

# El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: Pascua, Bautismo y Reconquista

Daniel Rico Camps  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Departament d'Art  
08193 Bellaterra (Barcelona), Spain  
Daniel.Rico@uab.es

## RESUMEN

---

El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca exhibe un programa iconográfico orgánico y unitario que reclama una lectura en términos topográficos y cartográficos. Su sentido pascual está estrechamente relacionado con la función eminentemente funeraria del claustro e integra un par de capiteles de temática histórica y bautismal que también podrían estar relacionados con las pretensiones jurisdiccionales y espirituales del priorato. El artículo se completa con algunas precisiones sobre la cronología y autoría de la obra y con la transcripción paleográfica del su necrologio monumental.

Palabras clave:  
románico, iconografía, claustro, Huesca, necrologio, Pascua, Bautismo, Reconquista

## ABSTRACT

---

### The cloister of San Pedro el Viejo de Huesca: Easter, Baptism and Reconquest

The cloister of San Pedro el Viejo de Huesca displays an organic and united iconographical program which claims for a lecture in topographical and cartographical terms. Its paschal sense is highly related with the main use of the cloister as graveyard and integrates two capitals with historical and baptismal themes that could be also connected with the aims, temporal and spiritual, of the priory. The article includes some precisions on the cronology and autorship of the work, and a paleographical transcription of its monumental necrologium.

Key words:  
Romanesque, iconography, cloister, Huesca, necrologium, Easter, Baptism, Reconquest

1. *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, I, Madrid, 1908, p. 684.

2. R. del ARCO, «La escultura románica en el claustro de la iglesia de San Pedro el Viejo», *Arte Aragonés*, 8 (1914), p. 125-43.

3. Véase la fotografía de 1888 publicada por A. NAVAL y J. NAVAL, *Huesca, siglo xviii*, Huesca, 1978, p. 94.

4. F. DIEGO de AYNSA, *Fundación, excelencias, grandezas, y cosas memorables de la antiqüísima Ciudad de Huesca*, IV, Huesca: Pedro Cabarte, 1619 (ed. facs. Zaragoza, 1987), p. 543.

5. La diferencia estriba en que las inscripciones sepulcrales indican tanto la fecha como el lugar de enterramiento, mientras que las necrológicas no se proponen recoger más que la noticia del fallecimiento, siendo facultativa la anotación del año y siempre prescindible la localización de la sepultura. Lo que permite distinguirlas es la estabilidad de su formulismo: «hic requiescit», «hic iacet» o análogos en las primeras, «obiit» en las segundas. Cf. A. DURÁN GUDIOL, «Las inscripciones medievales en la provincia de Huesca», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, VIII (1967), p. 45-153 (47), y V. GARCÍA LOBO, «Las inscripciones medievales de San Isidoro de León. Un ensayo de Paleografía epigráfica medieval», *Santo Martino de León. Ponencias del I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII Centenario de su obra literaria 1185-1985, Isidoriana 1*, León, 1987, p. 373-398 (386). En nuestro claustro, sin embargo, G y D plantean cierta vacilación, por cuanto se leen como necrológi-

Incluso un violetiano como Vicente Lampérez y Romea definió irónicamente el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca como «bella obra románica del siglo XIX»<sup>1</sup>. Sus románticos autores fueron el arquitecto Ricardo Magdalena y el escultor García Ocaña, de cuyo paso (o mejor repaso) por San Pedro tenemos la siguiente sinopsis de Ricardo del Arco:

Sólo tres o cuatro capiteles son auténticos, sin adición alguna. Hay unos doce desfigurados por la restauración, y los demás son completamente nuevos<sup>2</sup>.

La relación es algo exagerada (véase *infra*, n. 28), pero los excesos de la restauración son tantos y tan evidentes, y la pinta del claustro antes de la intervención tan lamentable<sup>3</sup>, que hasta el más entusiasta de los iconógrafos que aborde su estudio conocerá en algún momento el desaliento al sentir que cada paso hacia delante en el análisis detallado de los capiteles no hace sino alejarlo un poco más de su estado original. Tengo por seguro que si pretendiésemos explorar la iconografía del claustro a escala —digamos— natural, tratando de coronar todos sus picos y de vadear todos sus afluentes, fracasaríamos. Pero se me ocurre que el programa original se dejará aún vislumbrar si emprendemos el viaje a vuelo de pájaro, limitándonos a otear sus cordilleras más altas y a registrar sus ríos más caudalosos, con el único propósito de componer un mapa o esquema de conjunto, incluso a costa de dejar algunas fronteras desdibujadas y numerosos detalles en el tintero. Podrá aducirse que esto es hacer trampas, que sólo faltaba suplir las desfiguraciones de la restauración decimonónica con las abstracciones de un diagrama contemporáneo y

artificial, y así lo asumiría yo mismo si no hubiese llegado a convencerme de dos cosas: que el propio programa iconográfico del claustro se concibió a fines del siglo XII en términos «cartográficos», y que si algo respetaron los restauradores fue precisamente su topografía original y, por ahí, su sentido global. Intentaré demostrarlo a continuación.

## Necrologio y cronología

El claustro de San Pedro todavía conserva una pequeña colección de inscripciones medievales que me he tomado la molestia de transcribir en el apéndice A de este ensayo, añadiendo de paso un dibujo en el que indico su localización (figura 1). Entre las conservadas y otras desaparecidas pero que tuvo a bien publicar el bachiller Diego de Aynsa en 1619, sumamos diecisiete epígrafes conocidos, más una larga memoria que no cuento y entera renuncia a saber ya nada de «otros que se han quitado, y otros que el tiempo ha consumido»<sup>4</sup>. Todos los letreros son funerarios, pero a catorce como mínimo les corresponde la acepción de *necrológicos*, pudiéndose tildar los tres restantes (D, G y P) de propiamente *sepulcrales*<sup>5</sup>. Nos las habemos, pues, con la traducción en piedra de una parte del *necrologium* del monasterio, ese libro casi litúrgico que se leía diariamente en la conmemoración de difuntos del oficio de Prima<sup>6</sup>.

Aunque es cosa de poca consideración a nivel paleográfico, el obituario pétreo de San Pedro tiene cierto interés histórico-artístico, por lo que me resulta cuando menos llamativa la escasa resonancia que ha tenido entre los historiadores del arte. Solamente Émile Bertaux y Arthur Kingsley Porter recurrieron a él para datar las obras de lo

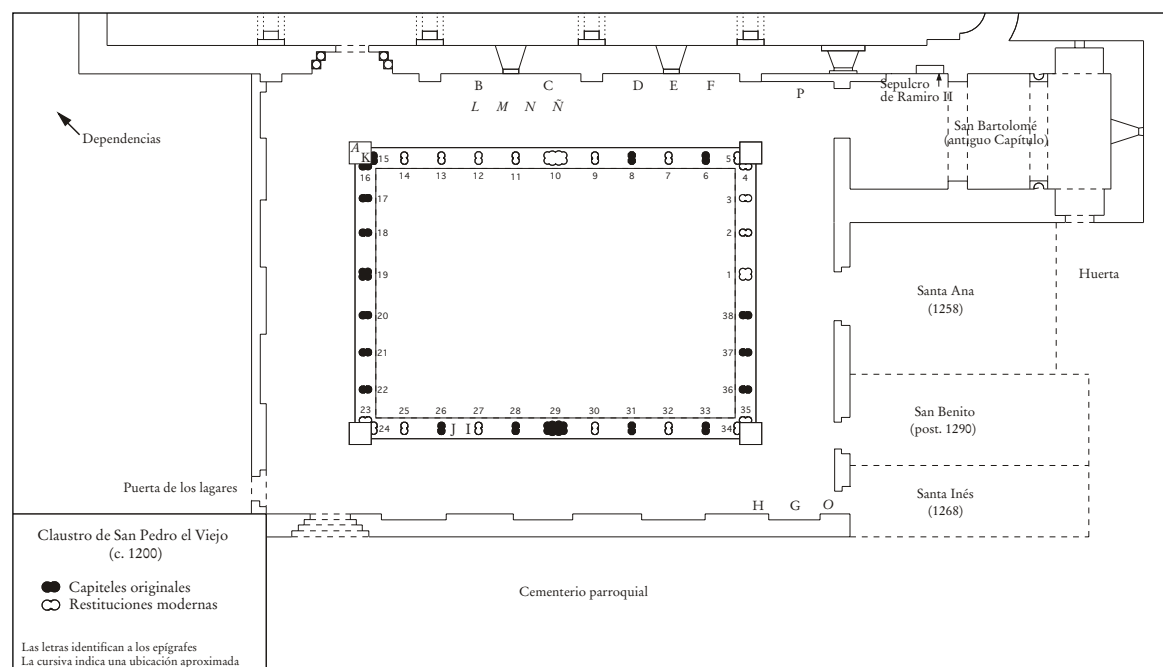


Figura 1.  
Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca), c. 1200. Planta.

que hoy convendría llamar el «círculo de Biota»<sup>7</sup>, pero lo más extraño es que nadie, que yo sepa, ha advertido que los dos erraron la lectura de una única inscripción<sup>8</sup>. Se trata de la grabada en la cara oriental del pilar noroccidental (A). El yerro, tan comprensible, de sendas *lectiones* viene del desgaste que ha sufrido la parte inferior izquierda del rótulo, lugar en que están inscritas las centenas de la fecha y donde los mencionados arqueólogos vieron una sola C, cuando debió haber dos, porque existe espacio para ello y porque así lo acredita la antigua transcripción (en lo demás correcta) facilitada por Diego de Aynsa, de la que resulta la fecha de la era 1297, esto es, 1259 en el cómputo cristiano. Ni el 1159 de Bertaux, ni el más errado 1197 de Porter (a quien se le fue el santo al cielo y no restó lo que obliga el nacimiento de Cristo) son por lo tanto cifras correctas, y en nada respaldan las aproximaciones cronológicas de quienes las han utilizado<sup>9</sup>.

De nada nos sirve tampoco el más antiguo de los epígrafes conservados (C, de 1227), pero sí tres de los desaparecidos cuyas fechas nos sitúan, precisamente, en dos extremos que se dirían incondicionales de la cronología apuntada por Jacques Lacoste y reforzada por Marisa Melero: 1198 en M y 1208 en K y en O. Para validarlos como indicios cronológicos tendremos que suponer que dichos letreros se grabaron *pari passu* del fallecimiento de sus respectivos difuntos, procedimiento que en verdad parece el más plausible a la luz de los epígrafes conservados, dado que todos exhiben caligrafías diferentes. También sería legítimo pen-

sar que las tres memorias más antiguas las cinceló de golpe un solo maestro lapicida en fecha posterior a 1208, como ocurrió en dos fundaciones aragonesas tan relacionadas institucional y artísticamente con San Pedro como San Juan de la Peña, cuyo necrologio en piedra incluye una lápida grabada en el siglo XIII que recuerda a un hombre de la undécima centuria, el obispo Sancho de Aragón († 1083), y la catedral de Roda de Isábena, cuyo obituario monumental se estrenó hacia 1240 con la actividad de un artífice (el llamado Maestro de Roda) que esculpió de un tirón las memorias de más de quince miembros de la catedral fallecidos en el último medio siglo, al par que pintó la inscripción de la viga que señalaba el sepulcro de siete obispos de los siglos X y XI<sup>10</sup>. No creo, sin embargo, que éste sea el caso de las tres inscripciones de San Pedro. Parece efectivamente un poco absurdo suponer que, una vez decidida la creación en el claustro de un obituario monumental, bien entrado —apurando fechas— el primer cuarto del siglo XIII, se decidiese recordar a un número tan reducido de personas, finadas todas una generación anterior y pudiéndose dos de ellas tratar, además, de laicas<sup>11</sup>. La propia ubicación de los epígrafes tiende a favorecer la hipótesis de un necrologio en curso ya desde la primera de las fechas anotadas: mientras M estaba en el muro interno de la galería septentrional y O en un extremo del opuesto o meridional, K se hallaba en uno de los pilares angulares de la galería de capiteles (figura 1), como si en 1198 tan honrado machón todavía no existiese, pero ya sí en 1208<sup>12</sup>.

cas, pero están grabadas en (G) o junto (D) a los sepulcros de los respectivos difuntos.

6. N. HUYGHEBAERT, *Les documents nécrologiques (Typologie de sources du Moyen Âge occidental, 4)*, Turnhout, 1972, p. 33-70.

7. Ateniéndonos a la última revisión de M. MELERO, «El llamado "taller de San Juan de la Peña", problemas planteados y nuevas teorías», *Locvs Amcenvs*, 1 (1995), p. 47-60.

8. É. BERTAUX, «La sculpture chrétienne en Espagne des origines au xive s.», en A. MICHEL (coord.), *Histoire de l'art*, II.I, París, 1906, p. 230-1 (reed. en *Les arts en Italie du 5e au 14e siècle*, Brionne, 1987, p. 100-1), y A. KINGSLEY PORTER, *Spanish Romanesque Sculpture*, II, Nueva York, 1969, p. 30.

9. La datación del claustro oscense ha oscilado entre ambas fechas. Destacado defensor de una cronología alta (entre 1145 y 1175) fue R. CROZET, «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. VII. Sur les traces d'un sculpteur», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XI (1968), p. 41-57 (56-57), a quien siguieron, por no citar más que un ejemplo, J. E. URANGA y F. ÍÑIGUEZ, *Arte medieval navarro*, III, Pamplona, 1973, p. 10. Entre los partidarios de una datación en torno a 1200, sobresalen J. LACOSTE, «Le maître de San Juan de la Peña - xite Siècle», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 10 (1979), p. 175-189 (186-189), y, con novedosos argumentos, M. MELERO, «El llamado...», p. 56-8.

10. DURÁN, «Las inscripciones...», p. 65 y 70-2.

11. Pienso en «Sanctius Vitta» (en K) y sobre todo en «Martinus de Val» (en O), que aparece mencionado en un documento de 1196 en compañía de su mujer «Milia de Val» (A. DURÁN GUDDIOL, *Colección diplomática de la catedral de Huesca*, II, Zaragoza, 1969, n° 525, p. 502-3), fallecida en 1243 y recordada en la inscripción H.

12. Quizá no sea accidental que los tres epígrafes en cuestión tmbren precisamente las líneas maestras del claustro (muros perimetrales y arquería).

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

14. AYNSA, *Fundación*, IV, p. 544.

15. D. RICO CAMPS, *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*, Ávila y Murcia, 2002, p. 178, n. 120.

16. BALAGUER, *Un monasterio medieval*, p. 23, n. 1. El contrato se recoge en el *Liber instrumentorum sancti Petri Veteris*, f. 119v. (Archivo de San Pedro el Viejo), cartulario de la abadía compilado por el prior Ramón Garín entre 1287 y 1290 y que todavía permanece inédito, a pesar de haber sido objeto de tres tesis de licenciatura paralelas dirigidas por A. Ubieto Arteta: J. FERRANDIS MARTÍNEZ, *Cartulario de San Pedro el Viejo I (1097-1235)*; M. D. CABANES PECOURT, *Cartulario de San Pedro el Viejo II (1236-1290)*; y A. HERNÁNDEZ SEGURA, *Cartulario de San Pedro el Viejo III (1093-1285)*, leídas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia en 1963. Lamentablemente, en dicha universidad sólo me han podido facilitar la segunda de ellas.

17. P. AGUADO BLEYE, *Santa María de Salas en el siglo XIII*, Bilbao, 1916 (reed. Zaragoza, 1987), n.º X, p. 22 y 50, y A. DURÁN, *Colección diplomática...*, II, n.º 766, p. 732-3.

18. Quizá también habría que relacionar con los preliminares de la obra claustral, las «importantes donaciones» —en palabras de BALAGUER, *Un monasterio medieval*, p. 23— que los monjes oscenses concedieron a Bonet de Benach en 1187, acaso el mismo «Bonet» del epígrafe C e indudablemente el «Bonet de Benach picador d'Osca» registrado en 1195 en la *Colección diplomática de la catedral de Huesca*, II, n.º 495, p. 476.

19. Pienso en A. PETRUCCI, «Dal libro unitario al libro miscellaneo», en A. GIARDINA (ed.), *Società romana e imperio tardoantico. Tradizione dei classici, trasformazione della cultura*, IV, Bari, 1986, p. 173-87.

20. J. LACOSTE, «Le maître...», p. 185.

21. «Silos y San Pedro de Huesca estudiados de nuevo», *Archivo Español de Arte*, LIV (1981), p. 1-28 (20).

22. La concentración de la historia sagrada en la crujía pegada al templo es un recurso topográfico común a tantos claustros románicos, que no precisa mayor comentario. Me parece más interesante percatarse de la curiosa equivalencia que existe entre la disposición simbólica de la temática en el claustro y cierta forma de organizar iconográficamente los arcos de algunas portadas contemporáneas. Recuerdo, sobre todo, la septentrional de San Miguel de Estella, con sus arquivoltas exhibiendo una jerarquía temática de dentro a fuera: consagradas las tres interiores a la cohorte que contempla la Majestad del tímpano (ángeles, ancianos

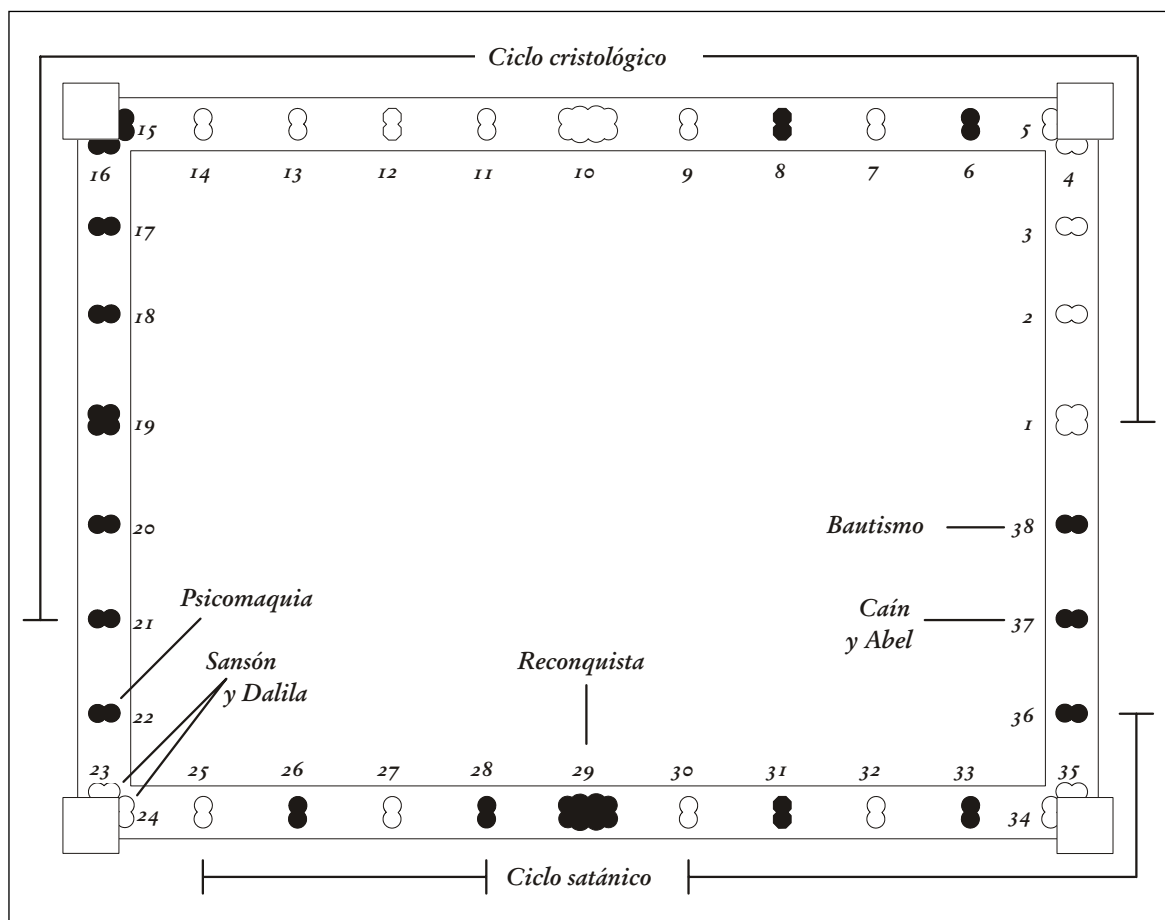


Figura 2. Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca). Esquema iconográfico.

Pero aún contamos con otro argumento fehaciente: a quien se conmemora en el epígrafe de 1198 es a un «Deodatus» ni más ni menos que «operarius», sacerdote que estuvo a cargo de la obrería del monasterio entre 1170 y 1198 y a quien Federico Balaguer, en un librito tan provechoso como desconocido, supuso una destacada responsabilidad en la promoción del claustro<sup>13</sup>. No es detalle sin importancia: en 1198 muere el gran impulsor o administrador del claustro oscense, y los monjes deciden honrarlo convirtiéndolo en impulsor también, en tanto cabeza de serie, de un necrologio en piedra en la crujía más sagrada de su obra, colocando su memoria, como si de una carta de presentación se tratase, junto a «la puerta por donde se entra antiguamente de la Iglesia al claustro», justamente<sup>14</sup>, del mismo modo que el obispo abulense don Sancho II, por citar uno entre mil ejemplos análogos, recibió hacia 1181 el honor de ser enterrado a la *cabeza* de su principal empresa, la capilla axial de la catedral de Ávila<sup>15</sup>. No afirmaré esto con tanta seguridad si no fuera porque la cronología de las inscripciones coincide con la que últimamente se baraja para el estilo de los capiteles, y el

cargo del sacerdote, con la vasta empresa a la sazón en curso. Diré más, con Deodato como «operario» se firmó en San Pedro un contrato de obras dado a conocer por el propio Balaguer y cuyo eco tendría ya que retumbar desde hace tiempo en la historiografía sobre el monasterio. Se trata de un instrumento de 1191 en el que el prior Poncio concede «vobis Berenguer picador et uxor vestre Maria [...] uno casale [...] in Osca» con la condición, entre otras, de que «quando nos aut successoribus nostris [sic] aliqua opera voluerimus facere in domo sancti Petri, que vos Berengarius estando vivum et sanum operetis nobiscum unoquoque die per IIII denarios et vestrum comedere»<sup>16</sup>. El documento no tiene desperdicio. En 1191, los monjes llegan a un acuerdo con un cantero para que les ayude («operetis nobiscum») en las obras que en lo sucesivo se hiciesen en el monasterio. Desde luego, tales obras debieron ser muchas o de amplio vuelo, pues ese mismo «Berengario, operario eiusdem ecclesie» reaparece junto al prior Guillermo en abril de 1213, mediando en una permuta de terrenos con el obispo García de Huesca, lo que me hace sospechar que, para

entonces, los monjes lo utilizaban también como agrimensor<sup>17</sup>. La prolongada actividad de Berenguer al servicio del monasterio no pudo mantenerse al margen de una obra revolucionaria como el claustro. Es más, ese tono subjuntivo y previsor que tiene el contrato de 1191 («quando nos aut successoribus [...] voluerimus») no deja de parecerme fiable indicativo del curso en aquella fecha de un plan o programa de obras, y de obras que sin duda se vaticinaban largas, a juzgar por la concesión al cantero de «uno casal [...] in Osca»<sup>18</sup>. Son demasiados datos para merecer el olvido que han tolerado: el claustro de San Pedro el Viejo tuvo que hacerse entre 1191-1198 y 1210.

## La carta claustral

Los treinta y ocho capiteles del claustro de San Pedro componen un programa iconográfico orgánico y homogéneo de una extensión inusual en este género de obras, más dadas a yuxtaponer bajo un mismo techo series o unidades iconográficas vaga o genéricamente relacionadas entre sí, observando un principio compositivo tan medieval como el misceláneo<sup>19</sup>. En San Pedro, por contra, todas las labras sin excepción participan en la construcción de un único y ensamblado discurso, hasta el punto de que la sustancia del mismo se expresa, como apuntaba más arriba, en términos globales y cartográficos. Por de pronto, el conjunto se articula enfrentando dos grandes ciclos temáticos cuya topografía simbólica genera en el circuito una marcada bipolaridad (figura 2): mientras en algo más de la mitad septentrional del claustro, a lo largo de los capiteles más próximos al santuario (números 1-21), se despliega una dilatada narración de la vida de Cristo, en la parte más alejada de la iglesia, en la frontera entre el monasterio propiamente dicho y el cementerio parroquial (números 25-28 y 30-36), se acumulan imágenes de pecado, combate y deformidad que «ont une résonnance symbolique indubitable: elles révèlent le règne de Satan»<sup>20</sup>. Ann S. Zielinski ya advirtió en esta última serie «un contrapunto llamativo al programa de escenas “Cristológicas” en las otras alas»<sup>21</sup>, acertando plenamente en la adopción del término musical, por cuanto los dos mundos representados se contraponen tanto como se complementan: Cristo vino al mundo para salvarnos del pecado, redención que queda topográficamente expresada en la *expulsión* hacia el mediodía de la panda satánica, *apartándola* del corazón del priorato<sup>22</sup>.

La tierra cristiana de esta geografía de frontera, que ubica a nuestro claustro «in confinio angelicae puritatis et mundanae colluvionis» —como quería Pedro de Celle<sup>23</sup>—, se describe en San Pedro con



Figura 3. Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca). Capitel 29, lado S.

una apropiada cosmografía: la historia de Cristo, prologada y epilogada con los Esponsales y Asunción de la Virgen María (números 1 y 21 respectivamente), se inicia donde nace el sol, en el centro (arquitectónico) de la galería oriental<sup>24</sup>, caminando progresivamente hacia el sacrificio a lo largo de la procesión junto a la iglesia, hasta morir en su extremo occidental, con la elocuente ubicación del Entierro de Cristo en el arranque mismo de la galería del ocaso (número 16). Ensamblados en este universo tan bien definido, los capiteles cristológicos vienen a traducir en su meditada disposición la propia estructura del famoso himno de Sedulio, que empieza:

A solis ortus cardine / Ad usque terrae limitem, / Christum canamus principem / Natum Maria virgine,

y prosigue con una larga exposición de la vida de Cristo, del Nacimiento a la Resurrección, para terminar cantando:

Christi triumpho tartarum, / Qui nos redemit venditos. / Zelum draconis invidi / Et os leonis pessimi / Calcavit unicus Dei [...].<sup>25</sup>

En San Pedro, «la humillación del dragón y el león» no sólo se expresa *desterrando* las monstruosas imágenes del mal a la galería meridional, sino también *truncándolas* por el medio, con el sople triunfal y bautismal de la *gesta* narrada en el recio pilar situado en el centro de la panda meridional, consagrado a la Reconquista de Huesca (número 29, figuras 3-6), y *acorralándolas* por ambos lados, mediante la simétrica ubicación en sus extremos de dos parejas iconográficas análogas: al oeste, una psicomauja (número 22, figura 13) y la historia de

y profetas, en la estricta gradación teológica señalada por Martínez de Aguirre), la cuarta a la vida de Cristo y la quinta a las vidas paralelas de los santos, en la moldura exterior, con función de guardalluvias, se concentra el dominio del maligno, con sus notas de bestialidad, vileza y desaliño. Cf. J. M. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, «La portada de San Miguel de Estella. Estudio Iconológico», *Príncipe de Viana*, 173 (1984), p. 439-461 (449). Esta jerarquía iconográfica de las arquivoltas tiene esa doble lectura tan románica que depende del punto de vista adoptado: en la perspectiva del espectador, externa a la obra, la temática acompaña al fiel en el camino de la salvación, desde el mundo más terrenal y exterior hasta el más puro e interior; desde el punto de vista de la obra en sí, como estructura con una dinámica propia, tímpano y arquivoltas *desahucian* de la iglesia al maligno, relegándolo a una chambrana marginal con funciones similares a las de cornisas y gárgolas.

23. *L'école du cloître*, ed. G. de MARTEL, París, 1977, p. 152, y el comentario de M. CAMILLE, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Londres, 1992, p. 56.

24. El centro *geométrico* de la galería lo comparte el capitel número 1 con el 38, donde se representa una escena de bautismo (figura 9), ritual cuyo simbolismo pascual evoca la primera luz del alba (hora de la Resurrección de Cristo) y cuya relación privilegiada con el Jueves Santo no puede desligarse de la solemne fiesta de la luz (bendición del fuego nuevo y del cirio pascual) con la que se abría la noche más santa del año (cf. P. JOUNEL, «El año», en A. G. MARTIMORT, *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona, 1992, p. 920-2).

25. *Hymnus Beati Episcopi Sedulii*, según J. P. MIGNE, *Patrología latina* (en adelante *PL*), 101, col. 609-611.



Figura 4.  
Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca). Capitel 29, lado O.

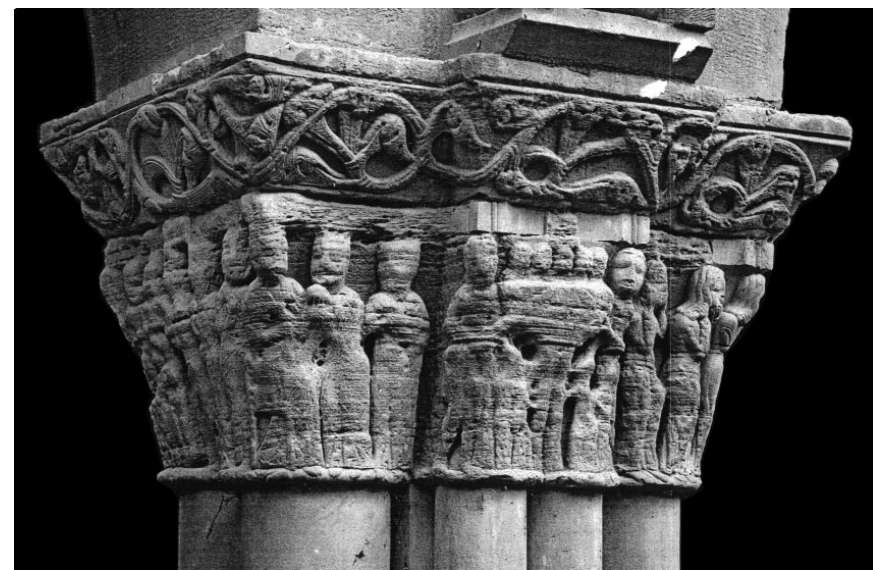


Figura 5.  
Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca). Capitel 29, lado NE.

26. La identificación iconográfica de cada uno de estos capiteles se argumentará en las páginas siguientes.

27. La sensación de *acorralamiento* también se utilizó como recurso iconográfico en el ámbito de las portadas. Pienso ahora en una obra emparentada estilísticamente con San Pedro, la puerta septentrional de la iglesia del Salvador en Egea de los Caballeros. Allí, la arquivolta mundana y satánica es la interior, acordonada entre las tres exteriores dedicadas a la Vida de Cristo y el tímpano de la Santa Cena. La disposición genera además una ecuación de asociaciones figurativas de ri-

cas consecuencias a nivel simbólico, al colocar en la misma línea visual el lujurioso y ostentoso *cuervo* de las bailarinas de los extremos (en los salmeres de la arquivolta interior, y la de la derecha dando la espalda a la virginal María de la Anunciación de la arquivolta contigua) y el Cuerpo de Cristo representado en la hostia y los cuencos y cálices, de exagerado tamaño, del tímpano. A pesar de su indudable interés iconográfico, ni siquiera puede decirse que esta portada haya sido publicada.

28. Las labras pintadas de negro en mi figura 2 son las auténticas conservadas *in situ*, y aunque la

mayoría presentan parches y remedos, éstos son parciales y en ningún caso afectan a la interpretación iconográfica. Los veinte restantes son copias modernas (hechas con grados de fidelidad muy distintos) de las labras originales, buena parte de las cuales (hoy en bastante peor estado que a principios del siglo XX) se custodian en el Museo de Huesca junto a algunos vaciados realizados por los restauradores (figura 14). Para el cotejo de copias y originales, es imprescindible recurrir a fotografías antiguas como las del Archivo Mas y R. DEL ARCO, «La escultura románica...», *passim*.

29. La mayor incógnita a nues-

Sansón y Dalila (números 23-24, figuras 14-16), y al este, la celebración del bautismo (número 38, figuras 7-9) y el drama de Caín y Abel (número 37, figuras 10-12)<sup>26</sup>; es decir, dos pares de figuras opuestas del Antiguo Testamento en los márgenes de la galería del mal, y dos motivos de distinto género, pero solidarios y complementarios a nivel de significado, abriendo y cerrando respectivamente el ciclo dedicado a Cristo<sup>27</sup>. Mi tesis es que esta suerte de *tridente* iconográfico estratégicamente colocado tiene como misión proyectar y concretar (en términos históricos y litúrgicos, como veremos) la lección esencial del ciclo cristológico septentrional sobre la serie diabólica meridional, haciendo preciso y explícito un mensaje de *migratio* y redención que con la mera contraposición de los dos grandes ciclos de signo opuesto sólo se nos aparecería de manera implícita y con un sentido mucho más genérico.

Obviamente, las presentes notas de poco servirían si se llegase a demostrar que los restauradores del siglo XIX modificaron la iconografía y el emplazamiento de los principales capiteles que definen la topografía del conjunto. Pero todo indica que no fue así<sup>28</sup>. Para empezar, el uso de cuatro morfologías distintas de capiteles (dobles exentos, dobles adosados a los pilares angulares, cuadrilobulados en el centro de las galerías este y oeste, y octolobulados presidiendo las pandas norte y sur) confirma que el mapa actual del claustro respeta hasta tres rasgos fundamentales de su cartografía original: 1) la ubicación del inicio y fin del ciclo cristológico en las cestas números 1 y 21 respectivamente, la concentración de los capiteles satánicos en la galería sur, y, en definitiva, la confrontación topográfica de las dos áreas temáticas mayores<sup>29</sup>; 2) la posición

tro propósito (que, vuelvo a insistir, se reduce a la interpretación topográfica del conjunto y, por consiguiente sólo prestará atención a las unidades menores cuando puedan afectar al plan general) la plantea el capitel número 1, en la medida en que yo sólo conozco la restitución moderna. R. CROZET, «Recherches», p. 46, asegura no obstante haber visto la pieza original en el Museo de Huesca, identificando en ella «des prétendants se présentant à Marie» y «l'illustration du Mariage de la Vierge», temática que dice bien con el «factual meaning» —diría Panofsky— de la imagen actual y con la presencia en los capiteles contiguos de la Anunciación (número 2) y la escena bautismal (número 38, figura 9), tan oportuna —según veremos— en tal contexto iconográfico. Sin olvidar que el ciclo cristológico termina asimismo con un homenaje a la Virgen y que la representación de los Desposorios de María y José

empezó a cobrar fuerza en el arte medieval occidental a partir precisamente de 1200 (C. FRUGONI, «L'iconografia del matrimonio e della copia nel Medioevo», en *Il matrimonio nella società altomedievale*, Settimane di Studio del Centro Italiano sull'Alto Medioevo, XXIV, 2, Spoleto, 1977, p. 901-66, espec. 932-3). El capitel moderno se completa con una extraña Natividad de la Virgen, con Joaquín y Ana acostando a María en la cuna. Ignoro si existen paralelos contemporáneos, pero la «invención» se aviene con la insistente representación de la cuna de Jesús en las dos cestas siguientes, a propósito de la Adoración de los Magos (número 3, original perdido) y de la Anunciación (número 2, original en el Museo), a la que no acompaña la habitual Natividad, sino una interesante «description complainante de l'étable de Bethléem» donde un ángel «dispose avec soin la couverture sur le berceau

en el pilar número 29 del eje central del tridente, y 3) la afiliación al pilar suroeste de la historia de Sansón y Dalila (números 23-24)<sup>30</sup>. Respecto a las restantes piezas del tridente (números 22 y 37-38), puede afirmarse lo que para todos los capiteles auténticos conservados *in situ*, a saber, que permanecen en su emplazamiento original, tal y como sugiere la correcta ordenación cronológica de las cestas que ritman la vida de Cristo<sup>31</sup>. A estos argumentos difícilmente rebatibles habrá que añadir el indicio indirecto, pero suplementario, que ofrece el necrologio, en la medida en que todos los epígrafes supervivientes se hallan en el mismo lugar en que los vio Diego de Aynsa antes de la restauración<sup>32</sup>.

## Reconquista y bautismo

Las imágenes más enigmáticas del claustro de San Pedro coronan el pilar de múltiples fustes situado en el centro de la galería meridional (número 29, figuras 3-6), con el que está indudablemente conectado el capitel número 38 (figuras 7-9). René Crozet se preguntaba si no cabría ver ahí «des allusions devenues obscures pour nous à des événements qui, à Huesca, étaient d'actualité, la reconquête de la ville par Pierre I<sup>er</sup> le 27 novembre 1096, le rattachement au royaume d'Aragon, le rétablissement de l'évêché et, du même coup, de la libre pratique chrétienne»<sup>33</sup>. La hipótesis es atractiva, y el impecable sentido metodológico de Crozet la hace además convincente: una «entrée royale» (figura 4), «ces cortèges où clercs et laïques sont mêlés» (figura 7), la «admission collective au sacrement du baptême» (figuras 5 y 9) fueron ciertamente rituales y gestos concurrentes en las recon-

de l'enfant où l'enfant Jésus ne repose pas encore» (CROZET, «Recherches», p. 46 y figura 7), imagen sorprendente que me evoca versos del tipo «Praesepe iam fulget tuum», del himno de Vísperas de Navidad (*Hymnarium oscense* (s. xi), número 33, 25, ed. A. DURÁN, R. MOREGAS y J. VILLARREAL, II, Zaragoza, 1987, p. 42), y que quizá no esté desconectada de las dramatizaciones litúrgicas del ciclo navideño, atestigüadas en Huesca desde principios del siglo XII (cf. R. DONOVAN, *Liturgical Drama*, Toronto, 1958, p. 56-7 y 189-90, y E. CASTRO, *Teatro medieval*, I, *El drama litúrgico*, Barcelona, 1997, 261-7).

30. En este caso, los capiteles modernos siguen al pie de la letra los modelos originales, todavía legibles pese a su deterioro (figura 14).

31. Por lo menos en la única panda que se mantiene casi in-

tacta, la occidental. En el cateto que dibujan los capiteles 1-8, todos conservados excepto el número 3, los capiteles 6 (Retorno de Egipto y Bautismo de Cristo) y 7 (Matanza de los Inocentes) deberían intercambiarse desde una perspectiva estrictamente cronológica (Á. CANELLAS-LÓPEZ y A. SAN VICENTE, *Aragon Roman*, La Pierre-qui-vire, 1971, p. 343), aunque no sé yo si el presunto error (no necesariamente achacable, por otra parte, a un despiste de los restauradores) podría obedecer a una precisa intención iconográfica, a tenor de la clara asociación compositiva y simbólica que se deriva de enfrentar los capiteles de la Huida y el Retorno de Egipto (números 5 y 6), acompañados respectivamente del segundo y tercer sueño de José. En el claustro de San Juan de la Peña tenemos una desviación del curso cronológico mucho más clamorosa en el seno de un mismo capitel que se ha demostrado vo-

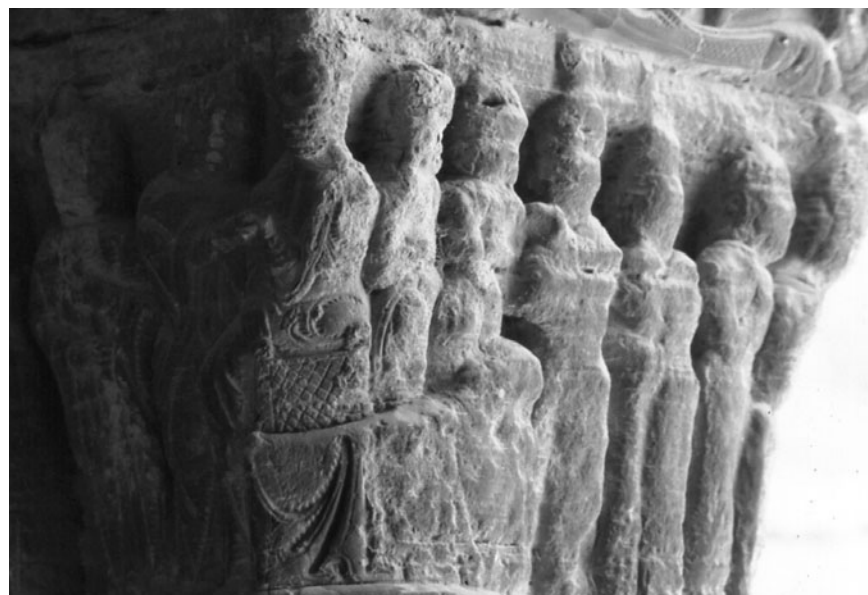


Figura 6. Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca). Capitel 29, lado SE.



Figura 7. Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca). Capitel 38, lado S.

luntaria e inspirada en textos apócrifos (M. MELERO, «Aspectos iconográficos del Claustro de San Juan de la Peña: Reconstrucción del programa de Caída y Redención», en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada (29 al 31 de enero de 1998)*, Santo Domingo de la Calzada, 2000, p. 283-311, espec. 301-3). El trecho que más ha sufrido los desatinos de la restauración abarca los números 9-14, donde el escultor García Ocaña inventó, por la cara, más de un lado de capitel, como atestiguan la escasa correspondencia entre copias y originales e invenciones tan alarmantes (como

piadosas) cual la introducción enteramente gratuita del episodio de la Verónica en el número 13 (CROZET, «Recherches», n. 12).

32. AYNSA, *Fundación*, IV, p. 543-4.

33. CROZET, «Recherches», p. 50-1. Para la reconstrucción e interpretación de esta secuencia de hechos, son indispensables P. KHER, «El Papado y los reinos de Navarra y Aragón hasta mediados del siglo XII», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, II (1946), p. 74-186; A. DURÁN GUDIOL, *La iglesia de Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I*

(1062?-1104), Roma, 1962; ídem, «La Santa Sede y los obispos de Huesca y Roda en la primera mitad del siglo XII» (1965), *Los obispos de Huesca durante los siglos XII y XIII*, Zaragoza, 1994, p. 15-96; A. UBIETO ARTETA, *Colección diplomática de Pedro I de Aragón y Navarra*, Zaragoza, 1971; ídem, *Historia de Aragón. La formación territorial*, Zaragoza, 1981; C. LALIENA CORBERA, *La formación del Estado feudal. Aragón y Navarra en la época de Pedro I*, Huesca, 1996, y P. SÉNAC, *La Frontière et les hommes (viiiè-xiiè siècle). Le peuplement musulman au nord de l'Ebre et les débuts de la reconquête aragonaise*, París, 2000.

34. DURÁN, *Colección diplomática*, I, nº 69, p. 95-8 (96).

35. La función primaria de la escena bautismal es *demostrar* la consumación de esta restitución, recurriendo además a un sacramento cuya administración en la ciudad de los primeros días de la conquista sólo debió poderse celebrar en el «baptisterium» de la «antigua ecclesia» mozárabe de San Pedro (cf. *infra*, n. 163). La restauración del obispado de Huesca, que en 1063 había sido trasladado a Jaca de forma interina, se forjó con los siguientes eslabones: la entrega *pro sede* de la mezquita mayor el 17 de diciembre de 1096 (*infra*, n. 45), la dedicación y dotación de la catedral por Pedro I el 5 de abril de 1097 (DURÁN, *Colección diplomática*, nº 64, p. 89-91), la donación a la misma de los diezmos de la ciudad en marzo de 1098 (*ibidem*, nº 68, p. 94-5), y la confirmación de todo esto por Urbano II el 11 de mayo de 1098 (*ibidem*, nº 69, p. 95-8).

36. La proyección sobre el bautismo de una imagería urbana o arquitectónica fue tema recurrente en el arte y la liturgia medievales, en la medida en que el sacramento de la iniciación es umbral de la ciudad por excelencia, la Jerusalén Celeste: «Tú [Señor] que alegras tu ciudad con el torrente de la gracia y abres para toda la tierra la fuente del bautismo para que en ella renazcan las naciones paganas», proclama la oración romana de bendición de la fuente bautismal (CABÍE, «La iniciación cristiana», en *La iglesia en oración...*, p. 607). De ahí la epidermis de arcos y columnas de tantas fuentes y baptisterios europeos, o la concepción a manera de recinto fortificado de la propia copa de algunas pilas románicas (como el excelente ejemplar burgalés de Redecilla del Camino, en L.-M. de LOJENDIO y A. RODRÍGUEZ, *Castille Romane*, II, La Pierrequi-vire, 1966, p. 310-1 y figura 129).

37. *Crónica de San Juan de la Peña* (en adelante *CSJP*), 18, 74, a propósito de la rendición de Huesca ante las huestes de Pedro I (ed. C. ORCÁSTEGUI GROS, Zaragoza, 1986, p. 40). Ningún rasgo definitorio indica que las tres figuras mesándose los cabellos sean musulmanas, aunque el gesto de desesperación (que recuerda, en un contexto no tan lejano, la huida de los habitantes de la Babilonia de algunos beatos a raíz de la destrucción de la ciudad) y su contraste con el júbilo de quienes gozan del bautismo bastan para insinuar su paganismo.

38. Este recurso pictográfico de yuxtaponer, en vez de superponer, un edificio a los sucesos que tienen lugar en su interior es de lo más común en el arte medieval.

39. CROZET, «Recherches», p. 50.

40. F. CUMONT, «L'Adoration



Figura 8. Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca). Capitel 38, lado O.

quistas hispanas del siglo XII. Creo que una exploración algo más minuciosa del sentido y las circunstancias de la toma cristiana del *regnum Oscae* nos ayudará a ver con mayor claridad la intuición del historiador francés, permitiéndonos avanzar un paso más en la explicación de los relieves oscenses.

Las escenas del pilar tienen un aire más emblemático que narrativo, perturbando desde un principio la posibilidad de una lectura circular. Sobre las columnillas pareadas que centran los frentes meridional y septentrional se han labrado una ciudad amurallada (figura 3) y un bautismo infantil por inmersión (figura 5) respectivamente. Su posición central y en resalte sirve para organizar el conjunto, pero también para indicarnos que ambas imágenes son piezas clave de la historia, una suerte de *abstract* del pilar entero. De primeras, la relación causa-efecto es tan clara como las siguientes palabras de Urbano II (1098):

Oscam quoque pontificalis cathedre urbem sarracenorum tirannide liberatam karissimi filii nostri Petri Aragonensis regis instantia katholice Ecclesie sue reformavit<sup>34</sup>.

La liberación de Huesca supuso la restitución en la ciudad del culto cristiano, en efecto<sup>35</sup>, pero los mecanismos de simpatía y asimilación que

pone en marcha la correlación simétrica de ambas imágenes invita a percibir las asimismo en una relación más profunda de complementariedad y hasta de igualdad, como anverso y reverso de una misma moneda: quien es purificada con los bautismos que se celebran en el interior de la villa es la propia Huesca; la nuestra, es ciudad que cristianiza y es cristianizada, que bautiza al par que renace en el bautismo, en la que la *conquista* de nuevos cristianos representa la propia reconquista de las tierras arrebatadas por los musulmanes<sup>36</sup>. En el pilar, el tono militar lo pone la escena principal que enlaza ambas caras por occidente (figura 4): el paso triunfal de un rey a caballo con escolta de soldados, y el dolor, a consecuencia de ello, de «deux femmes et un homme» (según Crozet) tirándose de los pelos, cabal personificación de la propia ciudad musulmana «caída en desesperación, trista et dolenta»<sup>37</sup>. El paso regio puede imaginarse como *adventus* si asumimos que la ciudad del frente meridional la entendieron los escultores *pars pro toto*, puerta de acceso a una urbe (el pilar todo, encorsetado de columnas), en cuyo interior transcurren los restantes episodios<sup>38</sup>. Obtenemos así la imagen de Pedro I, más que entrando, habiendo entrado ya, pisando y tomando, en sentido ritual, las calles de Huesca el 27 de noviembre de 1096, tras el estadio previo de capitulación, que es lo que parece ilustrar el relieve que queda entre el edificio y la procesión (figura 3), donde un rey sentado en su trono recibe a dos personajes, el primero de los cuales le hace entrega de «un vase sphérique à couvercle comparable à ceux que, souvent, les rois mages présentent à l'enfant Jésus»<sup>39</sup>. Si la evocación de la Epifanía fuese realmente intencionada, la pareja de oferentes tomaría color sarraceno por el orientalismo y la ofrenda de oro de la imagen implicada, ya que el rutinario formulismo empleado por el taller de Huesca en rostros y vestimentas imposibilita la más mínima caracterización de los personajes, asignada siempre a los gestos y atributos. Aquí sólo tenemos un acto de oblación y sometimiento, pocos elementos para la identificación precisa, pero en los que se insinúan clichés bien conocidos de temas homólogos del arte antiguo y medieval, como las conocidas imágenes de bárbaros o provincias rindiendo homenaje al emperador (fuente, como es sabido, de la que bebió la iconografía de la Adoración de los Magos en su periodo de formación)<sup>40</sup>, y en los que por lo tanto es factible discernir una alusión genérica a la entrega de la ciudad y sus tesoros<sup>41</sup>.

Los enigmas que planean sobre la mitad occidental del pilar son insignificantes en comparación con los problemas que suscitan los sucesos evocados en el lado oriental, donde la lluvia y el viento han hecho verdaderos estragos. Sólo la escena inmediata a la ciudad por la derecha, al abrigo de la

crujía, conserva su apariencia definida (figura 3): el monarca, de nuevo, entronizado recibe ahora a un obispo que le coge la mano como si fuese a besarla<sup>42</sup>. La ubicación del prelado junto a las puertas de la ciudad y su entrevista con el rey se dirían lograda metáfora de la *entrada* (léase «restauración») del obispado en Huesca, del mismo modo que en la escena *pendant* de ésta, al otro lado del edificio, la dirección que el escultor hizo tomar a los musulmanes oferentes vendría a sugerir la inminente *salida* de la ciudad de la «ley de Mahoma». La interpretación es coherente con los datos que proporciona la historia: a un lado de Huesca, la rendición y entrega de tributos a Pedro I; al otro, la restitución de la sede episcopal en la figura del obispo Pedro, titular de la de Jaca desde 1086. Su gesto —decía— de respeto y gratitud vendría a expresar la resolución a su favor de un enfrentamiento surgido en torno al reparto del botín eclesiástico que fue tan circunstancial como trascendente para el futuro del episcopado y de la propia iglesia de San Pedro el Viejo, pues la restauración de la sede oscense sólo pudo llevarse a cabo tras ceder Pedro I a las presiones del obispo homónimo, que reclamó para sí la mezquita mayor de los sarracenos asignada en primera instancia por el monarca a su estimada abadía de Montearagón<sup>43</sup>. Que el criterio del obispo se impusiese en aquella ocasión a los planes del rey no es obstáculo para que los escultores de San Pedro retratasen al prelado con el ademán (de deferencia antes que acatamiento) de quien reconoce la obtención de un favor, ya que tal es como debe definirse, en rigor, la enmienda de Pedro I<sup>44</sup>. La importante función desempeñada por el monasterio en el acuerdo era razón más que suficiente para que los artífices esmerasen sus cinceles hasta el último detalle. No es insignificante que el recto del primer folio del cartulario de San Pedro, verdadera carta de presentación del priorato, recoja precisamente la concordia entre el obispo Pedro y los abades de Saint-Pons y Montearagón en virtud de la cual se decidía el destino institucional de la «antiqua ecclesia sancti Petri Veteris Oscensis»<sup>45</sup>.

des Mages et l'art triumphal de Rome», *Estratti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 3 (1932), p. 81-105. Para la descendencia medieval, véase, por ejemplo, G. B. LADNER, *L'immagine dell'imperatore Ottone III*, Roma, 1988.

41. La proximidad del relieve oscense a motivos de raigambre antigua se extiende a la imagen triunfal de Pedro I, con gesto de aclamación y cabalgando en sentido opuesto a la «dirección de los vencidos» (cf. J. ENGMANN, «Akklamationsrichtung, Sieger- und Besiegtenrichtung auf dem

Galeriusbogen in Saloniki», *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 22, 1979, p. 150-60). Véase también más abajo, n. 69.

42. La identificación del prelado es indiscutible, dado que lleva mitra y va acompañado de un acólito que le sostiene el báculo. La figura entronizada, por el mero hecho de estar sentada y con la mano derecha pegada al muslo izquierdo (inequívoca afirmación de poder), pertenece a un rango superior. La erosión de la escultura no permite vislumbrar si llevaba corona o diadema, pero todos los indicios



Figura 9. Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca). Capitel 38, lado N.

apuntan a que estamos de nuevo ante Pedro I, mejor que ante el papa coetáneo Nicolás II: su vestimenta, el parentesco con sus homólogos en las escenas simétricas de las esquinas suroeste (ya comentada) y noreste (mencionada más abajo) del pilar, y hasta la propia coyuntura histórica, como veremos a continuación. Los ademanes de ambas figuras tampoco traducen una relación de igual a igual, ya que, pese a ser el rey quien recibe al obispo, es el prelado quien eleva la mano del monarca, lo que impide concebir la relación exacta o exclusivamente como de acogida o bienvenida (a la manera de la recepción, con idéntico gesto, de Carlomagno por el pontífice en las *Grandes Chroniques de France* de Saint-Denis, c. 1275: F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, I, París, 1982, lám. 119). A mi juicio, la escena «traduit les bonnes dispositions réciproques des personnalités qui se rencontrent, mais n'établissent pas de lien permanent» (ibídem, p. 208), en perfecta consonancia con el carácter incompleto y algo ambiguo, por fundamental que fuese, del pacto que ambas potestades firmaron con motivo de la restitución de la sede episcopal.

43. Cumpliendo con los deseos de su padre Sancho Ramírez, el reparto ordenado por Pedro I a principios de diciembre de 1096 suponía la entrega de la mezquita mayor de Huesca («omnibus Hispaniarum urbium mezchitam excellentiorum», aseguran los documentos coetáneos) al abad Simeón de Montearagón; la mezquita de la Zuda, al monasterio benedictino de Saint-Pons de Thomières, y la iglesia mozárabe de San Pedro el Viejo, al obispo de Jaca. Pocas semanas después, el 17 del mismo mes, el

rey aceptaba la demanda del obispo y abandonaba parcialmente este programa, convirtiendo en catedral la mezquita aljama, donando la capilla de la Zuda a Montearagón y compensando a Frotardo, abad de Saint-Pons y en aquel entonces «verdadero director de la política eclesiástica en Aragón y Navarra» (KHER, «El Papado...», p. 139), con la iglesia de San Pedro, donde se estableció un priorato benedictino dependiente de la abadía languedociana. Para la documentación de este convenio, cf. más abajo, n. 45. La donación de San Pedro a Saint-Pons la confirmaría Pascual II el 25 de mayo de 1107 (DURÁN, *Colección diplomática*, n.º 100, p. 124-5).

44. Al contrario de lo que pensaba A. DURÁN GUDIOL (*La iglesia de Aragón...*, p. 68-72 y 145-7, e *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, 1991, p. 11-2, entre otros trabajos), Pedro I aplicó bien la costumbre navarro-aragonesa, reconocida por Urbano II en 1095 (DURÁN, *Colección diplomática*, I, n.º 63, p. 87-9), según la cual los reyes podían distribuir libremente las iglesias conquistadas en territorio árabe a excepción de las catedrales. Pienso (con LALIENA, *La formación...*, p. 301) que, en el reparto previsto inicialmente, el obispo de Jaca recibió lo que el derecho consuetudinario le otorgaba, a saber, la vieja catedral visigoda, que es lo que a la sazón se pensaba que había sido San Pedro el Viejo, tal y como demostró en su día F. BALAGUER, «Notas documentales sobre los mozárabes oscenses», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, II (1946), p. 397-416 (399-401). El motivo principal de la indignación y consiguiente reivindicación del obispo fue la regia y

estratégica distribución de las rentas asignadas a cada institución, que beneficiaba escandalosamente al castillo abadía de Montearagón, al percibir la jurisdicción eclesiástica y los derechos episcopales de un amplio territorio entre los ríos Gállego y Alcandre. Me pregunto, por otra parte, si esa ligera inferioridad del obispo respecto al rey que se sugiere en el relieve claustral no reflejará cierto desprecio de los monjes oscenses hacia un obispo que prefirió instaurar la sede en la mezquita aljama antes que en la venerable iglesia de San Pedro. En una copia de fines del siglo XII y origen —esta vez— *episcopal* de la donación ya citada de los diezmos de la ciudad (*supra*, n. 35), el acto de entrega se ilustra con un dibujo a tinta del monarca y el prelado sedentes y con sus respectivos atributos, en una relación de equilibrio y perfecta igualdad (cf. *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, 26 junio-26 septiembre de 1993, Jaca y Huesca, 1993, figura p. 253, al igual que figura p. 293).

45. La donación empieza resumiendo las líneas mayores de esta historia: «Anno incarnationis... ingressus est inuictissimus rex Petrus in Oscam ciuitatem, quo intrante in capellanium Zude dedit abati sancti Poncii, sicut pater eius donauerat, si (n)unquam ab eo capta fuisset. Quam capellanium cum teneret abbas sancti Poncii, a die ille usque ad sextum decimum diem kalendas ianuarii et episcopus Iaccensis quereret Miskidam ut sedem episcopalem in ea poneret et rex cum abbate Simeone contradiceret eo quod Sancius rex dederat illam Ihesu Nazareno de Monte Aragon... facta est de hac re talis commutatio: ut episcopus Iaccensis haberet Miskidam pro

sede cum omnibus suis pertinentiis et abbas sancti Poncii et monachi eius haberent illam ecclesiam antiquam sancti Petri cum omnibus ad se pertinentibus et ecclesia Ihesu Nazareni haberet capellaniam de Zuda cum omni iuro suo; quod factum est» (*Liber instrumentorum*, folio 1; ed. BALAGUER, «Notas documentales...», n.º 1, p. 407-8, y UBIETO, *Colección diplomática*, n.º 24, p. 241-3). En el siguiente documento del Cartulario (folio 1v), de cronología anterior, Sancho Ramírez adelanta la entrega de la capilla de la Zuda a Montearagón «si Dios me la da a mí o a mi hijo», y ofrece a su «queridísimo hijo» Ramiro, hermano de Pedro I y futuro Ramiro II el Monje (de Saint-Pons y de San Pedro el Viejo), al monasterio de Thomières, «con la misma devoción y fidelidad con la que presentó Abraham a su hijo Isaac a Dios» (ed. J. M. LACARRA, «Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del Valle del Ebro», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, II (1946), n.º 3, p. 473-7, y, traducido, D. J. BUESA CONDE, *Sancho Ramírez, rey de aragoneses y pamploneses (1064-1094)*, Zaragoza, 1996, n.º 14, p. 245-8).

46. «[Baptismus] et Israelitarum per mare rubrum transitu figuratus», resume San Agustín (*Index in omnia opera Sancti Augustini*, s. v. «Baptismus», en *PL*, 46, col. 102). Cf. V. SAXER, *Les rites de l'initiation chrétienne du iie au vie siècle*, Spoleto, 1988, p. 160-1 y 660.

47. *Liber ordinum*, 4, ed. M. FERROTIN, París, 1904, col. 29-30 (bendición de la fuente bautismal). Cito por la traducción de CABIÉ, «La iniciación cristiana», p. 608.

48. «El castillo-abadía de Loarre», *Seminario de Arte Aragonés*, XIII-XV (1968), p. 5-36. Para la interpretación del friso, cf. M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route de Saint-Jaques. De Conques a Compostelle*, Mont-de-Marsand, 1990, p. 266 y figura 249.

49. Otro éxodo esculpido con la mira puesta en los avances de la lucha cristiana contra los moros es el de la fachada de Ripoll, analizado por F. RICO, «Signos e indicios en la portada de Ripoll», *Figuras con paisaje*, Barcelona, 1994, p. 107-176 (espec. 150-3), y J. YARZA en *Catalunya Romànica*, X, Barcelona, 1984, p. 241-52 (espec. 247-50).

50. V. gr., el testimonio del propio Pedro I en el largo prohemio que encabeza la carta de dotación de la catedral, donde la conquista de Huesca se vive en los mismos términos: «velut quondam israelitice illius gentis in Egipto laborantis gemitum respiciens, nostrum deprimens grave populit iugum et quod dominabatur subegit imperium» (DURÁN, *Colección diplomática*, I, n.º. 64, p. 90).

51. *Crónica de Alfonso III*, 10, 18-9 (ed. J. GIL FERNÁNDEZ, J. L.

Así es como el frente meridional del pilar (figura 3) cobra tintes de emblema y de prólogo a una lectura bidireccional que culmina en la cara septentrional: el restablecimiento en Huesca del *Regnum* (a nuestra izquierda) y del *Sacerdotium* (a nuestra derecha) cristianos, se celebra en el lado opuesto (figura 5), no en vano ante el *paradisus claustralis*, en los apropiados términos del bautismo, entendido siempre como liberación y constitución de un pueblo nuevo y oportunamente comparado en el arte y la liturgia con el paso de los hijos de Israel de la esclavitud egipcia a la libertad de la tierra prometida<sup>46</sup>. Como diría el *Liber ordinum*, a los aragoneses de nuestro pilar, «renovados por estas aguas místicas», viéndose «rescatados y renacidos», se les abre por fin «la entrada de un jardín florido»<sup>47</sup>. Que andamos por buen camino se diría seguro cuando recordamos que no fue ésta la primera vez que la escultura románica hispana asociaba Éxodo, Reconquista y Bautismo. En Huesca mismo, una avanzadilla tan trascendental para el reino aragonés como el castillo de Loarre exhibe, desde el friso de su portada, el prodigioso paso del mar Rojo por los israelitas presidido por una *Maiestas Domini* en la que Ricardo del Arco leyó el siguiente epígrafe: SUM EGO FONS VITAE<sup>48</sup>. Con su fachada encaramada al *Mediodía* musulmán, el castillo desde el que Sancho Ramírez planeó la conquista de *Oscá* se erigió así en imponente trasunto de las murallas de agua a través de las cuales «los hijos de Israel pasaron a pie enjuto», aplastando por contra a los egipcios (Éx. 14, 29), y en imagen congelada del canto que entonaron Moisés y los israelitas una vez salvados: «Yahvé es mi fortaleza y el objeto de mi canto» (Éx. 15, 2)<sup>49</sup>. Aunque la equiparación fue muy frecuente en los textos y el espíritu de la Reconquista<sup>50</sup>, uno no evita preguntarse si esta iconografía de la arquitectura no evocará tal vez algún accidente singular acaecido a los musulmanes en o alrededor de Loarre («recordamini quia, qui Rubri Maris fluentia ad transitum filiorum Israhel aperuit, ipse hos Arabes persequentes ecclesiam Domini immenso montis mole [en Covadonga] oppressit»)<sup>51</sup>. Precisamente, por el lado castellano-leonés, en uno de los programas político-religiosos más ambiciosos del románico hispano, Serafín Moralejo ha venido señalando en los últimos tiempos una apertura de la iconografía «alla realtà storica concreta, e chissà forse agli avvenimenti specifici»<sup>52</sup>. Pienso obviamente en San Isidoro de León, donde no falta, en un capitel del Panteón, la rememoración del Éxodo, y tampoco, en la portada del Zodiaco, «le cadre d'une symbolique du baptême» legible «au même niveau occasionel, historique, que J. Williams a signalé pour le tympan»<sup>53</sup>. Lo último en particular podría tener alguna conexión con el bautismo, mitad legendario, de una concubina árabe de Alfonso VI,

Zaida, junto a quien lo recibieron —cifra una crónica tardía— 7.000 caballeros de su séquito<sup>54</sup>. Aún entrando en juego líneas de interpretación diversas, no hay duda que tanto la escultura de León como la de Loarre y Ripoll comparten con los relieves de San Pedro el Viejo un repertorio similar de asociaciones e ideas<sup>55</sup>.

Con esta exégesis, las conjeturas de Crozet toman cuerpo aun a costa de quedar sin explicación el resto de imágenes de la cara oriental del pilar<sup>56</sup>. Aparentemente, las escenas representadas son dos: junto al bautismo (figura 5), otra procesión con ofrendas muy similar a la de la esquina suroccidental (figura 3); y junto al episodio episcopal, «une espèce de lit»<sup>57</sup> en primer plano y el encuentro de dos grupos de personajes a continuación, uno de ellos entregando de nuevo alguna cosa al otro (figura 6). Quizá deberíamos seguir el hilo de la historia iniciada en el ángulo sureste y deducir que estamos ante la descripción, precisa o redundante, de la *commutatio* del reparto (*supra*, n. 45), pero el mal estado de los relieves reprime sin reparo cualquier amago de interpretación. La cama es el único motivo que permitiría referir la escena entera a un hecho histórico en particular, aunque me da la impresión de que se trata de un elemento aislado o incluso más relacionado con la figura entronizada de Pedro I que con la entrevista que se desarrolla al otro lado. Si así fuese, me aventuraría a sugerir que la cama es en realidad un *lit de parade*, con o sin cadáver<sup>58</sup>, y que el muerto, presente *in individuo* (de cuerpo) o *in genere* (en dignidad), no es otro que el rey Sancho Ramírez. Se trata de una interpretación arriesgada, pero solidaria nuevamente con la historia que estamos narrando. En el fondo, el padre de Pedro I fue el auténtico promotor de la conquista de Huesca, en cuyo primer asalto, fallido, el 4 de junio de 1094 murió de resultas de una herida de saeta que le propugnó en el costado derecho «un moro balletero» —dice la *Crónica de San Juan de la Peña*— desde las murallas de la ciudad, aprovechando que el monarca había levantado el brazo para señalar una zona débil del cerco<sup>59</sup>. Y bien, ocurre que en el capitel fronterero de nuestra escena (número 30) aparece ni más ni menos que un joven «balletero» tensando el arco desde lo alto de una torre circular. Ciertamente es que estamos ahora ante una pieza moderna de la que no he encontrado el modelo original, pero me parece mucha coincidencia para dejarnos indiferentes, máxime si recuperamos la imagen bautismal con que culmina el ciclo (figura 5) a sabiendas de que a don Sancho «soterráronlo [en San Juan de la Peña] denant el altar de Sant Johan [Bautista]»<sup>60</sup>.

Pero las asociaciones no terminan ahí, y quizá la más reveladora deriva de la estrecha relación que mantienen el lecho mortuario y el trono de

Pedro I, tan íntimamente pegados que cuesta creérla involuntaria y sin sentido. Antes de morir, Sancho Ramírez «fizo jurar a su fillo don Pedro por rey, et las gentes se maravillaron de aquesto, et jurado por rey fizole prometer que non se levantasse del sitio entro que aviés Huesca a su mano»; y así ocurrió, «feita la honor de la sepultura» de don Sancho, «el dito rey don Pedro fui feito rey» y «queriendo obedecer el mandamiento paterno... asitió la dita ciudad de Huesca» hasta vencerla<sup>61</sup>. ¿No estaremos acaso ante la exposición del *rey muerto* a los pies del *rey puesto*, imagen, ciertamente original, de la *translatio* del reino (con un «*Petrus eiusdem filius in Aragonensi regno —literalmente— eleuatus*») <sup>62</sup> y de la consumación del «mandamiento paterno» <sup>63</sup>. La mencionada bula de 1203 (*supra*, n. 59) demuestra que la leyenda de la muerte de Sancho Ramírez seguía viva en la época en que se esculpieron los capiteles, y más aún en un monasterio que —como Ramiro II— había sido «entregado» a Saint-Pons de Thomières y que para mayor orgullo poseía —por donación de Pedro I el 9 de mayo de 1097— «*illam almoniam cum vinea ubi pater meus sedebat quom [sic] accepit ultimam egritudinem*», siendo dicha *almonia* la finca desde la que Pedro I dirigió el último y definitivo asedio de Huesca y entendiendo por *egritudinem* la «herida» de flecha que mató a su padre<sup>64</sup>. Ya Federico Balaguer planteó la posibilidad de que la muerte *pro patria* de Sancho Ramírez hubiese sido «el tema de un poema épico» elaborado posiblemente «en el último tercio del siglo XII» y en el que debió espigar algunos de sus materiales la *Crónica Pinatense*, que remata la *gesta* de la siguiente manera:

Pero por la su muert [del rey Sancho] non dio entender el fillo que ninguna [falta] fizies el padre, tanto començó bien de regir, por do huvieron grant conuerto los de la huest<sup>65</sup>.

MORALEJO y J. I. RUIZ de la PEÑA, *Crónicas Asturianas*, Oviedo, 1985, p. 128-9). Con fraseología calcada, repite la comparación la *Crónica Najarense*, ed. A. UBIETO ARTETA, Valencia, 1966, p. 48.

52. «Le origini del programma iconografico dei portali nel Romano spagnolo», en *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica* (Modena, 24-27 ottobre 1985), Módena, 1993, p. 35-51, espec. 36-40. También los «nombres propios» definen el singular perfil de la fachada de Ripoll, sugiere RICO, «Signos e indicios», p. 158-172.

53. De modo que la contraposición, en el tímpano, de la descendencia cristiana de Abraham representada por Isaac y la agarena

o ismaelita y musulmana encarnada en Ismael, se completaría en el friso con la presentación de un zodiaco «moralisé» con el bautismo como único signo que rige el destino del cristiano, enfrentado al fatalismo astrológico islámico. Cf. S. MORALEJO, «Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau à Saint-Isidore de León: les signes du Zodiaque», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 8 (1977), p. 137-173 (espec. 150-4 y 167-171), y J. WILLIAMS, «*Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in León*», *Gesta*, 16 (1977), p. 3-14.

54. MORALEJO, «Le origini...», p. 38 y n. 16.

55. Cf. además *infra*, n. 73.

Es decir, «con frases semejantes al consabido “a rey muerto, a rey puesto”, habitual en los plantos provenzales»<sup>66</sup>. *Dignitas non moritur*<sup>67</sup>.

Como apuntaba René Crozet, «on ne peut manquer de se poser les mêmes questions en présence du groupe de chapiteaux du pilier composé de la galerie est» (número 38)<sup>68</sup>. Su conexión con el pilar meridional es evidente: un segundo bautismo (figura 9), más arquitectura (figura 8) y una nueva comitiva de obispos, clérigos y laicos encabeza por un rey sentado al frente de una carreta de dos ruedas tirada por bueyes (figura 7-8). El buen estado de conservación de los relieves y la riqueza de detalles no hace, sin embargo, más diáfana la interpretación de las imágenes, cuando menos a nivel histórico. ¿Otra entrada triunfal en Huesca? o ¿la marcha solemne del catecumenado hacia la catedral en los momentos previos a la gran vigilia de la iniciación, el Sábado Santo, o quizá un día histórico en particular irremediadamente perdido en la noche de los tiempos? La verdad es que me inclino por lo segundo (en cualquiera de sus variantes), con la convicción que me concede el tipo arquitectónico representado, más próximo ahora a la fachada de un edificio que de una ciudad (figura 8), y el protagonismo que adquiere en la ceremonia sacramental el neófito sumergido en la cuba por el propio obispo, dado que, a diferencia de los niños que esperan ser bautizados a continuación, se trata de un adulto y, por lo tanto, me sospecho que con nombre y apellido (figura 9). En el pilar número 29 (figura 5), es más probable que el bautismo de infantes tenga una dimensión alegórica (con la función de definir la Reconquista como limpieza o baño de regeneración) antes que histórica (en alusión a algún bautismo famoso y multitudinario como el de Zaida y los caballeros de su séquito). Aquí, en cambio, la concreción de la ceremonia entera en un único individuo me hace pensar que se trata de una figura destacada y recordada de la época de la Reconquista. Y puesto

56. Tan lastimadas, que hasta el estudioso francés prefirió eludirlas.

57. CANELLAS-LÓPEZ y SAN VICENTE, *Aragon Roman*, p. 344.

58. Nótese que la cabecera tiene forma de busto (aunque podría tratarse de un mero almohadón) y compárese con el cuerpo de María, envuelto en sudario e igualmente erosionado, del capitel de la Asunción (número 21). Por otro lado, las dos figuras ¿con ungüentos? que se acercan por la derecha recuerdan en buena medida a las Marías de la *Visitation*, en el capitel número 17 (cf. R. del ARCO, «La escultura románica...», figura p. 135).

59. CSJP 17, 120-2 (ed. ORCÁSTEGUI, p. 38).

La divergencia de opiniones sobre la causa de la muerte del rey (si por saetazo o enfermedad natural) generó hace tiempo una polémica entre A. Ubiето y R. del Arco que ocupó varios números de la revista *Osense Argensola* y que resume D. J. BUESA CONDE en *El rey Sancho Ramírez*, Zaragoza, 1978, p. 81-5, y *Sancho Ramírez, rey...*, p. 206-9. Lo que aquí importa es que en la época en que se esculpieron el claustro de San Pedro la versión que circulaba decía que el rey había fallecido «apud obsidionem Osce percussio sagita», según constata en el año 1203 una bula del papa Inocencio III (R. del ARCO, «Más sobre la muerte del rey Sánchez Ramírez», *Argensola*, 14, 1953, p. 149-52, en

150), y también el *Liber Regum*, escrito hacia 1210 (A. UBIETO, «El sitio de Huesca y la muerte de Sancho Ramírez», *ibidem*, p. 139-48, en 140).

60. CSJP 17, 135-6 (ed. ORCÁSTEGUI, p. 38). Desde una perspectiva cronológica, si suponemos que el rey está efectivamente de cuerpo presente en el *lit funebre*, no se estaría incurriendo en ningún anacronismo histórico, puesto que en la época se creía (a diferencia de hoy) que los aragoneses «mantuvieron el cuerpo insepulto hasta que la ciudad fue conquistada», por citar una fuente no muy lejana en el tiempo al claustro oscense como R. JIMÉNEZ de RADA, *Historia de los hechos de España*, VI, I, (ed. J. FERNÁNDEZ VALVERDE, Madrid, 1989, p. 221), y el relieve vendría a sugerir la inminencia de su enterramiento frente al altar del Bautista. En el fondo, el anacronismo no existiría incluso asumiendo que el lecho fúnebre es una suerte de *lit d'honneur* vacío que lo que evoca es la *persona idealis* del rey y, por ahí, el *regnum* de Sancho Ramírez (y su muerte *pro patria*) antes que al *rex (in individuo)*, dado que entonces la elíptica representación del cadáver ya sepultado vendría a representar una Huesca ya conquistada. En cualquier caso, vuelvo a decir que el encadenamiento de escenas en el pilar 29 busca más la yuxtaposición simbólica que la secuencia narrativa.

61. CSJP 17, 123-5, y 18, 3-4 (ed. ORCÁSTEGUI, p. 38-9).

62. *Historia Roderici*, 64, 4-5, ed. E. FALQUE, J. GIL y A. MAYA, *Chronica hispana saeculi xii (Corpus Christianorum. Continuatio Medievialis, LXXI)*, Brepols, 1990, p. 89.

63. No olvidemos que la memoria, por no decir el espíritu, de Sancho Ramírez estuvo omnipresente en las discusiones sobre el reparto de los bienes eclesiásticos (*supra*, n. 43 y 45).

64. *Liber istrumentorum*, folio 2v. (UBIETO, *Colección diplomática*, nº 34, p. 256-8). Las noticias y recuerdos de la reconquista aragonesa que pueblan el Cartulario de San Pedro el Viejo se extienden asimismo al reinado de otro hijo de Sancho Ramírez, Alfonso el Batallador (cf. BALAGUER, «Notas sobre los mozárabes...», p. 405).

65. CSJP 17, 127-9 (ed. ORCÁSTEGUI, p. 38).

66. F. BALAGUER, «La muerte del rey Sancho Ramírez y la poesía épica», *Argensola*, 15 (1953), p. 197-216 (213).

67. E. H. KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, 1981, p. 383-450.

68. CROZET, «Recherches», p. 50.



Figura 10.  
Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca). Capitel 37, lado S.



Figura 11.  
Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca). Capitel 37, lado E.

69. Aparte de las evidentes conexiones ya señaladas, la hermandad de ambos ciclos se percibe igualmente en su común horizonte de inspiración. Si comentaba antes que la cabalgata triunfal de Pedro I y las ofrendas u homenaje de los vencidos son lugares comunes en el relieve histórico de origen romano, conviene ahora añadir el cortejo del rey montado sobre su carro. Las tres escenas coinciden tipológicamente con los tres relieves superpuestos en el pilar suroccidental del arco de Galerio en Salónica, revelador índice de la tradición iconográfica en la que se inscriben los capiteles oscenses y, por ahí, argumento suplementario en defensa de su interpretación en clave histórica. Cf. *supra*, n. 41, y D. E. E. KLEINER, *Roman Sculpture*, New Haven y Londres,

1992, p. 418-25 (420 y figura 388-90).

70. DURÁN, *Historia de la catedral...*, p. 14, con varios argumentos a favor de su origen judío o musulmán. La donación, copiada por partida doble en el *Liber instrumentorum*, fols. 101 y 149, la publica UBIETO, *Colección diplomática*, n.º 32, p. 244-5.

71. *Diálogo contra los judíos*, 6 (ed. J. TOLAN, K.-P. MIETH y E. DUCAY, coord. M. J. LACARRA, Huesca, 1996), la cursiva es mía. El pasaje se ha publicado en numerosas ocasiones, dada la importancia que tiene para la reconstrucción de la vida de Pedro Alfonso. Al respecto, cf. M. J. LACARRA, *Disciplina Clericalis. Pedro Alfonso*, Zaragoza, 1980, p. 14-16;

ídem, *Pedro Alfonso*, Zaragoza, 1991, p. 9-12; J. TOLAN, *Petrus Alfonsi and his Medieval Readers*, Gainseville, 1993, p. 9-11; y M. Á. MOTIS DOLADER, «Contexto histórico-jurídico de los judíos del reino de Aragón (siglos XI-XII): popularidad normativa y preconfiguración de las aljamas», en M. J. LACARRA (coord.), *Estudios sobre Pedro Alfonso de Huesca*, Zaragoza, 1996, p. 49-146 (49-56).

72. Según sugiere M. Á. MOTIS DOLADER, «Contexto histórico-jurídico...», n. 16, en referencia a un «Mosse» citado en dicho documento.

73. Donde la representación de niños a hombros de adultos es habitual. Cf., por citar un antiguo ejemplo del románico hispano al

que el capitel procede de la misma cantera de ideas que el pilar meridional<sup>69</sup>, me figuro que nos las habemos con una conversión, sea de musulmán o de judío. De uno u otro bando debieron ser originariamente los canónigos de la catedral de Huesca Juan de Igríes, terrateniente oscense en tiempos de los musulmanes, y Pedro de Almería, natural de la ciudad andaluza que tuvo a su cuidado la educación de Pedro I y que el 29 de mayo de 1097 hizo donación a San Pedro el Viejo de toda la honor que por concesión real poseía en Huesca<sup>70</sup>. Pero mucho más famosa y conocida fue la unción bautismal, cuando contaba unos treinta años de edad, del judío rabí Moseh Sefardí, médico y escritor de la corte aragonesa cuya iniciación en el cristianismo tuvo a bien inmortalizar en su *Diálogo contra los judíos*:

[...] me quité el velo de la falsedad y me despojé de la túnica de iniquidad, y fui bautizado en la catedral de la ciudad de Huesca, en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, siendo purificado por manos de Esteban, obispo glorioso y legítimo de la dicha ciudad [...] Sucedió esto en el año del Señor de 1106, en el mes de junio, en el día de la muerte de los apóstoles Pedro y Pablo [29 de junio]. De donde, por la veneración y en el recuerdo de aquel apóstol, quise darme el nombre de Pedro. Fue mi padrino Alfonso [I de Aragón, el Batallador], glorioso rey de España, que me sacó de la sagrada fuente, por lo cual, añadiendo su nombre al ya citado nombre mío, me impuse el de Pedro Alfonso<sup>71</sup>.

Testimonio más que valioso para registrar los nombres de los principales protagonistas de nuestro capitel; superpongamos a la imagen las frases en cursiva del texto y obtendremos, en efecto, un calco de asombrosa precisión: Pedro Alfonso, desnudo en la piscina, recibe la imposición de manos de Esteban, obispo, mientras su padrino Alfonso hace acto de sacarlo de la sagrada fuente, en lo que son dos momentos emblemáticos del ritual fundidos, para mayor elocuencia, en un sólo esquema compositivo. De no ser porque al rey le falta la corona (acaso por exigencias de la liturgia), no cabría la menor duda: en San Pedro se representó el bautismo de Pedro Alfonso, y en un capitel, precisamente, que transita —como tendremos oportunidad de ver— entre la historia maldita de un judío fratricida, Caín (en el número 37, figuras 10-12), y el primer atisbo del nacimiento de Cristo, en los Esponsales del número 1. Acaso no es inútil señalar que la primera noticia documental que tenemos del autor de la *Disciplina clericalis* podría figurar en un contrato arrendaticio suscrito el 28 de septiembre de 1099 entre la con-

gregación de nuestro priorato y un tal Johan de Montpellier<sup>72</sup>. Y tampoco que, en el capitel, los niños montados sobre los hombros de sus padres o padrinos podrían ser algo más que un detalle de «vida cotidiana», a saber, el eco iconográfico, cargado de significado tipológico, de la marcha de los israelitas por el mar Rojo<sup>73</sup>.

Llegados a este punto, lo que salta a la vista es que, estemos o no ante el bautismo de Pedro Alfonso en la festividad de los santos Pedro y Pablo, a los monjes de San Pedro no les faltaban razones para conmemorar en su claustro la toma de Huesca por Pedro I y la restauración de la diócesis por el obispo Pedro, en especial si tenemos en cuenta que los capiteles se esculpieron en tiempos de Pedro II (1195-1213), el monarca que hizo al reino vasallo de San Pedro en un intento de refundación del mismo inspirada en la que Sancho Ramírez y Pedro I llevaron a cabo un siglo atrás y que tenía puesta la mirada en la conquista de Mallorca y la cruzada contra cátaros y albigenses<sup>74</sup>. Digo yo que no todo lo traído a colación son casualidades. El evocador comienzo del cartulario es testimonio cabal de la conciencia que se tenía en el priorato de la vinculación íntima de su propia historia con los hechos más principales de la liberación política y religiosa de Huesca. El exilio mozárabe de la antigua —se pensaba— catedral, la memoria de los dos reyes que entregaron su destino al influyente abad Frotardo, motor de la reforma eclesiástica entre 1083 y 1099, y el cariño que siempre sintió por el priorato oscense aquel «Isaac» de Sancho Ramírez que fue Ramiro II, justifican de pleno la memoria histórica de los capiteles. Tras cargar a su pesar con el peso de la corona (1134-37), el rey Monje se reencontró con la vida sacerdotal y pasó largas temporadas en San Pedro el Viejo, donde murió en 1157 recibiendo sepultura en un honroso sarcófago romano de *imago clipeata* portada por genios encastado en los muros de la sala capitular (figura 1)<sup>75</sup>. No es extraño que, a partir de entonces, dicha estancia empezase a atraer como un imán algunos óbitos y aniversarios de corte regio y militar: en 1184, Ximeno de Artusella, alférez y mayordomo de Alfonso II y señor de Loarre, fundaba en ella una capellanía «pro anima patris et matris mee»; en abril de 1197, el notario real Juan de Berag instituía un aniversario por el alma del propio monarca<sup>76</sup>; y en el umbral del capítulo aún puede contemplarse el sepulcro de un «dominus Sancius de Oros miles» (P, figura 1), cuyo hermano Guillermo otorgó testamento en San Pedro en julio de 1210 «quia sum iturus ad bellum contra sarracenos»<sup>77</sup>. En aquella fecha, las obras del claustro estaban ya terminadas o a punto de finalizarse, mientras fuera, en los corros y palacios de una Huesca rebosante de

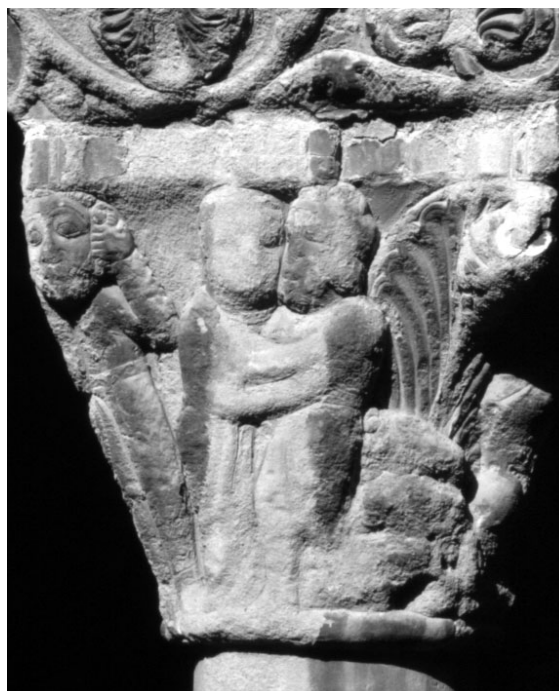


Figura 12. Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca). Capitel 37, lado O.

juglares<sup>78</sup>, y quién sabe si también dentro del monasterio, entre capiteles, documentos y recuerdos, se gestaban cantares sobre la muerte de Sancho Ramírez y se empezaban a oír los balbucientes tonos de la *Campana de Huesca*<sup>79</sup>.

## De la historia a la liturgia

Un pilar consagrado a la Reconquista y purificación de la ciudad encajaba perfectamente, a cuenta del programa iconográfico general, en medio de la galería meridional. Su propia ubicación y robusta estructura vendrían a traducir la avanzadilla cristiana en las fronteras de al-Andalus, en plena consonancia con la temática histórica y sacramental de sus relieves. A modo de alcázar construido para que «se defienda y exalte la Cristiandad y se oprime la tierra y gente de los paganos» —parafraseando a Alfonso II de Aragón<sup>80</sup>, el prodigioso machón avanza, como Loarre, hacia un Mediodía infestado de «nefanda demonum spurcissimique Mahomat... figmenta» —en palabras esta vez de Pedro I<sup>81</sup>, como el ballestero número 30 y el centauro saetero número 28, entre demonios bicéfalos (número 31) y trasgos gastrocéfalos (número 33), sirenas pez y lascivas danzaderas (número 28), picazones de serpientes y mordiscos de dragones (*passim*). Con su triunfalismo y su bautismo, que nos hace similares a Cristo —diría san Bernardo—, el pilar abre una brecha en el corazón de la galería sur con el propósito de extender allí el reino cristiano del Norte. La

que ya se ha aludido, el capitel del éxodo en el panteón de San Isidoro de León (MORALEJO, «Le origini...», figura 21), y algunas versiones de los rollos del Exultet, donde dicho cliché se emplea tanto en el paso del mar Rojo como en las procesiones *ad fontes* (*Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, dir. G. CAVALLI, Roma, 1994, figuras p. 148, 259, 281-2 y 472).

74. Cf. B. PALACIOS MARTÍN, *La coronación de los reyes de Aragón 1204-1419. Aportación al estudio de las estructuras políticas medievales*, Valencia, 1975, p. 11-88, y J. Á. SESMA MUÑOZ, *La Corona de Aragón. Una introducción crítica*, Zaragoza, 2000, p. 66-8.

75. Sobre las estancias de Ramiro II en San Pedro el Viejo a partir de 1137, cf. F. BALAGUER, *Un monasterio medieval...*, p. 17-9, e ídem, «Ramiro II y la diócesis de Roda», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, VII (1962), p. 39-72 (47-53 y 56-8). Para el sarcófago romano, cf. R. del ARCO, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, 1945, p. 22-33 y 147-52, y lám. I, y A. GARCÍA y BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, p. 280-3 y lám. 232.

76. *Liber instrumentorum*, folios 67, y 17 y 62v. respectivamente; cf. F. BALAGUER, «Las capillas del claustro de San Pedro el Viejo, de Huesca», *Seminario de Arte Aragonés*, II (1945), p. 39-49 (40), y «Nuevos datos sobre las capillas del claustro de San Pedro el Viejo», *Argensola*, 36 (1958), p. 317-28 (318).

77. Cf. el apéndice A *infra*, n. 177.

78. Cf. R. MENÉNDEZ-PIDAL, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1957, espec. p. 124-5, y A. UBIETO ARTETA, «Poesía navarro-aragonesa primitiva», en *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, VIII (1967), p. 9-44.

79. Conocida leyenda en torno a Ramiro II que tendría su origen en otro poema épico perdido, cuyo rastro en la *CSJP* ha inspirado una propuesta parcial de reconstrucción a A. UBIETO ARTETA, «La Campana de Huesca», *Revista de Filología Española*, XXXV (1951), p. 29-61 (espec. 53-61). No he visto a C. LALIENA, *La Campana de Huesca*, Zaragoza, 2000.

80. UBIETO, *Historia de Aragón...*, p. 278-9 (texto de 1190 a propósito de los castillos fronterizos).

81. «Los ídolos y demonios del asquerosísimo Mahoma», según la traducción de C. LALIENA CORBERA, «La sociedad aragonesa en la época de Sancho Ramírez (1050-1100)», en E. SARASA SÁNCHEZ (coord.), *Sancho Ramírez, rey de Aragón, y su tiempo, 1064-1094*, Huesca, 1994, p. 65-80 (80). Extraigo la cita del documento de dotación de la catedral, *ut supra*, n. 35.

82. Véase, en este contexto, J. FLORI, «Le vocabulaire de la "reconquête chrétienne" dans les lettres de Grégoire VII», en C. LALIENA CORBERA y J. F. UTRILLA UTRILLA (eds.), *De Toledo a Huesca. Sociedades medievales en transición a finales del siglo xi (1080-1100)*, Zaragoza, 1998, p. 247-67 (espec. 255-6).

83. *Prefatio de Almaria*, v. 130, ed. FALQUE, GIL y MAYA, *Chronica hispana...*, p. 259.

84. La interpretación como triunfo de las virtudes sobre los vicios de los cuatro hombres alanceando serpientes del capitel 22 viene avalada por su condición de epílogo del ciclo cristológico, lo que me recuerda la bella psicomauia con que culmina el programa de salvación de la galería meridional del claustro de San Cugat, con su penúltimo capitel dedicado asimismo a la Muerte y Asunción de la Virgen (cf. las notas de I. LORÉS en *Catalunya Romànica*, XVIII, Barcelona, 1991, p. 179).

85. J. SHÖVÉRFY, «Huesca et les hymnes de Saint Pierre», *Hispania Sacra*, IX (1956), p. 87-110 (109). Proceden de un *prosarium-troparium* de la catedral de Huesca (Archivo de la Catedral, ms. sign. 4) fechado en el primer cuarto del siglo XII (E. CASTRO CARIDAD, *Tropos y Troparios Hispánicos*, Santiago de Compostela, 1991, p. 154-5) y han sido editados por G. M. DREVES y C. BLUME, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Leipzig, 1886-1922, vols. XVII, 68; XXXIV, 253 y 256-9; y XXXIX, 260-1.

86. SHÖVÉRFY, «Huesca et les hymnes...», p. 106-7.

87. Según la traducción (parcial) del himno por A. DURÁN, *Historia de la catedral...*, p. 19.



Figura 13.  
Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca). Capitel 22, lado N.

preponderante visión en el siglo XII de musulmanes (y judíos) como tipos y disfraces del diablo avalaría sin duda esta interpretación<sup>82</sup>, coherente asimismo con los dos modelos veterotestamentarios que oprimen el ciclo satánico por sus extremos: Sansón en el ala occidental (números 23-24, figuras 14-16) y Abel en la oriental (número 37, figuras 10-12), aposición bíblica que se aviene con la división de poderes cifrada en la cara meridional del pilar central, en la medida en que Abel, «pastor ovium», prefigura a los obispos, y se cuentan a docenas los reyes y caballeros del siglo XII que midieron sus fuerzas con Sansón, liberador de Israel que «per fidem devicit regna»; *v. gr.*, aquel «Dux [...] Petrus Adefonsi» (ya es casualidad) del *Poema de Almería*, «Pulcer ut Absalon, virtute potens quasi Samson»<sup>83</sup>. La correspondencia es meridiana, y por eso se prolonga y completa en los capiteles contiguos, con la actualización *tipológica* de Abel en el capitel de la conversión del judío (número 38, figura 9) y con la proyección *alegórica* de la victoria de Sansón en la cesta de la psicomauia (número 22, figura 13)<sup>84</sup>.

En rigor, el espíritu del «tridente» ya ha alcanzado a algunos capiteles propiedad del demonio, cuyos abortos y deformaciones aparecen luchando contra pequeñas formaciones de cristianos. Su identificación como fuerzas cristianas es inmediata para tres al menos de nuestros luchadores: el que está justo en frente de Sansón (número 25), por combatir como éste con un león, y los dos que le siguen por la derecha (número 26), por calcar la técnica pugilística del nazareo. En realidad, más que una panda «barbarico impetu possessam eorumque crudelissimo imperio... obpressam» (*ut supra*, n. 81), en la meridional el signo dominante es la idea de combate y cruzada. Una imagen de la

lucha del cristiano contra el mal que no sólo recuerda en muchas cosas el largo preámbulo de Pedro I en la carta de dotación de la catedral oscense, sino también la rica fraseología empleada en un ramillete —«très intéressant, individuel et local, sans une parallèle contemporaine»— de prosas oscenses dedicadas a San Pedro<sup>85</sup>. Impregnadas de «l'enthousiasme idéologique de la période de la lutte au sujet des investitures et peut-être plus clairement la disposition générale d'une grande génération de la reconquête espagnole», la simbólica batalla se libra en ellas con una abundancia extraordinaria de símbolos militares y con la descripción de la idolatría «comme un despotisme des démons» de una proximidad asombrosa a la serie satánica de San Pedro el Viejo<sup>86</sup>. En el himno *Alleluia festivo*, la liberación del Apóstol alienta a «los fieles arruinados con la lejanía del pastor» a tomar las armas y «emprender las batallas del Señor hasta conseguir devolver a Dios los reinos que fueron sojuzgados. Caen los sólidos castillos, son asaltadas las murallas de las ciudades y rotos los terribles reductos del demonio»<sup>87</sup>. Pero es especialmente en la prosa «Cuncta caeli regem laudant», que se figura la vida del cristiano como contienda militar y cacería, donde el imaginario utilizado coincide enteramente con el del claustro: «venatores» que persiguen «ferae», la matanza de «tauri fortes», el enfrentamiento a «des serpents venimeux» («ora morsu nocua»)..., copiosa acumulación de alegorías en un canto de alabanza a Cristo entonado «cum apostolorum choris». No olvidemos, en este punto, que la mitad de los apóstoles campea sobre los pilares de las pandas norte y sur del claustro en relieves de tamaño natural (figura 18).

Obviamente, no pretendo aducir los himnos como fuente de los capiteles. Ni siquiera pienso que la recepción político-religiosa de los combates alegóricos de la galería sur fuese la preeminente. El pilar de la Reconquista y el trasfondo ideológico de las prosas permiten asociar con el mal sarraceno la *regio dissimilitudinis* meridional, pero nadie puede dudar que en ella, al igual que en los himnos catedralicios y en el propio pilar 29 y capitel 38, el sentido sacramental y teológico predomina sobre el histórico. Simplemente porque estamos en el claustro de un priorato y no en el patio de un castillo, con la *gesta* de Cristo como eje semántico del programa entero. Antes veíamos que la concreción tiende constantemente hacia la abstracción: Pedro I representa el *Regnum*, la recepción del obispo la alianza con el *Sacerdotium*, y en la salvación de Huesca se expresa a la postre la de todos los cristianos bautizados. Sigamos en esta línea, y el alcance histórico del bautismo 38 acabará igualmente desvaneciéndose para dar paso a la presentación del Bautismo en mayúscula, como categoría esencial. Ampliando ligeramente el punto de vista, pasamos de la historia y sentido de la Reconquista a la teología y cateque-

sis del sacramento. La oscilación del acento no resulta de una rectificación caprichosa de la óptica del historiador contemporáneo, sino que es parte integral de la misma lectura: la Reconquista se entiende como limpieza regenerativa; el Bautismo, como reconquista de un paraíso perdido. Liberación y conversión son categorías intercambiables, y el característico universalismo de la historiografía cristiana nos obliga (y no sólo invita) a interpretar la crónica local en signo providencial, el destino de Huesca en el horizonte de la historia universal. Pasemos, pues, del pulso histórico al tiempo sagrado y litúrgico.

Desde la crujía, el pilar 29 propiamente dicho (en tanto soporte arquitectónico) adquiere aspecto de urbe, o de cimientos urbanos (figura 3); desde el patio, cobra de manera más explícita apariencia de fuente bautismal, o de supedáneo de la misma (figura 5). Como cuadro dentro del cuadro, el pedículo de la cuba se concibe como prolongación de las columnas pareadas que sirven de soporte a la imagen, de modo que, por analogía, toda la cesta del pilar (antes Huesca) se convierte en un trasunto de taza bautismal. Pero la argucia no termina ahí: encorsetan el pilar ocho semicolumnas, exactamente el número de lados, arcos o columnas de decenas de baptisterios, *fontes vitae* y, cómo no, pilas bautismales, hasta el punto de que san Ambrosio llegó a sintetizar: «Octogonus fons est», sin esquivar razones:

Hoc numero decuit sacri baptismalis aulam  
Surgere, qua populis vera salus rediit  
Luce resurgentis Christi [...]

resucitando el *octavo* día de Semana Santa<sup>88</sup>. Tras el pilar histórico, adivinamos una profunda reflexión sobre el bautismo. Y es la perspectiva sacramental la que mejor articula el engarce con las contiendas, vicios y demonios de los capiteles del entorno<sup>89</sup>.

El ciclo de la galería meridional podría resumirse con la siguiente cláusula de San Agustín:

Homo ante baptismum sub diabolo est, nec  
tamen ipsi Dei Potestati subtrahitur<sup>90</sup>.

Nacido «ex carne», el hombre renace «ex aqua» por el bautismo, y sólo purificado con esta «secunda nativitas» podrá sentirse liberado de los «vincula peccati» y presto a salir airoso en el combate de la vida. Es mandato de Jesús:

En verdad, en verdad te digo que quien no  
naciere del agua y del Espíritu, no puede  
entrar en el reino de los cielos (*Jn.* 3, 5).

Y la doctrina la asumieron todos los Padres de la Iglesia. Ya en el siglo II, san Justino presentaba el bautismo como el sacramento por excelencia de la



Figura 14. Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca). Capitel 23. De arriba abajo: original, vaciado y restitución moderna.

88. *Excerpta ex operibus deperditis S. Paulini*, en *PL*, 61, col. 880. Sobre el sentido bautismal del número ocho a partir de este texto, véase F. J. DÖLGER, «Zur Symbolik des alchristlichen Taufhauses, I, Das Oktogon und die Symbolik der Achtzahl. Die Inschrift des hl. Ambrosius im Baptisterium der Theklakirche von Mailand», en *Antike und Christentum. Kultur- und Religionsgeschichtliche Studien*, IV, Münster, 1934, p. 153-87. Añádase R. KRAUTHEIMER, «Introduction to an Iconography of Medieval Architecture» (1942), en *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, Londres y Nueva York, 1969, p. 115-150 (131-41), y P. CRAMER, *Baptism & Change in the Early Middle Ages c. 200-c. 1150*, Cambridge, 1993, p. 270-6.

89. También la escultura de San Juan de la Peña y San Salvador de Ejea, del mismo círculo artístico que el claustro de San Pedro, nos ha dejado testimonios de un pensamiento bautismal intenso y original (cf. Pamela A. PATTON, «*Et Partu Fontis Exceptum*: The Typology of Birth and Baptism in an Unusual Spanish Image of Jesus Baptized in a Font», *Gesta*, XXXIII/2 (1994), p. 79-91).

90. *Index...*, *PL*, 46, col. 102.

91. D. RUIZ, *Padres apologistas griegos*, Madrid, 1954, p. 250.

92. H. A. KELLY, *Towards the Death of Satan. The Growth and Decline of Christian Demonology*, Londres, Dublín y Melbourne, 1968, p. 35.

93. Cf. J. H. WASZINK, «*Pompa diaboli*», *Vigiliae christianae*, 1 (1947), p. 13-41.

remisión de los pecados<sup>91</sup>, y el ritual de la iniciación se concibió desde los orígenes «as a means of ridding oneself of whatever demons one was infested with»<sup>92</sup>. Uno de los principales vectores de la liturgia bautismal, de principio a fin, por encima de particularismos y variantes nacionales, es el decidido y decisivo «abrenuntio» a Satanás, sus «obras» y «seducciones» —en la conocida fórmula de Tertuliano—<sup>93</sup>. En su forma más extensa, entre los siglos IV y VI, cuando existía una mayor exigencia en la formación de los que se acercaban a la fe, la renuncia del candidato y el exorcismo del celebrante no sólo estaba presente el gran día del baño de regeneración, sino en cada uno de los ejercicios de entrenamiento del catecu-

94. Resumo R. CABIÉ, «La iniciación cristiana», p. 584, 590-3 y 595-609, y M. RIGETTI, *Historia de la liturgia*, II, Madrid, 1955-1956, p. 676-681. Para un análisis más detallado de los exorcismos y renunciaciones bautismales, cf. F. J. DÖLGER, *Der Exorzismus im altchristlichen Taufritual*, Paderborn, 1909, y H. A. KELLY, *The Devil at Baptism: Ritual, Theology, and Drama*, Ithaca y Londres, 1985.

95. H. A. KELLY, *Towards the Death of Satan...*, p. 41.

96. Los ejemplos abundan por doquier: E. TYRELL-GREEN, *Baptismal Fonts. Classified and Illustrated*, Londres, 1928; W. H. BÉDARD, *The Symbolism of the Baptismal Font in Early Christian Thought*, Washington, 1951; S. A. HALLBACK, *Fonts Baptismaux du Moyen Age dans le Värmland*, Karlstad, 1965; F. NORDSTRÖM, *Medieval Baptismal Fonts. An Iconographical Study*, Umea, 1984. En el ámbito hispano, M. DELCOR, «Les cuves romanes et leur figuration en Roussillon, Cerdagne et Conflent», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 4 (1973), p. 69-109; G. BILBAO LÓPEZ, *Simbolismo e iconografía bautismal en el arte medieval alavés*, Vitoria-Gasteiz, 1994; EADEM, *Iconografía de las pilas bautismales...*, Burgos, 1996; A. DOMEÑO MARTÍNEZ, *Pilas bautismales medievales en Navarra: tipos, formas y símbolos*, Pamplona, 1992.

97. «Une industrie de l'art, les fonts baptismaux romans», *Archéologia*, 22 (1968), p. 70-75.

98. Cf. J. TAVERON-PERRY, «Dragons and Monsters beneath Baptismal Fonts», *The Reliquary and Illustrated Archeologist*, 11 (1905), p. 189-195.

99. Cf. NORDSTRÖM, *Medieval Baptismal Fonts*, p. 51, 126, 129-30 y 132, y BILBAO, *Iconografía de las pilas bautismales...*, p. 149-151.

100. Prescindiré de otras consideraciones de orden general, como la posible existencia de una tradición iconográfica en que las figuras de Sansón y Abel aparecen emparejadas. En un ejercicio rápido de memoria se me ocurren tres obras románicas en que dicha asociación debiera responder a una precisa intención: un capitel en el Fogg Art Museum de Harvard procedente de Moutier-Saint-Jean, estudiado por Pearl R. BRAUDE («Cokkel in oure Clene Corn...», *passim*), dos cestas en *Il Portale dello Zodiaco alla Sacra di San Michele* (por M. CENTINI, Turín, 1989, p. 23-7) y una pareja más en el transepto de la iglesia de Aulnay (A. SURCHAMP, *Haut-Poitou Roman*, La Pierre-qui-vire, 1975, p. 309-310 y figuras 144-6).

101. CANELLAS-LÓPEZ y SAN VICENTE, *Aragon Roman*, figura 125.

102. *Ibidem*, p. 344.

103. Dejo un margen a la duda



Figura 15. Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca). Capitel 24, lado E.

menado. Durante la «preparación remota», la admisión de los aspirantes se inicia en el *Sacramentario Gelasiano* con una exuflación, evocación del aliento de Dios en la creación del hombre y gesto de exorcismo, despectivo para los poderes del mal que actúan sobre las criaturas. Durante la «preparación próxima» en Cuaresma, los tiempos fuertes de la celebración reciben el nombre de «escrutinios», porque ponen a prueba al «competente» enfrentándolo al príncipe de las tinieblas; la progresión hacia el bautismo, entre alusiones y adjuraciones al demonio, se imagina como adiestramiento en el combate de la vida cristiana y se compara con la marcha hacia la tierra prometida de los hijos de Israel. Finalmente, llegada la «preparación inmediata», horas antes de la inmersión en la pila, el último exorcismo («Nec te latet, satanas, imminere tibi poenas, imminere tibi tormenta [...] Proinde, damnate [...] praecipio tibi ut exeat et recedas hoc famulus Dei [...] ut fiat [la fuente] eius templum per aquam regeneratio[nis [...]»), la unción del óleo sobre el pecho y las espaldas «quasi atleta Christi —decía san Ambrosio— luctam huius saeculi luctaturus», y la *abrenuntio*, contemplando todo cuanto pueda desviar al hombre del Evangelio y con carácter de juramento. La larga carrera culminaba con el baño de regeneración, previa exorcización de las

aguas bautismales («Procul ergo hinc, iubente te, Domine, omnis spiritus immundus [...]»)<sup>94</sup>. Como acierta a indicar Henry Ansgar Kelly, «it is still in the ceremonies connected with baptism that we can find the greatest amount of demonological material»<sup>95</sup>.

La conexión iconográfica del pilar 29 con los combates y diablos de la galería meridional es tan palpable que no necesita mayor aclaración. Si acaso, vale la pena recordar la de veces que las pilas bautismales del siglo XII se decoraron con parecida imaginería: sirenas y centauros, «femmes aux serpents», castigos infernales, escenas de juglaría y de cetrería, hombres alanceando dragones, soldados y castillos, vicios y virtudes, bestias y demonios...<sup>96</sup>, tal era el repertorio alegórico de esta «industrie de l'art», como la llamó Marguerite David-Roy<sup>97</sup>, donde la idea de exorcismo a veces se expresó en términos tan físicos<sup>98</sup> como en nuestra fuente pilar, cuya potente estructura parece proyectarse a modo de conjuro sobre los capiteles del entorno. Que en no pocas pilas se incluya, además, la lucha de Sansón y el león, escena que cierra la secuencia satánica por el oeste (número 24, figura 14), y que hasta en algunos casos no falte tampoco el fratricidio de Caín, que la remata por el este (número 37, figura 11), son ya meras coincidencias<sup>99</sup>. Y aunque no lo fuesen, la situación fronteriza de ambas escenas y la bipolaridad de su propia temática, nos incitan a buscar las principales razones de su elección en otros aspectos del plan iconográfico de conjunto<sup>100</sup>.

Como ya sabemos, en el capitel 24, junto a la hazaña de Sansón con el león en Timna se representó el episodio de Dalila rapando la cabellera del nazareo con los filisteos al acecho, según *Jueces* 16, 15-19 (figura 14)<sup>101</sup>. El «sujet enigmatique»<sup>102</sup> de la labra contigua (número 23, figuras 15-16), con los mismos protagonistas, debe por fuerza referirse a otro momento de la historia con la mujer del valle de Sorec, quizá el consecutivo (*Jue.* 16, 20-1), aunque tampoco me atrevería a poner la mano en el fuego: Dalila despertando a Sansón (figura 15) y los filisteos prendiéndolo para encarcelarlo (figura 16)<sup>103</sup>. Quizá hubiese sido más lógico intercambiar la posición de ambos capiteles para que la historia pudiese leerse en sentido contrario a las agujas del reloj, como el ciclo cristológico, pero intuyo que el arranque de la panda satánica con la yuxtaposición de la proeza de Timna y la traición de Dalila obedece a imperativos iconográficos. Tan bipolar como el programa claustral en conjunto, el capitel 24 contrapone los dos perfiles opuestos de Sansón: su fortuna y calamidad. Parece una traducción literal de las palabras de san Ambrosio:

Samson validus et fortis leonem suffocavit, sed amorem suum suffocare non potuit<sup>104</sup>,

síntesis del perfil adversativo del héroe bíblico, tan marcado por la victoria como por la derrota, lo que determinó en la tradición exegética un doble diagnóstico, contradictorio, y aventurados intentos de conciliación<sup>105</sup>. Por una parte, juzgado desde un punto de vista humano, Sansón fue asimilado a Adán, David y Salomón en el rasgo compartido de hombre pecador arruinado por la mujer a la que amó, constituyendo con ellos un cuarteto de marcado carácter misógino, convertido en *topos* de tal difusión, que hasta circuló en forma de proverbio:

Adam, Samsonem, si David, si Salomonem  
Femina decepit, quis modo totus erit?<sup>106</sup>.

Paralelamente, desde una perspectiva divina, cada paso de su vida se interpretó *in typo Christi*, representándose su triunfo sobre el león como prefigura de Cristo en el Infierno rompiendo las cadenas de la muerte y venciendo al diablo<sup>107</sup>. Mientras la lectura tipológica, cimentada en san Isidoro<sup>108</sup> y Rabano Mauro<sup>109</sup>, tuvo, como es lógico, una fortuna múltiple y poliédrica, la primera recibió a menudo acentos ascéticos y se utilizó esencialmente con tono preventivo y como ejemplo *a fortiori* en el argumento de la castidad. Nuestro capitel podría conjugar ambas líneas interpretativas, pero sin llegar a plantear la incongruencia que la codicia de Sansón por Dalila implicaba en la equiparación cristológica (¿acaso «fue Cristo —se preguntaba Cesáreo de Arles— superado por los ardides de una mujer?»). Es posible que el escultor sí la notara, pero prefirió borrarla de su obra; cuando menos, resulta llamativo que la historia se haya parado precisamente con la detención del héroe, sin dar cuenta de la humillación a la que lo sometieron a continuación los filisteos, «sacándole los ojos» y obligándole en la cárcel «a dar vueltas a la muela» (*Jue.* 16, 21); el escultor no sólo mitiga de esta manera la imagen, siempre implícita en la tradición misógina, de un Sansón «sic perditum» —como diría Abelardo—, culpable de su propia derrota al ceder a los halagos de una mujer, sino que incluso distorsiona el contexto del episodio entrometiendo, con tanta anacronía como intención de síntesis, el testimonio paradigmático (en el arte, al menos) de su «divina virtutis vel fortitudinis», la lucha con el león.

Los capiteles que rodean al pilar 23-24 insisten en la dimensión triunfal del nazareo: por el lado cristológico, la psicomaquia (número 22, figura 13), y por la panda de la Reconquista, las luchas ya aludidas a imitación del héroe bíblico (números 25-26). En este sentido, el pilar recoge la semblanza positiva que de Sansón dio la tradición tipológica, atenuando sustancialmente la verdadera dimensión de su derrota, que se entiende como relativa o eventual, y de la que se



Figura 16.  
Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca). Capitel 24, lado N.

culpa a Dalila únicamente. Porque, o mucho me engaño, o con la meditada selección de escenas (insistencia en Dalila, pocas veces representada por partida doble en la iconografía románica, y omisión de la consiguiente degradación de Sansón) el escultor no pensaba tanto en el héroe veterotestamentario como en la propia ubicación del pilar, cuya función primordial es introducirnos en la panda de Satán. Quiero decir que con la presencia pertinaz de Dalila se quiso subrayar antes la fuerza de la tentación femenina que la flaqueza de Sansón; a los escultores oscenses les interesaba sobre todo recrear *sub specie* femenina (y, en menor medida, filisteo) esa sensación de *acoso* constante del mal que en algunos capiteles de combate se recreó sumiendo al luchador en una maraña de hojarasca (números 22 y 33, figura 13) o imaginándolo atacado por varias bestias infernales al tiempo, de frente y por la espalda (números 26 y 32)<sup>110</sup>. Prescindiendo no obstante del final humillante de la historia, los dos capiteles del pilar expresan cabalmente ese «tedio de muerte» que el incordio «incesante» de Dalila produjo en Sansón (*Jue.* 16, 16). Y es desde esta perspectiva, colocando a la mujer a la cabeza, nunca mejor dicho, de la amenaza satánica («Femina, *fax* Sathanae», pensaba Roger de Caen a propósito de Dalila), donde nuestra escultura participa del tono de advertencia misógina propio de la exégesis «literal» —en términos de F. Michael Krouse— del relato del nazareo. Testigo mayor de esta interpretación sería (si conservásemos el original) el capitel número 25, donde el «Sansón» que ya hemos visto, combatiendo en pleno dominio de sus facultades, se contraponen al

porque sólo he visto el vaciado del capitel original, aparte de la restitución moderna. Sansón hace gesto de despertarse, y aunque a primera vista se diría que aún exhibe sus «siete trenzas», es muy probable que la cabellera cuelgue en realidad de la mano de Dalila. La historia prosigue con la imagen de un rey (idéntico a los retratos ya comentados de Pedro I) ordenando a sus soldados la detención de Sansón, por lo que el episodio que le precede no puede referirse a ninguno de los intentos previos de seducción por parte de Dalila.

104. F. M. KROUSE, *Milton's Samson and the Christian Tradition*, Princeton, 1949, p. 35, n. 7 (la cursiva es mía).

105. Para la interpretación patristica y medieval de Sansón, cf. F. M. KROUSE, *Milton's Samson...*, p. 31-62, y P. DRONKE, *La individualidad poética en la Edad Media*, Madrid, 1981, p. 138-158 (a propósito del IV *planctus* de Pedro Abelardo).

106. DRONKE, *La individualidad poética...*, p. 138.

107. Éste fue el significado más común que asumió en la figuración románica; cf. R. FAVREAU, «Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales», *Académie des Inscriptions & Belles-lettres*, 1991, p. 613-636 (614-5 y 635).

108. *Questiones in Veterum Testamentum*, VIII (PL, 83, col. 389-390).

109. *Commentaria in librum Iudicum*, XVI-XX (PL, 108, col. 1190-8).

110. La sensación de hostigamiento y asedio se respira al fin

y al cabo a lo largo de toda la serie satánica, en lo que parece una insistente exhortación a la vigilancia a la manera de I *Pedro* 5, 8: «Sed sobrios y vigilad, que vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda rondando y buscando a quien devorar».

111. Es significativo que el escultor haya ubicado cada una de las imágenes alegóricas del capítulo 25 justo enfrente de sus análogas bíblicas del 24, con el propósito de evitar la menor duda en la interpretación de la historia. La elección como castigo de la amputación de la lengua se ajusta plenamente al *ius talionis*: «por donde uno peca, por ahí es atormentado» (*Sap.* XI, 17), ya entendamos como «lugar» del pecado la constante insistencia verbal de Dalila en su demanda, ya el propio acto de «amputar» la cabellera de Sansón.

112. Y en compañía de una sirena pez, en línea con la imaginería empleada en las condenas contemporáneas de la juglaría: «alias corpore deformati [...] publice mulieres quasi syrenes» (C. CASAGRANDE y E. VECCHIO, «Clercs et jongleurs dans la société médiévale», *Annales E.S.C.*, 34, 1979, p. 913-928, n. 1).

113. Incluso el pilar en el extremo oriental de la misma galería (números 34-35) parece aludir a su homólogo occidental, a través de una sugerente inversión de los términos allí utilizados: la copia moderna representa el esfuerzo de unos hombres por salvar de las voracidad monstruosa a dos mujeres que adoptan posturas muy similares a las de Sansón en el episodio contrario de seducción.

114. Parecida misoginia debió determinar la incorporación de la historia de Sansón y Dalila en el claustro de la catedral de Gerona, donde I. LORÉS (*Catalunya Romànica*, V, Barcelona, 1991, p. 124) ha observado un claro afán por subrayar la culpabilidad de la mujer en los relieves del Pecado Original, coherente asimismo con el protagonismo concedido a las «femmes aux serpentes» en el pilar del Infierno.

115. GODEFRIDO ADMONTENSE, *Homiliae Dominicales*, XLII (*PL*, 174, col. 287); la cursiva es mía.

116. En una línea similar, san Agustín dice que «Non solum peccata, sed et ipsa desideria vitiosa baptismalis lavacro purgantur» (*Index...*, en *PL*, 46, col. 108).

117. Otra obra románica con episodios de la vida de Sansón estratégicamente seleccionados y presentados con el objeto de modelar la conducta de los monjes, es la interesante pieza procedente de la abadía de Saint-Martin de Savigny y conservada en el

castigo de una mujer desnuda, a quien un simio arranca la lengua con unas tenazas, verdadera proyección en el universo femenino de la merceda condena de Dalila<sup>111</sup>. Desde aquí, la denuncia de la lujuria de la mujer se extiende a otros capiteles de la misma serie: a la bailarina que se contorsiona al son diabólico del arpa en el número 28<sup>112</sup>, o a las cuatro «femmes aux serpents» en las esquinas del número 31<sup>113</sup>.

Leída desde el punto de vista del machón suroccidental, la panda satánica cobra así un acento misógino imperceptible desde la perspectiva del pilar central<sup>114</sup>. Y donde antes teníamos una rica alegoría del conjuro emitido desde las aguas del bautismo, ahora nos encontramos con una reflexión sobre lo «inundado» que está el mundo (la galería sur) «per Dalilam, quae interpretatur *situla*, caro nostra intelligitur, quae semper portat aquam et honorem carnalis concupiscentiae»<sup>115</sup>. Como es obvio, la nueva lectura no desplaza a la anterior, sino que la completa y enriquece. El disfraz femenino del diablo es un aspecto que ya se contempla en los exorcismos del rito bautismal (recordemos que la invocación al demonio se extiende a sus «obras» y «seducciones»)<sup>116</sup> y, en cualquier caso, nunca nos salimos del contexto de exhortación al combate pregonado desde el pilar 29, ora desde la historia, ora desde la liturgia. La función de Dalila en la galería meridional es teñir ese mismo combate de un apropiado carácter monástico, alertando a los monjes del más nefasto de los vicios en el que podían incurrir, la carne<sup>117</sup>.

Mientras los capiteles 23 y 24 arrojan al infierno a la mujer de Sorec, el que cierra la serie satá-

Duke University Art Museum, según la interpretación de ILENE H. FORSYTH, «The Samson Monolith», en C. BRUZELIUS y J. MEREDITH (eds.), *The Brummer Collection of Medieval Art*, Durham, 1991, p. 21-55, espec. 38-48.

118. CANELLAS-LÓPEZ y SAN VICENTE, *Aragon roman*, p. 344, ven en ambas figuras a los «parientes» de Caín y Abel presenciando el crimen.

119. El suceso y las palabras de Dios dicen bien con el capitel de enfrente (número 36), donde el trillado motivo de dos carnívoros apresando a un cordero podría haberse concebido en este caso como ficción alegórica del pecado cainita.

120. El único distintivo de Caín en todas las escenas del capitel es su cabellera rizada, posible alusión al «tremulo corpore» con que algunos exegetas identificaron la «señal» que Dios le impuso para sustraerlo de la venganza

de los hombres (*Gen.* 4, 15): «erat uagus et profugus super terram et *tremebundus capite*», dice Pedro Lombardo (G. DAHAN, «L'exégèse de l'histoire de Caïn et Abel du XI<sup>e</sup> et xive siècle en Occident», *Recherches de Théologie Ancienne et Médiévale*, XLIX, 1982, p. 21-89, en 65-6).

121. De algún modo, la segunda interpretación es mejor candidata que la primera, al contar con ciertos antecedentes iconográficos (O. K. WERCKMEISTER, «The Lintel Fragment Representing Eve from Saint-Lazare, Autun», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV, 1972, p. 1-30, espec. 7-8 y 14) y estar avalada por una tradición literaria especialmente interesada en poner de relieve el arrepentimiento o lamentación de Adán y Eva tras el pecado original, como la versión latina de la *Vida de Adán y Eva*, 1 (*Apócrifos del Antiguo Testamento*, dir. A. Díez MACHO, Madrid, 1983, p. 338), o el *Jeu d'Adam*, espec. v. 519-90 (*Trois Pièces Médiévales*, ed. R.

nica por oriente (número 37) se encarga de lanzar al impío de Caín, cuya historia se narra con dilación y meditada gesticulación. El relato parece empezar en la cara meridional (figura 10), con la aprobación divina de la ofrenda de Abel y el rechazo de los abrojos de Caín, de espaldas a la Mano de Dios, mostrando ostentosamente su cizaña y llevándose con rabia la mano derecha a los pelos («se enfureció Caín y andaba cabizbajo», dicta el *Gen.* 4, 5). La siguiente escena identificable es el fratricidio, perpetrado como lapidación en la cara oriental (figura 11), pero precedido por la extraña imagen de un hombre que se vuelve súbitamente sobre su paso al ser alcanzado por una figura masculina situada más atrás, en la esquina (sureste) del capitel<sup>118</sup>. Si seguimos el relato bíblico sin saltarnos una coma, estaríamos ante la advertencia de Yahvé a Caín, cuando le dijo:

¿Por qué estás enfurecido y por qué andas cabizbajo? ¿No es verdad que, si obraras bien, andarías erguido, mientras que, si no obras bien, estará el pecado a la puerta como fiera acurrucada, acechándote ansiosamente, a la que tú debes dominar? Cesa, que él siente apego a ti, y tú debes dominarle a él (*Gen.* 4, 6-7)<sup>119</sup>.

Sin embargo, el supuesto Yahvé no lleva nimbo y se apoya en bastón, por lo que tiendo a pensar que nos las habemos más bien con el momento inmediatamente posterior: «Dijo Caín a Abel, su hermano: “Vamos al campo”», perfectamente encadenado con el asesinato:

Y cuando estuvieron en el campo, se alzó Caín contra Abel, su hermano, y lo mató (*Gen.* 4, 8).

El apego del capitel al texto, a la letra y a la rotundidad de su estilo (donde toda descripción se resuelve en enumeración) es admirable, a pesar de la mediocridad artística del escultor. El hilo de la historia prosigue en el lado norte, donde se suceden la escena de la reprimenda (con Dios, ahora sí, nimbado) y la solitaria estampa de un Caín «maldito... fugitivo y errante» (*Gen.* 4, 11), mesándose otra vez sus rizados pelos, signo de desesperación («Demasiado grande es mi castigo para soportarlo», exclama en *Gen.* 4, 13)<sup>120</sup>. La cara occidental (figura 12) cierra, o quizá introduce, la narración con el abrazo de un hombre y una mujer, inédita representación de Adán y Eva llorando la muerte de Abel o sufriendo su propia expulsión, si situamos la escena al inicio de la historia<sup>121</sup>; aunque también podría tratarse de una ingeniosa y ambivalente ilustración de *Gen.* 4, 1: «Conoció el hombre a su mujer, que concibió y parió a Caín», representación literal del eufemismo *cognovit* empleado en la *Vulgata* teñida sin embargo de premonitorio dolor:

Tes emfanz en dolor naistront,  
E en anguisse finerunt.  
En tel hahan, en tel damage  
As mis [e] tei e tun lignage<sup>122</sup>.

Es evidente que la consagración del capitel 37 a Caín y Abel vuelve a estar regida por la idea de conjunto: se trata nuevamente de una labra de transición que con la contraposición de dos figuras del Antiguo Testamento delimita claramente los dos polos de la carta claustral. En consonancia con el Salmo 1, el «impío» Caín («primer hijo del demonio», aseguraba Policarpo)<sup>123</sup> anticipa la «senda de los pecadores», mientras Abel abre «el camino de los justos». La exactitud del organigrama iconográfico del claustro se comprueba al observar que este capitel y el pilar de Sansón son equidistantes (en relación con las dos grandes áreas temáticas del conjunto), pero no intercambiables. El desenlace psicomáquico del ciclo cristológico pedía, para la frontera suroccidental, un héroe más conclusivo y victorioso, cual Sansón; ahora nos encontramos, por contra, en los prolegómenos de la vida de Cristo, lugar de preludio e ingreso que reclama una figura más iniciática, como Abel<sup>124</sup>. Nada tiene de casual, por consiguiente, la elección de la ceremonia bautismal como tema del capitel contiguo, con el que forma un dueto tan íntimo e inseparable como la pareja Sansón-psicomaquia del extremo opuesto: en tanto profesión de fe y renuncia al demonio, el bautismo 38 adhiere a Cristo (al ciclo cristológico) el soplo de Abel al par que rechaza y conjura a Caín y su panda satánica. Las dos labras construyen una imagen de la *conversio* en el sentido más pleno y exigente de la palabra, incluso en su acepción física, etimológica ('revolución, rotación, vuelta'), ya que entre ambas se produce un cambio en el rumbo narrativo que sospecho intencionado. Fijémonos que Caín recorre «cabizbajo» y «errante» el capitel 37 en sentido contrario a las agujas del reloj (figura 10), abriendo la senda del pecado, de los judíos, en la cara sur para volver a ella, hacia la serie satánica, al término de su fuga (figura 12); en el capitel del bautismo, el sentido de la narración se invierte, al igual que el clima, ahora festivo y ceremonioso, de una procesión cuyo curso de derecha a izquierda (figuras 7-8), por el camino de los justos, de los cristianos, culmina con la «segunda natividad» de Pedro Alfonso en la cara norte (figura 9), en el umbral de la Infancia de Cristo.

Cuando a este armonioso dúo le sumamos el capitel número 1, obtenemos una trinidad cabal, tan cabal que es difícil destilar sus profundas implicaciones. Los tres capiteles conforman en cierto modo un coro sacramental: Bautismo, Matrimonio (de la Virgen y San José) y Eucaristía (prefigurada en el Sacrificio y Ofrenda de Abel).

La posición central del rito de la iniciación no podía ser más conveniente y oportuna, dada su conexión teológica y simbólica con la Comunión<sup>125</sup> y la profunda dimensión social que comparte con el Matrimonio, en la medida en que el bautismo entraña «una conversión de parenté» que «marque la véritable naissance sociale de l'individu»: proclamando su adhesión al dogma católico, el recién bautizado ingresa en la comunidad cristiana y deviene hijo de la *Mater Ecclesia*<sup>126</sup>. La concepción juanesca del bautismo como nuevo nacimiento es, en este punto, fundamental (*Jn.* 3, 3-5). Sobre su base, la patrística y la liturgia se imaginaron la fuente bautismal como seno materno fecundado por el Espíritu Santo: «Vulva matris, aqua baptismalis», resume san Agustín (*ut supra*, n. 90). De ahí la presencia iconográfica de la Virgen (acompañada a veces de sus padres) en las pilas y baptisterios medievales<sup>127</sup>, y de ahí la estrecha relación de los tres capiteles oscenses. Con sus treinta años de edad, Pedro Alfonso es el paradigma de ese «nacer siendo viejo» que tanto sorprendió a Nicodemo (*Jn.* 3, 3). Su nueva ascendencia la encarna, en el terreno social, su padre espiritual Alfonso el Batallador (figura 9) y se consuma, a nivel místico, en el capitel dedicado a María (número 1). Atrás deja su vieja ascendencia y los pecados heredados por vía carnal, cuya suma resume el fratricidio de Caín (figura 11): «O fili male ex Adam nate, sed bene in Christo renate»<sup>128</sup>. Me cuesta mucho creer que la insistencia *parental* de los capiteles 37-1 sea puramente anecdótica<sup>129</sup>.

Pero de lo que no cabe la menor duda es que la argamasa que cohesiona y da consistencia a nuestro terceto es el binomio (re)nacimiento-resurrección, correlato sustancial de la teología bautismal. «¿O ignoráis —clamaría san Pablo— que cuantos hemos sido bautizados en Cristo Jesús fuimos bautizados para participar en su muerte? Con Él hemos sido sepultados por el bautismo para participar en su muerte, para que como Él resucitó de entre los muertos por la gloria del Padre, así nosotros vivamos una nueva vida» (*Rom.* 6, 3-4). Es que el núcleo de la exégesis y ritual de la iniciación lo compusieron a partes iguales los dictados doctrinales de san Pablo y san Juan<sup>130</sup>. En la nueva creación, las entrañas maternas se funden con las entrañas de la tierra de las que resucitó Cristo la mañana de Pascua. El bautismo, en efecto, es vulva y —porque— es tumba, «tomb and womb» en la feliz expresión de Peter Cramer<sup>131</sup>. El himno pascual *Rex sempiternae caeliturum*, en la forma de maitines del Breviario Romano, lo expresa tan afinadamente como los capiteles oscenses:

Qui, natus olim e Virgine,  
nunc e sepulchro nasceris,  
tecumque nos a mortuis

HARDEN, Nueva York, 1967, p. 33-6). Del planto por la muerte de Caín sólo conozco los ejemplos modernos y de iconografía muy diferente que cita L. REAU, *Iconografía del arte cristiano*, 1.1, Barcelona, 1996, p. 124.

122. Imprecas Dios a Eva en el *Jeu d'Adam*, v. 455-8 (ed. HARDEN, p. 30). Para CANELLAS-LÓPEZ y SAN VICENTE, *Aragon roman*, p. 344, el abrazo representa a «nos premiers parents, costernés peut-être par le drame qui se prepare».

123. Cf. BRAUDE, «Cokkel in oure Clene Corn...», p. 17.

124. Incluso las implicaciones agrícolas de la historia venían a cuento en un capitel situado junto al *ortulum* del priorato, que hasta 1258 ocupó el espacio de las capillas de Santa Ana y San Benito (cf. *infra*, n. 149).

125. Véase J. DANIELOU, «Baptême, Pâque, Eucharistie», en *Communion solennelle et profession de foi*, Paris, 1952, p. 117-33, y S. MORALEJO, «Pour l'interprétation iconographique...», p. 168-9.

126. Cf. J. BASCHET, *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2000, p. 29-62 (de donde proceden las citas), y A. GUERREAU-JALABERT, «*Spiritus et caritas*. Le baptême dans la société médiévale», *La Parenté spirituelle*, Paris, 1995, p. 133-203.

127. Cf. NORDSTRÖM, *Medieval Baptismal Fonts*, p. 89-92, y BILBAO, *Iconografía de las pilas bautismales*, p. 155-6 y 189-92, amén de unas pocas invenciones iconográficas ciertamente originales en BASCHET, *Le sein du père*, p. 41.

128. Exclama San Agustín a propósito del ritual bautismal (*Contra Julianum*, IV, 14, en *PL*, 44, col. 649). Como es lógico, la liturgia también hace referencia a esta limpieza del pecado original transmitido a través del nacimiento «ex carne». Como explica san Ambrosio en sus *De sacramentis libri sex*, VII, 20, la triple confesión del neófito en el cenit de la celebración bautismal se realiza «ut multiplicem lapsus superioris aetatis absolvet» (*PL*, 16, col. 429).

129. Máxime si, como he sugerido, en la cara occidental del capitel 37 reconocemos la *cognitio* y premonitorio llanto de Adán y Eva y asumimos como original el Nacimiento de la Virgen del número 1 (cf. *supra*, n. 29).

130. Cf. SAXER, *Les rites de l'initiation...*, p. 658-62.

131. *Baptism & Change...*, p. 279. «Este agua salvadora fue vuestra tumba y vuestra madre», dice la catequesis de Jerusalén (CABIÉ, «La iniciación cristiana», p. 612).

132. Según NORDSTRÖM, *Medieval Baptismal Fonts*, p. 22. Cf., en la misma línea, el himno pascual «Rex aeternae domini» del *Hymnarium oscense*, n.º 57, p. 64-5.

133. TERTULIANO, *De baptismo*, 20, 5, en la traducción de CABIÉ, «La iniciación cristiana», p. 612.

134. NORDSTRÖM, *Medieval Baptismal Fonts*, p. 21.

135. «Os habéis sumergido tres veces en el agua, y luego habéis emergido, significando con ello simbólicamente la sepultura de tres días de Cristo», comenta san Juan Crisóstomo (en CABIÉ, «La iniciación cristiana», p. 611-2). No haré caso de las flores octolobuladas inscritas en círculos que decoran la tumba de Cristo en el capitel de la Deposición (número 16), dado que pertenecen a la restauración moderna y el sarcófago original de la *Visitatio* (número 17) muestra una decoración a base de círculos aparentemente sin significado. Por desgracia, la cuna de la Virgen (número 1), con tres flores de cuatro pétalos que sí podrían tener vocación simbólica, también es obra del restaurador.

136. JOUNEL, «El año», p. 922.

137. MORALES, «Pour l'interprétation iconographique...», p. 151 y 167.

138. Según la oración romana de bendición de la fuente bautismal, en CABIÉ, «La iniciación cristiana», p. 608.

139. «Todo el Pentecostés nos recuerda la resurrección que esperamos en el otro siglo», declara san Basilio, *Tratado del Espíritu Santo*, 27, 66 (JOUNEL, «El año», p. 943). Me resisto a pensar que la equidistancia de los capiteles 20 y 38 sea gratuita. Si en el número 20 Cristo crea la Iglesia a través del «bautismo de fuego», en el 38 es la Iglesia quien «recrea» a Cristo mediante el ritual de la iniciación.

140. CANELLAS-LÓPEZ y SAN VICENTE, *Aragon roman*, p. 344.

141. Esta lectura dinámica y repectiva del claustro, cíclica y circular, litúrgica en definitiva, no entra en contradicción con la interpretación topográfica que defiende en estas páginas. Las dos dimensiones convergen en contenido, y lo que a vuelo de pájaro se expresa como expulsión, al paso de los capiteles se percibe en la eterna reiteración del binomio (re)nacimiento-resurrección que se deriva de cada circunvolución. La armónica orquestación de ambas dimensiones, orgánica o estructural y lineal o narrativa, es una de las grandes virtudes de los mejores programas iconográficos de época románica.

iubes sepultos surgere.

Qui, pastor aeternus, gregem

aqua lavas baptismatis:

haec est lavacrum mentium,

haec est sepulchrum crimum<sup>132</sup>.

El candidato del capitel 38 muere con Cristo, en la figura del pastor Abel (número 37), lavando los crímenes y culpas de la serie satánica y resucitando «en el baño santísimo del nacimiento nuevo» para «extender por primera vez las manos junto a una madre y unos hermanos» a partir del número 1<sup>133</sup>. Las tres estrellas o florones de ocho pétalos (ocho, justamente, *ut supra*, n. 88) grabadas en la fuente de Pedro Alfonso (figura 9) aluden, qué duda cabe, a la trinitaria profesión de fe del neófito y a su triple *immersio* y *emersio* de las aguas bautismales, símbolo «of the mystical dying and rising»<sup>134</sup> y de los tres días que transcurrieron entre la muerte y resurrección de Cristo<sup>135</sup>.

La doble mirada del capitel 38 hacia la muerte meridional y el renacimiento septentrional nos sitúa explícitamente «en el quicio del misterio de la salvación»<sup>136</sup>, la vigilia pascual, punto culminante del año litúrgico y tiempo privilegiado, con Pentecostés, para la celebración del bautismo. En el fondo, los tres capiteles que comentamos constituyen una creativa metáfora del triduo pascual: muerte (en Abel), sepultura (en la piscina) y resurrección (como nacimiento) de Cristo. Y lo importante es que éstas, al fin y al cabo, son las grandes líneas de fuerza de todo el programa claustral. El terceto viene a ser como un índice o suma del conjunto cuya localización al inicio del largo ciclo cristológico nos invita a peregrinar por el resto de capiteles para comprobar, con pelos y señales, lo que el terceto ha resumido desde el principio. Como sacramento que inaugura para el neófito «un nouveau destin sous la providence du Christ»<sup>137</sup>, el bautismo 38 nos introduce espiritual y materialmente en la vida de Cristo: a través de los capiteles de Infancia (números 1-7) nos vemos renacidos «a la nueva infancia de una verdadera inocencia»<sup>138</sup>, y así lo entendemos porque con la triple inmersión nos sabemos partícipes de su Pasión (números 10-16) y Resurrección (números 17-19). Llegamos así al otro extremo del claustro para reencontrar en el capitel número 20 los términos con los que habíamos partido desde su estricto *pendant* oriental: el «bautismo de fuego» que es Pentecostés, donde se especifica que el baño de regeneración es mandato de Cristo (*Mt.* 28, 19; *Act.* 2, 38), instituido por Él y que de Él recibe la virtud de santificar, *id est*, de garantizar la resurrección de los iniciados, como pone de manifiesto la original inclusión en el mismo capitel de un oficio de difuntos (figura 17)<sup>139</sup>. Es sumamente revelador que en tan dilatado ciclo apenas asomen escenas de la Vida Pública de

Cristo, habiéndose consagrado a su Infancia los siete capiteles que parten del bautismo 38, y los diez que desembocan en Pentecostés a su Pasión y Resurrección. La serie se cierra con la Asunción de la Virgen María (número 21), en un capitel que en verdad funciona como palpable *confirmación* de que quienes «han sido injertados —como diría san Pablo— en Él por la semejanza de su muerte también lo [serán] por la de su resurrección» (*Rom.* 6, 5); que el episodio se remate con la *verificación* de la Asunción de María, «réplique de la visite des Saintes Femmes au tombeau de Christe» (número 17)<sup>140</sup>, es una clara prueba del papel apodíctico o testimonial de la labra. Y «pues sabemos que Cristo, resucitado de entre los muertos, ya no muere», prosigue san Pablo, «por que muriendo, murió al pecado una vez para siempre» (*Rom.* 6, 9-10), alcanzamos finalmente la psicomaquia (número 22, figura 13), cantando —con Sedulio— «Christi triumpho tartarum».

Esta muerte de la muerte en el número 22 nos traslada directamente al bautismo número 38, «lavacrum mentium, sepulchrum crimum», como decía el himno pascual de maitines, «fin de los vicios y origen de las virtudes», redundando la oración de bendición de la fuente el Sábado Santo. Y no me estoy saltando toda la serie meridional encajada entre las dos escenas veterotestamentarias, dado que ésta no es, en última instancia, sino una rica *dilatatio* de la dialéctica que existe entre el bautismo (retomado en el pilar 29) y la psicomaquia (cf. la extensa secuencia de satanes y combates) con los que se abre y se cierra el ciclo cristológico. Donde termina triunfalmente el paso de Cristo por la tierra (número 19), empieza la misión de los apóstoles (número 20, figura 17) y, con ellos, la de la Iglesia (explícitamente representada en la escena de funerales), tomando «el yelmo de la salvación y la espada del espíritu» (diría san Pablo, cuyo eco reverbera en la *gesta* del pilar 29) para «resistir a las insidias del diablo» y luchar «contra las potestades, contra los dominadores de este mundo tenebroso, contra los espíritus malos de los aires» (en la galería meridional), para conquistar nuevos cristianos y sumergirlos, a través del bautismo, en la nueva vida de gracia, los capiteles cristológicos. Así se completa una y otra vez el circuito alrededor del claustro, entre la *immersio* y *emersio* del bautismo, naciendo y resucitando con Cristo, entre la tentación y la humillación del demonio, con la misma dinámica que se recrea en el himno *Rex sempiternae caelium*. Partíamos del bautismo 38 para volver a él de forma natural y empezar de nuevo el mismo recorrido. Su ubicación es ciertamente la de un prólogo, pero prólogo en el sentido de algunas obras dramáticas: lugar en el que se representa una acción que es consecuencia y síntesis de la principal que se desarrollará después<sup>141</sup>.

## *Cura pro mortuis y ius parrochiale*

Comentaba al principio de estas páginas que el carácter orgánico e integral del programa iconográfico del claustro de San Pedro es excepcional en este tipo de obras. Su condición (composición) cartográfica lo dota de una personalidad enteriza, una e indivisa, más propia de la decoración de ábsides y fachadas, y que tiene la virtud de absorber, de conciliar en la unidad, las digresiones (cual la histórica del capitel de la Reconquista), los acentos (como el misógino que nace de Dalila) y los miniciclos (tal el terceto recién explicado) que sin duda contiene. Una orografía tan nítidamente delimitada, donde los afluentes y pequeños accidentes están claramente subordinados a los grandes continentes (bipolaridad, tridente, trinidad 37-1), no puede sino reflejar una intención muy concreta. Y los datos de que dispongo indican que dicha intención apuntaba directamente al mundo funerario. Por la sencilla razón de que el claustro de San Pedro se construyó a finales del siglo XII con la función exclusiva o primordial de servir a los muertos, como atrio (escenario) y fachada (escenografía) de exequias y enterramientos.

En realidad, el claustro oscense (figura 1) jamás llegó a ser el clásico eje de gravedad de las dependencias del priorato. A mediados del siglo XII, debía parecerse más al corral de una casa aldeana que a otra cosa. Ni siquiera creo que tuviese un patio bien definido o resueltamente amojonado. La actual panda del *mandatum* estaría probablemente pavimentada, dado que desembocaba en la rara estancia del capítulo donde reposan los restos de Ramiro el Monje, posible capilla reutilizada —digo ahora improvisadamente— de un edificio de mediados del siglo XI. Junto a ella, en el área que hoy ocupan las tres capillas de la galería oriental, fundadas a lo largo del siglo XIII, se abría la pequeña huerta del monasterio, cerrada al este por el abigarrado caserío urbano, e imagino que limitada a mediodía por la cerca del cementerio de San Pedro, que se extendía hacia el barrio de la Alquibla a lo ancho de la galería meridional<sup>142</sup>. La crujía occidental daría paso ya entonces al edificio de la cilla y los lagares<sup>143</sup>. Las restantes oficinas del priorato, casi todas a fin de cuentas, estaban situadas más allá de la bodega, al noroeste de la iglesia, razón que explica la ubicación de la puerta ceremonial del templo en la nave del Evangelio<sup>144</sup>.

La construcción del claustro hacia 1200 obedecía a un plan de adecuación y acotación de una zona abierta y relativamente amplia del priorato, cuyo camposanto y tonalidad rural debieron sentirse amenazados o intimidados por la creciente acumulación de tiendas y viviendas en sus alledaños<sup>145</sup>. Y digo adecuación o revalorización y no recalifica-



Figura 17.  
Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca). Capitel 20, lado SO.

ción o refuncionalización porque, asentada como estaba desde hacía décadas la vida monacal al otro lado de la iglesia, lo que se hizo con aquella zona fue acondicionarla para que pudiese cumplir con *decoro*, en sentido pleno, la función funeraria a la que parecía haber estado predestinada desde un inicio. Digamos que el atrio entero se especializó en la *cura pro mortuis*, con la sola excepción de su extremo occidental. Las reuniones capitulares debieron trasladarse a otro lugar poco después de 1184, año en que el alférez Ximeno de Artusella fundaba una capellanía «in altare qui consecratum est in honore Dei et beatorum apostolorum Bartholomei et Andree in Capitulo eiusdem ecclesie» para que el prior Poncio y los monjes de San Pedro «teneant ibi unam lampadam [...] et unum cappellanum qui cotidie ibi Deo sacrificium offerat [...] et exeat super sepulcra parentum meorum nunc et in perpetuum»<sup>146</sup>. Ésta es la única vez que dicho ámbito aparece mencionado como capítulo<sup>147</sup>. A partir de entonces, la documentación se refiere a ella como «ecclesia» o «capella sancti Bartolomei», y con el tiempo se convertiría en «capilla de los conjuros, de

nos de la plaza de López Allúe, situada al oeste del monasterio.

144. La documentación de San Pedro el Viejo registra con claridad que «la abbadia —o las *domus*— de la dicta ecclesia» limitaba con la «abbadia Sancti Salvatoris», situada al noroeste de nuestro templo (*Liber instrumentorum*, f. 117v. y 118). Por su parte, AYNSA, *Fundación*, IV, p. 541, localiza los «patios deste monasterio» en la actual plaza de San Pedro, frente a la fachada septentrional de la iglesia. Cf. más datos en BALAGUER, *Un monasterio medieval*, p. 24.

145. Sobre el barrio de San Pedro, cerrado a mediodía por la muralla urbana y caracterizado por su ajetreada vida comercial, véanse las pinteladas de A. NAVAL y J. NAVAL, *Huesca...* (n. 3), p. 91-7, y A. NAVAL, «El urbanismo medieval (siglos XII al XV)», en *Huesca. Historia de una ciudad*, Huesca, 1990, p. 195-216. Las «casas ante cimiterium ecclesie Sancti Petri» están documentadas en el *Liber instrumentorum*, f. 118 y 125.

146. *Liber instrumentorum*, f. 64, publicado parcialmente por BALAGUER, «Las capillas», p. 40. AYNSA, *Fundación*, IV, p. 542, dice que el capítulo se celebraba en la capilla de San Miguel, única estancia de la crujía occidental, documentada con tal advocación desde principios del siglo XV y rehecha en el siglo XVI (BALAGUER, «Las capillas», p. 47-8).

147. Por lo que me sospecho que sólo desempeñó tal función temporal o circunstancialmente.

142. Cf. BALAGUER, *Un monasterio medieval*, p. 24, e *infra*, n. 149. En 1264, al cementerio de San Pedro podía accederse desde mediodía a través de una escalinata: «pro qua scala ascendit ad cimiterium ipsius ecclesie et extra ad viam publicam pro qua itur ad barrium de Alquibla» (*Liber instrumentorum*, f. 125v.).

143. De la puerta con tímpano románico (fechable en el segundo cuarto del siglo XII) que se abre en el extremo meridional de esta galería (figura 18), dice AYNSA (*Fundación...*, IV, p. 541) «que aun ahora la llaman de los lagares», y viejos lagares son, efectivamente, lo que encontramos en la trastienda de alguno de los comercios moder-

148. BALAGUER, «Las capillas», p. 42.

149. El documento de fundación de Santa Ana nos informa de la existencia en aquel lugar del huertecillo del priorato, con acceso desde el ábside de la capilla de San Bartolomé: «usque ad posticum seu portam ipsius capelle sancti Bartolomei que exiit ad ortulum» (*Liber instrumentorum*, f. 7v.; BALAGUER, «Las capillas», p. 45 y figura p. 41). Las capillas de San Benito (posterior a 1290) y Santa Inés (1268) también se fundaron como espacios funerarios privados (ibídem, p. 46-7).

150. «The Architecture of the Cloister of Burgos Cathedral», en *Medieval Architecture and its Intellectual Context. Studies in Honour of Peter Kidson*, eds. E. FERNIE y P. CROSSLEY, Londres, 1990, p. 159-168 (164), a propósito de otros claustros hispanos construidos expresamente como necrópolis. Al respecto, cf. también G. MALLET, «Les cloîtres-cimetières du Roussillon», en *La mort et l'au-delà en France méridionale (xiii-xve siècle)*, *Cahiers de Fanjeaux*, 33, Toulouse, 1988, p. 417-34.

151. *Liber instrumentorum*, f. 107v. y 109, donde consta que finalmente fue enterrado en un «sepulcro rubeo sito in predicto claustro». Seguramente se trata del jurisperito recordado en el epígrafe E del necrologio (cf. el apéndice A).

152. D. SICARD, «La muerte del cristiano», en *La Iglesia en Oración...*, p. 792-811 (793-4 y 808). Para lo que sigue son fundamentales, del mismo autor, *La liturgia de la mort dans l'Église latine, des origines à la réforme carolingienne*, Münster, 1978, y Frederick S. PAXTON, *Christianizing Death. The Creation of a Ritual Process in Early Medieval Europe*, Ithaca y Londres, 1990.

153. Otro claustro esencialmente funerario donde se utilizó un tema bautismal como alegoría de la muerte, es el piso alto del claustro nuevo de la catedral de Burgos, en cuya puerta de acceso desde el transepto campea la imagen del bautismo de Cristo (cf. *supra*, n. 150).

154. Extraigo los textos del «ordo defunctorum» de *El Sacramentario de Vich*, 1516, 1506, 1501 y 1525 respectivamente (ed. A. OLIVAR, Madrid-Barcelona, 1953, p. 237-9 y 241).

155. Piénsese tan sólo en la conocida plegaria del *Proficiscere* (pieza fundamental del *ordo commendationis* que se entonaba a continuación del salmo 113, *In exitu Israel de Egipto*, con la

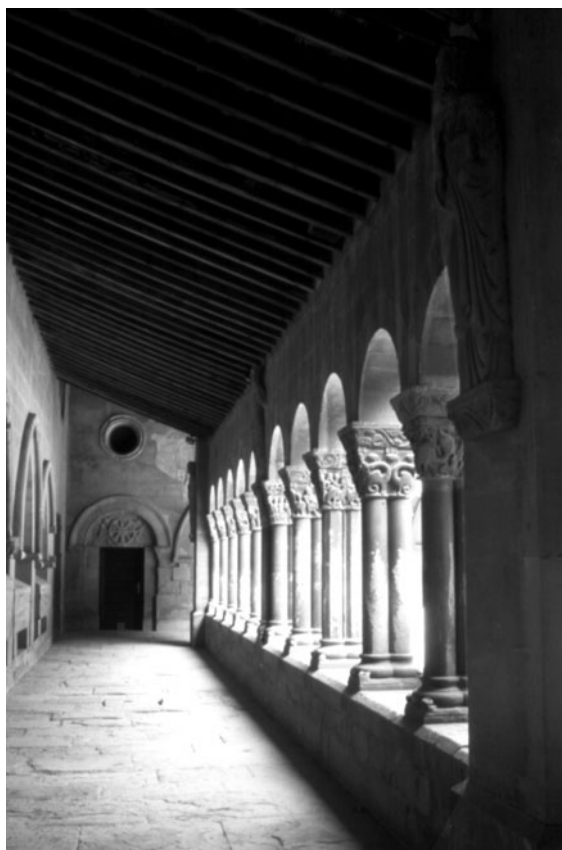


Figura 18. Claustro de San Pedro el Viejo (Huesca). Galería S, hacia O.

los endemoniados, la capilla temida de los espíritus infernales<sup>148</sup>. Nadie en la edad media se enterró en su interior a excepción de Ramiro II, pero en su altar se siguieron fundando aniversarios (como el ya citado por el alma de Alfonso II en 1197) y su entorno fue adquiriendo, a lo largo del siglo XIII, un semblante eminentemente funerario: el necrologio estrenado en 1198, la sepultura de Sancho de Orós a los pies de san Bartolomé, y la construcción en 1258 de la capilla de santa Ana como ámbito privado para el enterramiento de una rica familia de carniceros oscenses son únicamente las tres evidencias más palpables de la propensión funeraria del claustro a partir de los años noventa del siglo XII<sup>149</sup>. Sus muros perimetrales se horadaron de arcosolios «ready-made», como diría Christopher Welander<sup>150</sup>, en previsión de futuros difuntos (figura 18), y hasta la «abarcante» ubicación de los tres epígrafes más antiguos del necrologio (M, K y O) parece pensada para sellar el área entera del claustro con el objeto de dejar bien claro su sentido más esencial. A mí no me cabe la menor duda: la construcción de las galerías claustrales es, junto a la inauguración del obituario monumental, el primer e imprescindible estadio de un proyecto constructivo integral cuyo plan era convertir toda la zona meridional del tem-

plo en pórtico —literalmente— del cementerio parroquial y nudo articulador de un complejo sepulcral jerarquizado. La identificación llegaría a ser tan plena, que en 1280 Ferrer de Lavata expresaba el deseo de elegir «sepultura in ciminterio vel claustruo —indistintamente— ecclesie Sancti Petri Veteris»<sup>151</sup>.

A un espacio concebido básicamente para cultivar y perpetuar la memoria de los difuntos le convenía muy justamente una figuración de matriz pascual como la que aquí hemos analizado. Por poco que paremos en el ritual continuado del *ordo defunctorum*, observaremos que en él se convocan todos los ingredientes básicos del programa iconográfico del claustro: pascua, combate y bautismo. Como explica Damien Sicard, «la pedagogía litúrgica de la Iglesia a lo largo de los siglos ha estado inspirada por la voluntad de proponer al cristiano que agoniza la unión con Cristo en el misterio pascual de su muerte vencedora de la muerte», por eso «la liturgia de la agonía es la de un segundo y definitivo bautismo»<sup>152</sup>. Pascua personal, consumación del bautismo y también, lo sabemos bien, certamen, la percepción de la *migratio* como enardecida lucha contra el pecado y la muerte devoradora y hostil. En el claustro de San Pedro, la figuración comulga con la función. No conozco, en efecto, otra lectura más viva, directa, histórica al fin y al cabo, de la temática de los capiteles que la que se ajusta a los cánticos y oraciones del ritual al que sirvió de marco. Liminar y bipolar como el propio atrio, el tránsito de la agonía y «de morte in vitam» es un peligroso viaje por la galería meridional con la gesta de Cristo como guía, el bautismo como viático y el Paraíso claustral como destino<sup>153</sup>. Los salmos elegidos en la liturgia son diáfanos:

Es Yahvé mi pastor [...] y me lleva a frescas aguas [...] Aunque haya de pasar un valle tenebroso [...] (*Sal.* 22, 1-4),

y lo mismo cabe decir de las antífonas («Animam quam suscepisti, Iesu, custodi, quia cruceam tuam in resurrectione accepit») y del resto de oraciones: «Suscipe domine animam serui tui [...] et laua eam sancto fonte vite eterne», «Libera domine animam servi tui illi ex omnibus periculis infernorum et de laqueis paenarum ex omnibus tribulationibus multis», «Liceat ei transire per portas infernorum et penas tenebrarum [...] ne famulus tuus il. iam ullis prime nativitatis vel ignorancie confundatur [...]»<sup>154</sup>.

Incluso la evocación de un hecho histórico como la Reconquista de Huesca en el «valle tenebroso» de la galería meridional dice bien con el clima beligerante y libertador del último suspiro<sup>155</sup>. Aunque bien es cierto que en este punto conviene buscar alguna explicación complemen-

taria, de orden particular. La muerte cristiana y su expresión litúrgica aclaran el diagrama iconográfico general y sus ejes rectores, pero no tienen por qué determinar todos y cada uno de sus detalles. El sentido universal de la liberación de Huesca y de Pedro Alfonso reduce, o mejor restringe, la apreciación histórica de los relieves 29 y 38, pero en modo alguno anula sus razones. Éstas debieran estar relacionadas con algo más concreto que la mera proyección de un imaginario épico y bautismal sobre el mundo de la muerte. La memoria tiene en la edad media vocación de futuro, por lo que quizá nos las tenemos con dos historias tan *propiciatorias* como la propia iconografía claustral o las rogativas del *ordo defunctorum*; el reino de Pedro II, decía páginas arriba, se pretendía simétrico del de Sancho Ramírez y Pedro I, y en la extraordinaria coronación del monarca en Roma y en la infeudación de sus estados a la Santa Sede tronaba nuevamente una doble y elocuente cruzada, contra los musulmanes de Mallorca y contra los herejes del Midí francés (*supra*, n. 74). Aunque a lo mejor estamos ante alguna forma de reivindicación. A mí se me ocurre una con francas posibilidades de erigirse en principal, porque atañe directamente a los derechos espirituales del priorato de San Pedro y porque deriva en última instancia del sectario reparto de los bienes eclesiásticos por obra de Pedro I. Desde los años setenta del siglo XII, los obispos oscenses volvieron a andar enredados en protestas y litigios. En el «confuso gobierno eclesiástico de Huesca, por culpa —aclara Alfonso II— de la negligencia y las malas costumbres»<sup>156</sup>, ya el obispo Esteban de San Martín (1165-1186) trató por todos los medios de ganar para su sede el pleno reconocimiento de la autoridad y derechos que, en conformidad con la ley canónica, tenía en la diócesis oscense. Los contrincantes seguían siendo las grandes abadías de patronato regio (con Montearagón y San Juan de la Peña en primera línea), a las que ahora se sumaban las órdenes militares; y entre las reclamaciones descollaba, como es lógico, la obligación de los abades y priores con iglesias en el obispado a asumir de una vez por todas la autoridad episcopal, por lo menos *in spiritualibus* y en asuntos tan importantes como la *cura animarum*. Pero el guirigay era grande, tanto, que ni siquiera la reforma impulsada por Alfonso II en 1182 logró atenuarlo más que en uno o dos aspectos, y las demandas, pleitos y querellas se arrastraron y acumularon hasta la entrada en escena del célebre obispo Vidal de Canellas (1237-1252)<sup>157</sup>.

San Pedro el Viejo no podía ni debía mantenerse al margen de aquella problemática, máxime si tenemos en cuenta que la Huesca del siglo XII no llegó nunca a compartimentarse en demarcaciones parroquiales, «entendiendo sin duda que la cura de las almas dentro de la muralla competía a

la Catedral, que destinaba a esta función un canónico con el título de capellán mayor»<sup>158</sup>, pero dejando asimismo vía libre a cualesquiera pretensiones que nuestro priorato pudiera mostrar en dicha materia. Y que los monjes de San Pedro compitieron con el cabildo catedralicio en el ejercicio del ministerio parroquial no sólo es cosa enteramente lógica, sino perfectamente documentada. Sobre todo en el interrogatorio al que, en marzo de 1242, se vieron sometidos el obispo Vidal de Canellas, en representación de sus cabillos oscense y jacetano, y el prior Bernardo de San Pedro el Viejo, con consentimiento de su comunidad monástica, a propósito «de omnibus querelis et demandis» que se movían entre ambas partes desde tiempo atrás. El prior de San Pedro pedía, entre otras cosas, que se anularan las prohibiciones dadas por el prelado «de que el capellán no llevara el viático a los enfermos de la ciudad que lo pedían, ni administrara el sacramento de la penitencia, ni bautizara a los párvulos, ni que asistiera a la celebración de los matrimonios», argumentando que tales prohibiciones «atentaban contra la libertad de su iglesia prioral, exenta de jurisdicción episcopal, y contra la antigua costumbre de administrar los sacramentos el capellán de San Pedro el Viejo a todos los vecinos de la ciudad de Huesca»<sup>159</sup>. Costumbres y exenciones, obviamente, que el obispo negó, pero que, *de facto*, existieron, a causa sin duda de la ambigua y silenciosa distribución de privilegios durante el trienio 1096-1098.

Una de las principales causas del enfrentamiento de 1242 fue el derecho de propiedad sobre el santuario mariano más celebrado en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, Santa María de Salas, cuya reivindicación por las dos partes litigantes remontaba ni más ni menos que a los mismos años de construcción del claustro, como se declara en el propio interrogatorio y confirma la concordia que, en enero de 1203, suscribieron el obispo García de Gudal y el prior Berenguer, en virtud de la cual el monasterio oscense renunciaba a Santa María de Salas a cambio de obtener, por cesión episcopal, «ecclesiam Ville Vincenti cum omni iure suo»<sup>160</sup>. Suponer que dicha controversia era la única mantenida a la sazón sería un error. De hecho, la cuestión de Salas reaparece junto a las diferencias sobre el *ius parochiale* del priorato en la ciudad de Huesca y los derechos de la catedral sobre las iglesias y clérigos de San Pedro y su honor en la sentencia arbitral dictada el 4 de junio de 1248 y firmada por ambas partes el 31 de marzo del año siguiente, punto y final de esta larga historia de agravios y competencias que dejó al «Prior de S. Pedro y sus sucesores muy menoscabados en sus pretensiones, jurisdicciones y preeminencias»<sup>161</sup>. El prior y los clérigos dependientes del monasterio se vieron obligados a reco-

carga connotativa que ya conocemos) y en la influencia que ésta ejerció en la formación de la no menos conocida «*prière du plus grand pèril*» de la épica francesa, alcanzando también al *Cantar de Mío Cid*, en la oración propiciatoria de doña Jimena ante el incierto destino que deparaba la tierra de frontera a un Cid despojado y exiliado (ed. A. MONTANER, Barcelona, 1993, vv. 330-365 y p. 425-8). Cf. J. GAREL, «La prière du plus grand pèril», *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, 1973, p. 311-8; ídem, «La «*prière épique*» dans les plus anciennes chansons de geste françaises», *Olifant*, 4 (1976), p. 4 y s.; G. CASALDUERO, «Sobre la «*oración narrativa*» medieval: estructura, origen y supervivencia», en *Estructura y diseño en la literatura castellana medieval*, Madrid, 1975, p. 11-29; y P. E. RUSSELL, «La oración de doña Jimena», en *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona, 1978, p. 115-158.

156. A. DURÁN, *Colección diplomática...*, I, n.º 302, p. 301 (año 1174).

157. Cf. A. DURÁN GUDIOL, «L'abat de Poblet Esteve de San Martí bisbe d'Osca (1165-1186)» (1966), *Los obispos de Huesca...*, p. 97-117, espec. 102-9.

158. A. DURÁN GUDIOL, «La iglesia, la cultura y el arte medievales en Huesca», en *Huesca. Historia...*, p. 161-91 (168).

159. A. DURÁN GUDIOL, «Vidal de Canellas, obispo de Huesca» (1973), *Los obispos de Huesca...*, p. 119-89 (155), resumiendo el contenido de un interrogatorio que se ha conservado incompleto en el *Libro de la Cadena*, p. 249, del Archivo de la Catedral de Huesca, y que fue publicado por R. DEL ARCO, «El jurisperito Vidal de Canellas, obispo de Huesca», *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, I (1951), p. 23-113 (78).

160. Cf. DURÁN, *Colección diplomática...*, II, n.º 622, p. 591-2; «Vidal de Canellas...», p. 144 y 154; y «García de Gudal, obispo de Huesca y Jaca (1201-1236; † 1240)» (1959), *Los obispos de Huesca...*, p. 191-222 (216-7). Como vemos, el acuerdo apenas duró unos años, si es que llegó alguna vez a tener efecto, pues la controversia volvió a plantearla García de Gudal ante la curia romana en 1219-1220. En la convocatoria de 1242, el prior de San Pedro incluso negó la validez de la concordia, alegando que se había cursado sin el consentimiento del abad y monasterio de Saint Pons de Thomières.

161. AYNESA, *Fundación*, IV, p. 537.

nocer al obispo como prelado propio y a recibir de él la cura de las almas. Y allí se asignaron por primera vez los minuciosos límites de la parroquia de San Pedro, con los que el priorato perdía para siempre el tácito privilegio otorgado por Pedro I de poder enterrar y administrar los sacramentos a todos los fieles de Huesca que así lo desearan<sup>162</sup>.

Las pretensiones funerarias de todo un claustro en vías de construcción y la importancia que en el pilar de la Reconquista adquiere la administración del bautismo y la repartición de las rentas y bienes de la ciudad recién liberada, son índices en verdad relevantes que huelen, efectivamente, a reclamación. La autoridad de Pedro I y su pacto con el

obispo Pedro legitimaban, qué duda cabe, las pretensiones de «illa ecclesia antiqua de sancti Petri cum toto sue iure, scilicet, cimiterium et baptisterium» a bautizar a párvulos, socorrer a moribundos y enterrar a sus difuntos «sicut umquam illa ecclesia melius habuit aut in antea Deo donante habebit»<sup>163</sup>. Porque la mejor baza que tenían en San Pedro para invalidar la concordia de 1203 no era otra que alegar el espíritu de la (a sus ojos) generosa *commutatio* de 1096, sólido e imprescindible pilar, al fin y al cabo, de la propia restauración de la sede episcopal. Y a recordarlo y demostrarlo se entregaron Deodato, el operario, y Berenguer, el picador.

162. *Liber instrumentorum*, f. 105-6, parcialmente publicados y resumidos por AYNESA, *Fundación*, IV, p. 537 y 545; BALAGUER, *Un monasterio medieval*, p. 49-53 y 62-4 (nº IV); y DURÁN, «Vidal de Canellas...», p. 155-6.

163. En referencia a su pasado visigótico, según se declaraba en la concordia de 1096 (*supra*, n. 45).

164. Se trata del epígrafe que leyeron Bertaux y Porter (*supra*, n. 8). Pictavín es el apellido de una destacada familia oscense «cuya actividad mercantil de préstamo e incluso agraria está bien testimoniada» (T. IRANZO Y C. LALIENA, «El acceso al poder de una oligarquía urbana: el concejo de Huesca (siglos XII y XIII)», *Avagón en la Edad Media*, VI, 1984, p. 51 y 54).

165. Ésta y E son las únicas inscripciones conservadas que Aynsa no copió en su *Fundación*.

166. Cf. *supra*, n. 18.

167. El escultor, de torpe caligrafía, cinceló la K de KALENDAS como una R (error comprensible dada la similitud de ambas letras en la epigrafía oscense de finales del siglo XIII: cf. DURAN, «Las inscripciones...», p. 55) y convirtió la A de PASCE en una especie de H mayúscula. Aynsa leyó mal la fecha, viendo «ij» donde pone claramente XI, interpretando el año como era y leyendo «CCC» en vez del extraño «CCentesimO» que aquí propongo, pues es la única lección que da una fecha de fallecimiento (1291) coherente con otros datos conocidos de Miguél

Petri Romei, «clerico oscense» documentado en 1281 y 1282 (*Liber instrumentorum*, folios 107v. y 114v.) y cuyo sepulcro (bajo el epígrafe necrológico) exhibe una larga memoria fechada «anno ab incarnatione Dni M. CC. XCIX» (transcrita íntegramente por Aynsa).

168. En la cuarta palabra de la tercera línea hay que leer OSCENSIS, sin duda. La e de LEGITIS viene de resolver con sentido común un signo parecido a la abreviatura us. En CURATE, la C ha desaparecido completamente, pero aún llega a verse el palo derecho de la U. La práctica inexistencia de la letra F en la epigrafía oscense del siglo XIII (cf. DURAN, «Las inscripciones», p. 11-5) es la causa de que la inicial de FERRARIUS tenga una grafía indefinida, a medio camino entre la P y la R. Tiene que tratarse del «clérigo oscense» y «Maestre Ferrer de Lavata», mencionado *supra*, n. 151, y fallecido el 25 de octubre de 1281, dado que seguía vivo el 15 de julio de 1280, pero ya no el 5 de noviembre de 1281 (fecha de apertura de su extenso testamento, donde se registra la donación de algunos libros de derecho: *Liber instrumentorum*, f. 107v.), y tal es el año que se obtiene al restar 38 a la era MCCCCXIX.

169. Será el «Fortius de Tena» documentado en 1229 en el Cartulario. Aynsa leyó «Pena».

170. El epígrafe, pese a su formalismo necrológico, preside el frente de un túmulo ubicado en el extremo oriental de la crujía meridional. La última cifra de la fecha (VIII) termina con un

quinto palo muy fino que no transcribo por parecerme un *re-pentir*. Las tres primeras, hoy muy borradas, todavía pueden leerse en el Archivo MAS, C-18250. Aynsa lee «martii» donde dice MARCII.

171. Hay foto en el Archivo MAS, C-18249. Aynsa leyó «Militia» donde dice MILIA, seguramente «Emilia» y sin duda la «Dompna Milia de Vall» que hizo testamento el 15 de marzo de 1238, mandando ser sepultada «in claustro Sancti Petri Veteris Osca» (*Liber instrumentorum*, f. 74). Véase más abajo el epígrafe O.

172. ALMUDEUAB es en realidad «Almudévar», como en el epígrafe dedicado a su marido (I). Véase una alusión de 1271 al testamento otorgado por este matrimonio en el *Liber instrumentorum*, f. 118.

173. Su presencia en el cartulario de San Pedro es constante desde 1167. Según BALAGUER, *Un monasterio medieval*, p. 23, estuvo a cargo de la obrería del monasterio entre 1170 y 1198.

174. La abreviatura del nombre podría resolverse en «VViligelmas», recordando aquella «dis-cussione, nel 1149, dell'alternanza grafica W / VV / GV», dada a conocer por S. SETTIS en «W pro VV: la lettera rubata», en *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*. Modena, 24-27 ottobre 1985, Modena, 1993, p. 53-4.

175. Es «Guillelmus del Obrer, sacerdos Sancti Petri», citado varias veces en el cartulario entre 1225 y 1252; en DURÁN, *Colec-*

*ción diplomática*, II, nº 745, p. 716, aparece como «Guillem de illo obrer». Poco después de su muerte, el 6 de diciembre de 1257, el prior de San Pedro mandaba a sus clérigos que «dicant et celebrent missa de requiem, scilicet pro anima dicti G. del obrer et exeat sepultura sua ubi fuit sepultus» (*Liber instrumentorum*, f. 92v.). «Operario» es por lo tanto apellido, surgido quizá de su cargo en el monasterio.

176. Se trata del marido de «Milia de Val» (*supra*, H), documentado en 1196 y 1202 (DURÁN, *Colección diplomática*, II, nº 525 y 600, p. 503 y 574).

177. Se conserva el sepulcro (junto a la entrada de la capilla de San Bartolomé), pero no el epitafio. Sancho de Orós era hermano de un Guillermo de Orós que otorgó testamento en julio de 1210 antes de partir a la guerra contra los moros, donando 100 sólidos jaqueses «ad ecclesiam Sancti Petri Veteris Osce ubi pater et mater mea sunt sepulti», así como «unam bonam hereditatem ad opus» de la misma iglesia para aniversarios (DURÁN, *Colección diplomática*, II, nº 722, p. 697). En la sentencia arbitral de 1248, mencionada *supra*, n. 162, se hace referencia a unas «domos que fuerunt de Sancii de Oros», de donde podría deducirse que en tal fecha ya había fallecido. En 1260, los monjes de San Pedro concedían permiso a los cumplidores del testamento de don Sancho para fundar una capellanía en el altar de San Bartolomé por su alma y la de sus padres (*Liber instrumentorum*, f. 25, y BALAGUER, «Las capillas», p. 40).

## APÈNDIX A

Vienen a continuación todos los epígrafes conocidos del claustro de San Pedro el Viejo, diecisiete en total, con la excepción de una larga memoria que el curioso hallará transcrita en Aynsa, *Fundación*, IV, p. 543-4 (páginas a las que remiten las sucesivas referencias a dicho autor). En la transcripción, paleográfica, de las lápidas conservadas (A-K), sigo las siguientes

- A, 1259 VII : KaLendas : IVLII : OBIIT : DO  
MPNUS : BERTRANDus : PI  
CTAVINI : SACERDOS : Era : M :  
[C]C : XCVII : REQuiESCAT : IN : PACE<sup>164</sup>
- B, 1259 V : NoNaS : MADII : OBIIT :  
DomiNICus : DE DOPNO BO  
ITO : SACerDOS : Era : M : CC  
XC : VII AnImA : EIus : REQuiESCat In PaCe<sup>165</sup>
- C, 1227 Kalendas : OCToBris : OBiiT  
[ILLUSTRIS]Mus : BONET  
[ERA] : M : CC : LXV<sup>166</sup>
- D, 1291 XI : RaLendas : OCTUBRIS : OBIIT : Domnus  
MIQHAEEL : PETRI : ROMEI : IURis  
PERITus : CUIus : ANIma : REQUI[ESCAT] IN  
PHSCE : Anno : Domini : M : CC[O] : XCI :<sup>167</sup>
- E, 1281 : VIII : KaLendaS : NOUEmBRIS : OBIIT : FER  
RARIUS : DE : LAUATA : DIACONus :  
ET : IURIS : PerITUS : OS...Nsis : CUIus : AnImA  
REQUIESCAT : IN PACE : QUI : Le  
GITIS : CARI : PRO : ME ...URATE : PRE  
CARI : Era : : M : ... : : XIX<sup>168</sup>
- F, 1249 ... VI IDUS OCTUBris  
OBIIT FORCIus  
DE TENA ERA  
M CC LXXX VII<sup>169</sup>
- G, 1251 † : III : Kalendas : MARCII  
OBIIT : RAIMUN  
DUS PETRI : Era  
M : CC : LXXXVIII<sup>170</sup>

normas: en mayúsculas, las letras visibles (hoy o en fotos antiguas); entre corchetes, las letras dudosas o que leyó Aynsa y no hay medio de confirmar; en minúsculas, las abreviaturas y letras suprimidas; los puntos suspensivos indican las zonas perdidas. Las restantes inscripciones las he sacado de Aynsa, modernizando la ortografía.

- H, 1243 [II : IDUS :] IUNII : OBIIT : DONA : MI  
LIA : DE VAL : ANImA : EIus : REQuiEs  
CaT : In PACE : Era : M : CC : L : XXXI<sup>171</sup>
- I, 1283 : † : VIII : IDus : IUNII : OBI  
IT : MICHAEL : DE : ALMU  
DEUAR : CIUIS : OSCENS  
IS : Era : M : CCC : XXI : CUIus :  
AnImA : REQUIESCAT : IN : PACE : AMEn
- J, 1268 : † : IDus : NOUEmBRis  
OBIIT : DOPNA : MA  
RIA : UXOR : MICHA  
ELIS : DE : ALMUDE  
UAB : Era : M : CCC : VI :<sup>172</sup>
- K, 1208 «Cal. Septembris obiit Sanctius Vitta, era M. CC.  
XLVI.»
- L, 1278 «V. nonas Octobris obiit domnus Martinus de  
Benasque, cuius anima requiescat in pace, Amen.  
anno Domini M. CCC. XIII.»
- M, 1198 «iii. nonas Martii obiit Deodatus operarius, era M.  
CC. XXXVI.»<sup>173</sup>
- N «vi. cal. Augusti obierunt VV<sup>9</sup> operarius, & uxor eius  
Arnalda, quorum animae requiescant in pace.»<sup>174</sup>
- Ñ, 1257 «vii. Idus Octobris obiit Guillelmus operarius  
Sacerdos, era M. CC. XCV.»<sup>175</sup>
- O, 1208 «Mense Augusti obiit Martinus de Val, era M. CC.  
XLVI. anima eius requiescat in pace.»<sup>176</sup>
- P «Hic iacet dominus Sancius de Oros miles, & uxor  
eius Urraca Martínez, anima eorum requiescant in  
pace.»<sup>177</sup>

## APÈNDIX B

Seguidamente, distribuyo los óbitos según el calendario, como era norma en los libros necrológicos:

- Febrero  
27 Raimundo Petri, 1251 [O]
- Marzo  
5 Deodato, operario, 1198 [M]
- Mayo  
3 Domingo de don Boito, sacerdote, 1259 [B]
- Junio  
6 Miguel de Almudévar, ciudadano oscense, 1283 [I]  
12 Emilia de Val, 1243 [H]  
25 Bertrán Pictavini, 1259 [A]
- Julio  
27 VV<sup>9</sup> [Guillermo?], operario, y su mujer Arnalda [N]

- Agosto  
Martín de Val, 1208 [P]
- Septiembre  
1 Sancho Vitta, 1208 [K]  
21 Miguel Petri Romei, jurisperito, 1291 [D]
- Octubre  
1 Bonet, 1227 [C]  
3 Martín de Benasque, 1278 [L]  
9 Guillermo del Obrer, sacerdote, 1257 [Ñ]  
10 Forcio de Pena, 1249 [F]  
25 Ferrer de Lavata, diácono y jurisperito oscense, 1281 [E]
- Noviembre  
13 María, mujer de Miguel de Almudévar, 1268 [J]