

EL AJEDREZADO COMO REFERENCIA DE LA JERUSALÉN CELESTE Y SU USO EN LA IGLESIA ROMÁNICA DEL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LA PEÑA

M.^a Celia FONTANA CALVO*

RESUMEN Este artículo está dedicado a un elemento decorativo de la arquitectura románica: el ajedrezado, una cuadrícula labrada en relieve especialmente vinculada desde el punto de vista historiográfico a la catedral de Jaca y presente en varios espacios del monasterio medieval de San Juan de la Peña. El estudio, en primer lugar, relaciona el patrón reticular con un cielo espiritual concebido en su momento como la Jerusalén celeste y, a continuación, analiza su uso concreto en la iglesia románica del monasterio pinatense.

PALABRAS CLAVE Ajedrezado. Cielo espiritual. Jerusalén celeste. Monasterio de San Juan de la Peña.

ABSTRACT This article is dedicated to a decorative element of Romanesque architecture: chequering, a motif of relief sculpture historically closely linked to Jaca Cathedral and found in several spaces in the medieval monastery of San Juan de la Peña. The study begins by relating this checkerboard pattern with a spiritual heaven, conceived at the time as the Heavenly Jerusalem, and goes on to analyse its specific use in the romanesque church of that monastery.

KEYWORDS Chequering. Spiritual heaven. Heavenly Jerusalem. Monastery of San Juan de la Peña.

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos. fontanacc@gmail.com

Desde finales del siglo XIX se emprendieron diversas campañas de restauración en los espacios del monasterio medieval pinatense que habían sobrevivido, en desigual estado de conservación, al incendio de 1675. Esas intervenciones no se orientaron solo a garantizar la estabilidad material de lo que todavía estaba en pie, sino que respondieron a un programa de resignificación histórica: se trató de convertir el antiguo enclave benedictino en emblema de la reconquista y de la identidad aragonesa, anclada simbólicamente en la Alta Edad Media. El núcleo constructivo más antiguo —protegido seguramente del fuego por estar excavado en la roca o por hallarse directamente bajo la gran peña— fue objeto de una depuración sistemática de añadidos posteriores con el propósito de llegar a la factura original mozárabe o románica, según el caso. La restauración adoptó así un carácter marcadamente estilístico, en sintonía con los criterios historicistas de la época: más que conservar la estratigrafía del monumento, aspiraba a restituir una imagen ideal de sus orígenes. De este modo, las venerables ruinas —liberadas de añadidos y repristinadas por Francisco Íñiguez Almech— se convirtieron en un telón de fondo de carácter escenográfico para la construcción de la memoria legendaria asociada con el monasterio. En la actualidad, después de eliminaciones y reincorporaciones, varios elementos arquitectónicos presentan molduras decoradas con ajedrezado, un motivo que se ha vinculado especialmente con el románico jaqués.

EL AJEDREZADO EN LA ARQUITECTURA ROMÁNICA

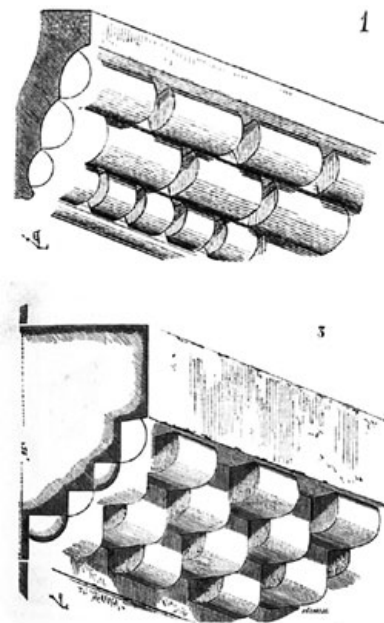
El ajedrezado es un trabajo en relieve, aplicado generalmente en molduras, que reproduce un diseño formado por tacos y huecos de igual tamaño alineados en dos o más hileras superpuestas y dispuestos alternativamente —al tresbolillo— como si se tratara de un tablero de ajedrez (<https://www.glosarioarquitectonico.com/glossary/ajedrezado>). El ajedrezado de la catedral de Jaca, y la mayor parte del pinatense, no está compuesto por tacos cúbicos, sino por pequeños cilindros, billetes, organizados de la manera descrita. La forma cilíndrica del billete genera una sombra matizada que rompe el contraste binario entre luz y sombra del ajedrezado o jaquelado de tacos, como muestran las fotografías y los dibujos que realizó de este elemento Eugène Viollet-le-Duc.

Manuel Gómez-Moreno en su obra *El arte románico español* (1934) identificó y dio carta de naturaleza a los billetes de la catedral de Jaca.¹ El autor localizó la misma

¹ “El molduraje de las arquivoltas destaca gruesos boceles; la portada lateral lleva uno entre otros delgados; pero la grande occidental los prodiga, con acompañamiento de nacelas y filetes en grupos de sorprendente



Ajedrezado bajo la ventana del ábside sur de la catedral de Jaca. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)



Cornisas de las iglesias de Poissy y de Saint-Sernin de Toulouse, utilizadas para ilustrar el término billetes por Viollet-le-Duc (1867: 208 y 209).



*Ajedrezado con billetes en el ábside meridional de la catedral de Jaca. Ca. 1076-1082.
(Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)*

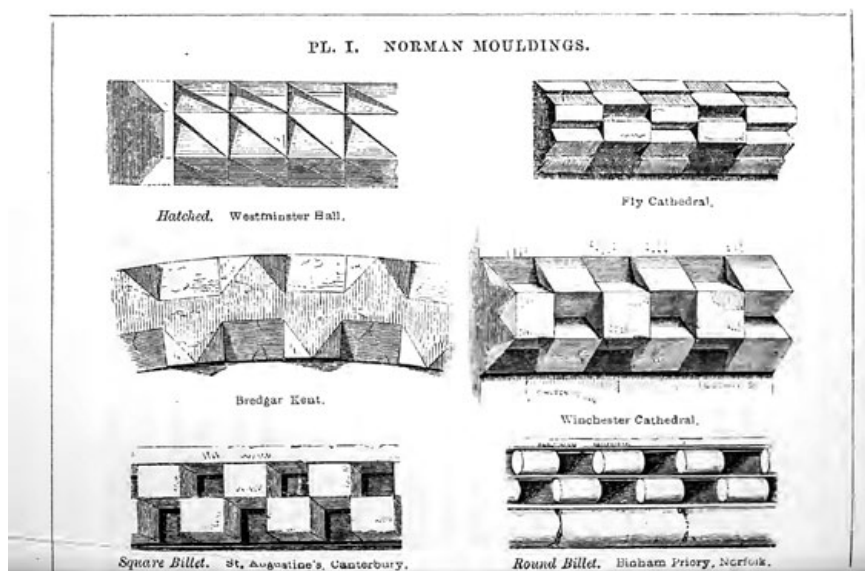
decoración en San Esteban de Caen y en San Audeno de Ruan, pero consideró que, por lo que se refiere al románico hispano, el motivo se difundió desde Jaca. Esta interpretación consolidó una denominación que aún hoy es frecuente: *ajedrezado jaqués*. En cuanto a sus antecedentes, Gómez-Moreno señaló como el más directo la decoración de “dos arquillos” de marfil de la caja de reliquias de san Isidoro, fechada en 1059, que a su vez relacionó con un tema bizantino difundido desde Justiniano (1934: 71-72).

En la catedral de Jaca los billetes se ordenan en dos o tres filas (varía el número si decoran impostas y cornisas o chambranas) y en San Juan de la Peña casi siempre van en series de tres.

complejidad. Además, hay mochetas cargadas con trocitos cilíndricos en filas contrapuestas, que llamamos tacos —en francés *billetes*—. Así, con tacos menudos, en tres filas, son las guarniciones de dichas portadas, de las ventanas y claraboyas y de dos de los arcos torales; y con ellos, en dos filas, se constituyen las cornisas en todo lo primitivo del edificio; o sea, fuera de su pórtico, cimborio y partes altas” (Gómez-Moreno, 1934: 71).



Porte des Comtes de Saint-Sernin de Toulouse. Ca. 1080-1090. Se puede observar el tratamiento diferenciado del ajedrezado en la cornisa del alero y las chambranas de cada acceso monumental. (Wikimedia Commons. Foto: JMaxR)



Motivos del Norman style recogidos en A Manual of Gothic Mouldings and Continuous Ornament (Parker, 1855: 8).

Tradicionalmente en el ámbito hispano desde Manuel Gómez-Moreno el ajedrezado se ha asociado con la catedral de Jaca y con las obras de su entorno geográfico y estilístico más próximo. Estaríamos ante un rasgo propio de estilo, una de las formas más comunes de entender el ornamento en buena parte del siglo XX, como señaló Jean-Claude Bonne (1997: 217). Sin embargo, por lo que se refiere al ajedrezado, el motivo aparece igualmente consolidado y aplicado en construcciones de la segunda mitad del siglo XI en el Midi, Normandía y el norte de Francia, así como en la región anglonormanda, al otro lado del canal de la Mancha. En la Porte des Comtes de la basílica de Saint-Sernin en Toulouse el ajedrezado de billetes se aplica de manera todavía más consistente que en la iglesia aragonesa. En Jaca el motivo permanece invariable según el lugar de aplicación —salvo por la adición de una hilera extra en la chambrana del vano—; sin embargo, en Toulouse la cornisa del alero muestra un ajedrezado enriquecido con puntas de diamante y un perfil poligonal similar al de algunas molduras del *Norman style*, como refleja *A Manual of Gothic Mouldings and Continuous Ornament* (Parker, 1855). Viollet-le-Duc, en la entrada *billetes* de su monumental diccionario, advierte de su uso en arquitectura merovingia altomedieval (1867: 208), lo que se puede entender como un claro precedente. Estamos, por tanto, ante un patrón decorativo de amplia variedad formal y notable difusión en el románico europeo cuyo origen y cuya propagación exceden con mucho la esfera jacetana. Por otro lado, tan relevante como su extensión geográfica es el hecho de que se aplique siempre en cimacios, impostas, cornisas y chambranas —e incluso en algunos fustes de columnas—, es decir, en zonas elevadas y limítrofes o de transición en muros y en estructuras de gran significación.

Como explicó Bonne, incluso los grandes historiadores del arte formalistas, como Jurgis Baltrušaitis o Henri Focillon, eran sensibles a una noción que parece revelarse al tratar el ajedrezado: la existencia de consonancias formales entre lo ornamental y lo representativo, aunque finalmente ninguno de esos grandes investigadores afianzó esa hipótesis con sus trabajos, por limitantes como la *ley del marco*, formulada por el propio Focillon (1997: 217).² También Ilaria Sgrigna (2010: 24-25) en su tesis doctoral sobre el ajedrezado renunció a “buscar significados simbólicos detrás de su repetición, su disposición perfectamente geométrica y en ocasiones, simétrica” porque

² Según este modelo de representación formalista, la forma se adapta al marco que la contiene, y ese marco determina o transforma la figura representada. Focillon analiza la aplicación de esta ley en el arte románico en *Art d'Occident: le Moyen Âge roman et gothique*, París, Armand Colin, 1938.

“las fuentes documentales no han dado, hasta el momento, resultados satisfactorios”. De esta manera, se decantó por realizar una investigación de los aspectos derivados de la “apariencia formal y su tratamiento estilístico”. Volvamos, no obstante, a la tesis de Bonne, esta vez formulada en la mesurada observación de Otto Pächt: “Todos los que estudian el arte románico saben por experiencia que en esta época los límites entre el arte puramente decorativo y el arte representativo seguían siendo fluidos y, por tanto, considerarán *a priori* como improbable que estas dos esferas pudieran haber estado gobernadas por principios estructurales diferentes” (Bonne, 1997: 217).

De acuerdo con lo anterior, este trabajo aspira a ir más allá del análisis puramente formal, pues sitúa el ajedrezado en el marco simbólico medieval con el fin de tratar de deducir el concepto al que alude cuando se aplica a impostas murales, cornisas de alero, chambranas y cimacios de portadas y otros elementos arquitectónicos. El ajedrezado está vinculado a zonas y a estructuras cuya carga semántica resulta especialmente significativa. A continuación, se desarrolla la hipótesis de que las diferentes variantes de ajedrezado remiten al cielo, pero no al cielo físico, sino al espiritual, la Jerusalén celeste; de ahí que se utilice un patrón reticular y propio de la arquitectura clásica, a medio camino entre lo constructivo y la decoración. Para dotar el análisis de la solidez que proporciona la aplicación a un caso práctico, este estudio examina finalmente el uso del ajedrezado en la iglesia románica pinatense.

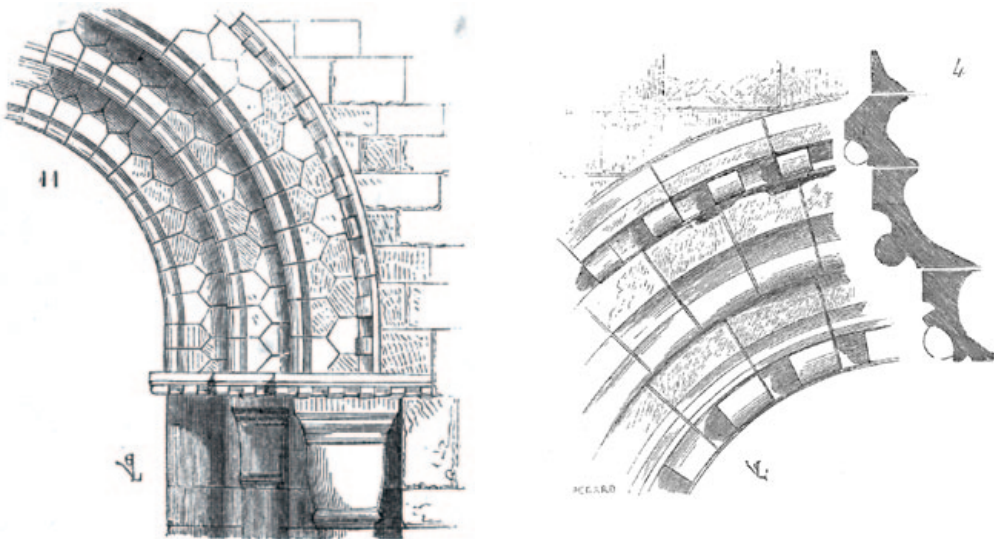
ANTECEDENTES DEL AJEDREZADO EN LA ARQUITECTURA CLÁSICA

En su análisis, Sgrigna (2010: 46-47) se decanta por vincular el ajedrezado románico a formas escultóricas clásicas, concretamente a los denticulos propios de la arquitectura griega, que, en su opinión, se integrarían como citas eruditas y de prestigio en las obras medievales. Sin embargo, aunque este recurso se incorporó de manera más o menos directa a la arquitectura románica de Italia y Francia, solo explicaría las filas únicas de tacos y huecos, no la sucesión de varias hileras en altura, que constituye una característica esencial del ajedrezado.

Sin duda, el origen del ajedrezado románico se encuentra en el mundo antiguo, y de los antecedentes mencionados por Sgrigna (2010: 44-45) vamos a destacar aquí tres: *a*) los techos de las tumbas etruscas, cuya decoración general recrea el lugar donde se celebra el banquete funerario; *b*) las retículas de los muros romanos, a medio camino entre el *opus reticulatum* constructivo y una forma ornamental; *c*) los



*Denticulos en la sección externa de la portada de San Rufino de Asís. Siglos XII y XIII.
(Wikimedia Commons. Foto: Gunnar Bach Pedersen)*



*Billetes introducidos en la portada occidental de la iglesia de Saint-Étienne de Nevers
y en las arquivoltas de una ventana de la torre de san Román en la catedral de Ruan
(Viollet-le-Duc, 1858: 31, y 1867: 210).*



Tumba Bartoccini. Ca. 530-520 a. C. (Wikimedia Commons. Foto: Saïlko)



*Opus reticulatum de la Villa Adriana (Roma). Principios del siglo II.
(Wikimedia Commons. Foto: Pouwerkerk)*



Opus reticulatum de la Casa dei Due Atri de Herculano.



Fragmento de enlucido en un inmueble del Decumanus Maximus de Herculano.

(Fotos: M.^a Celia Fontana Calvo)



Catacumbas de Domitila, con enterramientos de los siglos II-V d. C. (www.getyourguide.com)

pavimentos romanos de mosaico, donde, en ocasiones, el ajedrezado funciona como marco compositivo.

Se trata, en todos los casos, de formas decorativas vinculadas a la construcción que, ya en el ámbito tardoantiguo, se resignifican y adquieren especial relevancia simbólica. Veamos dos ejemplos muy distintos que muestran la amplitud del uso del patrón cuadrículado. Este aparece de manera irregular en la parte central del mosaico sepulcral de Severina —de comienzos del siglo VI y hallado en Denia (Alicante)—, entre el epitafio y el campo reservado a una roseta. Asimismo, decora la rosca del arco de herradura en una de las láminas de las tablas canónicas del *Evangelario de Rábula* (586), procedente del monasterio sirio de San Juan de Zagba. Como señaló Sgrigna (51-54), corresponde a la ilustración de la comunión de los apóstoles y la entrada de Jesús en Jerusalén (f. 11r). Igualmente, el cielo donde reside Cristo en las catacumbas de Domitila se representa como un espacio cuadrículado.

Esta recurrencia sugiere que el motivo cuadrículado no se limita a una función ornamental, sino que participa activamente en la construcción de un espacio simbólico. Su asociación con el ámbito arquitectónico —y, en particular, con estructuras que delimitan o enmarcan escenas— refuerza su posible lectura como un recurso visual destinado a evocar un orden trascendente. En este sentido, el ajedrezado podría interpretarse en los dos primeros casos señalados como una abstracción del jardín paradisiaco, concebido no como un espacio naturalista, sino como una realidad organizada, medida y perfecta. Además, la trasposición de este patrón al ámbito celeste, como ocurre en las catacumbas de Domitila, apunta a una continuidad entre paraíso y cielo, entendidos ambos como esferas de perfección divina. La retícula, por tanto, no solo ordena el espacio, sino que lo convierte en otro ámbito separado del mundo terrenal y regido por principios superiores.

EL AJEDREZADO EN LOS BEATOS: EL CIELO ESPIRITUAL *CONSTRUIDO*

En la Edad Media muchas explicaciones de la naturaleza del color derivaban de la tradición filosófica de Platón y Aristóteles. Como señala Alberto Virdis (2023: 47-48), para Platón el color no era simplemente una percepción subjetiva de la vista, sino una emanación real procedente de los cuerpos. En el *Timeo* el color se describe como una especie de *llama* que fluye de las cosas y se hace visible cuando entra en relación con la luz y con el fuego visual del ojo. Platón distinguía además cuatro colores

fundamentales: λευκόν ('blanco'), μέλαν ('negro'), ἐρυθρόν ('rojo') y un cuarto color denominado λαμπρόν ('brillante, resplandeciente'). A estos colores Aristóteles añadió otros tres, completando así una escala de siete tonos en la que el blanco y el negro marcaban los extremos. Entre ellos se encontraban los llamados *colores intermedios*, variantes de los principales generadas por la combinación o por la gradación de luz y oscuridad.

Cada uno de los colores básicos, según la tradición filosófica, puede relacionarse con un tipo de luz —o con su ausencia— a lo largo del ciclo diurno: el rojo con el sol en su salida, el blanco con la luz del día, el negro con la oscuridad de la noche y el amarillo con el crepúsculo. Casi somos capaces de ver estos colores reflejados en la metáfora utilizada por san Gregorio en el siglo VI para referirse a la nueva etapa del mundo:

¿Qué es entonces este mundo sino la noche, y qué es el que ha de venir sino el día? Pero, así como cuando la noche se acaba y comienza el día, antes de la salida del sol, de algún modo las tinieblas se mezclan con la luz, hasta que los últimos vestigios de la noche que se aleja se transforman definitivamente en la luz del día siguiente, así también el fin de este mundo se confunde con el principio del siglo futuro, y las últimas tinieblas transparentan resplandores espirituales. ([Gregorio Magno], 2005)

En el siglo XII la terminología relacionada con los colores en latín aún giraba en torno a tres polos dominantes, blanco, rojo y negro, aunque para entonces los autores que los describían y los catalogaban daban cada vez más espacio a un color intermedio que alcanzó gran éxito: el azul (Virdis, 2023: 54 y 333). Michel Pastoureau señala que antes de la rehabilitación y la promoción del azul los cielos eran negros, rojos, blancos o dorados (Pastoureau y Simonnet, 2006: 22). La combinación de los tres colores básicos —en ocasiones más el amarillo— ligada al cielo quedó anclada en algunos elementos durante mucho tiempo. Un ejemplo concreto lo ofrece el maderaje original conservado en la techumbre de la iglesia de San Miguel de Barluenga, de finales del siglo XIII, donde se observan variadas combinaciones de blanco, negro y rojo en la línea de esta tradición cromática.

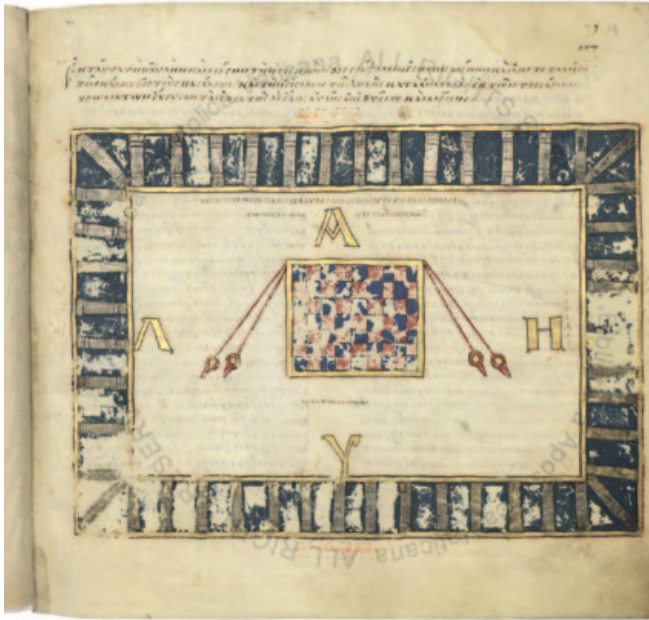
Sobre el predominio de los colores básicos, tan explícita como el caso anterior o más es la pintura mural aplicada a las naves de iglesias tempranas como la de San Juan de Bohí (siglo XI) o la de Santa María de Tahull (comienzos del siglo XII). Bandas horizontales de colores rojo, negro y amarillo —o de estos colores combinados con



Techumbre de la iglesia de San Miguel de Barluenga. Sección de la capilla mayor. Finales del siglo XIII. (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)



Acróbatas sobre un fondo de bandas superpuestas en amarillo, negro y rojo en una pintura procedente de la iglesia de San Juan de Bohí que se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. (Wikimedia Commons)



*Tabernáculo en el desierto. Cosmas Indicopleustes, Topographia christiana, ff. 49r y 52r.
(Biblioteca Apostólica Vaticana)*

otros derivados— envuelven por completo los muros, los pilares y los arcos para servir de fondo a figuras y escenas. Esta sencilla gama cromática se enriquece en el ábside de Santa María de Tahull con la incorporación del azul.

El mismo esquema con franjas de diversos colores se aplica en algunos beatos, los manuscritos ilustrados que transmiten el *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana y de los que se conservan ejemplares —completos o fragmentarios— de los siglos IX-XIII. Especialmente interesantes en este contexto son los de la familia II, generada a partir del Beato Morgan, de procedencia leonesa o castellana, datado hacia 940-945 y conservado en la Morgan Library (MS M.644). A partir de las innovaciones introducidas por Magio en este manuscrito, en la familia II las escenas están ubicadas en un marco que las aísla del texto y sobre un fondo especialmente creado para ellas con bandas de color vinculadas a la miniatura carolingia, según John W. Williams, o a la pintura siria y oriental, como cree María de los Ángeles Sepúlveda (López Riveira, 2023: 25, n. 18). No es de extrañar que se barajen tan diferentes y lejanas tradiciones, pues, aunque se ha estudiado el uso del color en los beatos, muchos aspectos permanecen por dilucidar.

Al hilo del color y de la forma que adquiere el cielo físico en la pintura mural románica, conviene considerar también cómo se representa, en diversas obras y en distintos medios, el cielo espiritual, la Jerusalén celeste. Como afirma Gerardo Boto Varela, su esquema en los beatos responde a un diseño ya presente en el siglo VI que se incorporó como modelo para diferentes obras en siglos posteriores. El modelo debía de encontrarse en el original de la *Topographia christiana* de Cosmas Indicopleustes, pues aparece en la copia conservada en el Vaticano (Vat. gr. 699), datada en el siglo IX.³ En la lámina del folio 49r se pintó la tienda del tabernáculo en el desierto, orientada a los cuatro puntos cardinales y centrada en un patio rectangular delimitado por columnas, a partir de las instrucciones proporcionadas en el Éxodo 27, 9-19. La misma tienda se repitió en el folio 52r, donde aparecen también las tribus de Israel que acamparon a su alrededor durante la travesía por el desierto (Números 2, 1-34). En ambas láminas la tienda presenta forma rectangular y su interior se organiza mediante una cuadrícula de colores azul y rojo alternos. Esta representación pudo pasar a los beatos como la estructura modélica de la Jerusalén celestial, pues para Beato existía una identidad mística

³ https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.699

y eclesiológica entre el tabernáculo del Éxodo, el templo de Jerusalén, la Iglesia y la Jerusalén celeste, entendidas como manifestaciones progresivas de la *civitas Dei*. Así, en su comentario al Apocalipsis 15 decía: “Templum, tabernaculum, & caelum, unum est, id est, Ecclesia”⁴ (Beato de Liébana, 1770: 23).

De la imagen del tabernáculo proporcionada por Cosmas Indicopleustes interesan ahora, desde el punto de vista gráfico, dos aspectos que serán retomados en las representaciones de la Jerusalén celeste en los beatos: en primer lugar, el esquema rectangular, que en estas imágenes se suele convertir en un cuadrado —para ajustarse a la forma indicada en el Apocalipsis—, concebido para mostrar el interior de la ciudad y rodeado por una arquería abatida poblada de figuras; en segundo lugar, el patrón cuadrículado, que también se aplica en el recinto central —donde se disponen Juan, el ángel y el Cordero—, acompañado de pequeños trazos que sugieren su brillo. Así, el Beato Morgan presenta la Jerusalén celeste organizada en torno a un núcleo cuadrículado en amarillo y rojo, y el Beato de Fernando I y doña Sancha (1047), que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (ms. VITR/14/2), reproduce el mismo esquema con una cuadrícula similar, aunque en tonos naranja y rojo, manteniendo además la forma rectangular, probablemente por la persistencia del modelo del tabernáculo. La cuadrícula se repite también en los ángulos de las arquerías, pintados en otros colores. La presencia de estos elementos en los beatos no debe entenderse necesariamente como una copia directa del manuscrito de Cosmas Indicopleustes, sino más bien como la pervivencia de un esquema visual de origen tardoantiguo que circuló a través de distintas tradiciones manuscritas.

La ciudad apocalíptica es cuadrada: “Et civitas in quadro posita est, et longitudo eius tanta est quanta et latitudo”⁵ (Ap 21, 16). Además, la decoración de su centro parece sugerir que sus elementos constructivos también son cuadrados. Esta idea puede apoyarse en el hecho de que las piedras empleadas en los muros del templo de Salomón se describen como escuadradas (1Re 7, 9-10), lo mismo que las del segundo templo (Esd 6,4). Y, aunque en el Apocalipsis no se especifica la forma de las piedras que componen la muralla de la Jerusalén celeste, la enumeración de materiales preciosos y la organización geométrica de la ciudad implican una regularidad perfecta (Ap 21, 19-20).

⁴ “Templo, tabernáculo y cielo son uno, es decir, la Iglesia”.

⁵ “La ciudad está dispuesta en cuadro, y su longitud es igual a su anchura”.



*La Jerusalén celestial en el Beato Morgan, f. 222v, y en el Beato de Fernando I y doña Sancha, f. 253v.
(Morgan Library & Museum / Biblioteca Nacional de España)*

La forma cuadrada, definida por la estabilidad y la igualdad de sus lados, se erige en imagen de equilibrio y plenitud, adecuada para expresar la condición de inmutable y perfecta de la Jerusalén celeste, pero, además, esta configuración participa de una noción fundamental en el pensamiento cristiano, especialmente en san Agustín: el *ordo*. Para el obispo de Hipona el orden no es solo una disposición armónica de las partes, sino también el principio mismo que rige la creación, por cuanto cada realidad ocupa el lugar que le corresponde en el conjunto dispuesto por Dios: “ordo est parium dispariumque rerum sua cuique loca tribuens dispositivo”⁶ (*De civitate Dei*, XIX, 13, PL 41, col. 640). Esta idea forma parte de su reflexión sobre la paz, entendida precisamente como la tranquilidad que resulta del orden, de que cada realidad ocupe su lugar.

⁶ “El orden es la disposición que asigna a cada cosa, igual o desigual, su lugar correspondiente”.

Por otro lado, el cuadrado fue desde la Antigüedad emblema de solidez tanto física como moral. Según Arnold Ehrhardt (1945: 181), para el poeta griego Simónides de Ceos (ca. 556-468 a. C.), el hombre bueno es *cuadrado* y, en su dimensión espiritual, semejante al cosmos. Esta importante analogía entre el hombre y el universo implica una idea formulada por Aristóteles (384-322 a. C.) tiempo después, en el libro octavo de la *Física*, al reflexionar sobre un comportamiento humano: “Pues si esto ocurre en el pequeño mundo, también en el grande, y si en el mundo, también en el infinito” (252b 27-28). Es decir, el hombre es un pequeño mundo o un microcosmos (Rico, 1970: 21). Esta concepción implica que el hombre reproduce en sí mismo la estructura y el orden del universo, con consecuencias de gran alcance, también en el ámbito de la arquitectura. Como expone Ehrhardt (1945: 182-186), la ciudad ideal se configura cuadrada —o al menos trazada mediante calles que se cruzan en ángulos rectos—, pues su forma deriva de la geometría del cosmos y el hombre bueno es el hombre justo, *cuadrado*. En la tradición cristiana esta correspondencia entre forma, moral y arquitectura adquiere un nuevo sentido: el hombre debe albergar las cuatro virtudes cardinales y es considerado también como un pequeño templo que refleja al templo mayor, Cristo.

Desde esta perspectiva, el hombre justo puede entenderse como imagen reducida del orden espiritual que culmina en la *civitas Dei*. La imagen de la piedra escuadrada como símbolo del cristiano perfecto —las “piedras vivas” de Pedro (1 Pe 2, 5)— aparece ya en un texto apocalíptico del siglo II d. C., *El pastor* de Hermas. En él se describe, a manera de parábola, la construcción de una torre (la figura de la Iglesia, el reino de Dios) sobre una gran roca y una puerta (Cristo) mandada hacer por un hombre (el Hijo de Dios) a seis hombres (ángeles). Solo las vírgenes (los espíritus santos o las potencias del Hijo de Dios) tenían autoridad para aceptar las piedras destinadas a esa construcción, es decir, las almas de los hombres, e introducirlas en la obra para su colocación. Con diez piedras se hicieron los fundamentos, después se ajustaron veinticinco, se siguió con treinta y cinco y a continuación se colocaron cuarenta. Tras un breve descanso para que los hombres pudieran hacer penitencia y reconducir sus vidas, los seis hombres ordenaron traer más piedras: “Trajeron, pues, de todos los montes, de todos los colores, pulidas por aquellos hombres, y las entregaron a las vírgenes [...]. Y, cuando colocaban en la construcción las piedras de varios colores, se volvían blancas y cambiaban los colores” ([Hermas], 1992: 99). Las piedras que no eran introducidas por las vírgenes “no se volvían brillantes” y no resultaban aptas para la edificación



*Los ángeles con las siete trompetas y el altar del cielo, y la medición del templo.
Beato de Gerona, ff. 13lv y 16lv. (beatostabara.com / www.moleiro.com)*

(*ibidem*). Por otro lado, la forma de los bloques pétreos resultaba fundamental: “Y las piedras cuadradas se pulieron y las colocaron en lugar de las retiradas; pero las redondas no las pusieron en la construcción, porque eran duras para ser pulidas” (*ibidem*, p. 101). Solo eran aceptadas las piedras cuadradas, perfectamente escuadradas y trabajadas, es decir, las almas que habían sido forjadas en el trabajo y la disciplina hasta corregir su forma inicial y adecuarse plenamente al orden de la construcción.

En el *pequeño mundo* —el microcosmos del hombre— se edifica también el templo interior de Dios. Para el benedictino Rabano Mauro (1864: 1115), teólogo y erudito del Renacimiento carolingio del siglo IX, la perfección moral del hombre se asienta en el fundamento de las cuatro virtudes cardinales, sobre el cual puede resistir las tempestades —los vicios— y construir su vida conforme a la rectitud.

Este prolongado desarrollo teológico en torno al cuadrado y su aprovechamiento moral puede ayudar a explicar el patrón del ajedrezado cromático en los casos expuestos anteriormente y en los que siguen a continuación. Prestemos especial atención al



Scriptorium y torre del monasterio de San Salvador de Tábara. Beato de Tábara, f. 167r.
(Wikimedia Commons)

Beato de Gerona, realizado en 975 en el monasterio de San Salvador de Tábara (Zamora) y conservado en el Archivo Histórico Nacional (cód. 1097B968-970). Algunas de sus escenas muestran una forma perfectamente establecida para representar el altar del cielo bajo un ángel con un incensario de oro, según el Apocalipsis 8, 3-5 (f. 131v), así como el templo celestial cuando Juan recibe la orden de medirlo, conforme al Apocalipsis 11, 1-2 (f. 161v). En ambos casos el piso donde se alza el altar —dispuesto a

manera de fondo— y la fachada del templo presentan una cuadrícula cuyos módulos están pintados alternativamente en tres colores, amarillo, azul o verde y tierra rojiza, con puntos centrales marcados en negro y pequeñas líneas cruzadas en los extremos que sugieren su resplandor. Estas y otras aplicaciones, como su uso en la torre de Tábara,⁷ permiten deducir que este modelo reticular se utilizó para representar el cielo espiritual construido, la Jerusalén celestial.

LA IMAGEN DE LA IGLESIA COMO JERUSALÉN CELESTE A PARTIR DE ALGUNOS EJEMPLOS MEDIEVALES

Por otro lado, resulta conveniente mostrar la amplitud temporal y formal que alcanzaron el ajedrezado y sus variantes como referencia gráfica de la Jerusalén celeste en las iglesias edificadas. Para ello nos fijaremos en tres obras representativas, aunque la selección podría ampliarse con otros ejemplos datados a lo largo de la Edad Media, desde el siglo XII hasta el XV. En primer lugar se trata de la articulación exterior de la iglesia de Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand (1100-1150), situada en la región Auvernia-Ródano-Alpes; en segundo lugar, de la pintura del atrio previo a la iglesia de Santa María Magdalena del castillo de los Calatravos de Alcañiz, del primer cuarto del siglo XIV (Lacarra, 2024); y finalmente de la catedral de Sainte-Cécile de Albi, de finales del XV, que se encuentra en la región de Occitania y en la que resulta especialmente ilustrativa la pintura de las capillas entre los contrafuertes.

El exterior de Notre-Dame-du-Port presenta una acusada bicromía en blanco y negro utilizada para dar forma distintiva a determinados elementos: un friso con dos órdenes de estrellas bajo la cornisa del ábside principal y un despiece de dovelas bícromo en los vanos de medio punto, así como fragmentos de muros con patrones

⁷ La torre de Tábara, pintada junto al *scriptorium* donde se realizó el beato del mismo nombre, no es únicamente una construcción arquitectónica, sino que se trata de una imagen de elevación ascética, pues para hacer visible el esfuerzo que implica su ascenso se representaron escalas exteriores con hombres afanados en subir por ellas. En relación con esta idea, el patrón decorativo de la torre cambia en altura: desde formas laberínticas en el cuerpo inferior, propias de la vida terrenal enfrentada a los peligros del mundo, hasta la cuadrícula de tres colores del nivel superior, pasando por otras de organización intermedia basadas en dos tonos. Además, no se trata de piedras ordinarias. Benito Rodríguez Arbeteta (2014: 329 y 331) destaca la precisión con la que están talladas las piezas de los niveles superiores. Se trata de una labra sencilla, que genera una superficie plana de gran formato, enmarcada por una estrecha faceta trapezoidal, utilizada tanto en las piezas translúcidas como en las opacas.



*Jerusalén celestial. Lambert de Saint-Omer,
Liber floridus, f. 65r.
(Universiteitsbibliotheek Gent)*



*Cabecera de la iglesia de Notre-Dame-du-Port
de Clermont-Ferrand.*

reticulados. Aunque esta variada articulación formal no parece tener un propósito simbólico, hace que el aspecto de la cabecera se asemeje notablemente a la imagen de la Jerusalén celeste del *Liber floridus*, compilado por Lambert de Saint-Omer en 1121 (Universiteitsbibliotheek Gent, ms. 92). La principal diferencia entre la iglesia construida y la iluminación del manuscrito reside en que la primera carece de las doce torres plasmadas en el dibujo —que representan las doce puertas mencionadas en el Apocalipsis—, aunque la elevación simbólica se sintetiza en Notre-Dame-du-Port en su imponente cimborrio sobre el crucero. Tres siglos posterior, la catedral de Sainte-Cécile de Albi remite a la ciudad celestial de forma muy distinta: la construcción exterior evoca la ciudad amurallada apocalíptica, levantada en ladrillo de un tono rojizo particular, mientras que las tramas jaqueladas aparecen en el interior, pintadas a todo color en los muros de las capillas.

El ornamento de estas dos espléndidas obras ayuda a configurar la imagen de la iglesia como la Jerusalén celeste. Sin embargo, a efectos de este estudio resulta aún más interesante mostrar ejemplos en los que el ajedrezado, en sus variantes simples y aplicado a elementos arquitectónicos, se vincula con el cielo espiritual. Es muy significativa, en este sentido, la portada del atrio del castillo gótico de los Calatravos de Alcañiz, cuyo molduraje conserva su decoración pictórica en blanco, amarillo, rojo y negro. De haber desaparecido el color, en las arquivoltas de dicha portada —que da acceso a la iglesia de Santa María Magdalena— hoy solo se percibirían sus molduras lisas y aboceladas, con la excepción de la chambrana exterior, cuya moldura es



Detalle de la pintura mural de una de las capillas interiores de la catedral de Sainte-Cécile de Albi, construida a finales del siglo XV. (Wikimedia Commons. Foto: Jean-Noël Lafargue)



Muro oriental del atrio que da acceso a la iglesia de Santa María Magdalena del castillo de los Calatravos de Alcañiz, del siglo XIV. En el lienzo mural y en las arquivoltas de la portada se desarrollan diferentes escenas del juicio final. (Wikimedia Commons. Foto: GFreihalter)

biselada y ajedrezada. Lo relevante es que la gama cromática coincide con la de los beatos hispanos de los siglos XI y XII, y que tanto los motivos como los colores remiten al cielo, pues justo por encima de esa franja se desarrolla el juicio final, y por debajo de ella los difuntos salen de sus tumbas ante la apremiante llamada de los ángeles trompeteros (cf. 1 Cor 15, 51; Mt 24, 31). En muchas otras composiciones de siglos anteriores sucede a la inversa: cuando el tímpano contiene mensajes apocalípticos, el ajedrezado exterior de las chambranas funciona como umbral para separar el cielo representado en la estructura arqueada del resto de la construcción.

La composición jaquelada también se aplica en los muros de ciertas construcciones. En este sentido, conviene destacar la pintura que imita el despiece de sillares en los pilares del ábside de la iglesia de Saint-Sernin de Toulouse (siglo XI), así como en las jambas y los dinteles de las puertas del convento franciscano de San Miguel Arcángel de la ciudad mexicana de Huejotzingo (siglo XVI) (Rodríguez Arbeteta, 2014: 329 y 331).

EL AJEDREZADO EN LA IGLESIA ROMÁNICA DE SAN JUAN DE LA PEÑA

Uno de los relatos bíblicos ligados al origen del santuario —y, posteriormente, a la idea del templo— es el sueño del patriarca Jacob (Gn 28:10-22). Jacob, mientras descansaba con la cabeza apoyada en una piedra, tuvo la visión de una escalera que unía la tierra con el cielo y por la que subían y bajaban ángeles. La piedra sobre la que reposaba no era solo el lugar de su descanso: al erigirla como estela y ungirla con aceite, Jacob la convirtió en signo de la presencia divina y llamó al lugar *Betel* ('Casa de Dios'). Aquella fue la primera manifestación de una morada de Dios entre los hombres, un punto de encuentro entre lo terrestre y lo celestial que prefigura el templo. Por eso, al despertar del sueño de la escala, el patriarca dijo: "Haec domus Dei et porta caeli"⁸ (Gn 28, 17).

Esta declaración posee un valor espiritual que impregna la arquitectura eclesiástica al afirmar la presencia de lo sagrado en el espacio construido. En la iglesia románica del monasterio pinatense se reutilizó como acceso principal una puerta mozárabe en arco de herradura que ha de proceder de la iglesia baja. Esa puerta —hoy situada en el muro de poniente para comunicar el claustro con la iglesia— se debió de colocar inicialmente en el muro frontero, es decir, en el acceso al templo desde el atrio, donde se encuentra el panteón de nobles. Esto es lo que se deduce de la descripción del citado atrio y de sus elementos realizada por el abad Juan Briz Martínez (1620: 76-77). El abad explica, con la mirada dirigida hacia la iglesia: "En la pared de enfrente de la misma sala [el atrio], dexando a los dos lados las colaterales que he dicho [la pared del panteón de nobles y la del palacio del abad], y a las espaldas la hospedería y dos buenos dormitorios para habitación de monges, está la puerta de la Iglesia principal, al un lado colateral de la misma", en "la pared del coro", entre el altar y la silla abacial. Ricardo del Arco (1952: 315) apuntaba que la puerta mozárabe debió de trasladarse a la iglesia románica, consagrada en 1094, y entonces, o poco después, se dotaría de una inscripción, que fue transcrita por primera vez por José María Quadrado.

Se deben a Miguel Dolç (1951: 268 y 271) la lectura y la traducción correcta de esta inscripción: "PORTA PER HANC CAELI FIT PERVIA CUIQUE FIDELI + SI STVDEAD FIDEI IVNGERE IVSSA DEI" ("La puerta del cielo se abre [lit. se hace accesible], a través de esta,

⁸ "Esta es la casa de Dios y la puerta del cielo".

a cualquier fiel, si se aplica en unir a la fe los mandamientos de Dios”).⁹ Se trata de un dístico labrado en letra visigoda hispana, característica del siglo XI, y tanto por su tema como por su formulación está íntimamente relacionado con el que redactó el poeta carolingio Bonifacio para la portada de una basílica: “Haec domus est Domini et sacri ianua regni: huic properate, viri; haec domus est Domini” (“Esta es la casa del Señor y la puerta del reino sagrado: apresuraos hacia ella, hombres; esta es la casa del Señor”. Calvin B. Kendall (1998: 114) identificó esta misma idea en uno de los poemas escritos por Alcuino de York para la iglesia abacial de Saint-Amand de Elnone. Para Kendall la voz de la puerta, entendida en clave tipológica, es la de la propia Iglesia (*ibidem*, p. 113). Por otra parte, Ricardo del Arco (1919: 64) ya señaló que este tipo de inscripciones eran muy frecuentes en las portadas románicas, como ocurre en las de Santa Cruz de la Serós, la catedral de Jaca y la iglesia del castillo de Loarre. Esta observación ha sido aceptada por investigadores posteriores, entre ellos Francisco de Asís García García, quien ha realizado un estudio detallado de estas fórmulas epigráficas (2018: 194-195 y 200).

El texto es una adaptación del pasaje del Génesis 28, 17 (“non est hic aliud nisi domus Dei, et porta caeli”), al que se añade la idea de la Iglesia peregrina en la tierra camino del cielo. Como explica Victorino Capánaga (1966: 120-121), san Agustín establece con frecuencia la relación entre las dos Iglesias: la celestial y la terrenal, la de arriba formada por todos los ángeles y la de abajo compuesta por todos los fieles. No en vano ambas se hallan vinculadas, pues la Iglesia de los fieles es la que todavía peregrina en la tierra hacia la Jerusalén celeste.

La cabecera de la iglesia tiene una organización triabsidial con arcos de acceso al ábside central y a los laterales. Las chambranas de cada uno de esos arcos presentan bocelos ajedrezados con tres filas de billetes. Este tipo de ajedrezado es el más abundante en el monasterio, pues también se utiliza en las impostas perimetrales de la nave de la iglesia y en las arquerías decorativas del claustro y del panteón de nobles. Sin embargo, las molduras de los ábsides presentan una tipología distinta. En ellos

⁹ Dolç señala que la inscripción fue transcrita por primera vez por Quadrado —de donde la toma Lampérez— y posteriormente por Ricardo del Arco. Dolç concuerda con Ángel Canellas en la letra utilizada, la visigoda hispana, y señala que se trata de un dístico, esto es, la unión clásica de un hexámetro y un pentámetro, separados por una cruz griega, según observaron Quadrado y Lampérez y aceptaron Ricardo del Arco y Carlos Cid. Como recursos estilísticos la composición utiliza la aliteración y la rima interna, lo que convierte sus versos en leoninos.



*Puerta mozárabe, hoy con servicio desde el claustro a la iglesia románica.
Monasterio de San Juan de la Peña. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)*

las impostas son rectilíneas y biseladas y están decoradas con un ajedrezado de tacos cúbicos en lugar de con billetes cilíndricos. Estas impostas corresponden a la fase más antigua de la iglesia románica.

Además, en estas molduras absidiales se incorporan ligeras variantes. En el ábside del lado de la epístola hay un pequeño tramo que responde a otro modelo, quizás porque un desprendimiento de la roca hizo necesaria su restauración y el elemento perdido no se restituyó de manera idéntica. En esa zona los cuadrados se seccionan diagonalmente configurando un motivo de cartabón: una mitad queda enrasada y la otra rehundida, lo que produce el efecto de claroscuro característico del ajedrezado.



Diferentes fragmentos de ajedrezado hallados en el monasterio medieval de San Juan de la Peña, hoy en su museo. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

Resulta significativo que la serie busque la máxima variación y el mayor dinamismo posible, de modo que los triángulos claros y los oscuros no se alinean, sino que se disponen alternativamente en sentido vertical. En cuanto a paralelismos con otras obras, cabe señalar que el corte diagonal de los paralelepípedos fue habitual en los sillares simulados pintados en los manuscritos como recurso para sugerir contrastes lumínicos y, en consecuencia, efectos de brillo. En el tardío beato procedente del monasterio cisterciense femenino de San Andrés de Arroyo del municipio palentino de Santibáñez de Ecla, de hacia 1210-1220 (Bibliothèque nationale de France, Lat. 2290), gran parte de las arquitecturas representadas —como el templo de Dios que Juan debe medir (Ap 21, 15)— utilizan este patrón de sillares a cartabón.

Por otro lado, tanto en el ábside central como en el del lado de la epístola se observan algunas cruces griegas derivadas de la no eliminación del material del cuadrado correspondiente en la talla ajedrezada. Este tipo de cruz es también el que emplea sistemáticamente Rabano Mauro en su obra *De laudibus Sanctae Crucis*, redactada hacia el año 815 (Bibliothèque nationale de France, Lat. 2422). En ella el autor desarrolla una amplia reflexión teológica y simbólica en torno al misterio de la cruz mediante



*Imposta ajedrezada en el ábside de la epístola. Iglesia románica de San Juan de la Peña.
(Fotos: M.ª Celia Fontana Calvo)*



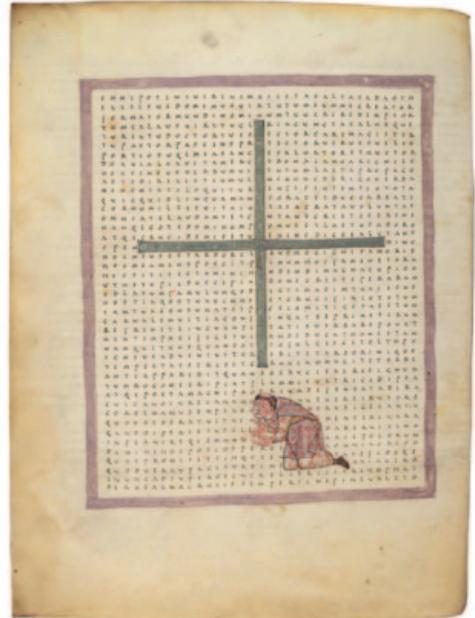
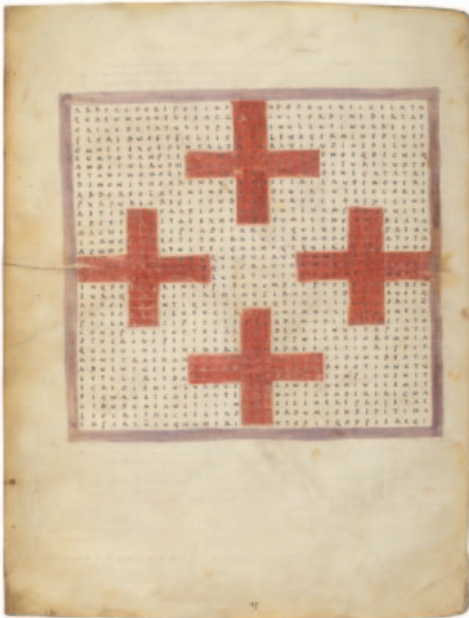
Ilustración de la medición del templo en el Beato de San Andrés de Arroyo, f. 29v.
(Bibliothèque nationale de France)

una serie de *carmina figurata* en los que el texto se dispone gráficamente para formar imágenes que refuerzan el contenido del poema. Esta combinación de poesía y construcción visual, muy apreciada en la cultura carolingia, se vincula con la tradición tardoantigua de los laberintos de letras, a la que pertenecen este tipo de composiciones. Como señala Helena Carvajal González (2008: 394), *De laudibus Sanctae Crucis* constituyó la colección de *carmina figurata* más importante y célebre de su tiempo, hasta el punto de haber contribuido a fijar y difundir la devoción a la cruz en el arte carolingio desde mediados del siglo IX. Las cruces griegas insertas en el ajedrezado de los ábsides pinatenses podrían parecer, en principio, un simple juego visual; sin embargo, también pueden entenderse como un motivo que, entre otras cosas, favorece la meditación del oficiante sobre la cruz, símbolo por excelencia del sacrificio de Cristo y signo central de la Iglesia.

La cabecera constituye la sección de mayor rango del edificio eclesiástico. Guillermo Durando en su *Rationale divinatorum officiorum*, del siglo XIII, indica



Dos cruces preservadas en la imposta del ábside central y una tercera en el ábside del lado de la epístola. Iglesia románica del monasterio de San Juan de la Peña. (Fotos: M.ª Celia Fontana Calvo)



Rabano Mauro, De laudibus Sanctae Crucis, ff. 15v y 29v. (Bibliothèque nationale de France)

que la iglesia en su conjunto reproduce la forma y las partes de un cuerpo humano: “Dispositio autem ecclesiae materialis, modum humani corporis tenet. Cancellus namque sive locus ubi altare est, caput repraesentat; et crux ex utraque parte brachia et manus; reliqua pars ab occidente, quicquid corpori superesse videtur”¹⁰ (Durando,

¹⁰ “La disposición de la iglesia material adopta la forma del cuerpo humano. En efecto, el cancel o lugar donde está el altar representa la cabeza; la cruz, por una y otra parte, los brazos y las manos; y la parte restante hacia occidente, todo aquello que parece corresponder al resto del cuerpo”.



*Sacramentario realizado en el monasterio de San Miguel de Fulda, f. 12, y misal de Roberto de Jumièges, f. 81v. Ambos manuscritos son de principios del siglo XI (Thebaut, 2023: 4 y 18).
(Biblioteca Statale di Lucca / Bibliothèque municipale de Rouen)*

1622: 6r). Por otro lado, recientemente Nancy Thebaut (2023) ha analizado diversas iluminaciones carolingias sobre la ascensión de Cristo. En un sacramentario realizado en el monasterio de San Miguel de Fulda, hoy conservado en la Biblioteca Statale di Lucca (MS 1275), el cuerpo de Cristo atraviesa diferentes franjas de cielo, pintadas de distintos colores, en dirección a la superior y última, donde se encuentra Dios. Significativamente, esa zona superior, pintada del azul más intenso, adquiere la forma semicircular de un ábside y aparece enmarcada en una estructura arquitectónica que, por el contexto, podemos interpretar sin margen de error como la Jerusalén celeste. En el misal de Roberto de Jumièges, realizado en Canterbury y actualmente conservado en la Bibliothèque municipale de Rouen (MS Y.6), Cristo ha avanzado más en su viaje al cielo. En este caso su posición no se indica mediante bandas de color —aunque el espacio está organizado en distintos niveles—, sino por la desaparición casi completa



*Impostas a dos niveles en el muro de poniente de la iglesia románica.
Monasterio de San Juan de la Peña. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)*

de su cuerpo, del que únicamente quedan visibles los pies. Este recurso de ocultamiento parcial recuerda la lógica visual del presbiterio de muchas iglesias altomedievales, protegido por cancelas que filtraban y modulaban la visión de lo sagrado.

En este sentido, resulta significativo que la pintura románica desarrollada en la cabecera de la iglesia mozárabe del monasterio pinatense —datada por Gloria Fernández Somoza (2002: 16) hacia 1130— presente una cuadrícula en el intradós del arco de acceso al ábside del lado del evangelio. Esta trama cuadriculada se puede asimilar fácilmente al ajedrezado esculpido, pues mediante este recurso se consigue también un efecto de separación jerárquica de los espacios que contribuye a destacar la cabecera.

Finalmente, en los muros laterales de la iglesia románica todavía son perceptibles las impostas corridas ajedrezadas a dos alturas que marcaban los niveles del paramento. Sin duda, durante la adecuación barroca el relieve del ajedrezado se rebajó para evitar que se apreciara bajo los muros enlucidos. Este sistema de división en altura —esencialmente jerárquico— es muy común en el románico y ya está presente en



El martirio de los santos Cosme y Damián en el ábside del lado del evangelio de la iglesia mozárabe de San Juan de la Peña. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

el ábside sur de la catedral de Jaca, tanto en el interior como en el exterior. El nivel medio de los muros, según se puede apreciar en algunos de los ábsides que han conservado su pintura mural, es el lugar donde se sitúan los apóstoles y los santos, generalmente bajo arquerías. Por otro lado, la imposta del nivel superior marca el arranque de las bóvedas o, lo que es lo mismo, el inicio del *cielo* del edificio, el espacio reservado en los ábsides para las teofanías gloriosas de Cristo en majestad o María entronizada.

El paradigma genérico de la iglesia como Jerusalén celeste se aplica con mayor énfasis a determinadas secciones del edificio: al ábside por ser el ámbito de mayor categoría y a los niveles superiores de la construcción por ser los más cercanos al cielo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En los primeros estudios sobre el románico hispano el ajedrezado se interpretó como un rasgo de escuela, en coherencia con una concepción que entendía el ornamento como marca de estilo. Esta interpretación consolidó la denominación de *ajedrezado jaqués*. No obstante, su amplio desarrollo fuera del ámbito geográfico del románico de influencia jaquesa, así como su localización casi exclusiva en determinadas secciones y ciertos elementos arquitectónicos de iglesias y monasterios, invita a reconsiderarlo no solo como motivo decorativo, sino también como elemento con dimensión representacional, de acuerdo con los términos propuestos por Otto Pächt.

En este artículo el ajedrezado se vincula con representaciones bidimensionales tardoantiguas del tabernáculo del desierto, así como con ilustraciones del altar celeste, el templo de Dios y, especialmente, la Jerusalén celeste de los beatos. A la luz de estas referencias y de su relación con la tradición arquitectónica clásica, cabe interpretarlo como un patrón que, independientemente del número de hiladas, remite al cielo espiritual, construido mediante la ordenada disposición de las brillantes y pulidas “piedras vivas” de la Jerusalén celeste, es decir, las almas de los justos. En el templo románico de San Juan de la Peña la presencia del ajedrezado en secciones específicas del edificio subraya áreas y niveles en función de su jerarquía y refuerza el paradigma de la iglesia como imagen de la Jerusalén descendida del cielo, particularmente en aquellas zonas más próximas, simbólicamente, al ámbito celeste.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN DE HIPONA (1864), *De civitate Dei*, ed. de Jacques-Paul Migne, *Patrologia latina*, vol. 41.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1919), *La Covadonga de Aragón: el real monasterio de San Juan de la Peña*, Jaca, Francisco de las Heras.
- (1952), “Fundaciones monásticas en el Pirineo aragonés”, *Príncipe de Viana*, 48-49, pp. 263-338.
- BEATO DE LIÉBANA (1770), *In Apocalysin*, ed. de Enrique Flórez, Madrid, Imp. de Joaquín Ibarra.
- BONNE, Jean-Claude (1997), “Repenser l’ornement, repenser l’art médiéval”, en *Le rôle de l’ornement dans la peinture murale du Moyen Âge: actes du colloque international tenu à Saint-Lizier (1^{er}-4 juin 1995)*, Poitiers, Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale (Civilisation Médiévale, 4), pp. 217-220.
- BOTO VARELA, Gerardo (1996), “Ciudades escatológicas fortificadas: usos perspectivas en los beatos de Girona y Saint-Sever”, *Locus Amoenus*, 2, pp. 15-30.

- BRIZ MARTÍNEZ, Juan (1620), *Historia de la fundación y antigüedades de San Juan de la Peña, y de los reyes de Sobrarbe, Aragón y Navarra, que dieron principio a su real casa [...]*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet.
- CAPÁNAGA, Victorino (1966), “La Iglesia en la espiritualidad de san Agustín”, *Ephemerides Carmeliticæ*, 1-2, pp. 88-133.
- CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2008), “El programa iconográfico del ‘De laudibus Sanctae Crucis’ de Rabano Mauro a partir del ejemplar custodiado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (BH MSS 131)”, en Rafael GARCÍA MAHÍQUES y Vicent Francesc ZURIAGA SENENT (coords.), *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, 2 vols., Valencia / Gandía, Biblioteca Valenciana / Universitat Internacional de Gandia, vol. 1, pp. 393-404.
- DOLÇ, Miguel (1951), “Sobre un distico pinatense”, *Argensola*, 7, pp. 267-272.
- DURANDO, Guillermo (1662), *Rationale divinatorum officiorum*, t. 1, Lyon, Guillaume Rouillé.
- EHRHARDT, Arnold (1945), “Vir bonus quadrato lapidi comparatur”, *The Harvard Theological Review*, 38 (3), pp. 177-193.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria (2002), “Las pinturas de la iglesia ‘baja’ de San Juan de Peña: vínculos pictóricos entre el Poitou y Aragón durante el siglo XII”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 14, pp. 9-17.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2018), *Las portadas de la catedral de Jaca: reforma eclesíastica y poder real a finales del siglo XI*, Huesca, IEA (Perfil. Guías de Patrimonio Cultural Altoaragonés, 8).
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1934), *El arte románico español: el esquema de un libro*, Madrid, CEH.
- [GREGORIO MAGNO] (2005), “Los cuatro libros de los *Diálogos* de san Gregorio Magno (540-604)”, libro cuarto, introd. y ed. de Fernando Rivas Rebaque, *Cuadernos Monásticos*, 155 (octubre-diciembre), pp. 473-550.
- [HERMAS] (1992), *El pastor de Hermas*, trad. y notas de José María Berlanga López, Sevilla, Apostolado Mariano (Los Santos Padres, 3).
- LÓPEZ RIVEIRA, David (2023), *Abstracción y percepción en el arte medieval: el caso de los beatos*, tesis de grado en Historia del Arte, Universidad de Oviedo.
- PARKER, John Henry (1855), *A Manual of Gothic Mouldings and Continuous Ornament*, Oxford / Londres, ed. del autor (Series of Manuals of Gothic Ornament, 2).
- PASTOUREAU, Michel, y Dominique SIMONNET (2006), *Breve historia de los colores*, Barcelona / Buenos Aires / México, Paidós.
- KENDALL, Calvin B. (1998), *The Allegory of the Church: Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Toronto / Londres, Búfalo / University of Toronto Press.
- THEBAUT, Nancy (2023), “Zones, stripes, and strata: the banded grounds of early medieval paintings”, *Different Visions: New Perspectives on Medieval Art*, 9, pp. 1-34.

- RABANO MAURO (1864), *Tractatus de anima*, ed. de Jacques-Paul Migne, *Patrologia latina*, vol. 110.
- RICO, Francisco (1970), *El pequeño mundo del hombre: varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ ARBETETA, Benito (2014), “Resplandor celeste: las joyas en la arquitectura medieval y renacentista del ámbito ibérico”, en Gonçalo de VASCONCELOS E SOUSA, Jesús PANIAGUA PÉREZ y Nuria SALAZAR SIMARRO (coords.), *Aurea Quersoneso: estudios sobre la plata iberoamericana: siglos XVI-XIX*, Lisboa / León / México, Centro de Investigaçã em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa / Instituto de Humanismo y Tradición Clásica / CONACULTA / INAH, pp. 327-347.
- SGRIGNA, Ilaria (2010), *Los repertorios decorativos en la escultura medieval: el ajedrezado como instrumento para la definición de una geografía artística en el marco del románico europeo*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel (1858 y 1867), *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. 1 y 2, París, Bance.
- VIRDIS, Alberto (2023), *Colors in Medieval Art: Theories, Matter, and Light from Suger to Grosseteste (1100-1250)*, Roma, Viella / Masaryk UP.