el Heptateuco, ed. O. García de la Fuente, Madrid, B.A.C., 1989, p. 456).

⁴⁸ *Ibid.*, II, 9 (p. 476).

⁴⁹ SAN AGUSTÍN, *Carta 147, a Paulina*, VIII, 20 (*Obras completas*, XI, Cartas (2^o), ed. L. Cilleruelo, Madrid, B.A.C., 1953, p. 219). En la misma carta pone en boca de San Ambrosio afirmaciones análogas.

San Agustín llega incluso a abordar directamente el asunto de las representaciones sagradas y de cómo concebir materialmente al Dios trino, oponiéndose a su representación figurada en los templos ante el peligro de que los fieles menos instruidos admitan la constitución antropomorfa de las personas divinas:

“No es que haya que imaginarse al Padre como limitado por una forma humana, de tal modo que aparezcan ante nosotros una derecha y una izquierda. Y, por lo mismo, tampoco hay que creer que dobla las rodillas cuando se dice que está sentado. No vayamos a caer en el sacrilegio que execró el Apóstol al condenar a *aquellos que cambiaron la gloria del Dios incorruptible en una semejanza de hombre corruptible*. Si ya es sacrilego para un cristiano colocar tales imágenes de Dios en un templo, mucho más sacrilego será tenerlas en el corazón, donde se halla el verdadero templo de Dios, cuando se encuentra limpio del error y de las concupiscencia eterna”⁵⁰.

“No atribuyáis a la Trinidad forma humana, rasgos de miembros humanos, figura de carne humana, sentidos visibles, tamaño y movimientos corporales, uso de la lengua, diversidad de sonidos: todas estas cosas pertenecen a la forma de siervo que tomó el Hijo unigénito cuando el Verbo se hizo carne para vivir entre nosotros. Cuando miras a Cristo en la forma de siervo, si tienes fe, considera la forma humana. Pero, cuando piensas que *En el principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios*, aleja de tu corazón toda figura humana; aleja de tu pensamiento todo lo que se encierra en los límites de la materia, todo cuanto ocupa un lugar en el espacio, todo cuanto está sujeto a medida; destierra de tu corazón tales ficciones”⁵¹.

“No dudamos en desvanecer una cierta idolatría que la debilidad del humano entendimiento trata de establecer en nuestro corazón por el hábito de pensar en las cosas visibles. No osemos afirmar que esa Trinidad invisible, incorpórea e inmutable a quien adoramos, es como tres moles vivas, todo lo grandes y bellas que se quiera, pero recortadas por sus propios límites y unidas recíprocamente entre sí en sus lugares. (...) [La Trinidad] entonces es invisible, de tal modo que ni con el entendimiento podemos verla. Mucho menos podríamos tener una opinión acerca de ella, creyendo que es semejante a las cosas corporales o a las imágenes de las cosas corporales”⁵².

Es significativo que el énfasis agustiniano en la invisibilidad trinitaria se acentúe al hablar de la naturaleza divina de las tres personas⁵³, ya que lo pro-

⁵⁰ SAN AGUSTÍN, *La fe y el símbolo de los apóstoles*, VII, 14 (*Obras completas*, XXXIX, Escritos varios (I^o), eds. L. Cilleruelo, A. Ortega, C. Basevi, J. Oroz Reta y T. Calvo Madrid, Madrid, B.A.C., 1988, p. 403).

⁵¹ SAN AGUSTÍN, *Tratados sobre el Evangelio de Juan*, XL (*Obras completas*, XIV, Tratados sobre el Evangelio de Juan (36-124), ed. V. Rabanal, Madrid, B.A.C., 1962, p. 63). En términos semejantes se expresa en la *Exposición de la epístola de San Juan a los Partos*, VII, 10: “Nadie se forje un Dios según el capricho del deseo de los ojos, pues se le imaginará de forma inmensa, o de alguna etérea magnitud extendida por el espacio, al estilo de cómo se ve esta luz con los ojos dilatándose por los espacios cuanto puede, o se le fingirá como un anciano de venerable aspecto. No pienses en nada de esto” (*Obras completas*, XVIII, ed. B. Martín Pérez, Madrid, B.A.C., 1959, p. 297).

⁵² SAN AGUSTÍN, *Carta 120, a Consentio*, II, 7, y III, 12 (*Obras de San Agustín*, VIII, Cartas, ed. L. Cilleruelo, Madrid, B.A.C., 1951, pp. 889 y 895).

⁵³ Idea reiterada en su *Réplica a Maximino, obispo arriano*, III: “En tercer lugar, tratando del Dios invisible, te exhorté a que creyeras que era invisible, no sólo el Padre, sino también el Hijo, según la divinidad, no según la carne” (SAN AGUSTÍN (1989), *op. cit.*, p. 431), y en su *Carta 120, a Consentio*, III, 13: “Por ahora retén con fe inquebrantable que el Padre y el Hijo y el Espíritu Santo son la Trinidad, pero un solo Dios; que no tienen en

clamado en el tímpano es precisamente esa única naturaleza divina. Además, es particularmente reseñable que tales ideas encuentren acogida dentro de la producción apologetica de San Agustín, donde se defiende el dogma frente a posturas heterodoxas, algo que los promotores del conjunto jaqués seguramente tuvieron en cuenta a juzgar por el énfasis ortodoxo que caracteriza el programa⁵⁴.

Como señalé anteriormente, no se ha reparado lo suficiente en la observación de Favreau que atribuye una progenie carolingia a la fuente de los versos jaqueses. Este dato, unido a la existencia de otras inscripciones en portadas cercanas que también beben del bagaje cultural carolingio, plantea la cuestión de las influencias ultrapirenaicas presentes en las intenciones de los planificadores del conjunto⁵⁵. Ciertos aspectos clave de la teoría carolingia de la imagen muestran estrechos puntos de contacto con la realidad artística jaquesa. Valgan al respecto la preferencia por una simbología anicónica y la presencia de *tituli* que aclaran el significado de las imágenes del tímpano trascendiendo la mera identificación, especialmente la glosa que, con un afán de precisión inusitado, enmarca el crismón⁵⁶. Detrás de todo ello

común como una cuarta divinidad, sino que ésta es la misma e inseparable Trinidad; (...) Si cuando piensas en esto te viene a las mientes alguna semejanza corporal, recházala, evítala, niégala, ahuyéntala, húyela” (SAN AGUSTÍN (1951), *op. cit.*, p. 897). En este sentido recuérdense también las palabras de San Isidoro: “[Dios] es invisible porque jamás la Trinidad se apareció ante los ojos de los mortales mostrando su propia sustancia, sino adoptando la forma de alguna criatura corpórea. Pues nadie puede contemplar la manifestación misma de la esencia de Dios y continuar viviendo, como le fue dicho a Moisés” (SAN ISIDORO, *Etimologías*, VII, 1, 23, edición de J. Oroz Reta y M.A. Marcos Casquero, t. I, Madrid, B.A.C., 1993, p. 629).

⁵⁴ El tema de la naturaleza invisible de la Trinidad es recogido además por otros autores de la Antigüedad tardía y de la alta Edad Media. *Vid.* entre otros EUSEBIO DE VERCELLI, *De trinitate libelli septem*, en *Patrologia Latina* (en adelante *PL*), LXII, col. 237; POTAMIO DE LISBOA, *Epistula de substantia Patris et Filii et Spiritus sancti*, en *Clavis Patrum Latinorum* (en adelante *CPL*) 544, p. 237, línea 311; MARIO VICTORINO, *Hymni de trinitate*, *PL*, VIII, col. 1139; FILASTRO DE BRESCIA, *Diuersarum hereseon liber*, *PL*, XII, col. 1111; RUFINO, *Apologia (contra Hieronymum)*, *PL*, XXI, col. 541; PSEUDO-AGUSTÍN, *Solutiones diuersarum quaestionum*, *CPL* 363, solutio 32, línea 3; QUODVULTEDEUS, *Sermo 1. De symbolo I*, *PL*, XL, col. 637; FULGENCIO DE RUSPE, *Contra Fabianum fragmenta*, *PL*, vol. LXV, col. 749; AMBROSIO AUTPERTO, *Expositio in Apocalypsin*, en *Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis* (en adelante *CM*), 27, lib. 3, cap. 4, verso 8c., línea 44; PASCASIO RADBERTO, *De fide, spe et caritate*, *CM*, 97, lib. 1, línea 1033; FLORO DE LYON, *Collectio ex dictis XII patrum*, *CM*, 193B, *dicta Gregorii Nazianzeni, excerptum: 36 (II) ad Ep. ad Hebraeos pertinens*, p. 75, línea 11; JUAN ESCOTO ERIÚGENA, *Periphyseon (De diuisione naturae)*, *CM*, 162, lib. 2, p. 73, línea 1717.

⁵⁵ La inscripción de la portada emplazada actualmente entre la iglesia y el claustro de San Juan de la Peña se inspira en ideas expuestas por Bonifacio y Alcuino según señala KENDALL, Calvin B. (1998), *op. cit.*, p. 114. Versos análogos se reproducen en otros dos tímpanos románicos decorados con crismón, los de San Prudencio de Armentia (Álava) y Santa María de Puilampa (Zaragoza).

⁵⁶ Los *Libri Carolini* otorgan una especial importancia a la escritura, a la que sitúan por encima de la imagen, e insisten en la importancia de las inscripciones que acompañan a las imágenes para asegurar la correcta comprensión de éstas sin lugar a equívocos (*Libri Carolini*, IV, 21). *Vid.* FREEMAN, Ann, “Scripture and Images in the *Libri Carolini*”, en *Testo e immagine nell’alto medioevo. 41 Settimane di studio del Centro italiano di studi sull’alto medioevo (Spoleto, 1993)*, vol. I, Spoleto, Centro italiano di studi sull’alto medioevo, 1994, pp. 163-188. La asociación de símbolos con versos que explicitan su significado trinitario tendría un precedente en el ábside de la basílica de Nola: KESSLER, Herbert L. (2007), *op. cit.*, p. 39 (con bibliografía en n. 67).

subyace el interés por garantizar la correcta interpretación de las imágenes y evitar confusiones, proceder que es análogo al de los apologetas al reafirmar la ortodoxia del dogma y alejarla de cualquier error. No en vano, tal y como Ann Freeman ha demostrado, la reflexión sobre la imagen y las polémicas doctrinales -en concreto el debate contra el Adopcionismo- fueron de la mano durante la última fase de elaboración de los *Libri Carolini*⁵⁷. Un pasaje del libro V de *De Trinitate* de San Agustín fue interpolado en el libro III. 4 del tratado carolingio como argumento válido tanto para la refutación de la iconodulia bizantina como del adopcionismo hispano⁵⁸. Aun tratándose de un precedente lejano, no debemos olvidar que en estricta contemporaneidad con la actividad artística de la catedral de Jaca, los reinos peninsulares eran objeto de acusaciones de heterodoxia en las que se mencionaban errores pasados⁵⁹. El reino aragonés, pionero en las reformas litúrgicas y eclesiásticas reclamadas desde Roma, podía celebrar en el tímpano de su capital su compromiso con la ortodoxia mediante una imagen que no comprometía los requerimientos del dogma.

El impacto de la cuestión de las imágenes no sólo alcanzó a Jaca en el ámbito de las portadas románicas. Otros conjuntos monumentales fueron sensibles al debate y se hicieron eco de problemas similares, ofreciendo respuestas desde diversos ángulos. Citaremos al respecto los casos de Estella y Oloron Sainte-Marie, cercanos a Jaca en el espacio, si bien algo más distantes en el tiempo. En la localidad navarra de Estella, la portada septentrional de la parroquia de San Miguel dio cabida en su tímpano a unos versos inscritos en los que se defendía la licitud de la imagen de Dios en función de la Encarnación, piedra angular de la argumentación cristiana a favor de las imágenes sagradas: *Nec Deus est nec homo presens quam cernis imago / sed Deus est et homo quem sacra figurat imago*⁶⁰. Como en el caso de Jaca, el interés por legitimar la ima-

⁵⁷ FREEMAN, Ann, "Additions and Corrections to the *Libri Carolini*: Links with Alcuin and the Adoptionist Controversy", en KRÄMER, Sigrid, y BERNHARD, Michael (eds.), *Scire litteras. Forschungen zum mittelalterlichen Geistesleben*, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1988, pp. 159-169.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 167. Desde el punto de vista histórico-artístico, J. Dodds ha vinculado la propaganda antiadopcionista carolingia con el programa anicónico de San Julián de los Prados a través del patrocinio de Alfonso II: DODDS, Jerrilynn D., "Las pinturas de San Julián de los Prados. Arte, diplomacia y herejía", en *Goya*, n° 191, 1986, pp. 258-263; ÍDEM, *Architecture and Ideology in Early Medieval Spain*, University Park - London, The Pennsylvania State University Press, 1990, pp. 37-46.

⁵⁹ RIVERA RECIO, Juan Francisco, "Gregorio VII y la liturgia mozárabe", en *Revista Española de Teología*, vol. II, 1942, cuad. 1º, pp. 18-19; DESWARTE, Thomas, "Une chrétienté hérétique? La réécriture de l'histoire d'Espagne par Grégoire VII", en CHASTANG, Pierre (dir.), *Le passé à l'épreuve du présent. Appropriations et usages du passé au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2008, pp. 169-190.

⁶⁰ "No es Dios ni hombre la imagen que aquí contemplas, pero es Dios y hombre el representado por la imagen". *Vid.* FAVREAU, Robert, "L'inscription du tympan nord de San Miguel de Estella", en *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. CXXXIII, n° 2, 1975, pp. 227-246; HOYO CALLEJA, Javier del, "'Nec Deus est nec homo'. A propósito de la inscripción de la portada norte de San Miguel de Estella", en PÉREZ GONZÁLEZ, Maurilio (coord.), *Actas del III Congreso Hispánico de Latín Medieval (León, 2001)*, vol. II, León, Universidad de León, 2002, pp. 797-802. El dístico ha sido analizado también por BUGGE, Range, "Effigiem Christi, qui transis, semper honora. Verses Condemning the Cult of Sacred Images in Art and Literature", en *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, vol. 6, 1975, pp. 127-139, y KESSLER, Herbert L., (2007), *op. cit.* Este último nos recuerda otras declaraciones semejantes que giran en torno a la

gen divina y determinar su representación adecuada se enmarcaba dentro del interés del programa iconográfico por manifestar la ortodoxia⁶¹. El caso de Oloron resulta también de gran interés y nos muestra otra faceta de la controversia icónica. En su magnífica portada se ocultó dentro del tímpano un relieve pagano, un acto de interesantísimas implicaciones ideológicas sobre el estatuto de la imagen que se relaciona con la presencia de una inscripción, hoy perdida, que remitía al pasaje de Lv. 26, 1-2 sobre la prohibición de la idolatría y de la confección de imágenes esculpidas⁶².

Soluciones como la de Oloron, mediante las cuales se clausuran determinadas imágenes a la visión del espectador, fueron practicadas en la propia catedral de Jaca, si bien desconocemos si obedecen a una intención análoga. Como dio a conocer David L. Simon, un capitel de la portada occidental jaquesa oculta deliberadamente la labra de uno de sus flancos al encontrarse directamente con el paramento⁶³. Tal proceder plantea numerosas cuestiones de compleja resolución pero que quizá estén relacionadas con una particular concepción de la imagen y de su *status* muy lejos del mero papel didáctico, ornamental o conmemorativo que tradicionalmente se atribuye a la plástica románica⁶⁴.

A la luz de esta casuística podemos afirmar que la portada monumental, por su propio carácter publicitario y por la continua exposición que caracteriza a sus

doble naturaleza de Cristo: *Quamuis haec speties hominemque Deumque figuret / Non tamen est domini, sed speties hominis* ("La imagen que ves aquí figurada es ciertamente de éste, que es hombre y Dios, pero es la imagen no de Dios, sino del hombre"). Otro dístico de sumo interés sobre los límites de la imagen sacra es el que figura en la mandorla del frontal de Planès de Rigart (MNAC, 15882): NVLLA PICTURA CONCLVSA SIVE FIGVRA PERPES, MAGESTAS D(eu)S EST ET SVMMA POTESTAS (Ninguna pintura acabada o figura es como la perpetuidad, la majestad y el sumo poder de Dios).

⁶¹ MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel, "La portada de San Miguel de Estella: Estudio iconológico", en *Príncipe de Viana*, año XLV, nº 173, 1984, pp. 444-446.

⁶² SCOTT BROWN, Peter, "As Excrement to Sacrament": The Dissimulated Pagan Idol of Ste-Marie d'Oloron", en *The Art Bulletin*, vol. LXXXVII, nº 4, 2005, pp. 582-583.

⁶³ SIMON, David L., "L'art roman, source de l'art roman", en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 11, 1980, p. 264.

⁶⁴ No en vano una buena parte de la figuración contenida en los templos tenía razón de ser independientemente de su nula percepción visual debida a condicionantes de emplazamiento y luz. El discurso sobre el sentido de las imágenes en la Edad Media ha acudido tradicionalmente a la carta de Gregorio Magno a Sereno de Marsella del año 600 para perfilar la función de las representaciones en los templos. Sin embargo, como ha sido puesto de relieve, la posición papal al respecto, así como la propia realidad medieval, entrañan una mayor complejidad que la del tópico fin docente: YARZA LUACES, Joaquín, "Sobre la función de la escultura románica figurativa", en *Cimal*, nº 7, 1980, pp. 19-23; DUGGAN, Lawrence G., "Was art really the 'book of the illiterate'?", en *Word and Image*, vol. 5, nº 3, 1989, pp. 227-251; CHAZELLE, Celia M., "Pictures, books, and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles", en *Word and Image*, vol. 6, nº 2, 1990, pp. 138-153; CAMILLE, Michael, "The Gregorian Definition Revisited: Writing and the Medieval Image", en BASCHET, Jérôme, y SCHMITT, Jean-Claude (eds.), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 1996, pp. 89-108. Un valioso testimonio hispano sobre los usos de las imágenes es el ofrecido por Lucas de Tuy en el marco de una refutación de la herejía albigense: GILBERT, Creighton E., "A Statement of the Aesthetic Attitude around 1230", en *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, vol. 13, nº 2, 1985, pp. 125-152; MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin, "D. Lucas de Tuy y la 'actitud estética' en el arte medieval", en *Euphrosyne*, t. XXII, 1994, pp. 341-346.

figuras y epígrafes, supuso un espacio donde se plantearon no pocas tensiones respecto al uso y función de las imágenes y los límites de determinadas opciones figurativas.

El recurso a fórmulas anicónicas para aludir a la Trinidad como la planteada por el tímpano jaqués no fue extraño al panorama medieval. De hecho, el propio crismón ya había sido incorporado anteriormente al arte monumental con un sentido trinitario⁶⁵. Diagramas explicativos sin concurrencia de figuración, o esquemas geométricos, también fueron empleados con cierta frecuencia para ilustrar el dogma. Resulta sorprendente la confluencia de intenciones y recursos entre el crismón jaqués y un diseño abstracto contenido en varias copias del *Diálogo contra los judíos* del converso oscense Pedro Alfonso (fig. 4). En el marco de una exposición doctrinal trinitaria se identifican las personas de la Trinidad con letras que componen el nombre hebreo YHWH para expresar la infabilidad del dogma y la compleja relación entre la existencia trina de las personas y sus relaciones mutuas dentro de la única naturaleza divina⁶⁶. Para profundizar en el significado de la imagen de Jaca será de sumo interés analizar el papel del aniconismo en una sociedad multiconfesional como la altoaragonesa del entorno de 1100, en la que junto a los cristianos convivían credos cuya censura de la imagen sagrada es férrea⁶⁷.

⁶⁵ Así ocurre en el mosaico de la bóveda del Baptisterio de Albenga (c. 500) o en un cancel emeritense: GIORDANI, Roberto, "Probabili echi della crisi ariana in alcune figurazioni paleocristiane", en *Rivista di Archeologia Cristiana*, año LIV, nº 3-4, 1978, p. 240, n. 27; CRUZ VILLALÓN, María, *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1985, p. 293, cancel nº 406. En ambos casos se triplicó el monograma, dada su primordial significación cristológica.

⁶⁶ Por ejemplo, en el Ms. Lat. 5080 de la Bibliothèque nationale de France (fol. 185v.). Vid. TOLAN, John, "Introducción", en PEDRO ALFONSO DE HUESCA, *Diálogo contra los judíos*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996, pp. XLII-XLIV. En la obra se trata también la cuestión de la imagen en términos de polémica interconfesional (*ibid.*, p. L). ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1989), *op. cit.*, p. 211, planteó ya una relación entre el diseño trinitario del *Diálogo contra los judíos* y el crismón de la portada oeste del Salvador de Ejea de los Caballeros. El diagrama constituido por círculos secantes que se ilustra en el *Liber figurarum* de Joaquín de Fiore como metáfora trinitaria es heredero directo de Pedro Alfonso (*vid.* como ejemplo el Ms. 255A, fol. 7v., de la biblioteca del Corpus Christi College de Cambridge).

⁶⁷ Sabemos de la existencia de una comunidad judía en Jaca desde el primer tercio del siglo XI, y en el fuero otorgado por Sancho Ramírez se menciona la existencia de "sarracenos" en régimen de servidumbre. En ocasiones se ha llegado a plantear que la proximidad del Islam pudo influir en determinadas actitudes anicónicas en los reinos cristianos peninsulares: DODDS, Jerrilynn D. (1990), *op. cit.*, p. 43. Incluso se han querido relacionar con la inmediata presencia islámica tanto el crismón jaqués como otros crismones románicos en función de su aniconismo: FAVREAU, Robert, (1996), *op. cit.*, p. 546; ÍDEM, "Les inscriptions du tympan de Santa María de Las Sorores à Santa Cruz de la Serós", en SÉNAC, Philippe (ed.), *Aquitaine-Espagne (VIII^e-XIII^e siècle)*, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 2001, p. 159. Sin embargo, el hecho de que tanto en la propia catedral como en la iglesia de Loarre se planificaran sendas portadas donde se apostaba por la figuración de la divinidad (costado meridional), viene a contradecir -al menos parcialmente- dicha hipótesis. Recientemente J. Mann se ha ocupado de la recepción de la iconografía del tímpano jaqués por los fieles de las otras comunidades del Libro, pero no incide en la cuestión del aniconismo (MANN, Janice E., *Romanesque Architecture and its Sculptural Decoration in Christian Spain 1000-1120*, Toronto, University of Toronto Press, 2009, pp. 149-154).

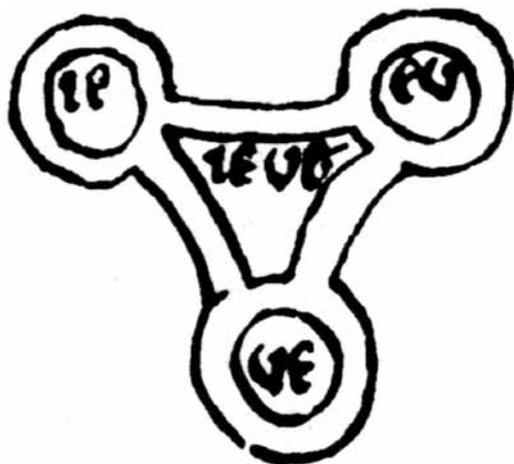


Fig. 4. Diseño procedente del *Dialogi contra iudaeos* de Pedro Alfonso, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 5080, fol. 185v., detalle [tomado de PEDRO ALFONSO DE HUESCA, *Diálogo contra los judíos*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996, p. 111]

Obviamente, no pretendo que las motivaciones de orden dogmático basten para explicar la elección de una determinada iconografía. En el caso de Jaca confluyen otros factores igualmente decisivos e interrelacionados. Recordaremos al respecto el uso del crismón como divisa militar asociada a la victoria cristiana desde tiempos imperiales, algo que lo hacía pertinente en el contexto aragonés de finales del siglo XI⁶⁸, o su pertenencia al patrimonio visual de la soberanía, a modo de *imprimatur regio*, como señala Simon⁶⁹. En realizaciones de tal complejidad no es un único motivo el que justifica una solución plástica concreta.

Una nota sobre los capiteles de la portada

Si bien el presente análisis ha privilegiado el papel del crismón en la problemática apuntada, la correcta comprensión de una portada monumental no puede obviar el resto de elementos que la configuran⁷⁰. Diversos temas veterotestamentarios constituyen el ornato de los capiteles de la portada jaquesa: escenas protagonizadas por Daniel en el flanco diestro⁷¹ frente a una doble representación de Moisés y Aarón⁷² y un capitel vegetal en el opuesto.

⁶⁸ BARTAL, Ruth, "The survival of early christian symbols in 12th Century Spain", en *Príncipe de Viana*, año XLVIII, n° 181, 1987, pp. 299-315; OCÓN ALONSO, Dulce (1983), *op. cit.*, p. 260.

⁶⁹ SIMON, David L., "El tímpano de la catedral de Jaca", en *Jaca en la Corona de Aragón (siglos XII-XVIII)*. XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Jaca, 1993), t. III, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1994, p. 419.

⁷⁰ En casos como el jaqués esta afirmación cobra mayor sentido, pues desde antaño ha sido destacado como modelo de cohesión iconográfica. *Vid.* por ejemplo DURLIAT, Marcel, "L'apparition du grand portail roman historié dans le Midi de la France et le nord de l'Espagne", en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 8, 1977, pp. 17-18.

⁷¹ La identificación de una de ellas como el tema de Daniel en el foso correspondió casi simultáneamente a SIMON, David L., "Daniel and Habakkuk in Aragon", en *Journal of the British Archaeological Association*, 3ª serie, vol. XXXVIII, 1975, pp. 50-54, y MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca", en *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado: estudios medievales*, vol. I, Zaragoza, Anúbar, 1977, pp. 179-190.

⁷² SIMON, David L., "A Moses capital at Jaca", en MELERO, María Luisa, ESPAÑOL, Francesca,

Las conexiones de estos temas con la restante iconografía de la portada, ya abordadas por otros investigadores, inciden en los aspectos litúrgicos y las circunstancias históricas que rodearon la realización de la obra⁷³. Cabe preguntarse, no obstante, si los relatos plasmados en los capiteles de la portada guardan alguna relación con las ideas expuestas en párrafos anteriores, de modo que las conexiones intrínsecas del programa puedan ampliarse y enriquecerse. En este sentido, debemos recordar que las reflexiones de San Agustín y de otros Padres de la Iglesia sobre la representabilidad de Dios beben en última instancia de la problemática bíblica acerca de la imagen. Desde esta óptica, la proliferación de temática veterotestamentaria en los ingresos catedralicios de Jaca cobra un especial relieve, pues la opción por una teofanía velada enlaza con las prescripciones bíblicas que fundamentan la censura a las imágenes de la divinidad.

Como ha señalado Simon, el volumen que sostienen Moisés y Aarón en el capitel izquierdo (**fig. 5a**) puede ser identificado con el Decálogo⁷⁴. El rechazo de la Ley mosaica a las imágenes, formulado en los pasajes del Éxodo y del Deuteronomio que refieren el Decálogo, supuso el principal argumento para la condena de las imágenes sagradas y la cita obligada en toda reflexión sobre la materia⁷⁵. En cuanto al capitel que forma pareja con el de Daniel en el foso (**fig. 5b**), resulta pertinente la identificación que Moralejo realizó con el pasaje del fraudulento culto idolátrico de los babilonios descubierto por Daniel. El relato, tal como aparece en el libro del profeta, contiene ciertas afirmaciones que vuelven a insistir en la cuestión de la licitud de la imagen.

Tales pasajes del Antiguo Testamento se cuentan entre aquéllos que mejor ejemplifican la censura bíblica de las imágenes, y pueden ponerse en relación con las reticencias a una figuración antropomorfa de la divinidad que pudieron influir en la elección del crismón para plasmar el misterio trinitario. Será necesario, no obstante, analizar con detenimiento la exégesis de los fragmentos veterotestamentarios aludidos para aquilatar las relaciones entre los distintos componentes de la portada, no sólo desde el punto de vista de la imagen sagrada y de su *status*, sino también desde otras lecturas complementarias.

ORRIOLS, Anna y RICO, Daniel (eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 209-219.

⁷³ *Ibid.*, pp. 216-218; MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1977), *op. cit.*, pp. 184-188; ÍDEM (1979), *op. cit.*, p. 95.

⁷⁴ SIMON (2001), *op. cit.*, p. 215.

⁷⁵ Ex. 20, 4-5; Dt. 5, 8-9; Dt. 4, 15-16. Señala J. Gutmann que ningún libro bíblico como el Deuteronomio, donde se encuentra “la primera controversia iconoclasta documentada”, enfatiza tan dogmáticamente la necesidad del culto exclusivo a la Deidad invisible: GUTMANN, Joseph, “Deuteronomy: religious reformation or iconoclastic revolution?”, en GUTMANN, Joseph (ed.) (1977), *op. cit.*, pp. 5-7. *Vid.* también OUELLETTE, Jean, “Le deuxième commandement et le rôle de l’image dans la symbolique religieuse de l’Ancien Testament. Essai d’interprétation”, en *Revue biblique*, año 74, nº 4, 1967, pp. 504-516.



Fig. 5. *Catedral de San Pedro*, Jaca (Huesca), finales siglo XI, portada occidental, capiteles exteriores de las jambas.

Conclusión

Tras este breve recorrido por algunas cuestiones iconográficas de la portada, cabe señalar que, en lo concerniente a las elecciones plásticas que determinaron la configuración del tímpano, no estaríamos únicamente ante un problema de fuentes artísticas. En su plasmación no sólo habría intervenido la disponibilidad de modelos visuales de mayor o menor fortuna en la época. Teniendo en cuenta la profundidad doctrinal que inspira el programa y el celo ortodoxo que lo preside, es preciso apelar también a condicionantes de tipo dogmático que habrían guiado los intereses de los promotores hacia una solución anicónica. Abundando en lo expresado, los capiteles de la portada serían también susceptibles de una lectura en relación con el problema de la imagen que se suma a otras propuestas de interpretación.

La iconografía de las grandes portadas románicas es pródiga en significados, y como tal está siendo revisada actualmente con novedosos e interesantes resultados. La portada occidental de Jaca, desde su aparente sencillez plástica, alberga una madurez de planteamientos y una imbricación de mensajes que explican por sí solos el lugar que ocupa en la historiografía del románico.