

El castillo de Loarre y su portada románica

Francesca Español Bertran
Francescaespanol@ub.edu

RESUMEN

Presentación y estudio de varios dibujos del castillo románico de Loarre (Huesca) realizados durante el siglo xvii. Pertenecieron al conde de Guimerá, don Gaspar Galcerán de Pinós y Castro (†1638), que los reunió con otros materiales arqueológicos en su *Libro de Antigüedades, Estátuas, Monedas y Medallas* (Madrid BN, ms. 3610). Entre los dibujos, destaca el de la portada románica.

Palabras clave:

castillo de Loarre, románico español, escultura románica española, iconografía, conde de Guimerá, erudición aragonesa del siglo xvii.

ABSTRACT

The castle of Loarre and his Romanesque door

Presentation and study of several drawings of the castle of Loarre (Huesca) realized during the xviiith century. They belonged to the Count of Guimerá, Gaspar Galcerán de Pinós y Castro (†1638), that assembled them with other archaeological materials in his book: *Libro de Antigüedades, Estátuas, Monedas y Medallas* (Madrid BN, ms. 3610). Between the drawings one stands out of the Romanesque door.

Key words:

castle of Loarre, Spain Romanesque, Spain Romanesque sculpture, iconography, Count of Guimerá, aragonese erudition xviiith century.

* El texto que publicamos, con el título «Documents ineditis sur le portail de Loarre», fue leído en Moissac el 29 de junio de 2000 en el congreso *La sculpture en Europe méridionale autour de 1100*. Tras localizar los dibujos inéditos del castillo de Loarre, se podía precisar mejor cual había sido la organización del friso que decora la puerta del castillo. Como la mía, siguen inéditas las ponencias que presentaron: F. Hautefeuille, Y. Christe, P. Klein, Ch. Fraisse, J. L. Senra, S. Lomartire, P. Belli d'Elia, L. Cabrero-Ravel, M. Th. Camus, Q. Cazes, N. Stratford, J. Lacoste, D. Glass, M. Angheben, J. C. Fau, E. Proust, V. Pace y D. Simon. Hemos mantenido el texto original y su aparato crítico, pero se han añadido algunas anotaciones bibliográficas aparecidas con posterioridad. Se anuncian con un asterisco y figuran entre corchetes.

1. Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3610. Un estudio detallado del manuscrito en: H. GIMENO PASCUAL, *Historia de la investigación epigráfica en España en los ss. XVI y XVII*, Zaragoza, 1997.

2. Corresponden al período 1914-1915 y los dirigió Luís de la Figuera Lezcano. La documentación que generó esta primera intervención puede consultarse en el fondo de la Real Academia de la Historia de Madrid. También: R. del ARCO, «Obras y hallazgos en el castillo de Loarre», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXVIII (1916), p. 5-29, y el texto publicado por el arquitecto que dirigió los trabajos: L. de la FIGUERA LEZCANO, *El monumento nacional castillo de Loarre*, Zaragoza, 1919.

3. Sobre la génesis del manuscrito, véase H. GIMENO PASCUAL, op. cit., p. 18-19. Véase *infra* nota 12.

4. R. del ARCO Y GARAY, «Un arqueólogo ilustre. El Conde de

La Biblioteca Nacional de Madrid custodia un manuscrito misceláneo de los siglos XVI-XVII, conocido entre los epigrafistas como *Codex Valentinus*, que, entre otros materiales, incluye varios dibujos del castillo de Loarre, en Huesca¹. El interés arqueológico de este material es innegable, y muy especialmente el dibujo que corresponde a la portada monumental de la fortaleza (figura 1). El friso románico que recorre la zona superior se perdió parcialmente a consecuencia de la construcción de una hospedería en el siglo XVIII. Aunque los primeros trabajos de restauración llevados a cabo en el castillo a comienzos del siglo XX² dejaron al descubierto la zona ocupada por los relieves románicos, se constató que una parte de los mismos — la mitad superior — se había perdido irremisiblemente (figura 2). El dibujo que presentamos informa de cuales eran los elementos de esta fachada, uno de los monumentos escultóricos más tempranos del románico peninsular que por lo mismo viene suscitando desde antiguo el interés de los historiadores.

Los dibujos de Loarre forman parte de una colección miscelánea en la que destacan las transcripciones epigráficas romanas y es posible fijar su cronología aproximada. Don Gaspar Galcerán de Pinós y Castro (†1638), conde de Guimerá, poseedor del códice y artífice de la compilación³, fue un personaje reputado en los círculos humanistas aragoneses del siglo XVII por sus múltiples curiosidades intelectuales. Residió en Zaragoza hasta su muerte y fue un afamado erudito y arqueólogo⁴. Aparte de la numismática y la epigrafía, estuvo interesado por toda suerte de antigüedades que reunió en su residencia zaragozana junto a una importante colección de pintura y una notable biblioteca⁵. En este afán fue continuador de la obra de su abuelo materno, Don Martín de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa y conde

de Ribagorza, también gran bibliófilo y arqueólogo que amasó numerosas antigüedades en su gabinete de Pedrola (Huesca), de las que trata el *Libro de Antigüedades, Estátuas, Monedas y Medallas* que él mismo compuso⁶. Nuestro personaje heredó las aficiones de su abuelo, como también sus libros y objetos, que incrementó notablemente a lo largo de su vida⁷. Sin embargo, en gran parte, este material acabó dispersándose a su muerte⁸. Tras pasar por sucesivas manos, alguno de los manuscritos que le pertenecieron ha recalado en la Biblioteca Nacional de Madrid, como el que nos sirve en nuestro acercamiento a Loarre.

Al conde de Guimerá le interesaban tanto las inscripciones romanas como las medievales. Para acrecentar las reunidas por Jerónimo Zurita, que constituyen el núcleo original del manuscrito que le perteneció y que tratamos, se sirvió de diversos colaboradores. Entre ellos, de Juan de San Juan⁹, que le envió inscripciones conservadas hoy en otras colecciones manuscritas¹⁰. En su correspondencia con el humanista oscense Vicencio Juan de Lastanosa¹¹, habla de sus múltiples intereses y proyectos y de aquéllos que le ayudaban a materializarlos, ya fuera porque le proporcionaban objetos o documentos epigráficos para sus *Inscripciones de memorias romanas y españolas, antiguas y modernas, recogidas de varios autores*¹², o bien porque reproducían para él monumentos antiguos o medievales. Además de los ya citados, destaca en estas tareas el pintor Jusepe Martínez, que viajó a Huesca con el fin de dibujar el sarcófago romano del rey Ramiro el Monje, conservado en el monasterio de San Pedro el Viejo de esa ciudad¹³. Pedro Orfelin, otro pintor activo en Aragón durante el siglo XVII, también fue colaborador ocasional en sus empresas¹⁴. Junto a ellos, aparece el oscense Gregorio López, a quien el conde en cierto momento reclama transcripciones epigráficas¹⁵.

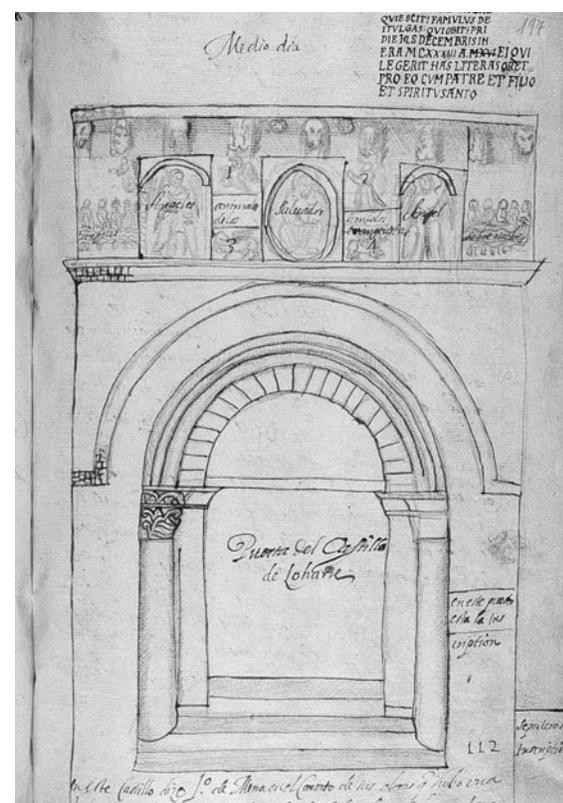


Figura 1. Portada del castillo de Loarre. (s. XVIII). *Codex Valentinus*, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3610, folio 197r.



Figura 2. Portada del castillo con la alberguería del siglo XVIII adosada a ella.

Guimerá», *Revista de historia y de Genealogía Española*, 7, 8 (1913), p. 249-260, 297-304, 349-356. Del mismo autor: *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid 1934. * [P. MORENO MEYERHOF, «El primer conde de Guimerá. Notas biográficas, genealógicas i heráldicas», *Paratge*, 14 (2002), p. 15-30].

5. R. del ARCO Y GARAY, *Un arqueólogo...*, p. 349-356.

6. Sobre el personaje y sus escritos: J. R. MELIDA, «Noticia de la vida y escritos de D. Martín de Gurrea y Aragón», publicado como prólogo a la edición de los *Discursos de medallas y antigüedades que compuso el muy ilustre Sr. D. Martín de GURREA Y ARAGÓN, Duque de Villaberrosa, Conde de Ribagorza*, s.l. (Madrid), 1902, p. III-CLII * [reprt. Valladolid, 2003].

7. Recogen esta información dos manuscritos custodiados en la Biblioteca Nacional de Madrid que pertenecieron al conde de Guimerá: ms. 6428, ms. 7534. Para el primero: A. EGIDO, *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, 2000, p. 213-216). Sobre la relación del conde de Guimerá con los materiales de su abuelo, resulta muy elocuente la nota inserta en el folio 3 (ms. 7534): «Don Gaspar de Castro y Pinós, Conde de Guimerá, Viz-

conde de Evol y Alquerforadat por la gracia de Dios. Habemos fe y verdadera relación que este libro manuscrito en papel de marca mayor es traslado de los quadernos del Duque de Villahermosa y Conde de Ribagorza, don Martín de Gurrea y Aragón, mi Señor Abuelo materno, escrivio de medallas y antigüedades de Romanos tenia guardadas en su camarín de Pedrola en un escritorio y armario que para el caso tenia, los quales quadernos tenian dibujadas las Imágenes y medallas ansi de fundición en las medallas como de escultura para cuyo efeto se an dejado los blancos y espacios que ay en esta y porque en el se descubren que como su talento sobrepujaba a sus trabajos (que no fueron pocos) podía sin faltar a sus ocupaciones emplear el tiempo en estos que son de tanto ingenio y requieren tan grande trabajo y estudio con la gran variedad de lectura, y así, para que la deste sea estimada en lo que merece como de mi lo es según lo que yo alcanço, mande hacer la pres de mano agena y firmada de la mia a 16 de mayo de MDCXXI. El conde de Guimerá».

8. En el opúsculo de Andrés de UZTARROZ, *Diseño de la insignia y copiosa Biblioteca de Francisco Filhol*, publicado en Huesca en 1644, se cataloga al conde de Guimerá como «diligentísimo escudriñador de las cosas antiguas» y, a propósito de su colección, se

añade: «la mayor parte de ellas se dieron, año 1642, en Zaragoza a D. Lorenzo Ramírez de Prado, caballero de la Orden de Santiago». No obstante, algunas de sus piezas arqueológicas y manuscritos pasaron a Vicencio Juan de Lastanosa, según lo acredita el catálogo del gabinete de éste último. Es el caso del manuscrito 3610 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que contiene los dibujos de Loarre que estudiamos * [y el de las *Honestas recreaciones...*, ahora en la Biblioteca de las Cortes de Aragón (ms. L. 210). Sobre este último códice: C. MORTE GARCÍA, «Emblemas de un manuscrito aragonés del siglo XVII: *Honestas recreaciones... de las medallas y monedas del Conde de Guimerá*», *Emblemata*, IX, 2003, p. 315-382]. Para el catálogo del gabinete de curiosidades de Lastanosa a partir del índice elaborado por él mismo en 1635 y la información que proporciona el opúsculo de Diego Vicencio de Vidania impreso en Huesca en 1681, véase R. del ARCO, «Noticias inéditas acerca de la famosa biblioteca de Don Vicencio Juan de Lastanosa», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXX, 1914, p. 341.

9. Sobre Juan de San Juan, escribe Vicencio Juan de Lastanosa: «Diome las monedas [...] el licenciado Juan de San Juan, Cura de la Iglesia Parroquial de Sant-Iago de la Ciudad de Çaragoça, honor

de su Patria Turiaso, sugeto muy versado en las Letras Divinas, i Humanas, como lo manifiesta el Panegyrico que escribio estos dias a las feliz entrada de Su Magestad en Lerida, i otras obras que andan impressas en las quales ostenta su Ingenio, Erudicion, i Noticias, i no merece menos alabanza por el cariñoso afecto que siempre ha mostrado a la Antigüedad, averiguando sus venerables vestigios, i estragos, escribiendo en ilustracion suya algunos Tratados que guardava en su Biblioteca el Ilustrísimo Conde de Guimerá». V. I. de LASTANOSA, *Museo de las medallas desconocidas españolas*, Huesca, 1645, p. 91-92 (reprt. Valencia, 1985). * [Según reconoce el propio conde de Guimerá en una de sus obras, Juan de San Juan le había instruido en antigüedades y humanidades. Cf. C. MORTE GARCÍA, *Emblemas de un manuscrito aragonés...*, p. 318, 331].

10. Entre las inscripciones que Juan de San Juan transcribió para el conde de Guimerá, hay varias de la ciudad de Lérida, donde se hallaba en febrero de 1621 y desde donde le remitió por carta este material (Madrid, Real Academia de la Historia, M-81, folio 250).

11. Sobre este personaje, véase R. del ARCO Y GARAY, *D Vicencio Juan de Lastanosa, Apuntes bibliográficos*, Huesca, 1911. Del mismo autor: *Más datos sobre*

D Vicencio Juan de Lastanosa, Huesca, 1912. *Gracián y su colaborador y mecenas*, Zaragoza, 1926. *La erudición aragonesa...*, op. cit.. E. CORREA CALDERÓN, «Lastanosa y Gracián», *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, 1958, p. 65-76. A. EGIDO, «Numismática y literatura: de los *Diálogos* de Antonio Agustín al Museo de las Medallas de Lastanosa», *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*, Madrid, 1984, p. 211-227. M. ALVAR, *Lastanosa y Gracián convertidos en materia poética*, Zaragoza, 1987. Del mismo autor: «Una genealogía fantástica de los Lastanosa», *Homenaje al Profesor Juan Torres Fontes*, vol. I, Murcia, 1987, p. 47-55. Véanse también los estudios referidos al tema que se publican en el catálogo: *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, 1994. El epistolario (51 cartas) del conde de Guimerá a Lastanosa abarcan el período 1631-1636 y las publica en sus trabajos: R. del ARCO Y GARAY, *Un arqueólogo...*, p. 256-260, 297-303; ídem, *La erudición aragonesa...*, p. 112-128.

12. El manuscrito 3610 de la Biblioteca Nacional de Madrid se identifica con este título en diversas ocasiones, en sucesivos catálogos de los libros que poseyó Lastanosa, por ejemplo (íbidem, p. 215). Por una carta a Lastanosa de 1639, sabemos que el códice pertenecía por entonces a Juan Francisco Andrés de Uztarroz (en 1638 había muerto el conde de Guimerá): «*El Libro de las Inscripciones del Conde*, el cual estimo mucho por haber sido de Jerónimo Zurita. Hay muchas copiadas de su mano» (íbidem, p. 101).

13. R. del ARCO Y GARAY, *Un arqueólogo...*, p. 303, ídem, *La erudición aragonesa...*, p. 52-53, p. 325 (nota 61). También contaba con las habilidades del pintor Jusepe Martínez el historiador y arqueólogo Juan Francisco Andrés de Uztarroz. En una carta dirigida a Lastanosa en 1638, habla de ir a Zuera con Jusepe Martínez «a dibujar todo esto» (R. del ARCO Y GARAY, *La erudición aragonesa...*, p. 99). Sobre Jusepe Martínez, que, como sus amigos humanistas, también coleccionó antigüedades, véase V. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *Jusepe Martínez, pintor de S. M. Felipe IV y la Zaragoza de su tiempo*, Zaragoza, 1976. Ídem, Documentos para una biografía incompleta: Jusepe Martínez, pintor», *Seminario de Arte Aragonés*, XXV-XXVI (1978), p. 65-99. *Jusepe Martínez (1600-1682)*, catálogo de exposición, V. González Hernández comisario, Zaragoza, 1981.

14. R. del ARCO Y GARAY, *Un arqueólogo...*, p. 303. Ídem, *La erudición aragonesa...*, p. 325 (nota 61).

15. Debía de copiarle una serie de inscripciones en Huesca y en Montearagón. R. del ARCO Y

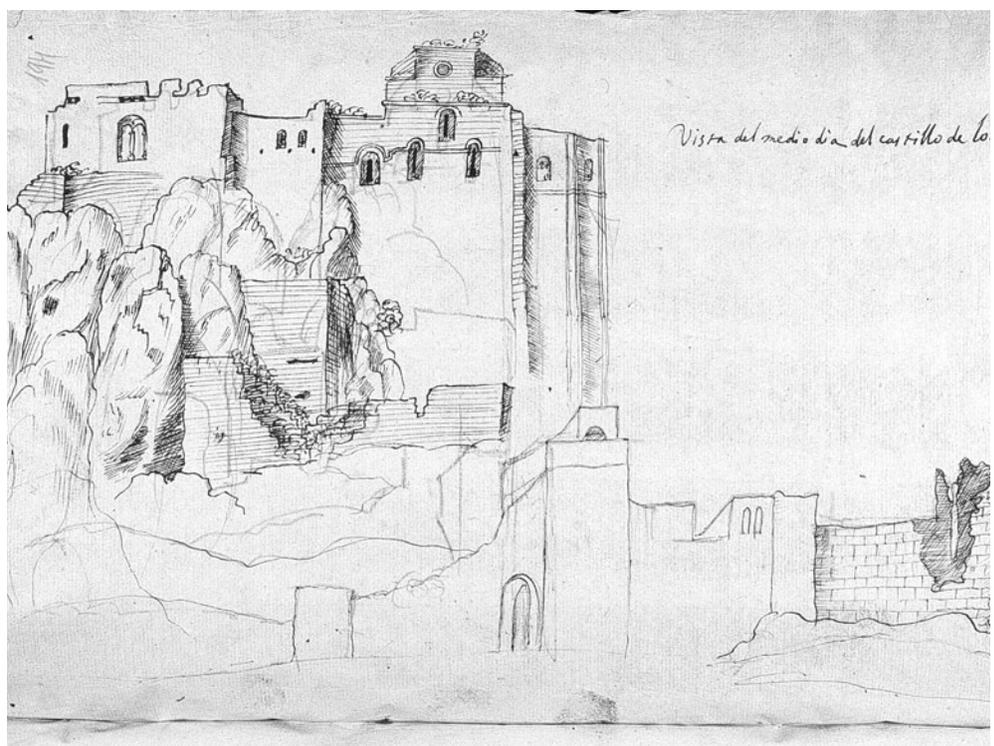


Figura 3. Vista general del castillo. *Codex Valentinus*, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3610, folio 194r.

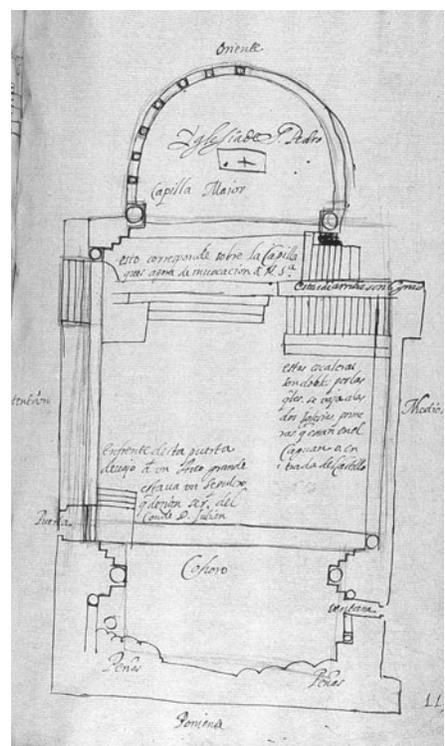


Figura 4. Planta de la capilla de San Pedro de Loarre. *Codex Valentinus*, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3610, folio 200r.

GARAY, *Un arqueólogo...*, p. 200, 298. Ídem, *La erudición aragonesa...*, p. 116.

16. En sucesivas cartas que el conde envía a Lastanosa, leemos: «Me ha de enviar las plantas y montes del Palacio antiguo de Huesca, que ya Vm. se acordará que a mi instancia se sacaron, y es justo que el inventor saque el premio de su invención» (9 agosto de 1635) (R. del ARCO Y GARAY, *La erudición aragonesa...*, p. 122-123); «y pues Vm. me dice que sacará las plantas y montes del palacio Real de Huesca, tengo por cierto que no se olvidará de hacerlo (4 de septiembre de 1635) (ibídem, p. 123). Reitera la petición el 1 de diciembre de 1635 (ibídem, p. 125).

17. R. del ARCO Y GARAY, *La erudición aragonesa...*, p. 126 (25 de septiembre de 1536).

18. *Ibídem...*, p. 113 (30 de agosto de 1631).

19. *Ibídem...*, p. 126 (25 de septiembre de 1636).

20. Probablemente, Bartolomé de Santolaria, miembro de la academia literaria creada en Huesca en 1610 por Juan Agustín de Lastanosa (R. del ARCO, *El Conde de Guimerá...*, p. 250).

21. Corresponden a una vista exterior del castillo (folio 194r.); a la portada románica

Desconocemos qué motivos llevaron al erudito a interesarse por el castillo de Loarre al igual que por el palacio real de Huesca¹⁶, pero quizá persiguiera la «demostración de la grandeza de nuestros reyes», a que alude en una carta de 1636¹⁷. En todo caso, su deseo de poseer varias vistas de la fortaleza es indudable. En sus cartas a Vicencio Juan de Lastanosa, se las reclama con insistencia. Compartían aficiones arqueológicas, y la mayor proximidad del amigo a Loarre, puesto que residía en Huesca, le convertía en el candidato ideal para hacerse cargo del proyecto. La primera alusión se registra en una carta de 1631. En ella, el conde de Guimerá escribe: «he sentido mucho que el Padre Alberto se nos haya ido; pues que tenía la esperanza que me había de sacar una planta de él, [el castillo de Loarre] aunque si ahí hubiese algún albañil o arquitecto que supiese trazar y también lo pudiera hacer [...]»¹⁸. En otra carta del 25 de septiembre de 1636, menciona a un tal Santolaria con respecto a la tarea de ir hasta Loarre y sacar el diseño del palacio¹⁹.

El conde de Guimerá falleció en 1638 poseyendo las vistas del castillo que aún no había conseguido en 1636. No hay duda, por tanto, que es en este estrecho margen temporal, de 1636 a 1638, donde debemos situar la ejecución de los dibujos. Su autor nos es desconocido, pero la torpeza del trazo lleva a pensar que se trata de un aficionado,

quizá el propio Santolaria citado en la carta del conde, que puede identificarse con el personaje del mismo nombre que destacó en la Huesca del siglo XVII por sus aficiones literarias²⁰.

Los dibujos de Loarre del *Codex Valentinus*

Los seis dibujos de Loarre²¹ se han realizado a carboncillo y han sido repasados posteriormente, quizá por una mano distinta, con plumilla. Se han insertado en un sector del manuscrito (folios 194 a 201), pero no de forma correlativa, ya que, en el folio 196, se intercala el dibujo de un sello y el regesto del documento que lo acompaña, por completo ajenos a Loarre y a su historia. Del castillo, hay una vista general, las plantas de sus dos capillas y la de la cripta, la vista de una de sus cámaras y el capitel de la ventana geminada que la preside, la reproducción del crismón situado sobre la puerta de la cripta y un boceto de la puerta meridional (figuras 3, 4, 5 y 6). Los dibujos son torpes. En el caso de la vista general, es evidente que el apunte a carboncillo se ha hecho *in situ*, pero el repaso de los trazos a plumilla ha sido posterior y entre lo uno y lo otro ha podido mediar algún tiempo. El autor, al no tener presente el monumento, ha eliminado elementos arquitectónicos importantes, como la puerta de entrada o

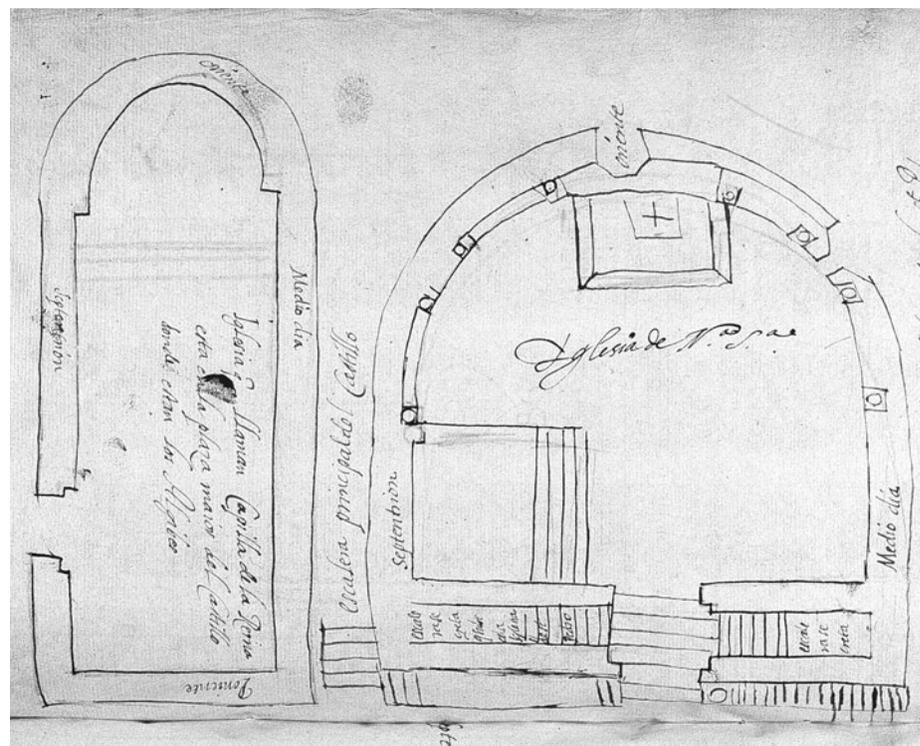


Figura 5. Planta de la capilla de Santa María y de la cripta. *Codex Valentinus*, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3610, folio 199v.

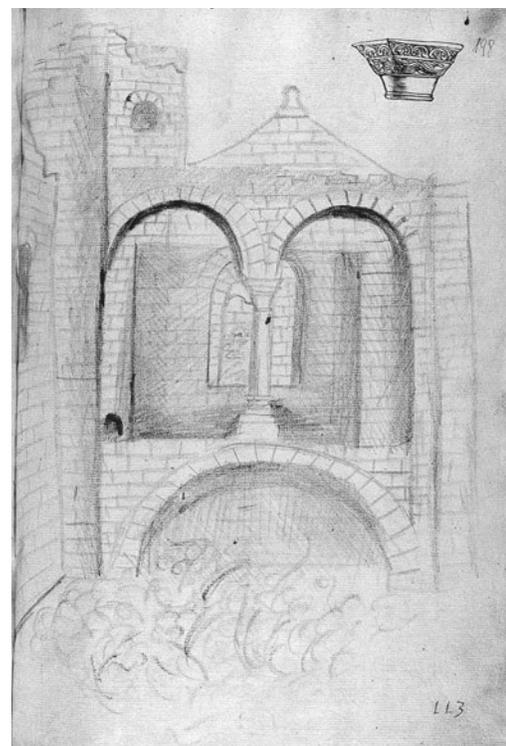


Figura 6. Habitación interior del castillo de Loarre. *Codex Valentinus*, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3610, folio 198r.

las ventanas abiertas en la cripta, construida bajo el ábside de la iglesia con el fin de salvar el desnivel existente. Esta distancia respecto al original se aprecia también en el dibujo de la puerta, donde el acabado a plumilla evidencia que el apunte del capitel situado a la izquierda de la puerta era muy somero y resultó insuficiente al intentar reproducir su ornamentación con fidelidad.

Aparte del dibujo de la puerta, indudablemente el más interesante de todos ellos, los restantes nos informan de cual era el estado del monumento en el siglo XVII, antes de la transformación de su fachada meridional a causa de la construcción de la hospedería en el siglo XVIII. Antecedentes asimismo a los primeros trabajos de restauración de comienzos del siglo XX, cuyo desarrollo reflejan desigualmente las fotografías conservadas. El dibujo general confirma, por ejemplo, la existencia de la cúpula de la iglesia de San Pedro, y localiza topográficamente en ésta última los capiteles interiores. Además, en los dibujos hay referencias a elementos del mobiliario que hemos perdido. Es el caso del coro alto situado a occidente de la capilla de San Pedro, o de un sepulcro que existía en ese mismo lugar, adosado al muro norte y cuya peripecia comentaremos brevemente.

Según refieren varias fuentes, en el siglo XVII se creía que el enterramiento del legendario conde don Julián se conservaba en Loarre, una cuestión que, por entonces, interesó vivamente a los eruditos aragoneses²². El dibujo del folio 200r. que reprodu-

(folio 197r.); al mirador de la reina (folio 198r.); a la planta de la capilla de Santa María y de la cripta (folio 199v.); a la planta de la capilla de San Pedro (folio 200r.) y al crismón trinitario que preside la puerta de entrada a la cripta (folio 201r.).

22. * [Pedro de CORRAL, *Crónica del rey Don Rodrigo. Postimero rey de los godos (Crónica Sarracina)*, J. DONALD FOGELQUIST ed., Madrid, 2001, vol. II, p. 348: «E metiose en un castillo que era en las montañas que llamavan Loarre, ca a otras partes no osava ir [...] E estando así cayose una torre del dicho castillo e mató al dicho Conde, e al dicho su fijo e a los suyos»]. ANÓNIMO, *Las notes o fragments del Archiu Real de Poblet copiats del que tragué lo pare fra Martí Marquina...*, Girona, Archivo Diocesano, ms. 14, folio 10-10v.: «El conde don Julián murió en el castillo de Loarre en Aragon a quatro leguas de Huesca en donde oy en día esta su cuerpo en una sepultura de piedra fuera de la iglesia del dicho castillo y dentro de la Yglesia esta el cuerpo de Sant (De)Metre. El comendador de la CCCa. De Juan de Mena en la copla XCI...», sigue la historia del conde don Julián. Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611 (reprt. Barcelona, 1987), p. 770. En la voz «Loarre» se apunta, siguiendo a Zurita «y otros»: «Villa, está a quatro leguas de

la ciudad de H<i>[u]esca, con buenos muros y famoso castillo, de los más fuertes de España, en que los moros tuvieron preso hasta su muerte al iniquo, traydor y pérfido conde Julián, donde está sepultado, como consta del epitafio». FRANCISCO DIEGO DE AYNOSA DE TRIARTE, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, 1619 (reprt. Huesca, 1987), libro I, p. 25: «En esta miseria de nuestra España dize Blancas, que aviendo tomado los moros una gran fortaleza del territorio de Huesca llamada Iulia Nafica, llevaron captivo al Conde don Iulian a ella, para que pagasse la pena se su sefatia maldad, adonde acabó cruel y miserablemente su vida. Piensa Blancas es esta fortaleza la que llamamos hoy el castillo de Loarre [...] y allí muestran hoy día los vezinos de aquella villa el Sepulcro de dicho Conde, con otros muchos rastros de edificios Romanos. Aunque el doctissimo Phelipe de Puyvezino, con quien parece comunico algunas antiguedades el mismo Blancas, [...] no le quadra ser aquel edificio de Romanos ni que haya muerto en el el Conde don Iulian, antes bien [...] que el Sepulcro que dizen ser del Conde don Iulian es de un Abad que alli murió [...] Todo esto dize el Dean en un comentario manuscrito a los de Blancas». El mismo autor, en el libro II, p. 350 de la misma obra, escribe:

«Loarre, que dista desra ciudad (Huesca) quatro leguas el año 716 donde despues los Moros pusieron al malvado Conde don Iulian y le sirvijo de carcel y sepultura la fortissima torre y castilo que hoy en día se vee en el termino de aquella villa, como lo refiere Blancas en sus Comentarios y Çurita en sus Annales, y avemos dicho». Padre Ramón de HUESCA, *Teatro Histórico*, vol. VI, Pamplona, 1796, p. 127: «El mencionado sepulcro estaba en lo alto de la escalera, frente a la puerta de San Pedro, donde lo he visto algunas veces. Años pasados lo abrieron algunos hombres que hicieron varias excavaciones en el castillo, y según me han informado, hallaron dentro los huesos de un cadáver, una espada y un pergamino, el que destrozaron sin llegar a las manos de quien pudiera leerlo. No sé si estos mismos o algunos otros, poseídos del celo de Blasco de Lanuza quien dice debiera quitarse de allí aquella memoria, porque no la hubieran tan grande de uno de los hombres más malos que ha tenido el mundo, lo han quitado y desecho, de modo que no aparece en parte alguna». Padre Juan de MARIANA, *Historia General de España*, Madrid, 1818, t. IV, p. 352: «En un castillo llamado Loarri, distrito de la ciudad de Huesca, se muestra un sepulcro de piedra fuera de la iglesia del Castillo do dicen comunmente estuvo sepultado» (el conde Don Julián).



Figura 7.
Vista general del castillo de Loarre. Fotografía: J. Yarza.

23. Véase: R. MENÉNDEZ PIDAL, *El Rey Don Rodrigo en la literatura*, Madrid, 1925. También: C. SÁNCHEZ ALBORNOZ, *Investigaciones sobre historiografía hispana medieval*, Buenos Aires, 1987, capítulo «La crónica del moro Rasis y la *continuatio* hispana», p. 267-302, espec. p. 284 s.

24. Manifiesta su intención de visitar Loarre en una carta dirigida a Lastanosa el 22 de noviembre de 1636: «cuando vaya a ver las antigüedades de esa ciudad [Huesca] y de Caligurris Julia, hoy Loarre» (R. del ARCO Y GARAY, *La erudición aragonesa...*, p. 96). Recordemos que, en el caso de Uztaaroz, el viaje es un medio de conocimiento. Las notas del que realizó por tierras aragonesas en 1638, fue publicado por R. del ARCO GARAY, «El cronista Andrés de Uztaaroz», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LVII (1910) p. 257-273.

25. Véase la cita completa en el apéndice.

26. Sobre la arqueta: A. UBIETO ARTETA, «Los relicarios de Loarre», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, III (1947-1948), p. 476-480. F. ÍÑIGUEZ, «Las arquetas de reliquias del castillo de Loarre», en: *Homenaje a José M^a Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, vol. I, Zaragoza, 1977, p. 165-171. S. MORALEJO ÁLVAREZ, «Les arts sculpturaux hispaniques aux environs de 1100», *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 13 (1982), p. 286-288, 293-294. Del mismo autor: «Ars Sacra et sculpture monumentale: le Trésor et le chantier de Compostelle», *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 11 (1980), p. 216, 225-226.

27. Véase la cita completa en el apéndice.

28. Cf. A. DURAN GUDIOL, *El castillo de Loarre*, Zaragoza, 1971. La reedición de este estudio, publicada en Zaragoza en 1981, es más fácil de consultar, citaremos a partir de ella, p. 12. El documento se transcribe en: ídem, *Colección diplomática de la catedral de Huesca*, vol. I, Zaragoza, 1965, doc. 15, p. 31.

29. A. DURAN GUDIOL, *El castillo...*, p. 14 s.

30. Para un análisis de la arquitectura de Loarre, véase A. CANELLAS LÓPEZ, A. SAN VIVENTE, *Aragón roman*, La pierre-qui-vire, 1971, p. 195-225, con la bibliografía anterior.

31. P. KHER, «Cuando y como se hizo Aragón feudatario de la Santa Sede», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, I (1945), p. 285-326. A. UBIETO ARTETA, «La introducción del rito romano en Aragón y Navarra», *Hispania Sacra*, 1 (1948), p. 299-324.

32. A. DURAN GUDIOL, *El castillo...*, p. 15 s.

33. A. CANELLAS LÓPEZ, A. SAN VIVENTE, op. cit., p. 195-225.

34. A. DURAN GUDIOL, *El castillo...*, p. 69.

35. Fue publicada por el Marqués de MONSALUD, «El castillo de Loarre (Dos transcripciones epigráficas)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XXXII (1898), p. 9. Posteriormente, por W. W. WHITEHILL, «An inscription of 1095 at Loarre», *Speculum*, III (1928), p. 254. La

inscripción de Loarre también se transcribe en el manuscrito 3610 de la Biblioteca Nacional de Madrid, folio 101: «En la puerta del castillo de Loarri a la mano derecha esta en una piedra esta inscripción que es mucho de notar». Sigue el texto epigráfico que no transcribimos.

36. G. GAILLARD, *Les débuts de la sculpture romane espagnole*, París, 1938, p. 139 B. CABAÑERO SUBIZA, «Los restos islámicos de Malejan (Zaragoza). Datos para un juicio de valor en el contexto de los talleres provinciales», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XXIX-XXX (1993), p. 37, 39, fig. 15. C. KOTHE, «Capitel de la iglesia de San Pedro del castillo de Loarre y su relación con la Aljafería», en: VVAA, *La Aljafería*, vol. II, Zaragoza, 1998, p. 423.

37. La literatura sobre estos capiteles es muy amplia: G. GAILLARD, op. cit., p. 134-145. K. WATSON, «The Corbels in the Dome of Loarre», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLI (1978), p. 297-301. M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, p. 261-281. J. MANN, *San Pedro at the Castle of Loarre. A Study in the Relation of Cultural Forces to the Design Decoration and Construction of Romanesque Church*, Diss. Nueva York- Columbia 1991 —non vidimus—; J. L. SENRA, «La sculpture des royaumes chrétiens du Nord-Ouest de la péninsule ibérique autour de 1100», en: *La sculpture en Europe méridionale...*, op. cit. (inédito).

38. Cf. S. MORALEJO, «Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca», *Bulletin Mo-*

ce la planta de la iglesia de San Pedro señala, a los pies de la misma: «Enfrente desta puerta devajo de un arco grande estava un sepulcro que dezian ser del Conde Don Julian». La supuesta inhumación de este personaje, a quien la historiografía hispana atribuyó la entrada y el asentamiento de los musulmanes en España²³, llevó hasta el castillo de Loarre a algunos historiadores del siglo XVII, entre ellos, al zaragozano Juan Francisco Andrés de Uztaaroz²⁴. Fue precisamente la identificación apócrifa de este sepulcro con el del denostado personaje, lo que debió de contribuir a su desaparición. La anotación que figura en el dibujo del *Codex Valentinus* confirma su desaparición.

Junto a los dibujos que comentamos (folios 197-197v.), se hallan unas notas intercaladas que transcribimos íntegras como apéndice de nuestro estudio, pero de las que extractaremos ahora unos párrafos, por su interés. Por un lado, permiten documentar la presencia de un retablo antiguo en la capilla de San Pedro que, según advertimos, no se refleja en el dibujo correspondiente, salvo que se tratara de un frontal adosado a la mesa de altar²⁵. Por otro, se alude en ellas al arca de las reliquias de san Demetrio, conservada ya por entonces en la iglesia del burgo localizado bajo la loma donde se sienta el castillo²⁶. Se habla del traslado del arca a finales del siglo XVI hasta la iglesia de San Esteban, en la villa baja, y se advierte el paralelo existente entre su iconografía y la de la portada monumental: «El cuerpo de San Demetrio tenido por el martir de Thesalonica [está] en una caja de bronce gravada en cuyas testeras en lo frontero de la tumba está en dos lados la figura del Salvador como en la puerta del castillo»²⁷.

El castillo de Loarre y su portada monumental

Por su situación y las soluciones arquitectónicas adoptadas, el castillo de Loarre es uno de los edificios más singulares del románico español (figura 7). Su emplazamiento es excepcional y su posición con respecto a la vía que comunicaba Jaca y Huesca le confería un gran interés estratégico. La primera noticia que tenemos de él data del reinado de Sancho el Mayor (1035)²⁸, pero existen nuevas referencias correspondientes al de su hijo Ramiro I (1046, 1054, 1064), período en el que el castillo está en manos de sucesivos tenentes²⁹. Su fábrica comprendía por entonces una serie de construcciones perfectamente identificables en el estado actual de la fortaleza, localizadas en la zona más elevada de la misma. Constaba de varias torres conectadas con la muralla, dos de ellas conservadas en la actualidad (la del homenaje y la denominada «de la reina») y una capilla

que subsiste en lo alto del castillo. El aparejo y ciertas soluciones de plástica arquitectónica son las propias del primer románico meridional o lombardo, por lo que estas dependencias se distinguen claramente de las erigidas en el recinto con posterioridad³⁰.

Sancho Ramírez, que se declaró, junto con sus dominios, vasallo de San Pedro de Roma en 1071³¹ y fue artífice de la adopción de la reforma cluniacense en sus reinos, es el gran promotor de la remodelación del Loarre preexistente. Esta reforma no sólo afecta a lo arquitectónico, puesto que convertirá el castillo en sede de una comunidad de canónigos regulares en la década de los 70 del siglo XI³². La vida de esta canónica va a ser efímera, pero fue el motor de la radical transformación de la fábrica. Se construye entonces la iglesia dedicada a san Pedro y, para acomodar la nueva fábrica a la difícil topografía del terreno, la cripta consagrada tardíamente a la Virgen, que ayuda a definir el soberbio perfil exterior de la fortaleza; también se concibe por entonces la nueva puerta presidida por un friso esculpido que analizaremos con detalle y la magnífica escalera que desde ella conecta los distintos niveles del castillo (los nuevos y los más antiguos emplazados en lo más alto de la peña)³³. Una alusión del hermano del rey, el infante García, obispo de Jaca, al respecto de «las casas que había edificado recientemente en Loarre» en 1076³⁴, se ha argüido para fechar las reformas de la fortaleza. Se habrían desarrollado entre esta fecha y 1100. La inscripción funeraria de un tal Tulgas, adosada a la derecha de la puerta de acceso, que proporciona la fecha de 1096³⁵, confirma esta cronología. Su texto es el que sigue:

IN DEI NNE : HIC RE / QUIESCIT
FAMVLVS DE / I TVLGAS QVI OBIIT
PRI / DIE KLS DECEBRIS IN E / RA
MCXXXIII : QVI / LEGERIT ISTAS
LITERAS / ORET PATREM VT DO / NET
ILLI VITAM SEMPITERNAM.

La capilla castral consagrada a san Pedro es muy rica en capiteles, tanto interiores como exteriores, y si a ello le añadimos la portada, hay que convenir que esta intervención en el castillo de Loarre lo convirtió en el edificio de su género más sobresaliente del norte peninsular. Los capiteles de la iglesia, aunque en algún caso acusan ascendentes musulmanes³⁶, coinciden en estilo y temática con los de otros edificios altoaragoneses, singularmente con los de Jaca e Iguacel³⁷; en la portada, al igual que en las ménsulas interiores que decoran las trompas de la cúpula, se reconocen ecos del tolosano Bernard Guilduin³⁸.

La puerta carece de tímpano³⁹. Se abre en un cuerpo avanzado y su escultura se localiza en el

friso que recorre la zona alta, en el alero situado por encima de éste y en los capiteles que coronan las dos columnas situadas a uno y otro lado del vano. Uno de ellos se decora con monos en cuclillas sobre un fondo vegetal⁴⁰, el segundo, con entrelazos rematados en palmetas por los que asoman personajes de medio cuerpo, uno blandiendo la espada⁴¹.

El friso situado por encima de la puerta se prolonga de un extremo a otro del cuerpo saliente y se apoya en una cornisa de billetes. En la zona central, se ubica una mandorla en la que se ha leído: «[...]NIAS INVICTAS UBI T[...] FONS EGO SUM VITA»⁴², un texto de ascendente apocalíptico (capítulos XXI-6 y XXII-1,17) que hallamos asociado a otras portadas románicas⁴³. En su interior, se aprecia la parte inferior de la *Maiestas Domini* y, flanqueándola, los símbolos de Lucas y Marcos, a izquierda y derecha del espectador, respectivamente. A ambos lados de esta zona central, aparecen dos ángeles, uno de los cuales, según se advierte, sostiene una filacteria, y a ambos extremos del friso se vislumbran una serie de personajes que emergen del agua o de una nube. Se contabilizan seis a un lado y cinco en el contrario. Estamos ante una teofanía, cuya disposición longitudinal recuerda la adoptada más tardíamente en las iglesias palentinas de Santiago de Carrión de los Condes, o de Moarve y en la zona superior de la portada de Ripoll. La *Maiestas* preside todos estos frisos, pero la singularidad de los grupos de personajes emplazados a ambos extremos de Loarre ha dado pie a interpretaciones muy diversas. Recordemos que, en la portada ripollense, ese lugar lo ocupan los *seniores* del Apocalipsis.

El alero emplazado por encima de este registro ha desaparecido casi en su práctica totalidad. Sólo quedan dos pares de ménsulas muy erosionadas a ambos extremos. El dibujo del siglo XVII que corresponde a este sector, arroja alguna luz sobre los elementos perdidos. El tejero apoyaba sobre un total de nueve canecillos y se articulaba de modo similar al que corona los ábsides de la catedral de Jaca. El contraste de los modillones dibujados con los conservados, confirma la fidelidad de la reproducción. Aún siendo extremadamente somero, el dibujo reproduce los restantes canecillos que parecen corresponder a nuevas cabezas y cuerpos de animales, éstos últimos representados de acuerdo con el modelo jaqués, vistos desde abajo.

Complementan el dibujo una serie de inscripciones aclaratorias. La *Maiestas* es identificada como «Salvador»; el tetramorfo, como «animales de los símbolos evangelistas»; los dos ángeles, respectivamente, como «ángel»; los dos grupos emplazados a ambos extremos del friso, como «ángeles sobre nubes». El dibujante reproduce

numental, 131 (1973), p. 14, nota 4.

39. Esta solución adoptada en Loarre contrasta con la que resulta más habitual por entonces en Aragón y en otros edificios del camino francés. Carece de tímpano y la escultura se concentra en el friso superior. Su estructura recuerda la de la puerta occidental de Iguacel, donde, en el sector que en Loarre acoge el friso figurado, se despliega una inscripción de gran fortuna historiográfica.

40. Lo reproduce G. GAILLARD, op cit., lámina LX, fig. 2. También M. DURLIAT, *La sculpture romane...*, fig. 251. La misma composición preside capiteles en San Isidoro de León y en la catedral de Jaca. Cf. G. GAILLARD, op cit., p. 136-137.

41. G. GAILLARD, op cit., lámina LX, fig. 1. También M. DURLIAT, *La sculpture romane...*, fig. 250. Sus ascendentes se hallan en Jaca, en los capiteles más antiguos de la catedral. Véase G. GAILLARD, op cit., p. 136, lámina XLII, fig. 18.

42. Da noticia de esta inscripción R. del ARCO GARAY, *Obras y hallazgos*, p. 16. Otros autores han leído también: «AEDES HAS MUNIAS INVICTAS» (Cf. I. GIL, «El castillo de Loarre», *Arte Español*, I (1913), p. 245-348, 270-318).

43. Se despliega un epígrafe con elementos comunes en el crisomón que preside el tímpano de Santa Cruz de la Serós:

IANUA SUM P(er) ME
TRANSITE FIDELES /
FONS EGO SUM VITE
PLUS ME QUAM VINA
SITTE / VIRGINIS HOC
TEMPLUM QUISQUIS
PENETRARE BEATUM /
CORRIGE TE PRIMUM
VALEAS QUO POSCERE
(Chri)STUM.

La publica: A. DURAN GUDIOL, «Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, VIII (1967), p. 105-106. Del texto (con ligeras variantes) se conocen varios testimonios en área francesa Cf. R. FAVREAU, «Le Thème épigraphique de la porte», *La Façade romane. Actes du Colloque* (Poitiers, septiembre de 1990) *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXIV (1991), p. 275-276. Asimismo: R. FAVREAU, «Fonction des Inscriptions au Moyen Age», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXII (1989), p. 203-232, esp. 228-321. D. OCÓN ALONSO, «Ego Sum Ostium o la puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II-3 (1989), p. 125-136. Más recientemente: C. B. KENDALL, «The Gate of Heaven and the Fountain of Life», *Essays in Medieval Studies*, 10 (1993), p. 111-128, esp. 114-117 para los epígrafes aragoneses, comprendido el de Loarre.

fielmente el formato torso de las columnitas que separan a éstos últimos de los ángeles contiguos y que apuntan coincidencias significativas con las columnas compostelanas de idéntico perfil⁴⁴. En la zona superior del dibujo, a la derecha, se transcribe la inscripción del 1096 consagrada a la memoria de Tulgas y se indica su exacta ubicación en la portada, «en este puesto esta la inscripción» y más allá se añade «sepulcro inscripción». Debía de tratarse del sarcófago que contenía los restos de Tulgas, ahora perdido.

El dibujo, aun siendo de dudosa calidad, permite identificar cada uno de los símbolos del tetramorfos y conocer la ubicación con respecto a la *Maiestas* de los dos superiores: Juan ocupaba la zona izquierda y Mateo, la derecha, una posición diversa de la adoptada en la arqueta de reliquias de san Demetrio⁴⁵, aunque coincide, entre otras, con la *Maiestas* de Bernard Guilduin en Saint Sernin de Toulouse.

Los grupos de personajes emplazados a ambos extremos en el dibujo constituyen el elemento más enigmático del friso. El dibujo los interpreta como ángeles, pero una observación atenta del estado actual de este sector confirma la inexistencia de alas. Las figuras parecen sobresalir de una corriente de agua, pero las ondas admiten otras interpretaciones: que se trate de nubes, por ejemplo⁴⁶.

La historiografía ha sido prolija al respecto. Francisco Iñiguez Almech, a propósito de un capitel jaqués que muestra el torso de once personajes emergiendo por encima de unas ondas, sostuvo que podía tratarse de una corriente de fuego y de las almas del purgatorio inmersas en él. Asimismo, constató la proximidad de la composición a la de dos capiteles de Iguacel a los que deberemos volver⁴⁷. Georges Gaillard, ya en relación con Loarre, se sumó a esa misma línea interpretativa, considerando que podía corresponder a la representación del infierno⁴⁸. Otras propuestas posteriores se han movido en esta misma línea⁴⁹.

Marcel Durliat invocó en su momento una fuente apocalíptica (Ap. VII-14), al considerar que podía tratarse de una serie de personajes que sostenían las telas lavadas en la sangre del cordero⁵⁰, aunque más tarde se decantó por otra lectura. Planteó entonces la derivación jaquesa del tema, invocando el capitel de la catedral que Serafín Moralejo había relacionado con el repertorio de los *thiasoi* marinos⁵¹. El capitel de Jaca presenta a unos seres que emergen del agua, materia que Marcel Durliat hace extensible a Loarre, donde ve que: «un groupe de personnages se dresse parmi des vagues qui pourraient être ici interprétés comme représentant un courant d'eau». En esta misma línea, sigue diciendo: «L'hypothèse convient à la Fontaine de Vie: l'eau



Figura 8.
Capitel del transepto sur de Compostela. Fotografía: J. Yarza.

44. A propósito de los testimonios compostelanos de raigambre antigua: S. MORALEJO, «La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. Etat des questions», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10 (1979), p. 92.

45. En ella, la posición de los evangelistas difiere: en lo alto aparecen san Mateo y san Juan, a izquierda y derecha; en la zona inferior, san Lucas se sitúa a la izquierda y san Marcos a la derecha. En el díptico del obispo Gonzalo Menéndez de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo se mantiene esta disposición por lo que respecta a la zona alta, y san Marcos y san Lucas aparecen invertidos en la parte baja.

46. Recordemos las nubes de los relieves de Silos o de la portada de Conques, por ejemplo.

47. Uno de los capiteles de la iglesia de Iguacel se sitúa al exterior y otro en el interior. De los dos, el primero se reproduce en: G. GAILLARD, op. cit., lámina LIV y en M. DURLIAT, *La sculpture romane...*, fig. 239. Para la interpretación de F. IÑIGUEZ ALMECH, «Capiteles del primer románico español inspirados en la escatología musulmana», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, I (1965), p. 68-69.

48. G. GAILLARD, op. cit., p. 135.

49. Interpreta el tema en un sentido bautismal: M. GUERRA, *Simbología románica*, Madrid,

1978, p. 298-299. No se pronuncia sobre este tema aún reconociendo su originalidad: R. OURSEL, *Floraion de la sculpture romane*, La Pierre-qui-vire, 1973, p. 365.

50. M. DURLIAT, «L'apparition du grand portail roman historié dans le Midi de la France et le Nord de l'Espagne», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 8 (1977), p. 21. La interpretación del motivo del que emergen los personajes como una tela la sostuvo también Serafín Moralejo más adelante (véase la nota 66).

51. S. MORALEJO, *La sculpture romane...*, p. 88 s. A propósito de este capitel, véase también: Z. JACOBY, «Le chapiteau allegorique et le sermon. Deux voies parallèles dans le processus créateur de l'imagerie», *Romanico padano, romanico europeo* (Módena-Parma, 1977), Parma, 1982, p. 386.

52. M. DURLIAT, *La sculpture romane...*, p. 266.

53. Véase la nota 47.

54. Se reproduce en: J. CABANOT, *Gascogne romane*, La Pierre-qui-vire, 1978, fig. 75. Aquí el capitel hace *pendant* con otra pieza que muestra una composición similar. En la última, los rostros de los personajes contrastan con los primeros, lo que ha hecho afirmar a J. Cabanot que se trata de: «le banquet céleste auquel auront part les élus et le feu infernal dans lequel gémissent les damnés» (p. 207).

55. Se reproduce en: E. JUNYENT, *El monestir romànic de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, 1975, fig. 196.

56. Reproduce y señala sus paralelos compositivos: M. DURLIAT, *La sculpture romane...*, p. 315 * [Sugiere una interpretación hagiográfica, aunque no conseguimos ver los rasgos que permiten identificar a una santa mártir en el referido capitel: M. CASTIÑEIRAS, «Los santos viajan: la circulación de objetos y modelos artísticos en el camino», en: «*Visitandum est*», *Santos y Cultos en el Codex Calixtinus, Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos* (Santiago de Compostela, 2004), Santiago de Compostela, 2005, p. 70 s.].

57. Se fechan hacia 1100. Se reproducen *Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400*, «catálogo de exposición», Colonia-Bruselas, 1972, p. 286, núm. cat. J. 9 y J. 10. Se conservan en la catedral de Tréveris y en la de Aquisgran, respectivamente.

58. G. SHILLER, *Iconography of Christian Art*, vol. I, Londres, 1971, fig. 370.

59. Véase el repertorio reunido en: *ibidem*, figuras 357, 361, 362, 364, 365, 366-369 y 371.

60. Para los grabados que permiten evocar la portada original: K. J. CONANT, «Five old prints of the Abbey Church of Cluny», *Speculum*, 3-2 (1928), p. 401-404. Del mismo: «The



Figura 9.
Portada meridional de Loarre. Fotografía: J. Yarza.

Theophany in the History of Church Portal Desing», *Gesta*, XV (1976), p. 130.

61. Llevan filacterias, por ejemplo, el serafín y el querubín de los relieves de Bernard Guilduin en Saint-Sernin de Toulouse, unas piezas que, en su disposición original, debieron de flanquear a la *Maiestas Domini*, de idéntico formato. En las filacterias se repite la inscripción: «ET CLAMANT SANCTVS SANTVS SACTVS». Es la misma loa que, en el Evangelario de Saint-Médard de Soissons (Paris, BN ms. lat. 8850), acompaña la bella miniatura del folio 1v, que muestra la adoración de cordero místico. Aquí, el texto, que corresponde al capítulo IV-8 del Apocalipsis, tiene un mayor desarrollo:

S(AN)C(TV)S S(AN)C(TV)S
S(AN)C(TV)S /
D(OMI)N(V)S D(EU)S OM-
NIPOTENS / QUI ERAT
ET QUI EST ET QUI VEN-
TVRVS EST.

La acomodación de esta loa a la imagen que acompaña es evidente.

62. Cf. M. DURLIAT, «L'Iconographie d'abside en Catalogne», *Les Cahiers de Saint Michel-de-Cuxa*, 5 (1974), p. 108-110.

63. SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, J. OROZ RETA, M. C. DÍAZ Y DÍAZ (eds.), vol. I, Madrid, 1982, p. 648.

64. Miguel y Gabriel acompañan a la *Maiestas Domini* en una miniatura a página entera del

source de joie, l'eau pure du baptême, l'eau sortie de la plaie du Christ en croix en même temps que le sang, l'eau symbole de la mort au péché dans laquelle le baptisé se plonge pour renaître, à l'instar des Hébreux sortis vivants des eaux de la Mer Rouge»⁵².

Sin negar parentescos con el capitel jaqués, el motivo tal como aparece en Loarre resulta más cercano a los dos capiteles de Iguacel ya citados, y esta proximidad se hace extensible a uno interior de la propia iglesia castral⁵³. La composición tuvo una cierta fortuna en el contexto de la escultura hispano-lenguadociana, pues reaparece en la iglesia gascona de Mazères⁵⁴ y su eco con sensibles modificaciones lo hallamos en el claustro de Ripoll, aquí con los personajes transformados en simios⁵⁵. Se asemeja a estos ejemplares otro emplazado en el transepto sur de la iglesia de Santiago de Compostela (figura 8). Su valor en relación con Loarre radica en el hecho que, en ambos casos, las piernas de los personajes sobresalen por debajo de la supuesta corriente de agua⁵⁶. Además, como se advierte en el capitel exterior de Loarre que se asemeja a los relieves de la puerta, los personajes parecen sostener la tela tras la cual se sitúan. Realizan este mismo gesto los ángeles que asisten al Bautismo de Cristo en dos marfiles de hacia 1100 del área mosana⁵⁷ y en un códice del obispo Bernardo de Hildesheim (1011-1014)⁵⁸. Aunque en este episodio los ángeles que sostienen la túnica de

Cristo adoptan por lo común la posición de las manos veladas⁵⁹, en los ejemplos aludidos sujetan una larga tela y lo hacen desde arriba, según se advierte en los ejemplos hispánicos invocados. De lo apuntado, se infiere que, entre las interpretaciones del motivo que hallamos en la portada aragonesa, no puede descartarse la posibilidad de que se trate de una tela.

La iconografía del friso de Loarre, si se exceptúan los grupos emplazados en ambos extremos, es común a la de otras puertas monumentales y de cronología temprana dentro del románico, singularmente, el tímpano de la iglesia de Cluny⁶⁰. Preside la *Maiestas* dentro de la mandorla a la que flanquean los símbolos de los evangelistas en posición centrífuga. Siguen las figuras de dos ángeles. Ambos llevan filacterias, pero es más visible en el que está a nuestra izquierda⁶¹. En su estado actual, es imposible leer el texto que se desplegaba en ella, pero fue transcrito a comienzos del siglo xx por Ricardo del Arco. Identifica al arcángel como Gabriel. En este caso, no se acompaña de la inscripción «POSTULATIO» que ostenta en los ábsides de diversas iglesias románicas en las que flanquea a una teofanía y donde hace *pendant* con Miguel, que, a su vez, sostiene una banderola con la inscripción «PETITIO». En Catalunya, lo reflejan los programas pictóricos de Santa Eulàlia d'Estaon, Esterrí de Cardós, Burgal, todos ellos en el MNAC, o el de Tredòs, en el Cloister's Museum de Nueva York, entre otros⁶².

En Loarre, el texto de la filacteria señalaba: «GAB / RIE / LFO / RTI / TU / DO / DEI». Se trata de la interpretación del nombre del arcángel que recogen diversas fuentes antiguas, entre ellas las *Etimologías* de san Isidoro: «Gabriel Hebraice in linguam nostram vertitur fortitudo Dei. Ubi enim potentia divina vel fortitudo manifestatur, Gabriel mittitur»⁶³. El texto puede remitirnos al ángel fuerte del Apocalipsis del que se habla en los capítulos X-1 y V-2, si bien la alusión a los ángeles en general como FORTITUDO DEI corresponde a Ap. VII-12. En Loarre, la inscripción de la filacteria del segundo ángel se ha perdido, pero, a tenor de los paralelos que nos proporcionan los programas de ábside citados anteriormente, debía tratarse de Miguel, ya que en ellos es éste quien, con Gabriel, flanquea la teofanía⁶⁴.

Completan el friso aragonés los grupos de personajes dispuestos a ambos extremos a los que ya hemos aludido. Aparte las lecturas invocadas hasta ahora, también se han interpretado como imagen de los condenados y de los salvados, de lo que se deriva la evaluación de programa iconográfico en clave de juicio final, según la propuesta de Serafín Moralejo. No obstante, no llegamos a detectar las divergencias entre el

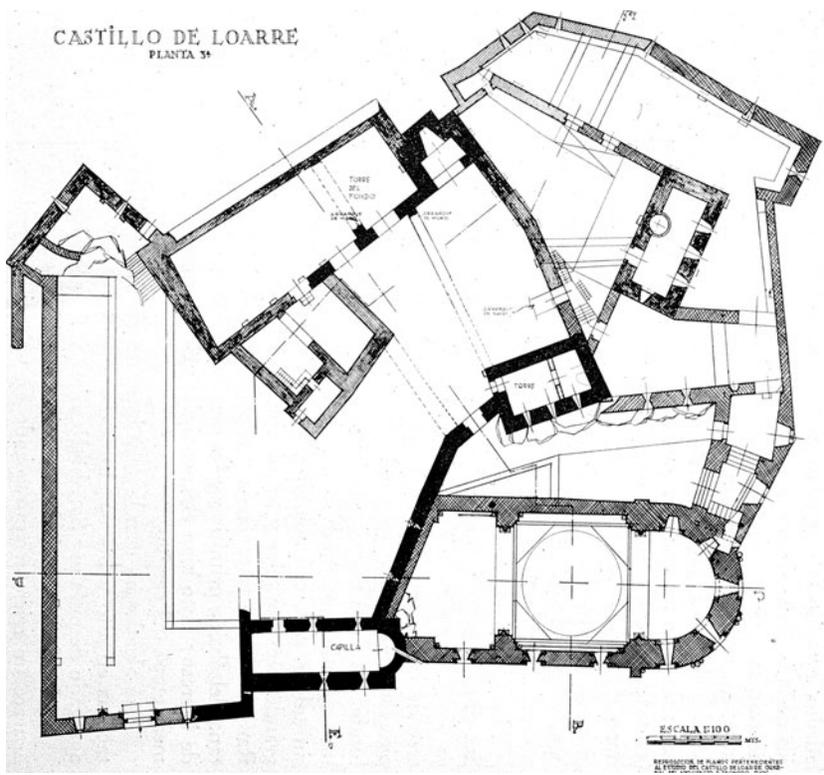


Figura 10. Portada meridional de Loarre. Fotografía: J. Yarza.

sector izquierdo y el derecho que han dado pie a esa lectura⁶⁵.

Indudablemente, el motivo del que parecen emerger las figuras resulta clave para interpretar su naturaleza, pero la dificultad para discernir entre agua, nubes o telas constituye un gran lastre. De tratarse de telas, la propuesta de Marcel Durliat encajaría plenamente en el contexto escatológico que evoca el friso, ya que podrían corresponder a las *stolæ albæ* desplegadas de las que se habla en el Apocalipsis. Aunque en los beatos y en otros textos afines las estolas pueden adoptar

un formato sacerdotal⁶⁶, las *Etimologías* de san Isidoro designan como tal la amplia tela de corte rectangular con la que las matronas cubrían su cabeza⁶⁷ y debe corresponder a ella la pieza con la que los mártires envuelven sus cuerpos en ciertos beatos. El Apocalipsis alude a las estolas blancas en varias ocasiones⁶⁸, pero particularmente al acto de lavarlas en la sangre del Cordero («et laverunt stolas suas, et dealbaverunt eas in sanguine Agni») al referirse a los mártires (Ap. VII-14) que se sitúan con los *seniores* en torno al trono. Aunque no podemos descartar por completo una interpretación en esta línea, el friso de Loarre admite otra aproximación.

De tratarse de agua, los personajes que emergen de ella podrían corresponder a los *seniores* del Apocalipsis IV-6, lo que conllevaría considerar las ondas como imagen del «mare vitreum simile crystallum» al que se alude en este mismo capítulo. Al contrario que en los ejemplos reunidos por A. Grabar, donde el mar de cristal adopta una apariencia nilótica⁶⁹, otros testimonios lo presentan como una sucesión de ondas de las que sobresalen los *seniores*. Es así en diversos testimonios reunidos en su momento por F. van der Meer⁷⁰, entre los que resultan especialmente elocuentes los frescos de San Juan de la Puerta Latina, donde, de acuerdo con la tradición antigua, los *seniores* son ancianos sin corona que se inclinan ante la majestad de Dios. La fachada de San Pedro del Vaticano mostraba algo en esta misma línea⁷¹.

El tímpano de Moissac, por el contrario, ofrece una imagen «románica» del tema⁷². Los ancianos están sentados, lucen coronas y sostienen instrumentos musicales. Las formas onduladas en las que apoyan sus pies también han sido interpretadas como imagen del mar de vidrio, aunque más recientemente se ha planteado su lectura desde una perspectiva distinta. Según Peter Klein, también podría tratarse de nubes⁷³. Correspondan a ondas

«Códice Vigilano» y en otra del «Códice Emilianense» que copia la anterior. Fechados ambos manuscritos dentro del siglo X, se ha considerado el testimonio hispano más antiguo que registra la presencia de dichos arcángeles junto a la *Maiestas*. (S. SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona y Navarra*, Pamplona, 1984, p. 213, lám. IV, V). Identificados por sendas inscripciones como Michael y Gabriel, se sitúan a izquierda y derecha del espectador. En la miniatura de un códice del siglo VIII de la catedral de Tréveris (ms. 61, folio 9), donde ambos arcángeles sostienen la tabla que anuncia el *incipit* del evangelio de san Mateo, adoptan esta misma posición. Véase: J. WILLIAMS, «The Beatus

commentaries and Spanish Bible illustration», *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. II, Madrid, 1980, p. 206-207; vol. III, fig. 9 (p. 139).

65. «A ciascun lato, una serie de figure avvolte in un ampio drappo, quelle di destra, e in onde, rappresentati acqua e fuoco, quelle di sinistra. Tramite confronti paralleli tra capitelli, che mostrano le prime con un aspetto felice o impassibile e le seconde sofferente pare risultare una contrapposizione tra beati e dannati che renderebbe il fregio aragonese una tanto precoce quanto elementare raffigurazione scultorea del Giudizio Finale». S. MORALEJO, «Le origini del

programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo», *Atti del Convegno: Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica* (Modena, 1985), Modena, 1989, p. 48, nota 50 [texto recogido en: *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, vol. II, Santiago de Compostela, 2004, p. 122 nota 9].

66. En Anagni el episodio de la entrega de las *stolæ albæ* a los mártires se resuelve mediante dos grupos de personajes desnudos situados a ambos lados del altar, que las reciben de Cristo bajo la apariencia de estolas sacerdotales (Y. CHRISTE, «L'ange à l'encensoir devant l'autel des martyrs», *Les Cahiers de Saint Michel-de-Cuxa*, 134 (1982), p. 187-200, esp. p. 190 s.). Es el

mismo atributo que llevan los mártires sobre los hombros en el Apocalipsis de Bamberg, en el beato de San Millán de la Cogolla o en el de Berlín. Éstos últimos se reproducen en: J. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus: A Corpus of the Illustrations on the Apocalypse. The Tenth and Eleventh centuries*, vol. III, Londres, 1998, fig. 118; *ibidem*, vol. IV, Londres, 2002, fig. 376). En las pinturas murales de San Hilario de Poitiers asistimos de nuevo a la entrega de estolas sacerdotales a los mártires (Cf. M-Th. CAMUS, «A propos de trois découvertes récentes. Images de l'Apocalypse à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXII (1989), p. 127, fig.

4). Por el contrario, la miniatura de un manuscrito de Saint-Germai-des-Près (París, BN, ms. latin. 11751, folio 59v.) muestra dos manos divinas surgiendo de la mandorla que encuadra a la *Maiestas* que entregan unas telas, las *stolæ albæ* del texto apocalíptico, a los personajes contiguos vistos de medio cuerpo. Publica y analiza la miniatura: Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, op. cit., p. 157-158, fig. 139. En este estudio se recogen otros testimonios sobre las estolas sacerdotales (p.e. la portada de Mâcon, fig. 58).

67. SAN ISIDORO, op. cit., vol. II, p. 475. (Etim. XIX-25). También es interesante el apartado que dedica a esta prenda femenina Rabano Mauro, ya que además



Figura 11. Fachada de San Pedro del Vaticano según una miniatura del siglo XI. Juan Dácono, *Vida de San Gregorio*, Biblioteca del College de Eton, ms. 124.

o a nubes, lo que muestra el tímpano de Moissac es parangonable a lo que hallamos en Loarre.

Al respecto, es importante que subrayemos la distancia entre la apariencia de los *seniores* apocalípticos del tímpano francés y la que adoptan en la iconografía «romana», unas divergencias que resultan perfectamente coherentes en el seno de un tema que destaca por su gran versatilidad, según lo subrayó en su momento M.-N. Mé-

zoughi⁷⁴. Es así hasta el punto de permitir identificar como *seniores* a los personajes erguidos, imberbes, sin corona y sin cítara ubicados a ambos extremos del friso aragonés⁷⁵. Sus elementos corresponderían a la teofanía que refleja el capítulo IV del Apocalipsis, pero los *seniores* estarían más próximos a una concepción «more romano», un rasgo especialmente significativo en el contexto histórico en el que se desarrolla la remodelación del castillo.

Cuando el reino de Aragón acaba de sellar sus vínculos con la Santa Sede durante el reinado de Sancho Ramírez (1089), las obras emprendidas en Loarre culminan con la ejecución de una portada monumental en la que pueden reconocerse ecos del programa desplegado en la fachada de San Pedro del Vaticano, un nexo que la advocación de la nueva capilla castral también proclama y que aproxima el proyecto aragonés a una serie de monumentos occidentales que, desde época carolingia, han tomado como modelo la basílica constantiniana en sus propias remodelaciones, singularmente el sector oriental con el cuadripórtico conocido como *Paraíso*⁷⁶. Desde esta perspectiva, el texto de la inscripción que discurría a lo largo de la mandorla de la *Maiestas* de Loarre, «FONS EGO SUM VITA», admite una asimilación a la corriente de agua que fluye del trono del Cristo-Sabiduría de la que acaban surgiendo los cuatro ríos del Paraíso, según lo reflejan numerosas imágenes apocalípticas. Otros portales de acceso a iglesias románicas aragonesas evocan la misma idea, como sucede con la Santa Cruz de la Serós⁷⁷, y también la subrayan hacia 1100 el programa desplegado en el vestíbulo que antecede al espacio sagrado en Civate, en este caso por medio de las imágenes y de los *tituli* que las acompañan⁷⁸. Como en ellos, quienes transitan por la puerta de Loarre acceden a la «fuente de vida» o, lo que es lo mismo, a la Jerusalén Celestial.

recoge las citas apocalípticas relativas a las estolas.

68. Ap. VI-11, VII-9, 13, 14, XXII-14.

69. A. GRABAR, «La mer céleste dans l'iconographie carolingienne et romane», *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1957, p. 100. Recogido en ídem, *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, vol. I, París, 1968, p. 589-590. También: E. CHATEL, «Les scènes marines des fresques de Saint-Chef. Essai d'interprétation», *Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Recueil d'Études*, París, 1968, p. 177-187.

70. F. van der MEER, *Maiestas*

Domini. Theophanies of the Apocalypse dans l'art chrétien, Roma, 1938.

71. J.-Ch. PICARD, «Les origines du mot Paradisus parvis», *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age, Temps moderne*, 83 (1971-1972, p. 159-186. Reunido ahora en ídem, *Évêques, saints et cités en Italie et en Gaule: Études d'archéologie et d'histoire*, Roma, 1998, p. 3-30.

72. Para este conjunto y otros testimonios en la escultura monumental: Y. CHRISTE, *Les grands Portails Romains*, Ginebra, 1969. Más recientemente, del mismo historiador: *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, París, 1996, esp. p. 166-180. Sobre

Moissac, véanse también los trabajos citados en las notas 73 y 75. Asimismo, el de N. KENAAN y R. BARTAL, «Quelques aspects de l'iconographie des vingt-quatre Vieillards dans la sculpture française du XII^e siècle», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXIV (1981), p. 233-239.

73. P. KLEIN, «Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XII^e s.: Moissac, Beaulieu, Saint Denis», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXIII (1990), p. 230-330.

74. M.-N. MÉZOGHI, «Le tympan de Moissac: Études d'Iconographie», *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 9 (1978), p. 189-193.

75. Agradezco las sugerencias que, sobre esta cuestión, me hicieron Y. Christe y P. Klein en Moissac el año 2000 y las que debo a J. Yarza. A todos ellos, mi gratitud.

76. Reúne estos ejemplos: J.-Ch. PICARD, *Les origines du mot...*, p. 166s.

77. Véanse los trabajos citados en la nota 43.

78. Y. CHRISTE, «Traditions littéraires et iconographiques dans l'élaboration du programme de Civate», *Texte and Image* (Actes du Colloque International de Chantilly, 13-15 de octubre de 1982), París, 1984, p. 117-134, esp. p. 120-121.

APÉNDICE

Codex Valentinus, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3610, folio

En este castillo dize I(uan) de Mena en el comento de sus obras que hubo una iglesia en su tiempo a la advocación de San Salvador de la qual no hai agora memoria porque todas tienen nombre. Pudo ser que le llamasen el castillo de St. Salvador no por haver la iglesia de su invocacion sino por estar en la puerta la figura del Salvador.

He visto en el Real convento de Montaragon que está dedicado a la invocación de Jesús Nazareno quel R(ey) D(on) Sancho Ramirez les dio el castillo de Loharre i Jesus Nazareno es lo mesmo quel Salvador cosa que en aquellos tiempos se iso mucho porque como aquellos Reyes peleavan por la fe de Cristo i por su Salvar su nombre asi erigian las iglesias en honor

de quien peleavan. Puede ser que la iglesia que agora se llama de S(an)t Pedro, ques la mayor a lomenos agora, tiene el Altar Maior con este retablo ques harto antiguo según lo muestra la pintura aunque no llega a la antigüedad de la fundacion del castillo que fuese esta la iglesia de S(an)t Salvador que despues le mudasen la invocacion.

En Loharre esta la iglesia de la villa ques de invocacion de S(an)t Estevan Protomartir el cuerpo de S(an)t Demetrio tenido por el martir de Thesalonica en una caja de bronze gravada, en cuias testeras en lo frontero de la tumba esta en dos obados (?) la figura del Salvador como esta en la puerta del castillo cuias reliquia se bajo del por estar despoblado de que haze memoria I(uan) de Mena que en su Episcopado estava en el en la iglesia del Sant Salvador.