

EL DÍPTIC DE JACA I LA REINA FELICIA DE ROUCY¹

VERÓNICA CARLA ABENZA SORIA

Universitat Autònoma de Barcelona

VeronicaCarla.Abenza@uab.cat

De tots és sabut que, a les acaballes del segle XI, Jaca es consolidava com un centre artístic de primer ordre en el vast horitzó de l'art romànic europeu. La culminació d'aquesta fita però, es va subordinar en gran mesura als esforços dels diferents membres de la Casa Reial d'Aragó, -els principals promotors d'aquesta transformació-, per obrir la *civitas* a la recepció d'estímul procedents dels altres regnes de la Mediterrània occidental i dels imperis orientals. De fet, aquesta estratègia col·locava els sobirans aragonesos a l'avantguarda ideològica dels majors centres de poder del moment i Jaca passava, així, a participar de l'aparell d'intercanvi transcultural del que es nodrien els més importants nuclis creatius de l'art cristià.

Una de les vies d'instrumentalització d'aquest fenomen va consistir, precisament, en l'arribada a la Península Ibèrica, entre els segles XI i XII, de manufactures de filiació bizantina, especialment de caràcter portàtil. Tanmateix, aquest dispositiu de transferència artística no es limitava a la circulació d'objectes, artistes i models, sinó que contribuïa a afermançar les relacions del Regne d'Aragó amb altres focus de creació ultrapirineus, com Toulouse, Moissac i Conques. La incidència de tot plegat en el desenvolupament de l'estètica romànica i en l'exercici de poder per part dels governants aragonesos sovint es posa de manifest en les obres que van promocionar, esdevenint el Díptic de Jaca un dels exponents més paradigmàtics.

Malgrat el fet que les dues peces que conformen el Díptic han estat objecte de variades recerques històrico-artístiques, amb descripcions i mencions que arrenquen des de finals del segle XIX, en aquestes incursions moltes vegades es percep una certa tendència a centrar l'atenció en les relacions formals². De manera excepcional, recentment s'han publicat alguns estudis que dediquen a les peces

27

¹ El present treball constitueix l'estudi preliminar del meu treball de recerca dins del Màster Oficial d'Anàlisi i Gestió del Patrimoni Artístic. 2012-2013, de la Universitat Autònoma de Barcelona, i s'emmarca en el projecte d'investigació del MICINN (HAR2011-23015) "Artistas, patronos y público: Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV). *Magistri Cataloniae*", associat a la mateixa Universitat, i dirigit pel Dr. Manuel Castiñeiras.

² D'una banda, en aquestes publicacions es desatén el judici sobre alguns valors associats a l'obra i, per tant, s'evita l'observança de la seva importància a la llum del marc polític i artístic que va propiciar la seva creació. De l'altra, l'articulació del discurs manca de rigor en alguns casos, amb la formulació de tesis que es construeixen sobre la base d'arguments reiterats o equívocs de tipus històric. El estudis més importants es recullen a: E. LEGUINA, "Encuadraciones romano-bizantinas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, II (1895), p. 246; ídem, *Esmaltes Españoles*, Madrid, 1909, p. 160; N. SENTENACH, "Bosquejo histórico sobre la orfebrería española", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1908, p. 9; S. HUICI; V. JUARISTI, *El santuario de San Miguel de Excelsis (Navarra)*, Madrid, 1919, p. 58; J. BRECK, "Spanish ivories of the XI and XII centuries in the Pierpont Morgan Collection", *American Journal of Archeology*, XXIV (1920), p. 223; A. K. PORTER, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923, vol. I, p. 41; ídem, "Leonesque Romanesque and Southern France", *The Art Bulletin*, VIII, 4 (1926), p. 235-250, en especial, p. 240; J. FERRANDIS, *Marfiles y azabaches españoles*, Barcelona, 1928, p. 178; J. BRECK, *The Pierpont Morgan Wing: a handbook*, Nova York, 1929, p. 51; J. DE CONTRERAS I

l'atenció i el tractament que mereixen³. És així que el propòsit d'aquesta contribució convé, d'una banda, la revisió crítica d'aquestes publicacions i de les seves fonts i, de l'altra, una nova aproximació a l'obra, tot i subratllant-ne aquelles qüestions que s'ajusten a problemàtiques de caràcter divers.

I. Consideracions generals

El Díptic de Jaca comprèn dues plaques⁴ decorades amb la Crucifixió, que es conserven des del 1917 a The Metropolitan Museum of Art de Nova York [17.190.134 i 17.190.33]. Estan armades sobre un suport de fusta i organitzades a partir de tres làmines de plata repujada sobredaurada amb una qualitat lumínica lleugerament inferior a l'or⁵ (fig. 1).

La muntura divergeix quant a la tipologia de la fusta en cada una de les peces. Es tracta, en el cas de la Placa A, - que suporta un ivori bizantí-, d'una fusta presumiblement dura, potser de noguera. El suport de la Placa B, -amb ivoris de filiació romànica-, és, contràriament, un tipus de fusta tova, tal volta, alguna varietat de la família de les coníferes, tractant-se, possiblement, d'alguna classe de pi.

Les làmines estan decorades amb pseudo-filigranes en filferro que tracen un patró vegetal, el qual atén a una certa simetria. Aquestes recorren tota la superfície intercalant petits espais buits on es disposen caboixons, muntats per tal de simular pedres precioses. Per la seva banda, els caboixons alternen amb altres peces incrustades entre les que es poden distingir un esmalt i alguna gemma⁶. La làmina central de les dues peces es talla per acollir, en el primer cas, una tauleta d'ivori amb figures en baix relleu i amb alguns elements realçats amb dauradures, ara pràcticament perdudes. Pel que fa a la segona peça, sobre l'espai central s'acoblaren un grup de figures en ivori exemptes i armades sobre una placa d'argent treballada en *repoussé* i lleugerament endinsada respecte la superfície exterior del marc. La Placa B incorpora, a més a més, dues inscripcions a l'interior de la placa central emmarcada. Ambdues delimiten l'enquadrament superior i inferior de les figures d'ivori. La transcripció de la inscripció

28

LÓPEZ DE AYALA, *Historia del Arte Hispánico*, 1931, vol. I, p. 495; M. GÓMEZ MORENO, *El arte románico español*, Madrid, 1934, p. 26; W. L. HILDBURGH, *Medieval Spanish enamels and their relation to the origin and development of copper Champlevé enamels of twelfth and thirteenth centuries*, Nova York, 1936, p. 33; H. THOMAS, *Early Spanish bookbindings, XI- XIV centuries*, Londres, 1939, p. 5; R. DEL ARCO, *Catálogo Monumental de España: Huesca*, Madrid, 1942, p. 360 i 361 nota; W. W. S. COOK; J. GUDIOL RICART, "Pintura e imaginería románicas", *Ars Hispaniae*, 1950, vol. VI, p. 283; F. STEENBOCK, *Der Kirchliche Prachteinband im fruhen Mittelater*, Berlin, 1965, p. 160-161; P. LASKO, *Ars Sacra 800-1200*, Londres, 1972, p. 154; J. PIJOAN, "El arte Románico", *Summa Artis*, Madrid, 1988, p. 102 i M. LÓPEZ SERRANO, "Evangelarios de Navarra", *Príncipe de Viana*, XXVI (1947), p. 22.

3 A. NAVAL, "Evangelario de Jaca, en Nueva York", *Diario del Altoaragón*, 16-VI-1991; C. T. LITTLE, "Two Book covers from Santa Cruz de la Serós", *The Art of Medieval Spain. A. D. 500- 1200*, Nova York, 1993, p. 268-269; M. CORTÉS ARRESE, "Acerca de la llegada a España de algunas obras bizantinas", *El Mediterráneo y el arte español, Actas del XI Congreso español del Comité Español de Historia del Arte*, València, 1996, p. 14-18; I. BANGO, "Cubierta de evangelario de la reina Felicia", I. BANGO (dir.), *La Edad de un Reino. Las encrucijadas de la Corona y la Diócesis de Pamplona. Sancho El Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, 2006, vol. I, p. 292-294; M. CORTÉS ARRESE, "Bizancio en España: El Díptico de Apión", *Bizancio. El Triunfo de las imágenes sagradas*, Madrid, 2010, p. 40-42.

4 En endavant, la peça amb la tauleta d'ivori (17.190.134) es designarà "Placa A" [PA], i la peça amb els ivoris exemptes (17.190.33), "Placa B" [PB].

5 Les mesures d'ambdues peces considerant el muntatge són 26,1 cm (ample) per 19 cm (llarg) per 3,1 cm (profunditat) [Placa A] i 26,4 cm (ample) per 21,9 cm (llarg) per 2,5 cm (profunditat) [Placa B], respectivament.

6 En l'actualitat només es preserva un esmalt en el registre inferior de la Placa B i un safir disposat en el lateral dret de la Placa A.

que ocupa la part alta convé IH(E)C(US) || NA | ZAR || EN(U)S, mentre que l'epigrafi del nivell baix resa FELI || CIA | REG || INA.

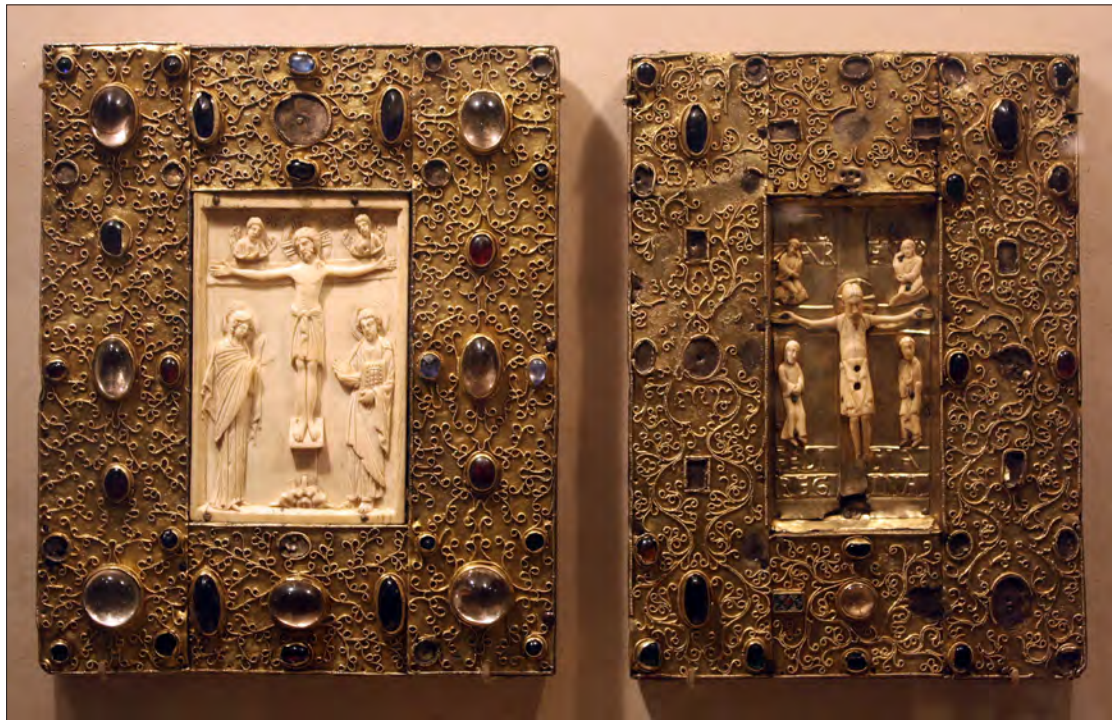


Fig. 1. Díptic de Jaca, MMA, (Fotografia: Verónica Abenza).

II. El Díptic de Jaca: un recorregut pel seu historial de deslocalització

Les dues peces es conserven en l'actualitat entre els fons de The Metropolitan Museum of Art de Nova York [Placa A (17.190.134) i Placa B (17.190.33)], però la seva procedència original es pot resseguir fins el monestir femení jaqués de Santa María, a la localitat de Santa Cruz de la Serós (fig. 2). Aquí es devien preservar, amb seguretat, fins la caiguda en desgràcia del cenobi al segle XVI, quan la comunitat de monges es transfereix al Reial Monestir de les Benedictines de Jaca. Tenint en compte el fet no existeix o, si més no, no ha transcendit cap registre documental de la donació del Díptic al monestir, aquest origen es justifica sobre la base de la primera referència contemporània a les peces, que data de finals del segle XVIII i s'inclou dins de l'obra *Teatro histórico de las Iglesias del Reyno de Aragón* de Fra Ramón de Huesca. El cèlebre historiador consignava així, la presència de les dues plaques “en el archivo de las Monjas de S^{ta} Cruz” i, per tant, en el monestir de les Benedictines⁷.

De l'abast d'aquest episodi donaria compte, tal volta, una de les intervencions de manipulació a què es va sotmetre la Placa A. Es tracta de l'adhesió d'un fragment de material que circumda parcialment les vores de la muntura i que consisteix, probablement, en una senzilla làmina de pasta de cel·lulosa (fig. 3). Malgrat fragmentat, encara avui es fa visible un text on es pot llegir, en el marge lateral

⁷ R. DE HUESCA, *Teatro histórico de las Iglesias del Reyno de Aragón*, 1797, 6 Vols. (Ed. electrònica del Ministerio de Cultura) (2006), Vol III. Leyre, Jaca y San Juan de la Peña, p. 338 (267). Fra Ramón de Huesca afegia en la mateixa referència una succinta descripció de les peces: “En el archivo de las Monjas de S^{ta} Cruz se conservan dos laminas de metal sobredorado con muchas labores delicadas y piedras falsas. En cada una de ellas hay un Crucifijo de marfil con la Virgen y Sn Juan á sus lados figuras toscas de marfil. En una de ellas hay una inscripcion de relieve en la plancha sobre el Santo Christo que dice # J H E NAZARENVS - y al pie del Santo Christo en la misma forma grabada esta inscripcion FELICIA REGINA”.

esquerre: ESTA SANTA LAMINA SEGURAMENTE []; i en el marge inferior: ALTURA Y DIBUJO: PARECE SER DE TIEMPOS POCO POSTERIORES A LOS []. La cal·ligrafia, pròpia del segle XVIII⁸, podria fer alguna llum sobre el responsable de l'operació, en especial, si es considera el contingut revelador del text, amb una anotació de tipus històric-artística amb referències a l'alçada i el dibuix de les peces i a la seva possible cronologia. Aquesta, per tant, es podria enquadrar en el perfil professional de Fra Ramón de Huesca (1739-1813), tot i proporcionant un horitzó temporal concret per a l'adhesió de la làmina.

D'altra banda, malgrat aquest testimoni vindria a confirmar de manera versemblant el monestir de Santa María de Santa Cruz de la Serós com l'indret on fou disposat originalment el Díptic, N. Sentenach i després A. Goldschmidt⁹, van certificar la conservació de les peces, en un moment indeterminat, en el tresor de la Catedral de Jaca. De fet, la bibliografia a l'ús accepta generalment aquesta adscripció, insistint en la proposta possiblement errònia dels autors citats. Amb seguretat, aquesta proposició deriva del fet que en el catàleg de la *Exposición Histórico-Europea*¹⁰, celebrada a Madrid entre 1892 i 1893 i on s'exposaren les peces, aquestes figuren com cedides per part del capítol de la seu jaquesa. No obstant, aquesta tesi entra en col·lisió si es considera que al Archivo Capitular de la Catedral de Jaca (A.C.J.) no resta cap registre documental que al·ludeixi a la seva conservació entre els béns del tresor catedralici.

30 Contràriament, al Archivo del Monasterio de Monjas Benedictinas de Santa Cruz de Jaca (A.M.B.S.C.) es preserva una nota inèdita continguda en el Llibre d'Actes de la comunitat. Redactada per Juana Castejón, qui fou secretària del cenobi a les darreries del segle XIX, aquesta entrada es refereix al moviment d'alienació de les plaques, venudes amb autorització del bisbe, per un muntant de sis mil pessetes:

“De las dos placas o Láminas de oro.

CERTIFICO: Que en el archivo de este Real Monasterio de Benedictinas de Sta. Cruz de la Serós de Jaca; se habían conservado hasta el día de la fecha, dos Láminas o placas. Su forma era de un cuadro de unos 20 cents. de alto por 15 de ancho: En cada uno de ellos hay un crucifijo de marfil con

8 Agraieixo al Dr. Antoni Iglesias les seves observacions entorn la cal·ligrafia del text contingut en la làmina de la Placa A.

9 N. SENTENACH, “Bosquejo histórico...”, 1908, p. 8 i A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen. Aus der Romanischen zeit. XI-XIII. Jahrhundert*, Berlin, 1975, núm. 110.

10 *Catálogo abreviado y provisional de los objetos enviados por Su Santidad, Cabildos, Catedrales y varias iglesias de España: comprende las salas V, VI, VII, VIII, IX y X de la Exposición Histórico-Europea*, Madrid, 1892, Sala IX, núm. 24 i 25. A les plaques se'ls assignà els números 24 i 25 (Placa A i Placa B respectivament) i la descripció continguda en el catàleg és la següent: “*Excmo. Cabildo Catedral de Jaca. COMISIONADO: Muy ilustre Sr. Canónigo D. Diego Fernández. 24. – Tapa ó cubierta de libro, del siglo XI, compuesta de una placa de marfil en relieve, representando la Crucifixión del Señor, teniendo á los lados á la Virgen y á San Juan; en la parte superior el Sol y la Luna al lado de dos figuras de Ángeles, encerrada en un marco de plata dorada y afilegranada, adornado de gruesas piedras cabujones. 25. – Otra analoga á la anterior y algo más antigua formada en el centro de una plancha de plata dorada y estampada en ella una cruz con la imagen de bulto del Señor crucificado, á los lados la Virgen y San Juan y en lo alto dos Ángeles, todas ellas de marfil. En el fondo la inscripción IHC NAZARENVS, FELICIA REGINA. Entre las piedras que adornan el marco de plata afilegranada hay un lindo esmalte encajonado, de notoria antigüedad. La reina á que se hace referencia, fué hija de los condes de Chalons, esposa de Sancho Ramírez de Navarra y Aragón, y madre de D. Pedro I, D. Alfonso I y D. Ramiro II. Falleció en 14 de Abril de 1085.*” Per veure l'edició del catàleg amb fotografies en blanc i negre i on s'inclou una instantània de la Placa A, vid. *Las Joyas de la Exposición Histórico-Europea de Madrid 1892*, Madrid, 1893, Lám. X. Aquesta fotografia il·lustra, a més, l'estat de conservació de la peça abans de la restauració que es va realitzar a The Metropolitan Museum of Art de Nova York el 1993.

*la Virgen y Sn. Juan a sus lados de la misma materia. En uno de ellos hay grabados estos caracteres. JHF NAZARENUS y al pie del Santo Cristo FELICIA REGINA. Grande sacrificio hizo la Comunidad para desprenderse de las referidas Láminas. Y para que así conste en los tiempos venideros firmo yo la infrascripta Secretaria en Jaca a 28 de noviembre. de. 1898. Juana Castejón*¹¹.

La venta de les peces a mans particulars el 1898 i, per tant, cinc anys després de la celebració de la *Exposición Histórico-Europea* de Madrid, permet inferir que aquestes probablement es van preservar al monestir de Santa María de Santa Cruz de la Serós fins el segle XVI, quan es traslladaren a causa de la transferència de la comunitat a Jaca, i sense passar la seva propietat, en cap moment, al capítol de la Catedral. Tanmateix, es coneix que a raó de l'exhibició de les peces a l'exposició del 1892, es van encarregar dues còpies en guix de les mateixes, que foren obra dels germans Forzano i que ingressaren en els fons de l'antic Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de Madrid el 7 de desembre del 1893¹².

Pel que fa a l'esdevenir posterior, el silenci documental es perllonga fins quatre anys més tard, quan apareixen incloses en el Catàleg de venta de la Col·lecció de Sir Thomas Gibson Carmichael de Castle Craig, el qual seria confeccionat a raó de la venta organitzada per la Casa de subhastes Christie's a Londres els dies 12 i 13 de maig del 1902¹³. La breu descripció continguda en el catàleg qüestionava la pertinença anterior de les peces a la Col·lecció Stein¹⁴. No obstant, cap de les plaques apareix ressenyada en el Catàleg de venta de dita col·lecció, elaborat per a la seva alienació a París el 1886¹⁵. En qualsevol cas, sí es té constància de l'adquisició de totes dues per part de l'antiquari Heyman, qui les compraria per valor de 120 £.

El periple de les peces després de traspasar l'Atlàntic es pot reconstruir gràcies als documents que integren els arxius privats del col·leccionista nord-americà John Pierpont Morgan, avui conservats al soterrani de la Pierpont Morgan Library de Nova York. Entre octubre i desembre del 1947, J. J. Ro-

11 Agraieixo a Sor Asunción, arxivera del Archivo del Monasterio de Monjas Benedictinas de Santa Cruz de Jaca (A.M.B.S.C.), la consulta i transcripció del document.

12 Informació subministrada per Alberto Campano, conservador en cap del Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Les còpies estan avui perdudes o, si més no, no localitzades entre els fons del museu.

13 *Catalogue of The Well-Known Collection of Works of Art of the Classic, Medieval and Renaissance times, formed by Sir Thomas Gibson Carmichael, Bart, of Castle Craig, N.B.* Londres: Christie's, Manson and Woods' Offices, Illustrated Catalogues, 1902, núm. 35 i 36: "THE COVER OF A TESTAMENT - 7^{1/4} in. By 7^{1/2} in. - Spanish work of the 11th Century. It is of wood with a sunk upright rectangular panel in the centre, the whole overlaid with plates of silver gilt; in the centre is represented the Crucifixion, the figures of Christ, the Virgin and St. John being carved of ivory; beneath this is embossed the inscription FELICIA REGINA; the framing of the centre composition much resembles that of No. 36, but in addition to the cabochons of various stones, minute panels of cloisonné enamel have been used. M. Emile Moliner gives the following interesting description of Queen Felicia: <<Félicie, fille du Comte Hilduin, et d'Adèle de Chatillon mourut en 1085. Femme de Sanche Ramirez, V du nom comme roi de Navarre et I comme roi d'Aragon>>. From the Stein Collection? See Illustration".

14 *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité faiances italiennes et françaises, porcelaines de la Chine et de Sévres et tableaux anciens composant la Collection de feu M. Charles Stein*, París, 1899.

15 H. THOMAS, *Early Spanish...*, 1939, p. 5. L'autor ja descarta la possibilitat que les peces haguessin format part de la Col·lecció Stein.

rimer, -antic conservador de The Metropolitan Museum of Art de Nova York-, analitzà acuradament els rebuts de compra de J. P. Morgan, i en el procés de documentació per mitjà d'una sèrie de notes manuscrites feu la següent glossa:

“No. 10. Purchased from G. Brauer, 57 rue Pigalle, Paris, included in 460.000 francs, on bill dated July 6, 1906 (WHF Jess MH)”¹⁶.

Aquesta indicació manifesta que les peces van ser adquirides per J. P. Morgan de mans de l'antiquari francès George Brauer per 460,000 francs en data de 6 de juliol del 1906. Brauer, segons considera Rorimer en les seves anotacions, les havia comprades a Heyman en un moment no especificat. Quant a l'arribada de les plaques a The Metropolitan Museum of Art de Nova York, es podria suposar que ja s'hi preservaven almenys des del 1914, quan la major part dels fons de la col·lecció de John Pierpont Morgan s'havien traslladat físicament al museu en qualitat de dipòsit. Tanmateix, la cessió oficial de les mateixes no es produí fins la donació efectuada el 1917 per Jack Pierpont Morgan, -el seu fill-, a la pròpia institució¹⁷.



Fig. 2. Monestir de Santa Maria de Santa Cruz de la Serós, Jaca (Fotografia: Verónica Abenza).

16 Les notes manuscrites de J. J. Rorimer es custodien actualment a l'arxiu del Department of Medieval Art de The Metropolitan Museum of Art de Nova York. Agraïxo a Charles T. Little em facilités la seva consulta.

17 L'itinerari successiu del Díptic passa per l'exhibició de les peces en diferents exposicions. Es coneix que la Placa A participà a l'exposició *Tokyo and Kyoto. Treasured Masterpieces of the Metropolitan Museum of Art* celebrada al Japó entre el 10 d'agost i el 26 de novembre del 1972. Més recentment, fou inclosa en el catàleg de l'exposició que finalment no se celebrà, *The Art of Medieval Spain* (The Metropolitan Museum of Art de Nova York, 1993) i a les exposicions *The Glory of Byzantium* (The Metropolitan Museum of Art de Nova York, 1997) i *The Arts of Byzantium* (The Metropolitan Museum of Art de Nova York, 2001). Pel que fa a la Placa B, es coneix fou exhibida a *Spanish Medieval Art. Loan Exhibition in honor of Dr. Walter W. S. Cook* (The Metropolitan Museum of Art de Nova York, desembre de 1954- gener de 1955). Amb posterioritat, participaria en tres exposicions més: *In the Presence of Kings* (The Metropolitan Museum of Art, 1967), l'avantcitada i no celebrada, *The Art of Medieval Spain* (The Metropolitan Museum of Art de Nova York, 1993) i la més recent *La Edad de un Reino. Sancho el Mayor y sus Herederos* (Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra), celebrada al Palacio de Congresos y Auditorio de Navarra (Baluarte) del 26 de gener al 30 d'abril de 2006.

III. “Hic est rex Iudaeorum”: la recepció de la iconografia de la Crucifixió a l’Aragó

El gruix de la decoració historiada del Díptic de Jaca es concentra en els ivoris que centren les peces, tots dos amb la representació d’una Crucifixió segons el prototipus compositiu pròpiament bizantí de la Dèisi¹⁸. Com es veurà, aquesta insistència en el tema descobreix una part del procés creatiu que pertany en sentit restringit a una dimensió purament simbòlica¹⁹.

Pel que fa a la tauleta de la Placa A, Crist es figura en la tipologia bizantina del *Christus patiens*, amb els ulls tancats. És el crist mort que fa prevaldre la importància de la naturalesa humana de Crist i que, alhora, emfatitza la vàlua del sacrifici en l’obtenció de la Redempció. Decanta el cap sobre l’espatlla dreta, estén els braços cap als extrems del *patibulum*, obre les mans, alçant amunt els polzes a la manera bizantina i les cames cauen paral·leles amb els peus lleugerament separats i reposant sobre el *suppedaneum*. Sobre el nimbe crucífer alça la tabula que manca la inscripció identificativa. La creu en *repoussé* brolla del monticle que representa el Gòlgota, esquematitzat a partir d’una seqüència radial de franges verticals a la manera de roques. Flanquejant la creu apareixen la Verge i sant Joan. La primera presenta la mà esquerra velada en senyal de respecte i reverència, mentre que la dreta, -avui mutilada-, devia adreçar-se estesa a Crist en sentit d’adoració. Sant Joan sosté el llibre de l’Evangeli amb la mà esquerra i estén la dreta adorant Crist. El gest dolent dels seus llavis torts i constrets manifesta el seu patiment. A banda i banda de l’*stipes* apareix la doble representació dels arcàngels Miquel i Gabriel, amb expressió dolguda i acompanyats d’un sol florit l’un, i d’un quart creixent de lluna l’altre, en el paper de testimonis del sacrifici.

33

La tipologia del Crist morent amb els ulls tancats es reprèn en la Placa B. Ara, els seus braços estan estesos amb les mans obertes i el polze arreplegat contra la palma, mentre que el cap està, novament, davallat sobre el pit en un gest evocador de la seva mort. En aquest cas manquen el *suppedaneum* i la representació del Gòlgota, la qual s’intueix similar a aquella de la Placa A i segons es desprèn del contorn desat per la peça perduda. Les cames de Crist cauen paral·leles i els peus han desaparegut. A la dreta, Maria plega totes dues mans contra el ventre en un gest de dolor bastant infreqüent, mentre que l’Evangeli, a la banda contrària, aixeca la dextra en senyal d’adoració, sostenint el llibre de l’Evangeli amb l’esquerra. Flanquejant l’*stipes*, les personificacions del Sol i la Lluna, que es duen una mà a la galta i sostenen el colze alçat amb la mà contrària. Aquest convé un gest dolent generalment associat a la Verge i a sant Joan però que, amb freqüència, es trasllada a les personificacions dels astres, segons palesen alguns exemplars en ivori d’època carolíngia, i que reapareix també en format monumental com en la Porte des Morts de Saint-Pons-de-Thomières. En la inscripció que identifica el Rei dels Jueus,

18 Un recorregut per les formulacions iconogràfiques del tema de la Crucifixió, així com de la seva recepció a Catalunya i Aragó es troba a C. MANCHO, “La peinture dans le cloître: L’exemple de Sant Pere de Rodes”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIV (2003), p. 119-127. Per una visió amb una circumscripció temporal més àmplia vid. F. GALTIER, “La immagine di Cristo crocifisso tra Oriente e Occidente (secoli V-VIII)”, *Medioevo mediterraneo: l’Occidente, Bisanzio e l’Islam, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 21-25 settembre 2004 / a cura di Arturo Carlo Quintavalle*, Parma, 2004, p. 183-193.

19 Sobre el paper que juguen factors com la inspiració en obres prèvies, les influències foranies i regionals, la participació conjunta de mestres diversos en una única obra, la recepció de novetats iconogràfiques i l’aplicació dels conceptes de “còpia”, “model” i “originalitat” en l’art medieval hispànic, vid. AA.VV., “Originalidad, modelo y copia en el arte medieval hispánico”, *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984*, Barcelona, 1987.

-treballada en *repoussé*-, es percep que respecte l'habitual fórmula del "IHS", aquí la "S" se substitueix per una "C"²⁰, segons una pràctica que, en realitat, es troba àmpliament difosa des del segle X²¹.

L'origen de l'èmfasi de les representacions del Crist mort en el món bizantí vindria a ser una resposta al rebuig de les ensenyances herètiques del Monofisisme, contra la dissociació de les naturaleses divina i humana de Crist²². L'èxit de la tipologia en l'àmbit de la Península Ibèrica sembla s'ha d'associar als segles XI i XII, per bé que les connotacions vinculades a la seva dimensió sofredora, encara s'hauran d'endarrerir alguna centúria. Amb tot, pel que fa al segle XI, existirà en la plasmació de les dues varietats tipològiques, -el Crist triomfant²³ i el Crist mort-, una certa preferència quant al suport. La primera predominarà sobre les superfícies bidimensionals, en especial, en el camp de la miniatura²⁴, mentre que, en el cas de la segona, prevaldran els suports tridimensionals, -ivori i escultura-, en tant, aquesta última elecció es faria derivar de l'ús de la imatge del *Christus patiens* en els objectes-reliquiari, sobre tot, en èpoques carolíngia i otoniana²⁵.



Fig. 3. Díptic de Jaca, MMA, Detall de la vora inferior de la Placa A (Fotografia: Verónica Abenza).

20 J. BOUQUET, "La sculpture romane a Saint-Pons-de-Thomières et ses liens avec l'art du Roussillon", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, IV (1973), p. 40. Assenya que la substitució de la "S" permet incorporar una "sigma lunar".

21 I. BANGO, "Cubierta...", 2006, p. 292-293. El cèlebre crucifix de Fernando i Sancha de San Isidoro de León utilitza la mateixa fórmula.

22 Per una anàlisi sobre les connotacions teològiques al darrere de la representació del *Christus Patiens* vid. K. CORRIGAN, "Icons from the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai", *Byzantium and Islam. Age of Transition, 7th-9th Century*, Nova York, 2012, p. 55-56. Una de les primeres reflexions sobre la posició de l'Església al respecte es recull en un text escrit pels volts del 680 pel monjo ortodox Anastasios del Sinaí, qui suggeria que les imatges de la mort de Crist a la creu podien ser utilitzades per discutir que només la seva naturalesa humana havia mort a la creu, vid. L. BRUBAKER; J. HALDON, *Byzantium in the Iconoclast Era (ca. 680-850): The Sources, an Annotated Survey*, Aldershot, 2001.

23 Sobre la iconografia del *Christus Triumphans*, vid. S. SIMON, "Le Christ victorieux: l'iconographie d'un chapiteau de Jaca", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, X (1979), p. 125-129. Per una síntesi de les variants semàntiques del *Christus Triumphans* i el *Christus patiens* vid. J. BOUQUET, "La sculpture...", 1973, p. 75-95 i ídem, "Les ivoires espagnols du milieu du XI^e siècle: leur position historique et artistique", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, X (1979), p. 29-58.

24 Per alguns exemples de la representació del *Christus Triumphans* en la miniatura hispànica del segle XI i XII, vid. J. YARZA, "Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII", *Archivo Español de Arte*, 45 (1974), p. 17-37.

25 R. SÁNCHEZ, "Árbol, vid y leño de la Tentación: Cristo crucificado y el protagonismo de la cruz", *Imago*, 3 (2011), p. 9.



Fig. 4. Díptic de Jaca, MMA, Detall de les figures en ivori de la Placa B (Fotografia: Verónica Abenza).

La reelaboració del tema a partir de la substitució dels àngels per les personificacions dels astres està subjecta a una lectura teològica. El simbolisme atribuït al Sol i la Lluna en el sí de la doctrina cristiana remet a un passatge de l'Evangelí de sant Lluc²⁶. El text evangèlic al·ludeix a l'aparició de les tenebres en el moment de la mort de Crist i la presència simultània dels astres en la Crucifixió equivaldria a la plasmació visual de la privacitat circumstancial de tota llum²⁷. La figuració present en la Placa A, en forma de roseta amb els pètals desplegats i en forma de roseta helicoidal, o bé, en la variant de quart creixent, apareix ja a la Crucifixió de l'Evangelí de Rabbula (Florència, Biblioteca Mediceo Laurenziana, cod. Plut I, 56, fol. 13a) i, de fet, deriva de la mateixa tradició artística siríaca i abastarà una àmplia difusió a Occident²⁸. Les tipologies de representació dels astres en forma personal, com en el cas de la Placa B, provenen, en canvi, d'una reinterpretació clàssica que permet la transposició del Sol i la Lluna en el seu equivalent diví d'Hèlios i Selene. L'homogeneïtzació d'aquest tipus de figuració amb el simbolisme cristià associat als astres en tant que testimonis de la Crucifixió els connota un sentit de dolor i lament que se soluciona visualment per mitjà de l'adopció de forma humana, més adient, per a l'expressió del patiment²⁹.

35

IV. Els ivoris jaquesos i la seva filiació estilística

Malgrat no són especialment abundants els testimonis en ivori dels quals pugui resseguir-se'n la producció sense marge d'error fins algun punt del Nord peninsular entre els segles XI i XII, aquells que perviuen permeten identificar fins ara dos focus importants de creació: el Regne de Lleó i l'entorn riojà de San Millán de la Cogolla. A meu parer, la clau per determinar la filiació estilística dels ivoris jaquesos [PB] passa necessàriament per acceptar, d'una banda, la seva llunyania respecte de les formulacions típicament lleoneses i, de l'altra, per entendre la ruptura que suposen en termes d'evolució respecte de l'estètica emilianense. Quins són, llavors, els indicis per entendre la formació i els trets que demarquen la personalitat de l'artífex dels ivoris de Jaca?

26 Llc, 23: 44 "Era ja com l'hora de sexta, i les tenebres van cobrir tota la terra fins l'hora de nona, enfosquint-se el sol (...)".

27 I. LABRADOR; J. MEDIANERO, "Iconología del Sol y la Luna en las representaciones de Cristo en la Cruz", *Laboratorio de Arte*, 17 (2004), p. 76.

28 A la manera d'exemple es pot citar el Reliquaire de Pépin, datat entre els segles IX i XVI i conservat al Tresor de Sainte-Foy de Conques.

29 L. HAUTECOEUR, "Le soleil et la lune dans les crucifixions", *Revue Archéologique*, XIV (1921), p. 26. La representació en forma personal dels astres es difondrà àmpliament a Occident. Ja es troba en el Díptic de Rambona del segle IX (Roma, Museo Vaticano) i en l'Evangelari de sant Benward de finals del segle XI (Hildesheim), i la seva adopció d'actituds "humanitzades" té acollida en un exemplar proper al cas d'estudi, la Crucifixió del *Beatus* de Girona (Girona, Arxiu Capitular, Ms. 7).

El punt de partida es troba, precisament, en les diverses temptatives d'establir comparacions formals àmpliament discutides i, potser, controvertides. Així, mentre M. Gómez Moreno assenyalava certes semblances quant a disposició compositiva amb el Calvari de Corullón, A. K. Porter associava el Crist de Jaca amb el Crist de Carrizo i encara amb aquell de San Isidoro de León. Correspon, en canvi, a N. Sentenach, la vinculació amb els ivoris de San Millán de la Cogolla³⁰. L'estil dels ivoris jaquesos es defineix per una tendència de figures més plàstiques, amb un ritme determinat per una forta expressivitat obtinguda amb el recurs a una gestualitat que denota actituds inestables, moviments enèrgics, línies diagonals i en zig-zag. Uns posats que, en últim terme, destorben el sentit ordenat que impera en la composició, la qual es dissenya a partir d'un esquema que atén a una simetria molt específica. Aquestes particularitats es contraposen als models castellano-lleonesos proposats, on hom observa una inclinació a un relleu menys plàstic, amb una geometrització de les formes naturals i una certa propensió a dotar les figures d'una successió d'elements redundants, amb formes que tendeixen a l'abstracció ornamental.

36

Una primera clau convindria, doncs, la predisposició de l'artista al realisme, la qual es manifesta en la configuració dels cossos, especialment en la figura de Crist, i el desmarca del cercle lleonès. La seva idea és la d'un contorn corporal representat per mitjà de formes complexes que admeten una minuciosa expressió anatòmica, amb detalls específics de la musculatura i l'estructura òssia que es ressolen a partir d'entrants subtils en la superfície i el contorn. El dibuix de les costelles, només insinuat, denúncia una prominència esquelètica que s'ajusta a la representació versemblant del personatge. També altres detalls com les suaus incisions que individualitzen les falanges dels dits i les línies de les mans de Crist o els talls més profunds que permeten distingir els flocs de la seva barba, contribueixen a aquesta intenció. Aquesta concepció naturalista és latent, encara, en la configuració dels braços i les cames de les figures, la qual es presta a la manifestació de les articulacions. De fet, la trobada entre els membres es resol detalladament amb angles de contorn pronunciats que evidencien una marcada discontinuïtat. A més a més, en les masses que conformen el cos del Crist, les àmplies superfícies que delimiten el pit i l'abdomen, -en una perfecta correspondència anatòmica-, i les extremitats inferiors són contínues, sense que la indumentària o altres interferències provoquin transicions abruptes.

Ad imaginem/Ad similitudinem: diàleg artístic o homogeneïtzació d'estils

Un altre dels indicis s'ha de cercar en la presència en el mateix escenari jaqués de la tauleta d'ivori bizantina [PA]. Aquesta era, probablement, la placa central d'un tríptic tallat a Constantinoble a finals del segle X. Per bé que alguns autors han assenyalat els paral·lelismes amb el Tríptic Borradaile del British Museum de Londres (1923, 1205.1) i el Tríptic del Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale de France (Inv. 55 núm. 301)³¹, més enllà de l'harmonia compositiva, les similituds icono-

30 vid. M. GÓMEZ MORENO, *El arte...*, 1934, p. 26; A. K. PORTER, *Romanesque...*, 1923, I, p. 41 i N. SENTENACH, "Bosquejo histórico...", 1908, p. 8.

31 M. CORTÉS ARRESE, "Acerca de...", 1996, p. 14-18 i ídem. *Bizancio...*, 2010, p. 40-42. L'autor ja avançà l'afinitat de l'ivori amb els trets dels ivoris de l'anomenat "Grup Nicèfor". Per veure la classificació dels ivoris bizantins d'Edat mitjana-bizantina proposada per A. Goldschmidt i K. Weitzman, vid. A. GOLDSCHMIDT; K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII. Jahrhunderts*, Berlin: Deutscher verlag für Kunstwissenschaft, 1930-1934.

gràfiques quant a la representació d'una Crucifixió que s'ajusta a la formulació de la Dèisi, no deixen d'estar en consonància amb el fet que la presència de l'escena del Calvari en el registre central d'aquest tipus d'objectes devocionals constituirà un *topos* recurrent en la producció artística del període.

A meu judici, el model immediat de la tauleta [PA] s'ha de cercar en dues plaques amb la representació de la Crucifixió i la Missió dels Apòstols que es conserven al Musée du Louvre (NRR 422)³². Les dues són obra d'un taller constantinopolità, estilísticament dependent del taller associat als ivoiris anteriors i la producció del qual s'ha de desplaçar a la segona meitat del segle X. Aquests exemplars, com la tauleta de Jaca [PA], ja no comparteixen la immaterialitat que ennoblia els ivoiris del British Museum i de la Bibliothèque Nationale de France, sinó que, contràriament, potencien l'efecte de monumentalitat de les figures³³. Es distancien, a més, per la reducció dels plecs suggerida a partir d'unes poques línies incises, amb un tractament diferenciat de la profunditat de la talla, a fi d'aconseguir un joc de volums que trasllueix la voluntat més naturalista de l'artista. Això es fa precisament perceptible en el cas de l'anatomia del Crist de la tauleta jaquesa [PA], la qual es modela treballant en profunditat el volum a l'alçada del pit i amb la intenció de fer destacar les costelles, les quals només s'insinuen. Les tres peces s'agermanen encara en la solució dels panys, amb plecs rígids i esquemàtics que dibuixen plans simètrics horitzontals i verticals i un característic treball de les vores amb ondulacions triangulars que formen puntes serrades. Es reiteren, inclús, a Jaca alguns mateixos recursos plàstics com la solució del nimbe de Crist amb una franja central perlada que recorre els travessers, l'estructuració del monticle que cobeja el crani d'Adam, la construcció dels cabells per mitjà de finíssims flocs que s'inflen a l'alçada del clatell, les barbes crepades organitzades en flocs tripartits, el tipus de tabula, i l'esquema foliat que s'empra per dissenyar les ales dels àngels.

37

La concepció del dispositiu que inclou les figures exemptes en ivoiri sobre el marc de plata amb elements en *repoussé* [PB] (fig. 4) només podria haver-se dissenyat gràcies al coneixement previ de la tauleta bizantina [PA]. És important comprendre però, que el recurs a la "còpia" no soluciona l'adhesió formal dels ivoiris al model oriental i no es pot considerar es tracti d'un cas d'homogeneïtzació d'estils sinó, més aviat, de la intenció de significar i evocar un model que es considera de prestigi³⁴.

L'"originalitat" de la Placa B consisteix, justament, en reprendre el programa de la Placa A i realitzar una reinterpretació *ad similitudinem* i, per tant, més d'acord amb les preocupacions polítiques i estètiques que caracteritzen el seu entorn³⁵. Aquest diàleg d'estils es fa present en la composició dels ivoiris jaquesos [PB], la qual respon a la voluntat d'oferir una lectura immediata del motiu central, -a saber el crucificat-, esdevenint el focus d'atenció gràcies a l'emmarcament que li proporcionen les

32 *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, Nova York, 1997, núm. 96 i D. GABORIT-CHOPIN, "Les ivoires des Xe et XIe siècles", *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, París, 1992.

33 Aquesta renúncia a l'elegància formal latent en els ivoiris del Musée du Louvre potser s'ha de vincular a tallers més prolífics en la producció de manufactures "seriades", associades a una devoció més íntima o popular.

34 S. MORALEJO, "Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (ss. XI-XIII)", *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984*, Barcelona, 1987, p. 75-77.

35 D. OCÓN; P. RODRÍGUEZ, "Los tímpanos de Jaca y Santa Cruz de la Serós, una pretendida relación modelo-copia", *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984*, Barcelona, 1987, p. 259-261. Aquesta *praxi*, no és del tot aliena al seu marc de creació. De fet, el timpà de la portada de Ponent de l'església de Santa Maria de Santa Cruz de la Serós fou estudiat per les autores en virtut de les seves semblances apriorístiques amb el timpà occidental de la Catedral de Jaca i, per extensió, com un model de reformulació d'un esquema figuratiu.

imatges laterals. La massa definida pel cos de Crist actua a la manera de condicionant axial però, a la mateixa vegada, es retorça i gira per mitjà del moviment zigzaguejant que descriuen els genolls, el gir del cap a la dreta i el moviment contrari dels peus, -desapareguts-, produint en el sí del disseny una distorsió que trenca la rígida simetria del programa. Tota la figura adopta, en realitat, un insinuat *contrapposto*, i Crist esdevé el zenit de l'efecte centrípet de la composició.

Si bé, l'assumpció conscient d'aquest refinament escaparia, potser, a la formació de l'artista romànic, sí n'és atribuïble el desig de dotar les imatges de l'estabilitat que impera en els relleus bizantins [PA]. En conseqüència, la proposta compositiva de la placa [PB] parla del virtuosisme de l'artista en adoptar un esquema quatrimpartit definit per l'allargament dels travessers de la creu a tocar de les vores del marc; un esquema que, simultàniament, condiciona la disposició simètrica de les figures, -encaixades en els quatre registres delimitats per la creu-, i determina l'ompliment de l'espai de representació.

L'artífex dels iveris de Jaca [PB] també implementa altres formulacions presents en els relleus constantinopolitans [PA], en especial, quant a la tendència a deformar l'equilibri de proporcions que guarden alguns dels membres del cos. La solució plàstica del cànon bizantí s'observa en les figures de sant Joan, amb una mà més gran que l'altra, i de la Verge, amb el cap construït segons el sistema de cercles concèntrics, i els peus petitíssims rematats en una terminació punxeguda. Aquesta desproporció de la destra de l'Evangelista i del cap de Maria en l'exemplar jaqués [PB] s'evidencia per la falta de correspondència amb la menudesa que defineix els seus cossos. Hom podria pensar també en un altre tipus d'assimilació formal que afectaria, per exemple, el disseny dels cabells de Crist a partir de flocs llisos i gruixuts que es distribueixen a banda i banda a partir d'una marcada ratlla central i cauen desordenadament sobre les espatlles. Aquests però, són elements que semblen respondre més a un estereotip que no pas a una correspondència estilística. Es tractaria d'un prototip que, d'altra banda, adquirirà molta popularitat tant en la tradició dels treballs en iveri carolingis com en l'homòloga bizantina i que trobarà ràpida representativitat en els models peninsulars vinculats a l'iveri, la miniatura i la imatgeria policromada³⁶. Aquesta extrapolació de les receptes pròpiament bizantines estarà sotmesa, doncs, a una traducció autònoma per part de l'artista, qui les interioritza i les evoca però no *ad imaginem* ni *ad exemplum* sinó ressignificant-les en funció dels principis de la seva pròpia estètica.

Jaca: l'escenari ideal per un canvi de paradigma

La clau definitiva per entendre la filiació de l'artista es troba, segons el meu parer, en el tractament dels iveris respecte de la seva relació amb el suport. La mà que talla els iveris de Jaca [PB] s'endevina experta en el domini de l'alt relleu, oferint una certa percepció de volum i projecció de les figures però sense suggerir la seva total independència respecte la superfície del fons de la placa de plata. En la seva obsessió per aquesta consecució del volum, les figures es doten d'una integritat impròpia de les limitacions i imposicions d'aquest tipus de format. De fet, la placa metàl·lica esdevé un espai més pròpiament pictòric i, en conseqüència, genera problema associats a la representació bidimensional, com la superposició dels iveris sobre les inscripcions en *repoussé*, i que l'artista sembla no saber so-

36 Per un repertori d'iveris dels segles VIII a l'XI on es manifesta el recurs a aquest estereotip, vid. A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen. Aus der zeit der Karolingischen und Sächsichen Kaiser. VIII-XI Jahrhundert*, Berlin, 1969 i idem, *Die Elfenbeinskulpturen...*, 1975.



Fig. 5. Capitell del desaparegut claustre del monestir de Santa Maria de Santa Cruz de la Serós, Jaca. Detall de l'escena de la Fugida a Egipte. (Fotografia: Verónica Abenza).



Fig. 6. Capitell del desaparegut claustre del monestir de Santa Maria de Santa Cruz de la Serós, Jaca. Detall de l'escena de la Matança dels Innocents. (Fotografia: Verónica Abenza).

lucionar eficaçment³⁷. La destresa de l'artífex s'evidencia, contràriament, en el recurs a incisions de diferent profunditat i la seva voluntat de posar aquestes diferències en relleu al servei del modelat dels cossos i del tractament dels plecs, tot plegat en funció d'una *praxi* que és més factible de concretar en un suport monumental que no pas en aquest tipus de muntura necessàriament sintètica i reduccionista. S'acceeix, igualment, quant a la concepció espacial de les figures, les quals lluny de flotar de manera abstracta sobre el fons, se serveixen dels límits que determinen la creu i la inscripció inferior per recolzar els peus i, per tant, per concretar la seva disposició espacial en la simetria dels quadrants en què es divideix la composició.

Tant la tendència al naturalisme com la capacitat del tallista per recrear efectes similars als que s'associen a l'espai tridimensional emparenten els ivoris amb una part de l'escultura jaquesa de l'ambient que els circumda. De fet, una mirada atenta sobre les formulacions figuratives i les solucions plàstiques dels ivoris remet a un capitell que es jutja procedent del desaparegut claustre de l'església de Santa Maria de Santa Cruz de la Serós i que avui es conserva *in situ* exempt en una de les capelles (fig.

37 D. OCÓN, "Los maestros de San Pedro el Viejo de Huesca: un ensayo de aproximación a los procesos de creación artística en la escultura románica", III Coloquio de Arte aragonés (El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional), vol. 2 (1985), p. 87-100. L'autora realitza una excel·lent reflexió sobre els problemes que aborden els mestres de San Pedro el Viejo d'Osca quan s'han d'enfrontar als problemes que genera el timpà en tant que suport per a la representació tridimensional.

5 i 6). En aquest capitell, amb decoració historiada, es representen els episodis de la Fugida a Egipte i de la Matança dels Innocents. Les fórmules emprades aquí es relacionen amb recursos que reapareixen en el capitell de l'Anunciació de la càmera alta i en el capitell de l'Epifania de l'antic claustre de l'església de Santa Maria de Santa Cruz de la Serós. Es tracta de trets que, alhora, s'agermanen amb els propis



40

de l'anomenat "Maestro de los paños planchados" o "Maestro del Sarcòfago de doña Sancha" que hauria treballat en el front anterior del sepulcre de dita comtessa, en el timpà sud de l'església de San Pedro el Viejo d'Osca i en el capitell de Sant Sixte del pòrtic meridional de la Catedral de Jaca³⁸. És però, a nivell de posat i gestualitat que els ivoris haurien servit de model a l'esmentat capitell del claustre, i segons s'evidencia del zig-zag que defineix el cos de la Verge en avançar lleugerament els genolls i que es reproduïx en el cos de l'infant del capitell, així com la "L" que adopta la posició del cos del Sol, anàloga a la del Crist nen de l'escena de la Fugida a Egipte i aquella del Crist nen del timpà de l'Epifania de San Pedro el Viejo a Osca³⁹. Aquesta relació però, s'estén encara a l'ús compartit d'una sèrie de convencions que s'endevinen receptes de taller⁴⁰, com la posició avançada dels peus de les figures, que es recolzen sempre sobre la cornisa que serveix de marc a la composició, la solució de les vestidures amb mànigues acampanades i colls dobles amb acabat triangular i, en especial, el tractament dels plecs a partir de línies retallades paral·leles que creen en la part inferior una vora serrada, i de la indumentària, amb robes folgades que no permeten entreveure els detalls anatòmics⁴¹.

Tot plegat ens porta a valorar la transcendència de reobrir el debat, iniciat anys enrere per S. Moralejo sobre els deutes de l'escultura hispano-llenguadociana respecte dels recursos dels treballs en ivori⁴². En concret, seria imprescindible qüestionar-se allò que revela el procés creatiu dels ivo-

38 M. LL. QUETGLES, "Una nova lectura iconogràfica del sarcòfag de Doña Sancha", *Porticvm. Revista d'Estudis Medievals*, II (2011), p. 22. Atribueix a la mà del "Maestro del sarcòfago de doña Sancha" la decoració del capitell procedent del claustre del monestir de Santa Cruz de la Serós.

39 D. OCÓN, "La mujer artista en la Edad Media", P. RODRÍGUEZ (ed.), *Arte y mujer, V Cursos de verano en San Sebastián*, Bilbao, 1987, p. 37. Es limita a assenyalar que els ivoris de Jaca podrien haver jugat un paper important com a font de models per les obres escultòriques de l'església del monestir de Santa Cruz de la Serós.

40 Sobre l'estil de l'escultor que treballa en el front anterior del Sarcòfag de doña Sancha, vid. A. K. PORTER, "The tomb of Doña Sancha and the Romanesque Art of Aragon", *The Burlington Magazine for connoisseurs*, vol. 45, 259 (1924), p. 165-179; D. OCÓN, "Los maestros...", 1985; D. SIMON, "Le sarcophage de Doña Sancha à Jaca", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, X (1979), p. 107-124; ídem, "El Sarcòfago. Un monumento para la dinastía", D. BUESA; D. SIMON, *La condesa doña Sancha y los orígenes de Aragón*, Saragossa, 1995; M. LL. QUETGLES, "Una nova...", 2011 i ídem, "Les deux sculpteurs du Sarcophage de doña Sancha", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLII (2011), p. 209-214.

41 D. OCÓN, "Los maestros...", 1985, p. 96. L'autora ja observa que el taller de San Pedro el Viejo d'Osca absorbeix alguns dels recursos propis d'altres *media*, com els treballs en metall i la miniatura, en especial, la fórmula dels plecs planxats amb vores en zig-zag o el gust per les orles de pedreria de les vestidures.

42 S. MORALEJO, "Ars Sacra et Sculpture romane monumentale: Le Trésor et Le Chantier de Compostelle", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XI (1980), p. 189-238 i ídem, "Les Arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XIII (1982), p. 285-310.

ris de Jaca [PB] sobre l'abast de la formació dels escultors i, allò que és més important, el poder considerar-los com un idoni camp de proves per experimentar les possibilitats estètiques que s'estan desenvolupant contemporàniament en el format monumental des de Toulouse a Compostel·la. Així, per entendre el paper que juguen els iveris jaquesos en la revolució estètica que s'esdevé en el tombant del segle XI al XII, quan el substrat "antiquitzant" que predomina en el panorama de l'escultura jaquesa comença a implementar el gust pels efectes propis de les anomenades arts sumptuàries, potser hauríem de jutjar la manera com assimilen aquest canvi de paradigma. En ells es fa perceptible aquesta voluntat de l'artista per sintetitzar la informació visual de les imatges en la seva totalitat, preservant només aquells pocs elements que les fan reconeixibles i solucionant, com hem vist, la capacitat expressiva de les figures per via de la gestualitat i del moviment. De fet, la despersonalització dels rostres i l'etereotipització per la qual es veu afectada, igualment, la indumentària, no són sinó una manifestació plàstica de l'estilització lineal que els agermana directament amb els relleus de l'Arca de San Felices i que, en última instància, s'endevina heretada de les experiències del *Beatus* de Saint-Séver (Bibliothèque Nationale de France, Ms. Latin 8878)⁴³.

L'artista responsable dels iveris de Jaca s'intueix, a més a més, coneixedor d'altres realitzacions artístiques que s'estan produint en aquests moments o en un període immediatament anterior al cenobi de La Rioja. Sembla, efectivament, els préstecs es poden fer extensibles a la impressionant figura d'un Crist crucificat que estava dibuixada en la tapa posterior del cèlebre Beat de San Millán de la Cogolla (B.A.H., cod. 33). Atribuïda per S. Silva al mateix equip de miniaturistes del *Beatus* i datada a finals del segle XI, comparteix amb el Crucificat jaqués el seu cànon allargat i la torsió en zig-zag que, sense trencar la integritat de les seves proporcions, altera la rígida visió frontal que caracteritza els crucificats de l'entorn lleonès⁴⁴. Aquest diàleg retro-alimentat entre les diverses arts es torna a fer present, per exemple, en la representació dels astres que brollen des d'una sèrie d'ondulacions a la manera de núvols i, per tant, utilitzant uns recursos pròpiament dibuixístics que s'associen a les arts pictòriques, especialment, a la miniatura.

41

Aquestes connexions amb el monestir emilianense no deixen de justificar-se per la proximitat geogràfica dels dos nuclis, sense poder fixar a San Millán de la Cogolla l'activitat de l'artífex que produí les figures jaqueses. Contràriament, l'afinitat amb les receptes que contemporàniament s'estan explorant a Santa Cruz de la Serós situaria la producció dels iveris en el mateix entorn jaqués. No podem oblidar que, l'estil de les figures és encara una transcripció plàstica molt primerenca de les formulacions del *Beatus* de Saint-Séver (fig. 7 i 8) i, encara que no massa distanciada cronològicament, sí menys refinada respecte dels relleus de l'Arca de San Felices, datats a l'entorn de 1100⁴⁵.

43 S. MORALEJO, "Placa de marfil del Arca de San Felices, con detalle de las bodas de Caná", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, VII (1989), p. 97-99.

44 S. SILVA, *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla*, Logronyo, 1999, p. 49, 114 i 116.

45 S. MORALEJO, "Placa de...", 1989, p. 97.

V. Un taller per un Reialme: els camins de Jaca a Conques

Tota l'ornamentació dels marcs d'orfebreria que circumden els ivoris del Díptic, -filigranes i caboixons-, lluny de seguir una ordenació caòtica o aleatòria està al servei d'estimular la percepció visual, com si l'obra hagués d'absorbir el protagonisme d'una gran *performance* litúrgica.

Els caboixons són majoritàriament peces de vidre acolorit que s'organitzen en una distribució de seqüències simètriques romboïdals i quadrangulars. Entre ells destaca la pedra emplaçada immediatament a la dreta dels ivoris de la Placa B. Es tracta d'un safir islàmic emprat segurament com a segell i que incorpora una inscripció en àrab amb quatre dels noranta-nou més "bells noms de Déu". Si bé, a priori, no es podria descartar que aquesta pedra hagués estat tallada a la Península Ibèrica o en qualsevol altre indret de l'Occident, l'estil de les inscripcions que presenta és anàleg a la dels segells perses que es facetaven de manera sistemàtica a l'Iran i, específicament, a la zona de Nishapur, -sota domini àrab-, en els segles X i XI⁴⁶.

42

La qualitat del treball en filigrana es posa de manifest a través de la disposició dels entramats filiformes. Es tracta d'una composició dissenyada a efectes d'assolir esquemes simètrics variables. En el cas de la Placa A, l'origen de cada circuit individual s'ha de cercar en l'encast de les pedres de majors dimensions, des d'on neixen dos parells de motius vegetals formats a partir de dues branques invertides que tanquen amb un remat superior circular i que s'afronten a raó de dos a dos, tot i delinant els extrems d'una creu, el centre de la qual és un gran caboixó. La seqüència es desenvolupa a partir d'aquestes primeres estructures des d'on s'originen variades ramificacions que connecten amb les artèries que emanen simètricament des de les pedres de menors dimensions. Pel que fa a la Placa B, els filaments es disposen amb més llibertat i el patró es defineix a partir de grans compartiments ondulants dels que neixen variades solucions alveolars. És, doncs, el patró vegetal el que anticipa el caràcter programàtic de la decoració i en determina, alhora, la seva sofisticació.

Aquest tipus de treball en filigrana de filferro dentada amb nervis que rematen en alvéols que es clouen sobre sí mateixos i que queden alhora tancats per bandes circulars a la manera de fulles, és pròpia de la tradició ornamental dels tallers del nord-est de França, essent possible trobar els precedents en l'àmbit carolingi i, en particular, en la decoració de les cobertes d'aparell, datades en els segles X i XI, d'alguns evangeliaris associats als tallers de Metz i de Flandes⁴⁷. Tanmateix, I. Bango, vinculà el tractament filigranat de les Plaques A i B a un taller castellano-lleonès a qui es podrien atribuir el calze de doña Urraca i el portapau de Santo Domingo de Silos. La cronologia alta de les obres amb les que compara els marcs de la Serós el porta a determinar que seria un taller actiu durant dues generacions o que, si més no, donada la seva presència dilatada en terres lleoneses podria tenir un caràcter itine-

46 M. KEENE, "The lapidary arts in Islam. An Underappreciated tradition", *Expedition*, 24 (1981), p. 36-37. Correspon a l'autor la identificació entre el tipus d'inscripció amb l'asterisc central i aquella que es retroba en dues pedres de cristall de roca, avui conservades a The Metropolitan Museum of Art de Nova York (48.101.62a i 48.101.62b). L'autor observa, inclús, que el facetat és el mateix, per bé que subtilment més senzill en el cas del safir de la Serós, com si aquest fos una versió més simple dels exemplars perses.

47 Seria el cas de les cobertes dels Evangeliaris de la Bibliothèque Nationale de France, Ms. Latin 9388 i Ms. Latin. 9453, l'Evangeliari de sant Gauzelin de la Catedral de Nancy i aquell conservat a la Pierpont Morgan Library (M. 709), per oposició a la tradició alemanya que es fonamenta en la creació de roleus oberts formats per llargs filaments granulats i amb remats perlats.

rant⁴⁸. Allò que permet relacionar els marcs jaquesos amb els exemplars proposats és l'aplicació d'un tipus de filigrana de fils retorçats amb terminacions alveolades. No obstant, ja hem vist que la tècnica i la solució plàstica dels alvèols són recursos que bé es poden inscriure en les tradicions dels treballs d'orfebreria del Nord-est de França. Així, el fet que també es puguin associar a la tradició castellano-lleonesa i, encara, com veurem, a la pròpia del *Midi* francès, fa que aquest raonament ens acosti en la mateixa mesura en què ens allunya a tres possibles centres de producció diferents⁴⁹.



Fig. 8. Miniatura de Susanna i els Vells, Beatus de Saint-Séver, BNF, MS. Latin 8878 (Fotografia: Bibliothèque Nationale de France).

A meu judici, l'abast de les investigacions sobre les relacions artístiques hispano-llengüadocianes en els orígens del romànic, -tant ampli en el sí de l'escultura monumental-, és encara restringit en l'àmbit dels treballs en metall. En aquest sentit, el referent dels marcs d'orfebreria s'hauria de cercar en un altre àmbit de producció. Hom proposa l'anomenat taller d'orfebreria de Bégon III que treballà a Conques a l'entorn de l'any 1100 i al qual s'atribueixen l'anomenada "A" de Charlemagne, el reliquiari dit "du pape Pascal II", l'altar portàtil de l'abat Bégon III, i un reliquiari en forma d'arqueta pentagonal⁵⁰. Algunes d'aquestes obres reprenen, en alguns tractaments, les obres conquenses precedents, en el que s'endevina un procedir recurrent en el mestratge dels treballs en metall. No obstant, el que a nosaltres interessa és, en canvi, allò que la pròpia "A" de Charlemagne i l'esmentada arqueta pentagonal

48 I. BANGO, "Cubierta...", 2006, p. 294.

49 A més a més, en el cas particular del portapau de Silos, les filigranes presenten un tret que les distància respecte les de les Plaques A i B. I, és que, a l'alçada de les interseccions de dues ramificacions aquestes s'uneixen en una sola per mitjà d'un petit aplic oval a la manera de nus que no és present en els exemplars de Jaca. Igualment, en tots aquests possibles models l'aplicació de les filigranes es dona de manera puntual i aïllada en zones concretes i deslligades respecte de la superfície, sense que es defineixi, en cap cas, un patró vegetal determinat.

50 Sobre la cronologia del taller que treballa a Conques en correspondència a l'abadiat de Bégon III i sobre la datació del treball axial en filigrana entorn l'any 1100, vid. E. GARLAND, "L'art des orfèvres à Conques", *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, LX (2000), p. 83-114 i D. GABORIT-CHOPIN (dir.), *Le Trésor de Conques*, París, 2001.

tenen de rupturista respecte de la tradició de Conques immediatament anterior i a la que podríem vincular el cèlebre reliquiari de la Majesté de Sainte-Foy⁵¹.

El taller que treballa al tombant del segle XI al XII es relaciona amb un nou tipus de filigrana que trenca amb les formes pròpies d'èpoques anteriors. Encara que es tracta d'obres de caràcter sumptuosos, ara l'argent substituirà l'or, tant pel que fa al suport com als fils. A més, els fils de base formen un jonc, una espècie de canut lleugerament granulat, els bisells dels caboixons són reforçats per un fil retorçat i les vores de les superfícies d'argent que conformen el suport es fan destacar per mitjà d'un retorçament a dos brins més gruixut. D'altra banda, els dissenys en filigrana defineixen patrons de tipus geomètric i vegetal divers que s'ajusten a l'espai on s'han de col·locar les pedres ornamentals⁵². Alguns dels elements reutilitzats són també, en tots els casos, de gran valor. La decoració és minuciosa i diversificada i s'incorporen pedres precioses, esmalts, caboixons i una gran varietat d'elements reutilitzats.

Pel que fa a la diferència entre la qualitat artística del treball en filigrana i aquest canvi auster en els materials, hom entén que la presència de les peces reutilitzades, per la vàlua que revesteixen, concentra la generositat dels promotors que sí sol·liciten, en canvi, una execució filigranada al nivell dels elements sumptuosos que circumden. També s'observa que, a fi de subratllar l'estatus de les pedres acoblades, aquestes s'encerclen, -com les vores-, per mitjà de dos brins retorçats de major espessor. Tots aquests trets es reconeixen tant en la Placa A com en la Placa B, les quals, com s'assenyalà anteriorment, s'ajusten a un patró vegetal concret. S'ha de recordar, a més a més, que en la Placa A de cada caboixó emergien esquemes alveolars que definien a l'interior de cada grup de quatre pedres una creu. Aquest mateix disseny és reproduït en l'arqueta-reliquiari pentagonal de Conques. I, de la mateixa manera, en la Placa B els filaments dibuixaven un patró que, en expandir-se els fils per no interferir amb les pedres, acabava delineant un traçat a la manera d'una fulla d'heura que s'enfila de baix a dalt. Novament, aquest patró, que a priori, resulta menys sofisticat que el propi de la Placa A, es reitera de forma exacta en les extremitats del reliquiari de la "A" de Charlemagne⁵³ (fig. 9).

44

A l'embelliment de la Placa B contribueix l'encast dels esmalts, la majoria dels quals han desaparegut, per bé que és possible detectar la seva posició a la placa gràcies a l'únic d'ells que es conserva, la forma rectangular del qual és idèntica a la dels buits que devien ocupar els altres perduts. Es tracta d'un esmalt a *cloisonné* i, de fet, l'únic que es pot resseguir fins l'Aragó en aquestes dates. Aquesta tècnica ja s'utilitza amb profusió en el període preromànic però la filiació de l'exemplar de Jaca s'ha de cercar en la tradició bizantina del segle X, especialment pel que fa a la varietat cromàtica, amb colors brillants i contrastants, la gran quantitat de detalls malgrat la petitesa de la peça i la implantació dels alvèols molt prim i propers⁵⁴. La tècnica es difondrà ràpidament des de Constantinoble als nuclis

51 D. GABORIT-CHOPIN, "Le Trésor de Conques et sainte Foy (avant 1050)", *L'art de l'an mil en Europe, 950-1050*, París, 2006, p. 141-151.

52 Sobre el treball en filigrana de les peces de Conques, vid. E. GARLAND, "L'art des...", 2000, p. 83-114.

53 Hom assumeix que, si es té en compte que en les extremitats de la "A" el disseny de les filigranes es concebí per adaptar-se a la seva forma triangular, en haver reinterpretat la Placa B el mateix esquema, el seu trasllat a la forma rectangular del marc podria haver distorsionat l'elegància de les formes del reliquiari de Carlemany.

54 Aquestes afinitats es fan paleses per comparació amb algunes peces conservades a The Metropolitan Museum of Art de Nova York i, en particular, els motius esmaltats que decoren un punter (1997.235), els fragments d'emmarcament

satèl·lit de l'Imperi i s'acabarà important a Europa en el decurs del segle XI⁵⁵. Serà, precisament, en el taller d'orfebreria de l'abadia de Sainte-Foy de Conques on trobem algunes de les manifestacions més primerenques i, en particular, en els esmalts que decoren el remat circular de la "A" de Charlemagne. De fet, l'escala empentida dels seus esmalts a *cloisonné*, els dissenys quadrifoliats que adopten i que reproduïxen motius florals i la gamma cromàtica els emparenta directament amb l'esmalt conservat a Jaca.

Tots aquests punts de contacte obren la possibilitat a considerar que els artífexs dels marcs d'argent del Díptic podrien pertànyer al cercle dels orfebres que treballaren a Conques durant l'abadiat de Bégon III (1087-1107). De fet, és al darrer quart del segle XI que les relacions entre la cort jaquesa i l'abadia francesa s'intensifiquen a tots els nivells. El punt de partida coincideix amb la proclamació el 1083 de Pedro d'Andouque (1083-1115) com a bisbe de la seu de Pamplona, incorporada al territori regit per Sancho Ramírez d'Aragó (r. d'Aragó 1063-1094 i de Pamplona 1076-1094) després de la mort de Sancho IV, el de Peñalén (1076). Procedent de l'abadia conquense, la seva lleialtat vers el santuari francès es manifestà per via de la donació a Conques dels delmes i primícies d'un conjunt important d'esglésies navarreses⁵⁶. De fet, el mateix prelat promouria l'afluència massiva al Regne de clergues vinguts des d'aquells centres ultrapirineus amb els quals els sobirans aragonesos mantenien un especial tracte de protecció, com la Sauve-Majeure, Saint-Pons-de-Thomières i Sainte-Foy de Conques, per ocupar càrrecs de ressò en sí de la diòcesi pamplonesa⁵⁷. D'altra banda, l'inici del regnat de Pedro I (r. 1094-1104), amb l'atenció del monarca centrada en les conquestes d'Osca (1096) i Barbastre (1101), ensopegaria ràpidament amb el conflicte que l'enfrontaria al bisbe Pedro de Jaca sobre la posició jurídica del monestir de San Juan de la Peña i de les capelles reials, així com sobre la legitimitat de les pretensions dels bisbes sobre les esglésies en mans del poder seclar. Per afrontar aquestes tribulacions i les derivades del trasllat de la seu del bisbat de Ribagorça a Barbastre, el monarca invocaria la intervenció del papa Urbà II amb la mediació de Poncio de Roda qui havia sigut elegit i consagrat bisbe de la seu rotense el 1097⁵⁸. Novament, s'ha de situar a Conques l'inici del *cursus honorum* del prelat i segons certifica la inscripció de l'altar portàtil de l'abat Bégon III, consagrat pel propi Poncio de Roda el 24 de

45

d'una icona (17.190.655) i algunes làmines de procedència georgiana (17.190.654 i 17.190.653), tots ells produïts en l'òrbita constantinopolitana.

55 Per a la producció, supervivència i desaparició dels esmalts bizantins a *cloisonné* vid. P. COWE, "The Georgians", *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, Nova York, 1997, p. 349 i P. HETHERINGTON, *Enamels, Crowns, Relics and Icons. Studies on luxury Arts in byzantium*, Surrey, 2008, p. 185-215.

56 M. CASTIÑEIRAS, "Didacus Gelmirus, patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Santiago de Compostela, 2010, p. 44-47. L'autor examina detalladament les relacions entre el Santuari de Conques i les Esglésies Gallega i Aragonesa resseguint el rol de Pedro d'Andouque en el teixit d'aquests contactes. Documenta, a més, la donació dels delmes i primícies de les esglésies navarreses de Garinoain (1086), Caparros, Murillo el Cuende i Bartiaga (1092) a l'abadia de Sainte-Foy de Conques, cfr. A. DURÁN, *La Iglesia en Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I (1062-1104)*, Roma, 1962, p. 48.

57 A. DURÁN, *Los obispos de Huesca durante los siglos XII y XIII*, Saragossa, 1994, p. 26-27. Es coneix, per exemple, que el bisbe Pedro d'Andouque cediria a Hugo de Conques la dignitat de prior de la seva catedral.

58 P. KEHR, "El Papado y los reinos de Navarra y Aragón hasta mediados del siglo XII", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, vol. II (1946), p. 118-132.

juny del 1100⁵⁹. De fet, aquesta intervenció no seria sinó la culminació d'una maniobra encetada l'abril del 1099 quan la conquesta de Barbastre s'intuïa imminent i el rei Pedro I concedia la segona mesquita més important de la ciutat, -encara per alliberar-, a Sainte-Foy de Conques, a fi que s'hi construís un monestir. I també seria el bisbe rotense qui confirmaria la donació quan en desembre del 1102 la promesa del rei es feia efectiva⁶⁰. No podem oblidar que era a la Verge Santa Fe a qui Pedro I atribuïa el mèrit de les seves victòries contra els musulmans, per bé que el culte a la santa de Conques com alliberadora de captius en les terres de Navarra i Aragó es documenta ja en la dècada de 1080 i s'associa a la promoció de Pedro d'Andouque⁶¹. Hom notarà, doncs, que és en el sí d'aquest flux de persones i d'objectes on podria trobar-se el ferment de la circulació d'artistes i models entre Conques i Jaca. Tot plegat constitueix, a més a més, un argument addicional per determinar la producció del Díptic de Jaca en els darrers anys de la última dècada del segle XI.

VI. Santa Cruz de la Serós al cor de la *pietat* femenina: un context per determinar la cronologia i funció del Díptic de Jaca

Dilucidar la funció del Díptic de Jaca podria resultar la fita més costeruda d'aquest estudi. La gran majoria de les monografies que versen sobre l'obra consideren que les peces foren concebudes en tant que cobertes de llibres litúrgics⁶². Generalment, l'argument es fa recolzar en el fet que durant la llarga Edat Mitjana els ivoiris de procedència oriental van ser reutilitzats a Occident, de manera recurrent, en preuats muntatges on s'acobraven caboixons, esmalts i altres pedres precioses amb objecte de servir a aquesta finalitat. També, bona part de la historiografia assumeix que les Plaques A i B conformaven la tapa anterior i posterior del mateix manuscrit⁶³. Certament, des de ben antic els còdexs que contenien els textos de l'Antic i del Nou Testament, sovint presentaven cobertes d'aparell on la disposició de la decoració generava símbols específicament cristians, essent especialment recor-

46

59 M. CASTIÑEIRAS, "Los Santos viajan: la circulación de objetos y modelos artísticos en el Camino", P. CAUCCI (ed.) *Visitandum est. Santos y Cultos en el Codex Calixtinus. Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostel·la, 2005, p. 63-89. També Pedro d'Andouque contribueix al tràfic d'objectes amb la dació el 1092 a Sainte-Foy de Conques del llibre *Moralia in Job*, de Gregori Magne (Bibliothèque Nationale de France, Coll. Doat., vol. 143).

60 A. UBIETO, *Colección diplomática de Pedro I*, Saragossa, 1951, p. 302 (doc. 64) i 375 (doc. 117).

61 M. CASTIÑEIRAS, "Didacus...", 2010, p. 44.

62 Aquesta tesi és defensada a E. LEGUINA, "Encuadernaciones...", 1895, p. 246; ídem, *Esmaltes...*, 1909, p. 160; N. SENTENACH, "Bosquejo histórico...", 1908 p. 8; S. HUICI; V. JUARISTI, *El santuario...*, 1919 (1944), p. 58; J. BRECK, "Spanish ivories...", 1920, p. 223; A. K. PORTER, *Romanesque...*, 1923, p. 41; ídem, "Leonesque...", 1926, p. 235-250; J. FERRANDIS, *Marfiles...*, 1928, p. 178; J. BRECK, *The Pierpont...*, 1929, p. 51; J. DE CONTRERAS I LÓPEZ DE AYALA, *Historia...*, 1931 (1949), p. 495; M. GÓMEZ MORENO, *El arte...*, 1934, p. 26; W. L. HILDBURGH, *Medieval...*, 1936, p. 33; H. THOMAS, *Early Spanish...*, 1939, p. 5; R. DEL ARCO, *Catálogo...*, 1942, p. 360 i 361 nota; W. W. S. COOK; J. GUDIOL RICART, "Pintura...", 1950, p. 283; F. STEENBOCK, *Der Kirchliche...*, 1965, p. 160-161; P. LASKO, *Ars Sacra...*, 1972, p. 154; J. PIJOAN, "El arte...", 1988, p. 102; M. LÓPEZ SERRANO, "Evangelarios...", 1947, p. 22; A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen...*, 1975, núm. 110; M. ESTELLA, *La escultura de marfil en España*, Madrid, 1984, p. 59-60; A. NAVAL, "Evangelario...", 1991; C. T. LITTLE, "Two Book...", 1993, p. 268-269; M. CORTÉS ARRESE, "Acerca...", 1996, p. 14-17; H. EVANS, *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, Nova York, 1997, p. 466 (cat. núm. 304); ídem, *The Arts of Byzantium*, Nova York, 2001, p. 60-61; I. BANGO, "Cubierta...", 2006, p. 292-296 i M. CORTÉS ARRESE, "Bizancio...", 2010, p. 40-42.

63 M. ESTELLA, *La escultura...*, 1984, p. 60. En aquest sentit, només M. Estella trenca amb la proposició generalitzada indicant que, acceptant poguessin resultar les cobertes d'un mateix evangeliari pel fet que una gran part de les cobertes d'aparell on es reutilitzaren ivoiris bizantins es destinaven a llibres litúrgics d'aquesta tipologia concreta, no era habitual que la iconografia del Calvari es repetís tant en la coberta anterior com en la posterior, sinó que, generalment, aquesta alternava amb la representació de la *Maiestas*. M. Cortés Arrese se'n fa ressò, cfr. M. CORTÉS ARRESE, "Acerca...", 1996, p. 16.

rent la creu, i segons palesen in comptables exemples com les cobertes de l'Evangeliari de Teodolinda, conservades a la Catedral de Monza i datades del segle VII⁶⁴. Investits, doncs, d'una valença sagrada, els llibres litúrgics no només van començar a ser mostrats als fidels durant l'oració, sinó que seran portats en processó i, en particular, durant les fases dels cerimonials que s'esdevenen en moviment, els manuscrits es protegiran per mitjà d'una enquadernació preciosa⁶⁵, o bé, s'introduiran a l'interior d'una capsula finament decorada, com les *cumdachs* que pertanyen a la tradició insular o les capsetes de plata de la tradició copta⁶⁶.

Una particularitat distintiva de l'enquadernació típicament romànica és un tipus de juntura dels panells que consisteix en fer entrar les tires de la corretja en la junta a través de microtúnells tallats en la vora dels panells. Aquests forats es practiquen sobre la superfície del suport i sobre la vora de l'eix vertical lateral (fig. 10). És així que aquestes perforacions no són presents en els laterals dels suports de les Plaquas A i B. No obstant, hom sospita que les dues peces van ser sotmeses en un moment no determinat a una intervenció de remuntatge en la qual es procedí, almenys, a la substitució de l'ànima de fusta primera de la Placa B. Si considerem però, que la taula de noguera es podria correspondre amb el suport original de la Placa A, l'absència dels esmentats microtúnells podria orientar la solució en una altra direcció. De fet, es podria valorar el fet que les peces haguessin funcionat com a capsula per custodiar un manuscrit, en tant aquestes també incorporaven cobertes d'aparell. Els pocs exemplars medievals que es conserven, com aquella de l'Uta Codex (Clm 13601), ens permeten assegurar que el sistema de fixació del manuscrit a la capsula consistia en buidar la superfície de l'ànima de fusta en la forma d'un marc al qual s'ajustaven els fulls⁶⁷. Novament però, aquest tipus de sistema d'ancoratge del llibre a la capsula no existeix en el suport de la Placa A. I en aquest sentit, la manca del manuscrit en qüestió complica més encara aquesta teoria.

En la meua opinió, la reconstrucció de la naturalesa de les relacions del monestir de Santa Maria de Santa Cruz de la Serós amb la seva promotora, Felícia de Roucy (a. 1063-d. 1094), -la segona



Fig. 9. Reliquaire pentagonal i Reliquaire dit A de Charlemagne, Trésor de Conques. Detall de la decoració filigranada (Fotografia: Verónica Abenza).

64 G. ZANICHELLI, "Codice e arredo liturgico nel Medioevo", *Arredi liturgici e Architettura*, Parma, 2007, p. 90.

65 Ídem, "Codice...", 2007, p. 86.

66 H. STORK et alii, *Buchkunst im Mittelalter und Kunst der Gegenwart - Scrinium Kilonense: Festschrift für Ulrich Kuder*, Bautz, 2008, p. 291-318.

67 ídem, *Buchkunst...*, 2008, p. 291-318.

esposa del rei Sancho Ramírez-, i el propi tarannà vital de la reina constitueixen la clau de volta tant de la funció que desenvolupava el Díptic de Jaca com de la gènesi de la seva donació al cenobi⁶⁸.

L'ascendència de Felícia de Roucy es pot resseguir *ab urbe condita*, en la branca materna, fins la figura de Renaud (ca. 931-15-març 972/973), fundador del Comtat de Roucy. Cabdill de les hordes de vikings que ocuparien la Bretanya a principis del segle X, acabaria lluitant al servei del rei Lluís IV, el d'Ultramar, i desposant Albérade de Lotharingie; filla nascuda en el sí del primer matrimoni de l'esposa del rei, Gerberga de Saxònia, amb el duc de Lorena, Gislebert de Lotharingie. Així, en virtut del casament, Renaud seria proveït amb la terra de Roucy i Felícia no seria sinó descendent, en última instància, dels que foren sobirans de la *Francia Occidentalis* i propparents d'Otó I, l'emperador del Sacre Imperi Romà Germànic. A l'entorn dels anys 1050-1070, en un moment on el curs de la política franca emanava de l'efectivitat del poder reial en conjunció amb la influència que exercien els governants de les diferents unitats territorials, els pares de Felícia, Hilduin IV de Ramerupt i Alice Adèle de Roucy, van teixir tot un entramat d'estratègies matrimonials i de maniobres de caràcter religiós a fi de concretar la institucionalització del seu propi poder amb l'expansió del seu camp d'operativitat més enllà de les fronteres del seu comtat i per tot el vast horitzó del Septentrió francès⁶⁹. Aquest tipus de política s'avenia amb les aspiracions "europeïtzadores" del rei Sancho Ramírez qui, a la vegada, orientava totes les seves maniobres polítiques i religioses en pro de la consolidació del seus dominis i de l'expansió de les fronteres del Regne d'Aragó vers l'exterior.

48

D'altra banda, en l'escenari de l'"Europa" dels segles XI i XII, seria una constant per part de l'aristocràcia la tria de la seva sepultura en cases religioses fundades per sí mateixos o per algun membre representatiu de la seva nissaga. L'emplaçament escollit per al descans etern entre la branca masculina del Casal d'Aragó fou el monestir de San Juan de la Peña, fundat pel patriarca del llinatge, el rei Sancho III, el Mayor, i receptacle principal de les reformes escameses pels seus descendents, Ramiro I i Sancho Ramírez, en el sí de la seva política religiosa. La tria, en canvi, del monestir de Santa María de Santa Cruz de la Serós com l'indret destinat al sepeli de la branca femenina de la dinastia reial aragonesa, s'entén si es valora la mesura en què aquest significà per a les dames de la família reial allò que San Juan de la Peña suposà per als seus parents masculins⁷⁰.

68 Per una reconstrucció genealògica i biogràfica de la nissaga de Ramerupt-Roucy i de la reina Felícia vid. V. ABENZA, "El Díptic de Jaca i la reina Felícia de Roucy. Un model (?) dels perfils de promoció artística femenina a l'Aragó a l'últim terç del segle XI", Treball de recerca associat al Màster Oficial d'Anàlisi i Gestió del Patrimoni Artístic. 2012-2013, de la Universitat Autònoma de Barcelona, inèdit.

69 Seria el cas, per exemple, de les nupcies entre Beatrix de Roucy, -germana de Felícia-, i Geoffrey II, comte del Perche i de resultes de les quals la família de Roucy passava a participar de les relacions dels senyors del Perche amb els ducs normands, i també, de les esposalles entre Ebles II de Roucy i Sybille de Hauteville, -filla del cabdill normand Robert Guiscard-, les quals s'haurien gestat en el sí dels lligams de la Casa de Roucy amb el Papat quan, com a conseqüència de l'enfrontament entre Gregori VII i els partidaris d'Enric IV, emperador del Sacre Imperi Romà Germànic, el papa comença a buscar el recolzament dels normands del Sud d'Itàlia. Aquests contactes amb la Santa Seu no deixen d'estar en consonància amb la voluntat de Sancho Ramírez d'homogeneïtzar la seva política en matèria eclesiàstica amb els principis ideològics de la Reforma Gregoriana i el moviment de renovació monàstica que aquesta portava implícit.

70 Per una il·lustració del paper del monestir de San Juan de la Peña en el projecte de govern de Sancho el Mayor i els seus descendents, vid. D. BUESA, *Sancho Ramírez, rey de aragoneses y pamploneses (1064-1094)*, Saragossa, 1996, p. 91-96 i G. MARTÍNEZ, *Sancho III el Mayor*, Madrid, 2007, p. 209.

Aquesta transposició de gènere derivaria, en realitat, del mateix principi de devoció respecte d'un espai fundat per un membre del llinatge que hagués esdevingut imatge i símbol dels principis ideològics del Regne. Al respecte no convé oblidar que, la fundació de Santa Cruz de la Serós provenia, amb seguretat, de l'escissió de les comunitats femenina i masculina que, en origen, integraven el cenobi pinatense. Les dues infantes Teresa i Urraca, filles de Ramiro I i germanes de Sancho Ramírez, havien sigut dades com oblates a la comunitat de monges i la seva germana, la comtessa doña Sancha, faria del monestir el cor de la seva protecció i caritat. Sota el govern de l'abadessa Menosa, germana del bisbe aragonès Sancho II, i en aliança amb el reformador Frotard, -legat papal i abat de Saint-Pons-de-Thomières-, la comtessa introduiria al cenobi les màximes del programa de Gregori VII, interioritzades i aplicades des de les especificitats pròpies d'una casa monàstica femenina, però en comunió amb la *manera* amb què el seu germà Sancho les interposaria a San Juan de la Peña. Amb aquesta divergència, les infantes no feien sinó manifestar la seva pròpia lleialtat respecte de la casa a la qual havien confiat de manera vitalícia la seva assistència⁷¹.

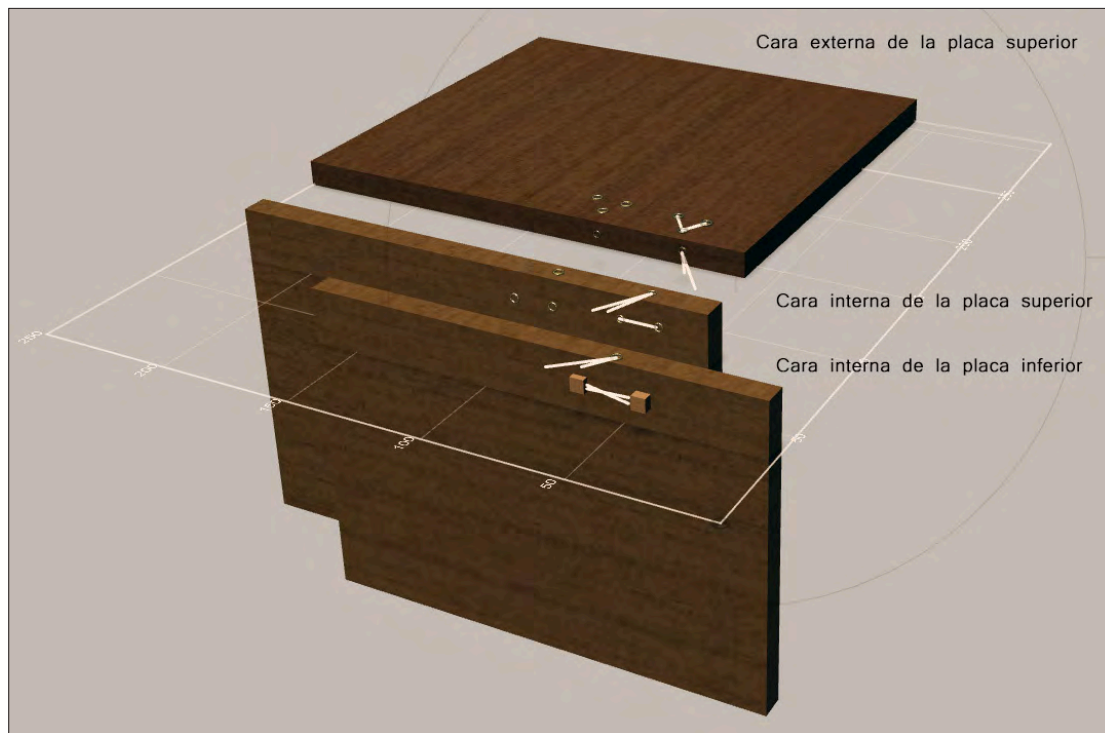
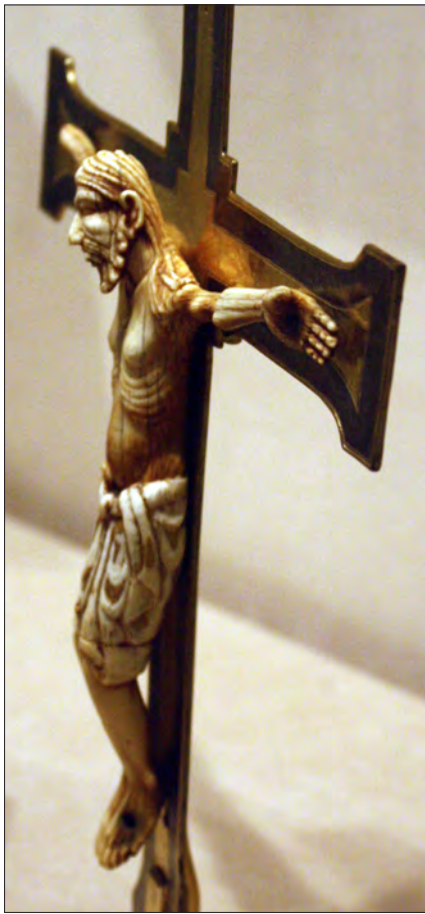


Fig. 10. Esquema d'enquadernació típicament romànica a partir del disseny de H-W. Stork (Recreació: Verónica Abenza).

El dispositiu resultant de l'acoblament dels ivoris als marcs d'orfebreria que els circumden es presta, més enllà d'evidenciar el caràcter luxós de les peces, a propiciar la interacció amb el públic per al qual fou concebut. De fet, la pròpia insistència iconogràfica de les dues obres en el tema de la Crucifixió està al servei de la construcció d'un discurs estretament relacionat amb la funció eminentment funerària del monestir. Tant l'elecció temàtica, com la doble presència de la tipologia del *Christus patiens* i, per tant, del Crist mort que emfatitza la vàlua del sacrifici, així com la solució plàstica aplicada a les personificacions del Sol i de la Lluna, tot i emergint dels núvols i traduint un repertori figuratiu

71 De com el monestir de Santa María de Santa Cruz de la Serós es converteix en el centre per excel·lència del favor i protecció de les infantes de la Casa Reial aragonesa i en indret del seu sepeli vid. M. GONZÁLEZ, "La condesa doña Sancha y el Monasterio de Santa Cruz de la Serós", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 6 (1956), p. 185-202.

més proper al de les figures angèliques que s'insereixen en contextos funeraris, predisposen una lectura arrelada en la pedagogia litúrgica de l'Església i que proposa aquesta unió simbòlica del cristià que agonitza amb Crist en el misteri pasqual de la seva mort⁷².



50

Fig. 11. Reliquiari d'ivori en forma de Crucificat, MMA, [17.190.221]. Vista en detall. (Fotografia: Verónica Abenza).

A més a més, la reunió en una sola obra de l'ivori bizantí, del safir musulmà i encara l'encàrrec forà dels marcs d'orfebreria, constitueix un clar exemple de *spolia*, sotmès aquí però, a l'acceptació que adopta el terme en el context de les produccions sumptuàries litúrgiques d'època otoniana, on el procés creatiu tradueix la idea com "apropiació d'objectes" que evocuen amplis i profunds substrats de la Història⁷³. Un context on la incorporació de peces contribueix, com en el cas aragonès, a la formació d'una identitat de tipus imperial, en el seu abast polaritzat entre els tres focus vertebradors del poder: Bizanci, l'Islam i l'Europa continental. Aquesta significació imperialista convertia el Díptic de Jaca en un mirall evocador dels principis ideològics del govern de Sancho Ramírez. De fet, els caràcters àrabs amb els quals el rei Pedro I rubricarà els seus privilegis respondrien, igualment, a la voluntat reial d'integrar altres cultures en el sí de la institució règia, sense que per això aquests tipus d'intervencions es puguin interpretar com un símptoma de l'arabització dels monarques⁷⁴.

Sembla, doncs, el Díptic de Jaca s'hauria concebut com un element propi del mobiliari d'altar, la tipologia del qual s'adaptaria més aviat a la d'un retaule, i a la manera d'un petit escenari teatral destinat a la commemoració visual dels difunts. Aquesta intenció mnemotècnica entroncaria amb la voluntat de la seva promotora, la reina, -a la qual al·ludeix la inscripció de la Placa A-, de commemorar la defunció del seu espòs, Sancho Ramírez, qui hauria trobat la mort en el setge d'Osca el 4 de juny del 1094. El paper de Felícia en tant que intercessora davant de Déu per l'ànima del monarca troba la seva traducció plàstica en el recurs al model compositiu de la Dèisi, entesa com una visió celestial que expressa la idea del caràcter mediador i protector del que gaudia el donant o propietari de la imatge⁷⁵. A allò contribueix, per exemple, la representació no nimbada de Maria i de sant Joan,

72 M. SUBES, "Autour de la représentation des funérailles: confrontation de sources iconographiques et liturgiques", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLII (2011), p. 246. Tal i com posen de manifest els *Ordines romani*, les pròpies pregàries per a la preparació de la mort inclouen el sagrament de la comunió i la lectura de la Passió segons sant Joan, unint la mort del cristià a la Pasqua de Crist.

73 Per la conceptualització de les diferents possibilitats de reutilització a l'Edat Mitjana, vid. R. BRILLIANT; D. KINNEY, *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Surrey, 2011.

74 Sobre la subscripció en caràcters àrabs del rei Pedro I vid. A. UBIETO, *Colección...*, 1951, p. 18-19.

75 Per unes notes sobre la "Dèisi" i la introducció d'aquest prototipus compositiu a Occident vid. T. De BOGYAY, "L'adoption de la Déisis dans l'art en Europe centrale et occidentale", *Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay*, Braga, 1971; C. WALTER, "Two notes on the Deësis", *Revue des Études Byzantines*, XXVI (1968), p. 311-336 i idem, "Further Notes on the Deësis", *Revue des Études Byzantines*, XXVIII (1970), p. 161-187.

la qual emfatitza la dimensió seglar que s'amaga al darrere del seu rol interceptor. En conseqüència, de resultes de la donació del Díptic, la reina passava a participar del mateix esperit pietós que havia guiat les seves cunyades primer, i el seu espòs després, vers el monestir de la Serós, en especial, quan en el mes d'agost del 1093, Sancho Ramírez atorgava al cenobi una pensió anual de quatre-cents sous destinats a la manutenció i vestit de les seves monges, esperant en contraprestació la participació seva i de la seva esposa Felícia en les oracions de serves de Déu⁷⁶.

Es tractaria, doncs, d'una recreació visual de la commemoració matrimonial en la vida i després de la mort del marit, on la representació de la Verge i de l'Evangelista constituïrien una metàfora de la pietat conjugal en tant que intermediaris dels precés per la salvació de l'ànima de l'espòs. De fet, aquest trasllat al retrat marià d'alguns signes que evoquen la sobirania entronca amb una tradició que arrenca en la segona meitat del segle IX i es perllonga encara al segle XI, quan la caracterització de les reines segons el model marià està al servei de perpetuar la dinastia i de significar el rol de l'esposa consort⁷⁷.

Tampoc podem oblidar que el *retabula* o *tabula retro altare* fou, en realitat, un desenvolupament primitiu dels bancals o grades on es col·locaven les relíquies i que es disposaven al darrere, o bé, a sobre de l'altar⁷⁸, en consonància amb una de les pràctiques consuetudinàries del període romànic i que consistia a dipositar a l'altar una lipsanoteca o reliquiari durant el ritu de la consagració. Convé tenir present que tipològicament el Díptic de Jaca està emparentat amb els reliquiaris en argent daurat de la Santa Creu propis del món bizantí i que es produïen entre els segles XI-XII, com la cèlebre estauroteca del Musée du Louvre (Départament d'Objects d'art, OA 8099). De fet, aquesta idea quedaria reforçada en considerar que tant la tauleta bizantina com el Crist de l'exemplar jaqués podrien assimilar-se, d'una banda, a les tauletes d'ivori que presentaven en el revers una fenadura en forma de creu i, de l'altra, als crucificats en ivori que es perforaven en la part posterior a fi d'acollir, en els dos casos, petits fragments de la Vera Creu, i segons exemplifiquen dos reliquiaris de The Metropolitan Museum of Art de Nova York (17.190.495a i 17-190-221d7) (fig. 11). En la meua opinió, la proposta de Jaca participa d'aquestes experiències i les readapta al format més senzill d'un díptic-reliquiari. Una tipologia que, a més a més, gaudirà d'un cert èxit en una circumscripció espacial no massa allunyada i segons manifesta el Díptic del bisbe Gundisalvo Menéndez de la Cámara Santa d'Oviedo, les figuretes en ivori del qual són clarament hereves de la monumentalitat d'aquelles de Jaca.

Es podria pensar, per tant, que la gènesi de la donació de l'obra al monestir per part de la reina Felícia es trobaria en la consagració de l'església de Santa Cruz de la Serós. I, és que, si bé l'horitzó temporal del bastiment de l'església actual es pot dilatar fins les primeres dècades del segle XII, sembla que l'instrument testamentari atorgat per doña Sancha l'octubre del 1095⁷⁹, i en virtut del qual ordena

76 Á. CANELLAS, *La colección diplomática de Sancho Ramírez*, Saragossa, 1993, p. 148-149 (doc. 144).

77 P. CORBET, "La Vierge et l'impératrice: le devenir du thème au XI^e siècle", *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, París, 1996, p. 131-135.

78 Si bé, en les coordenades geogràfiques que ens ocupen i pel que fa a la filiació romànica només es preserven uns pocs exemplars de retaules en l'àmbit català, a saber aquells procedents de l'església de Sant Martí d'en Valls, documentalment sí es tenen referències de l'existència de retaules realitzats en metalls preciosos i orfebreria des de finals del segle XI.

79 A. UBIETO, "Cartulario de Santa Cruz de la Serós", *Textos Medievales*, 19 (1966), p. 33-35 (doc. 15).

el dipòsit dels seus béns en la fàbrica de l'església de Santa María, podria proporcionar una data de referència respecte del moment en el qual es produeix l'acumulació de recursos que proporciona l'empena necessària per a la continuació de la seva construcció⁸⁰ i, en particular, de la seva capçalera⁸¹. No podem obviar que la consagració de l'església de San Juan de la Peña tingué lloc el 4 de desembre del 1094 i res no impedeix adduir que aquella de l'església de Santa María s'esdevingués en dates no massa allunyades i, per tant, en un moment posterior a la mort de Sancho Ramírez, una vegada estigués enllestida la capçalera.

D'altra banda, com hem vist, l'obra es trobaria en l'òrbita dels grans reliquiariis de la Vera Creu com aquell ovetense i encara l'anomenat Reliquaire du pape Pascal II, el qual fou concebut per acollir les relíquies del *lignum crucis* que el papa homònim hauria fet arribar a l'abadia de Sainte-Foy de Conques l'any 1100⁸². De fet, aquesta no seria l'única peça del Tresor de Conques a la qual es confiaria la custòdia dels fragments de la creu de Crist, en tant, la inscripció que commemora la consagració de l'altar portàtil de l'abat Bégon III es fa ressò del dipòsit en el mateix per part de Poncio de Roda de les citades relíquies⁸³. A més, recentment, J. Martínez de Aguirre, subratllava la possibilitat de considerar el monestir de Santa María de Santa Cruz de la Serós com un centre consagrat al culte de la Vera Creu⁸⁴. De ser així, no s'hauria de descartar la idea que el Díptic de Jaca, tant pel seu contingut iconogràfic com pel seu caràcter de reliquiari, fou emprat en les solemnitats associades a aquest culte i, en particular, a la festa de l'*Adoratio Crucis* que s'esdevenia el divendres sant, i en la litúrgia de la qual es recitaven les oracions per a la salvació dels difunts i per al cap d'estat⁸⁵.

52

VII. Conclusions

El Díptic de Jaca fou concebut, en els darrers anys de la última dècada del segle XI, com un instrument de la *memoria*, al servei de la conservació del record de Sancho Ramírez i de legitimació de la identitat del Regne d'Aragó. L'obra evidencia el rol de Felícia en la promoció del llegat ideològic

80 A. I. LAPEÑA, "Santa Cruz de la Serós: Un monasterio femenino en el Alto Aragón", *Aragón turístico y monumental*, 341 (1977), p. 14-19.

81 Á. CANELLAS; Á. SAN VICENTE, *Rutas románicas en Aragón*, Madrid, 1996, p. 115. Els autors proposen, en un pas més enllà, que segons s'indica en un document najerense del 1097, i del qual no proporcionen informació específica, la construcció del temple es devia iniciar amb anterioritat, de manera que els béns donats per la comtessa contribuirien a la continuació de la capçalera.

82 De fet, el reliquiari sembla reprendre essencialment la forma de l'estauroteca de Bégon III i presenta una placa en plata amb la representació d'una Crucifixió, la qual s'endevina una possible transcripció en metall dels recursos visuals que ja s'observen en els iveris jaquesos [PB], tot i posant de manifest, novament, els contactes entre Jaca i el cercle conquesense que governa l'abat Bégon.

83 D. GABORIT-CHOPIN (dir.), *Le Tresor...*, 2001, p. 56 (núm. 10).

84 J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "Arquitectura y soberanía: la catedral de Jaca y otras empresas constructivas de Sancho Ramírez", *Anales de Historia del Arte*, vol. Extra. 2 (2011), p. 238.

85 Així es constata, per proximitat, en la Catalunya dels segles XI i XII i segons evidencia el Sacramentari de Sant Cugat del Vallès (Ms. Sant Cugat 47), escrit al darrer terç del s. XII, cfr. J. BELLAVISTA, "La Setmana Santa en el Sacramentari de Sant Cugat del Vallès (Ms. Sant Cugat 47)", *RCatI*, XI/1 (1986), p. 108-109. De fet, així podria explicar-se, potser, la presència d'Alfons I, el Batallador, -fill segon de Sancho Ramírez i Felícia de Roucy-, a data de 18 de març de 1106 en el terme de Santa Cruz de la Serós i, per tant, en coincidència amb la celebració del Diumenge de Rams, quan es trobava immers en la seva campanya per alliberar la plaça d'Ejea, vid. J. Á. Lema, *Colección diplomática de Alfonso I de Aragón y de Pamplona, 1104-1134*, Sant Sebastià, 1990, doc. 11: "Ego Addeffonsus Sangiz, (...) facio hanc cartam ingenuitatis pro anima patris mei Sancii regis, et pro anima matris mee, regina Felicia (...). Facta carta et ingenuitate mense marcio, in Sancta Cruce, altero die Ramis Palmarum, era .M.C.XL.III".

del seu marit, continuat en el moment de la creació del díptic per Pedro I. El muntatge de les peces a l'abadia de Sainte-Foy de Conques entronca, de fet, amb la política eclesiàstica iniciada en temps del seu pare i perpetuada encara pel fill. Tanmateix, la reina, -com el seu espòs-, serà sensible i procliu al desenvolupament de les possibilitats estètiques que caracteritzen el seu propi reialme i encarrega l'execució dels ivoris [PB] a un artífex que treballa a l'entorn jaqués i que participa de la revolució estilística que s'esdevé en el sí del romànic en el tombant del segle XI al XII. De fet, el monestir femení de Santa Maria de Santa Cruz de la Serós es convertirà en un centre permeable a les influències foranies, en un laboratori ideal per interioritzar-les i assajar-les, i el Díptic de Jaca, com el Sarcòfag de doña Sancha i la pròpia decoració monumental del cenobi seran un reflex de la màxima segons la qual l'absorció de diferents tradicions s'ha de considerar una part fonamental de la gènesi formativa de l'artista romànic. Finalment, la possible entrega del díptic-reliquiari amb motiu de la consagració del monestir femení de la Serós permetia que Felícia estengués el seu domini personal a l'escenari de poder per antonomàsia de la branca femenina de la Casa Reial aragonesa.