

Angela Franco Mata
Museo Arqueológico Nacional, Madrid



LITURGIA HISPÁNICA
Y MARFILES. TALLERES DE
LEÓN Y SAN MILLÁN
DE LA COGOLLA
EN EL SIGLO XI*

Codex Aquilarensis 22/2006

RESUMEN

El reino de León, con las figuras del monarca Fernando I y su esposa doña Sancha, y el reino de Pamplona-Nájera con el taller del monasterio de San Millán de la Cogolla, próximo al camino de Santiago, han tenido especial relevancia en el trabajo del marfil encargado a las casas reales hispánicas en el siglo XI.

En el presente estudio, se analizan en primer lugar los tesoros procedentes de Al-Andalus, que por razones políticas, llegan a León. En San Millán de la Cogolla se encarga la fabricación de diversas preseas a artífices islámicos. Ha sido necesario recurrir a la liturgia hispánica para comprender la significación iconográfica de la Cruz de don Fernando, la arqueta de las Bienaventuranzas, así como la cruz y el ara de San Millán. Los programas iconográficos están más vinculados a la liturgia hispánica que a la romana, en La Rioja por razones cronológicas y en León por deseo de doña Sancha.

ABSTRACT

The kingdom of Leon, with the figure of monarchs D. Fernando and his wife Doña Sancha, and the one of Pamplona-Nájera with the workshop of San Millán de la Cogolla, near the way of Santiago, had special significance in the ivory work of the Hispanic kingdoms at the 11th century.

In the present study, the treasures coming from al-Andalus that, by political reasons, arrive to Leon and the ones that are commissioned to Islamic craftsmen, in the workshop of San Millán, are analysed in its relation with the Hispanic world. It has been necessary to go to the Hispanic liturgy, to the understanding of the iconography represented in the crosses of D. Fernando and the Bienaventuranzas casket, and the cross, altar and casket of San Millán. The iconographic programs are related with the Hispanic liturgy more than the Roman, although it also existed.

PALABRAS CLAVE:

*Trabajo en marfil,
liturgia hispánica, San
Millán de la Cogolla*

KEY WORDS:

*Ivory work, hispanic
liturgy, San Millán de
la Cogolla*

Antes de comenzar el análisis de este estudio, conviene precisar algunos extremos relativos al término *arte románico* por sus implicaciones en el presente contexto, aunque las precisiones vengan desde el arte románico francés. De hecho, la definición y periodización del mismo a través de las colecciones del *Musée du Louvre* resulta de interés como muestra de las peculiaridades y paralelismos entre el francés y el hispánico en análisis. Parece que la denominación *art roman* se debe al erudito normando Charles de Gerville, en 1818, siendo aceptada y difundida por Arcisse de Caumont en 1830¹. El volumen *L'art roman au Louvre*, dirigido por J.-R. Gaborit, se compone de los capítulos que a continuación se reseñan, ilustrativos de las referencias a que vengo aludiendo. 1.- Las fuentes del arte románico². 2.- Desarrollo del arte románico en los siglos X y XI³ o primer arte románico⁴. En este apartado se han incluido los dos brazos de cruz de San Millán de la Cogolla, compañeros del conservado en el Museo Arqueológico Nacional, que en el arte hispánico se cataloga como obra mozárabe. La cruz de San Millán no es analizable desde el ámbito histórico-artístico francés, sino en el hispánico, no coincidente con el contexto europeo; tipológicamente la cruz deriva del arte visigodo, aspecto este último tratado en otro lugar⁵. La placa de la *Traditio Legis*, de la que se tratará, procedente de San Isidoro de León, está catalogada como obra románica en cuanto a estilo⁶. Fuera del ámbito de la eboraria, el cáliz y la patena de Pelagio, de Santiago de Peñalba, han sido incluidos por la que esto suscribe dentro del arte 1200⁷. 3.- Apogeo del arte románico⁸. 4. St.

* Deseo expresar mi gratitud por la ayuda prestada en aspectos informáticos a Margarita Sánchez y Raúl Areces, a Isabel Arias por algunas fotografías, y a Pedro Luis Huerta, por la aceptación de este artículo para su publicación.

¹ Gaborit, Jean-René, "Introduction", *L'art roman au Louvre*, dir. Jean-René Gaborit, París, Fayard/Musée du Louvre, 2005, pp. 8-9.

² Durand, Jannic, "Les sources de l'art roman", pp. 21-29.

³ "L'essor de l'art roman aux X et XIe siècles", pp. 31-71. Gaborit, J.-R., "Les primices de l'art roman: ruptures et continuité", pp. 31-33; Durand, Jannic, "L'art ottonien", pp. 35-45 [la dinastía ottoniana comprende de 962 a 1024]; Gaborit, "Le premier art roman", pp. 47-53; Gaborit-Chopin, Danielle, "Les arts précieux en dehors du Saint-Empire", pp. 60-71.

⁴ Gaborit-Chopin, Danielle, *Ivoires du Moyen Age*, Friburgo, Office du Livre, 1978, pp. 90-93; Gaborit-Chopin, "Les arts précieux en dehors du Saint-Empire", *L'art roman au Louvre*, cit. pp. 57-59.

⁵ Franco Mata, Ángela, "Evolución de la cruz visigoda en los Beatos", *Torredonjimeno. Tesoro, monarquía y liturgia*, catálogo exposición, Barcelona, 2003, pp. 109-115.

⁶ Gaborit-Chopin, "Les arts précieux en dehors du Saint-Empire", *L'art roman au Louvre*, cit. pp. 57-59.

⁷ Franco, Ángela, "Arte 1200. Cáliz y patena del Abad Pelagio", *Filandón, Diario de León*, domingo, 19 de febrero de 1989, p. 15; Id., "El tesoro románico", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XVII, n. 1 y 2, Madrid, 1999, pp. 201-225, sobre todo pp. 206-207; Gaborit-Chopin, Danielle, "Les arts précieux en dehors du Saint-Empire", p. 60.

⁸ Gaborit, "L'apogée de l'art roman", pp. 73-187; Gaborit, "La sculpture architecturale: le décor des façades", pp. 75-85; Gaborit, "Les chapiteaux et le décor intérieur", pp. 87-97; Gaborit, "Le décor des cloîtres", pp. 99-109; Gaborit, "Les images de culte", pp. 111-117; Gaborit-Chopin, "Les arts précieux au XIIe siècle", pp. 119-123; Gaborit-Chopin,

Denis⁹. 5. Del románico al gótico¹⁰. Formulada esta advertencia, que entra en el marco de los conceptos convencionales de periodización artística, paso al análisis litúrgico-artístico, que entiendo más ligado al contexto histórico-religioso en el que surgió. Si en el arte románico se integra una idea de filiación y continuidad del arte otoniano, el arte mozárabe ha de entenderse como una manifestación artística de los reinos hispánicos, cuyo sentido litúrgico es, en mi opinión, fundamental para entender el siglo XI.

Con la denominación liturgia hispánica, término más adecuado que el de mozárabe¹¹ [de *musta* y *rab*, que significa cristiano sometido al yugo de los musulmanes], se designa la liturgia que estuvo en vigor un tiempo en Hispania mucho antes de su invasión por los árabes -concretamente es obra exclusiva de hispano-romanos- y que dejó de practicarse después del siglo XI. Ante los amenazantes rumores de supresión, un grupo de prelados españoles se decidieron a visitar personalmente al Papa Juan X, presentándole varios de los libros litúrgicos del rito practicado en la península para su examen y se convenciera de su ortodoxia, extremo rubricado por el pontífice (918). Después, en Roma, se dieron cuenta de que ni las mismas palabras de la consagración coincidían con las del rito romano. En 924 el pontífice envió al presbítero Zanello como legado, recomendando al menos la adopción de la fórmula romana de la consagración. Una nueva legación, ahora de Alejandro II, representado por Hugo Cándido (1064), pedía la supresión del rito autóctono. Tres años más tarde la liturgia romana se introducía en el monasterio de Leire, siendo reseñado el sacrificio del antiguo rito hispánico con solemnidad dramática en el monasterio de San Juan de la Peña: la *lex romana* hacía su entrada a la hora sexta del 22 de marzo de 1071. En el año 1068, el cardenal le Blant, legado de Alejandro II en el concilio de Barcelona, obligó a adoptar los ritos romanos en toda Cataluña, sustituyendo a los mozárabes. Una bula de Gregorio VII, fechada en 1073 y dirigida a los *principes Hispaniae*, preparaba una nueva legación efectuada por el abad Ricardo de Marsella (1079)¹². Éste conseguía finalmente que en 1080 el concilio de Burgos decretase la adopción del rito romano en todo el reino de Castilla. En Toledo se impuso el nuevo rito a la caída de la ciudad en manos de Alfonso VI (25 de mayo de 1085), si bien continuaron el uso de la liturgia hispánica las seis parroquias de la ciudad, aunque prohibía su uso en las nuevas iglesias. El rito hispánico se mantuvo todavía en algunos lugares y en las iglesias sometidas al régimen islámico, pero en decadencia progresiva¹³.

"L'Oeuvre de Limoges", pp. 125-143; Gaborit-Chopin, "Les crosses", pp. 145-153; Gaborit-Chopin, "Les oeuvres profanes", pp. 155-159; Durand, "L'art roman dans le Saint-Empire", *L'art roman au Louvre*, cit. pp. 161-187.

⁹ Gaborit/Gaborit-Chopin, "Saint-Denis", pp. 189-191. Gaborit-Chopin, "Le trésor de Saint-Denis", pp. 193-201; Gaborit, "Vestiges du décor sculpté de Saint-Denis", pp. 205-207.

¹⁰ Gaborit, "Du roman au gothique", *L'art roman au Louvre*, cit. pp. 209-219.

¹¹ Brou, Dom Louis, "Liturgie "mozarabe" ou liturgie "hispanique?", *Bibliotheca Hispana. Ephemerides Liturgicae*, 63, 1949, pp. 66-70.

¹² Rivera Recio, Juan Francisco, "Gregorio VII y la liturgia mozárabe", *Revista Española de Teología*, 2, 1942, pp. 3-33.

¹³ Righetti, Mario, *Historia de la Liturgia. I. Introducción General. El Año Litúrgico. El Breviario* (1944), versión española del original italiano, Madrid, BAC, 1955, vol. I, pp. 155-159; Pinell, J.M., "Liturgia hispánica", *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, dir. Q. Aldea, T. Marín y J. Vives, Madrid, C.S.I.C., 1972, II, pp. 1303-1330; Martimort, Aimé-Georges, *La Iglesia en Oración. Introducción a la liturgia* (1961), Madrid, nueva versión española

La literatura científica sobre la eboraria de los reinos hispánicos del siglo XI es merecidamente muy copiosa. Algunos autores tratan el tema de forma global¹⁴. Danielle Perrier analiza los marfiles de dicha centuria en el marco de otras artes mal llamadas menores, como manuscritos y arquetas-relicario de materiales nobles, e incluye una abundante bibliografía¹⁵. Otros estudios de carácter monográfico explican la finalidad y significado de determinados objetos suntuarios, como la cruz de Don Fernando y Doña Sancha (hacia 1050-1060)¹⁶, la arqueta de las Bienaventuranzas¹⁷, la de San Millán de la Cogolla (algo antes de 1067)¹⁸, por citar sólo algunos ejemplos. Este capítulo es extraordinariamente importante para el conocimiento de las artes suntuarias y su vinculación con la escultura monumental está fuera de duda.

Tres componentes vertebran, en mi opinión, la eboraria hispánica del siglo XI: 1.- Referencias al mundo islámico, bien a través de los propios objetos, que vinieron a parar a los reinos hispánicos, reutilizándose como relicarios –arqueta de Silos, arqueta de Palencia, arqueta de Leire–, bien como presumibles encargos, como la cruz y el ara portátil de San Millán. 2.- Vinculación directa, en su caso, con la liturgia hispánica. 3.- Relaciones ultrapirenaicas. Todas y cada una de ellas hay que entenderlas en su justa medida para establecer criterios válidos en cuanto a su significación tanto religiosa como histórica y artística. Aunque se ha trazado un mapa de dispersión de marfiles, no así de los posibles talleres. Algunos, sin embargo, son susceptibles de ser individualizados, como es el caso del taller real leonés, vinculado a San Isidoro, y el del monasterio de San Millán de la Cogolla, en La Rioja, en el reino de Pamplona-Nájera¹⁹. De otros posibles obradores pueden establecerse tan sólo hipótesis en base a obras conservadas, y en todo caso, documentos aislados.

del original francés actualizada y aumentada, Barcelona, Herder, 1992, pp. 82-83; Fernández Rodríguez, Pedro, “Testimonio de la comunión eclesial en la historia de la liturgia mozárabe”, *Liturgia y Música Mozárabes, I Congreso Internacional de estudios Mozárabes, Toledo*, Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1975, pp. 163-212.

¹⁴ Bousquet, Jacques, “Les ivoires espagnols du milieu XI siècle: leur position historique et artistique”, *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 10, 1979, pp. 28-58; Franco Mata, “La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII”, *La Península Ibérica y el Mediterráneo entre los siglos XI y XII –I–*, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 13, Aguilar de Campoo (Palencia), marzo 1998, pp. 143-166.

¹⁵ Perrier, Danièle, “Die spanische Keinkunst des 11. Jahrhunderts. Zur Klärung ihrer stilistischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur”, *Aachener Kunsblätter*, 52, Aquisgrán, 1984, pp. 29-150.

¹⁶ Bishko, Charles J., “The liturgical context of Fernando. Its last Days”, *Hispania Sacra*, 17, Madrid, 1964, pp. 47-59; Werckmeister, Otto-Karl, “The first romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of death”, *Actas del Simposio para el estudio de los códices del “Comentario al Apocalipsis” de Beato de Liébana*, Madrid, 1980, vol. II, pp. 167-192; Franco Mata, Ángela, “El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX, Madrid, 1991, pp. 35-68.

¹⁷ Harris, Julie A., “The Beatitudes Casket in Madrid’s Museo Arqueológico: Its Iconography in Context”, *Zeitschrift Kunstgeschichte*, 53, 1990, pp. 134-139.

¹⁸ Harris, “Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX, Madrid, 1991, pp. 69-85.

¹⁹ Silva y Verástegui, Soledad de, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra/Instituto de Estudios Riojanos, 1984.

El concepto isidoriano de *venustas* ha sido heredado por toda la Edad Media, incluido el arte románico, aunque se refiere fundamentalmente a la belleza arquitectónica, entendida de acuerdo con la herencia romana según los módulos de Vitrubio²⁰. Ampliando el concepto al contexto de las jocalias, los objetos de piedra y metales preciosos, oro, plata, vidrios de colores, miniaturas, orfebrería, esmaltería, eboraria, definen la expresión de la belleza que reyes y magnates encargan para disfrute propio y como donación a iglesias y monasterios, no tanto como alarde de su prodigalidad cuanto como devoción interesada y acumulativa de beneficios espirituales para el más allá. Así debemos entender las numerosas dádivas de Fernando I y Sancha, que resumen en gran medida la historia de las bellas artes en el siglo XI hispánico. La donación más generosa de ambos esposos fue la efectuada a San Isidoro con motivo del traslado de sus reliquias de Sevilla a León en 1063²¹. El abad Suger entiende la donación de los tesoros a St. Denis en el marco de alabanza tributada a Dios²².

Esta intencionalidad ha de verse en los marfiles islámicos, reaprovechados como objetos de culto. Aunque resulta aventurado hablar de un taller conquense de eboraria, sin embargo, está documentada la fabricación en Cuenca de tres arquetas del siglo XI, la de Silos (1026), hoy en el Museo de Burgos, la arqueta de Palencia (1049-1050), actualmente en el Museo Arqueológico Nacional, y el bote de la catedral de Narbona, cercana en fecha a la anterior. De las dos primeras conocemos también la autoría, Mamad ibn Ziyad, y Abd al-Rahman ibn Ziyan respectivamente²³. La arqueta silense ha sido hallada en el monasterio, si bien se desconocen las circunstancias de su llegada al mismo, quizá en el reinado de Alfonso VI. Lo importante a destacar es la transformación de objetos suntuarios en objetos sagrados, como contenedores de reliquias. Dicho extremo resulta evidente en la arqueta de Silos, una de cuyas caras laterales fue sustituida, hacia 1140-1150, por una placa metálica con la figura de Santo Domingo, el Manso. Así lo corrobora la inscripción SA/N[c]/TUS DO/M/INI/CI, figurado en esmalte entre dos ángeles en una de las caras laterales. De estructura prismática y cubierta troncopiramidal, la temática de las placas de marfil es enormemente variada, donde se asocian flora, fauna natura-

²⁰ Velázquez, Isabel, “*Aedificiorum venustas*: la recepción de un término clásico en Isidoro de Sevilla (*Etym.*, XIX, 11)”, *La tradición en la Antigüedad Tardía. Antigüedad Cristiana*, 4, Murcia, 1997, pp. 229-248; Franco Mata, Ángela, “Don Fernando y Doña Sancha, dos monarcas munificentes”, *XXII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Poio, 1 febrero-2º junio 2004, pp. 129-133.

²¹ Viñayo, Antonio, “La llegada de S. Isidoro a León. Datos para la historia del traslado del Cuerpo del Doctor de las Españas desde Sevilla a León (1063)”, *Archivos Leoneses*, 1963, pp. 65-112; 1964, pp. 305-343; Franco Mata, “El tesoro de san Isidoro y la monarquía leonesa”, cit. pp. 35-68.

²² *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos* (1946), edición, comentarios y notas de Erwin Panofsky, edición revisada por Gerda Panofsky-Soergel, versión española del original inglés, Madrid, Cátedra, Grandes Temás, 2004. Vid. también *Le trésor de Saint-Denis*, catálogo exposición, París, Museo del Louvre, Réunion des musées nationaux, 1991.

²³ Gómez Moreno, Manuel, “Los marfiles cordobeses y sus derivaciones”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 3, Madrid, 1927, pp. 233-243; Zozaya Stabel-Hansen, Juan, “Los marfiles de Cuenca”, *Cuenca, mil años de arte*, coord. Pedro Miguel Ibáñez Martínez, Cuenca, Junta Comunidades Castilla-La Mancha/Asociación Amigos Archivo Histórico Provincial, 1999, pp. 75-114, sobre todo pp. 87-93. Buenas reproducciones en el catálogo de los marfiles islámicos recogidos en el *Journal of the David Collection*, ed. Kjeld von Meyer, vol. 2, 2, Copenhagen, 2005, pp. 333-334, 340, n. 25, 29.

lista y fantástica y seres humanos: hojas de ataurique, el “hom” o árbol de la vida, flanqueado por pavones o pavos reales, leones atacando a gacelas, leones atacando a toros y ciervos, búfalos atacados por leones instalados sobre sus lomos, lucha de jinete con un león, unicornios y grifos, todo ello en un estilo carente de bulto. Más que la relación con el poder, que se ha enfatizado recientemente²⁴, estimo más coherente un simbolismo de índole moralizante y escatológica en su caso²⁵. El santo taumaturgo viste atuendo litúrgico, alba y casulla y sobre su hombro derecho apoya el báculo abacial en tanto sostiene un libro con la izquierda. Se trata de la primera representación del santo, cuya fisonomía física conocemos a través de la descripción de Grimaldo: “*Vir... statura pusillus, veneranda canicie et calvus*”²⁶. Acreedor de dos fiestas, la llamada de El tránsito de nuestro bienaventurado Padre Santo Domingo de Silos, Abad, el 20 de diciembre, y la de la Traslación de las reliquias de Nuestro Padre Santo Domingo de Silos, el 11 de septiembre, son celebradas hasta el día de hoy e incluidas en el Antifonario Monástico²⁷, particularmente la primera. La liturgia de las Horas es muy generosa en la exaltación de su figura, las *I* hasta las *II Visperas*. En las *I Visperas*, compuestas de un himno cuatro antífonas y un *Magnificat*, se exalta la figura del santo en su vertiente de vida evangélica, en las *Laudes*, con otras cuatro antífonas y un Benedictus, el santo es ponderado por sus milagros, en la *Tertia*, su obediencia, en la *Sexta*, invita a la alegría, la *Nona* a la alabanza, y en las *II Visperas* al desprecio de las cosas del mundo, finalizando con otro *Magnificat* de veneración a su figura.

La arqueta de Palencia responde a similar estructura, y su decoración repite parcialmente la misma temática vegetal y animalística, si bien hacen su aparición escenas cinegéticas, para las que se ha invocado una simbología relacionada con el tema clásico del “triunfo de la muerte”, de tanta vigencia sobre todo en los siglos finales de la Edad Media²⁸. No comparto la opi-

²⁴ G[arcía] A[vilés], Alejandro, “Arqueta de Silos”, *La Edad de un Reino. La Edad de un Reino. Las encrucijadas de la Corona y la Diócesis de Pamplona. Las encrucijadas de la Corona y la Diócesis de Pamplona*, catálogo exposición, I. Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, I, pp. 513-521, n. 154.

²⁵ Monteiro Arias, Inés, “La influencia islámica en la representación zoomorfa del románico soriano: las aves y su relación con la eboraria hispanomusulmana”, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real, 20* Aguilar de Campoo (Palencia), Octubre 2004, pp. 85-105; Id., *La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el románico*, Madrid, Cuadernos de Arte e Iconografía, t. 14, n. 27, 2º semestre, 2005.

²⁶ Férotin, Marius, *L'abbaye de Silos*, París, E. Leroux, 1897, p. 63; Valcárcel, Vitalino, *La “Vita Dominici Siliensis” de Grimaldo. Estudio. Edición Crítica y Traducción*, Logroño, IER, 1982; Franco Mata, “Orfebrería y esmaltes del taller de Silos”, *Actas del Congreso internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos. Milenario del Nacimiento de Santo Domingo de Silos (1000-2001), Sección de Historia del Arte*, Burgos, 8-11 de octubre 2001, Burgos/Silos, Universidad de Burgos –Abadía de Silos, 2003, 149-210; Gutiérrez Pastor, Ismael, “Iconografía de Santo Domingo de Silos”, *Actas del Congreso internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos...*, cit. pp. 455-528, sobre todo pp. 457-474; Galán, y Galindo, Ángel, *Marfiles medievales del Islam*, Córdoba, CajaSur, 2005, II, pp. 75-78.

²⁷ He manejado el *Antifonario Monástico. Libro Coral de la Liturgia Monástica de las Horas*, Abadía de Silos, 1997, pp. 1192-1197, 1305-1319.

²⁸ Galán, y Galindo, *Marfiles medievales del Islam*, cit. II, pp. 78-81. Para el Triunfo de la Muerte vid. *Il Trionfo della Morte e le Danze Macabre. Atti del Convegno Internazionale tenutosi a Clusone dal 19 al 21 Agosto 1994*, Clusone, Città di Clusone, 1997.

nión de J. Zozaya en cuanto a la unidad estilística de marfiles y esmaltes. Por el contrario, estos últimos son obra del taller de Silos o de alguna localidad cercana, como ha propuesto el investigador norteamericano Hildburgh²⁹. La decoración de *espuelas* con pequeños puntos inscritos son similares a formas del Beato de Silos (1091-1109).

Don Fernando y doña Sancha, los regios esposos del reino leonés, desempeñaron un relevante papel para la ampliación del primitivo templo dedicado a San Juan Bautista, de León. Tras los destrozos de Almanzor, el rey Alfonso V (+ 1027) restauró la iglesia, levantando su fábrica con materiales pobres. Fernando I es convencido por su esposa para construir en León un cementerio real con destino a enterramiento propio, de sus ancestros y de sus sucesores, emplazado en el mismo lugar, y quizá incluso aprovechando los cimientos del levantado por Alfonso V. De este modo surge la iglesia de San Isidoro, edificada probablemente entre 1054 y 1067, con los pórticos circundantes, parte de lo cual pervive transformado parcialmente, entre otras razones por la ampliación de doña Urraca de Zamora a fines del siglo XI. El programa iconográfico de las pinturas del *Panteón Real*, joya del arte románico europeo, se inscribe en el marco de la liturgia hispano-mozárabe, visigótica o isidoriana, de acuerdo con los ciclos de Adviento/Navidad, Cuaresma/Pasión y Pascua. El lenguaje figurado en personajes altamente expresivos era comprendido por aquellas gentes rudas e iletradas que acudían al templo a ofrecer sus oraciones por sus reyes³⁰. Adelanto estos conceptos relativos a la liturgia hispánica, como justificación de otros que presiden las explicaciones vertidas en al análisis de los marfiles. Todo ello conforma ideas de carácter global en el marco litúrgico durante el reinado Fernando y Sancha.

Dentro de la liturgia mozárabe se inscribe el Beato de Gerona, cuya imagen de Cristo crucificado es una primicia en la iconografía hispana. Recuérdesse que dicho códice fue realizado en el reino de León, tal vez en el scriptorium de Tabara³¹. En el artículo “El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa” (1991), hice hincapié en las diferencias ideológicas, tradicionales y vinculadas a la vieja idea imperial, al visigotismo y a la antigua tradición leonesa y asturiana, en Sancha, y novedosas y ligadas a los aires de renovación y modernidad al reino castellano, en Fernando³². Allí expuse las matizaciones que debían de establecerse, como el activo papel de la reina en estrechar las relaciones con Cluny, como ya había advertido Bishko³³. Se difunde en Castilla el culto de San Antolín, devoción meridional francesa, ya desde 1035, y cuatro años más tarde ambos esposos confirman los derechos y patrimonio de la iglesia de

²⁹ Hildburgh, W.L., *Medieval Spanish enamels and their relation to the origin and the development of copper champlevé enamels of the twelfth and thirteenth centuries*, Oxford, University Press/Londres, Humphrey Milford, 1936, pp. 67-70.

³⁰ Viñayo González, Antonio, *San Isidoro de León. Panteón de Reyes. Albores románicos: arquitectura, escultura, pintura*, León, 1995, EDILESA, pp. 33-47.

³¹ Williams, John, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse. Vol. II. The Ninth and Tenth Centuries*, Londres, Harvey Miller Publishers (co), 1994, pp. 51-64.

³² Franco Mata, “El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa”, cit. pp. 36-40.

³³ Bishko, Ch. J., “Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny”, *Cuadernos de Historia de España*, Buenos Aires, XLVII-XLVIII, 1968, pp. 31-135; XLIX-L, 1969, pp. 50-116.

Palencia. Paradójicamente, en el mismo 1059 los dos monarcas mandan construir la arqueta de los marfiles como contenedor de las reliquias de San Juan y San Pelayo, titulares de la basílica isidoriana antes de la dedicación al santo taumaturgo sevillano³⁴. Digo paradójicamente por cuanto la iconografía está tomada de la liturgia mozárabe: las fiestas de San Juan Bautista y de San Pelayo, casi correlativas en los calendarios vigiliano y emilianense, se celebran el 24 y 26 de junio³⁵. La reina sola, por derecho propio como *regina serenissima Fredinandi usor*, sin la intervención de su esposo, realiza una donación a San Isidoro de Dueñas en algún momento entre noviembre de 1054 y diciembre de 1065. El monarca comienza la amistad con Cluny entre 1049 y 1053. Él manifestó siempre una marcada inclinación hacia la Iglesia de clero regular. Como sabemos por el Silense, Fernando I no sólo hacía cuantiosos donativos a los monasterios, sino que sentía satisfacción en buscar la compañía de los monjes, visitaba frecuentemente sus casas y solía unírseles para cantar el oficio, algunas de cuyas partes parece conocía de memoria.

En este contexto, no sorprende que encargaran él y su esposa la copia de un manuscrito propio de Órdenes monásticas, el *Beato* que lleva su nombre, realizado en 1047, actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito, como todos los *Beatos*, ligado a la liturgia mozárabe. El Diurnal, con la figuración de ambos esposos, sugiere la exaltación del *imperium* leonés, paralelamente a la repetición de los retratos imperiales que parecían para la gloria del rey y para señalar su carácter de elegido de Dios y su paralelo con David, en los tiempos tardíos del imperio carolingio y luego el otomano. En ambos manuscritos ha visto Williams una inspiración para una idea imperial presente en el arca de San Isidoro³⁶. La vinculación con la liturgia mozárabe de las preseas en análisis pone de manifiesto la imposición de las ideas de la reina en relación con la tradición leonesa.

Los reyes D. Fernando y Doña Sancha participan de la corriente europea de la veneración y traslado de reliquias, precisas para la consagración de los templos. Como se ha indicado, en 1059 mandan construir la arqueta para contener las reliquias –una mandíbula de San Juan Bautista, de donación anónima, pero existente ya en 1043– del Precursor y San Pelayo, ya citada³⁷. La arqueta conforma estructura prismática y cubierta troncopiramidal. Estaba recubierta de una chapa de oro, y en las caras se inscriben placas de marfil con el apostolado bajo arcos de herradura y excepcionalmente de medio punto, de forma rectangular. En la cubierta las placas se adaptan a la propia estructura, unas casi cuadradas y otras triangulares. Suman un total de 25 placas. El oro desapareció en 1808, salvo los clavillos. El programa iconográfico no se refie-

³⁴ Viñayo, Antonio, *León y Asturias. Oviedo, León, Zamora y Salamanca*, Madrid, 1979, pp. 129-131.

³⁵ Vives, José y Fábrega, Ángel, “Calendarios hispánicos anteriores al siglo XII”, *Hispania Sacra*, II, 3, Madrid, 1949, pp. 119-146, sobre todo p. 143; Id., “Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII”, *Hispania Sacra*, II, 4, Madrid, 1949, pp. 339-380, sobre todo pp. 352, 364, 376.

³⁶ Williams, John, W., *Early Spanish Manuscript Illumination*, Nueva York, Braziller, 1977. Vid. también Castiñeiras, Manuel Antonio, “La cultura figurativa románica en el noroeste peninsular y sus conexiones europeas (1050-1110): el caso de Braga”, *Portugal: encruzilhada de culturas, das artes e das sensibilidades*, *Actas. II Congresso Internacional de História da Arte*, Coimbra, Almedina, 2004, pp. 573-591, sobre todo pp. 573-574.

³⁷ Entre los mártires hispánicos más celebrados destacan: San Fructuoso de Tarragona, San Acisclo, Santa Eulalia de Mérida, Santa Leocadia, San Félix, San Vicente, los Varones Apostólicos, Santos Justo y Pastor, Santas Justa y Rufina, a los que hay que añadir otros menores: Santa Eulalia de Barcelona, Santa Engracia, San Cucufate, Santos Vicente, Sabina y Cristeta, Santos Servando y Germán, cfr. Pinell, “Liturgia hispánica”, cit. p. 1315.

re tanto a los santos titulares, cuanto a la teología del Credo a través de los apóstoles, y al Apocalipsis por medio del Cordero místico –aspecto sobre el que volveré más adelante– y San Miguel arcángel. En su fiesta (29 de septiembre), se lee el Apocalipsis (1, 1-5): *In diebus illis: Significavit Deus. Id est significavit mysticis... primogenitus a mortuis predicatur*³⁸. En el Apocalipsis, relacionado con el libro de la vida, se halla el tema de la muerte segunda, y en conexión con ésta, el de la primera resurrección. Ambos temas están presentes en la liturgia de difuntos hispánica: *Et infernus et mors missi sunt in stagnum ignis. Haec est mors secunda. Et qui non inventus est in libro vitae scriptus missus est in stagnum ignis* (Ap. 20, 14c)³⁹.

Refiere Ambrosio de Morales en 1572 que pocos años después de 1059 las reliquias de San Juan y San Pelayo fueron trasladadas para albergar el cuerpo de San Vicente y sus hermanas Sabina y Cristeta. La mandíbula del Bautista aparece atestiguada en 1553 dentro de “una custodia de plata, triangulada, dorada”. La descripción del catálogo de la colegiata de 1718 coincide en lo exterior con la arqueta de San Juan y San Pelayo, por lo que resulta sorprendente que se mencione una doble caja⁴⁰. El traslado de las reliquias de los primeros titulares de la iglesia supone una pérdida de protagonismo frente al nuevo titular, San Isidoro, que se impone paulatinamente.

La escritura de donación de los reyes D. Fernando y doña Sancha a San Isidoro (ARC, n. 125), santo a quien se atribuye el *Ordo* de la Liturgia Mozárabe⁴¹, enumera una larga y sustanciosa lista de preseas, bastante mermada en el momento actual⁴², varias de las cuales han llegado a nosotros más o menos bien conservadas, y otras en estado muy fragmentario.

Se han invocado repetidamente las relaciones de los marfiles leoneses con el arte ottoniano⁴³. Para Bousquet el interés de los marfiles radica en confirmar de manera absoluta la presencia de una iconografía de tipo carolingio en España desde los años 1063 a 1083, tomando como base la representación de la cruz con la figura de Cristo, donde ha visto justamente contactos con el arte ottoniano, al que sin embargo no copia⁴⁴. Hay que advertir, sin embargo, que si la cruz ebúrnea de San Isidoro, hoy en el Museo Arqueológico Nacional, constituye el primer ejemplo de la plástica hispánica en la que figura el Crucificado de bulto redondo, dicha iconografía se rastrea ya en el ya citado Beato de Gerona (975) y comienzos del siglo siguen-

³⁸ Mansilla, Demetrio, “Dos códices visigóticos de la catedral de Burgos”, *Hispania Sacra*, 2, Madrid, 1949, pp. 381-418, sobre todo p. 405.

³⁹ Llopis Sarrió, Juan, “La Sagrada Escritura, fuente de inspiración de la liturgia de difuntos del antiguo rito hispánico”, *Hispania Sacra*, 17, Madrid, 1964, pp. 349-391, sobre todo p. 388.

⁴⁰ Franco Mata “El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa”, cit. pp. 43-44.

⁴¹ Viladesau, Richard *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford, University Press, 2006, pp. 57-60, sobre todo p. 59, presenta la cruz como imagen de portada.

⁴² Franco Mata “El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa”, cit., p. 46; Viladesau, *The Beauty of the Cross...*, cit. pp. 57-60.

⁴³ Ferrandis, José, *Marfiles árabes de Occidente*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1940, II, 129-130.

⁴⁴ Bousquet, “Les ivoires espagnols du milieu XI siècle: leur position historique et artistique”, cit. pp. 43-44.

te, como se pone de manifiesto entre otros ejemplares, como en el Crucificado del Sacramento, Ritual y Pontifical de Roda, de hacia 1000-1018⁴⁵.

El Crucificado, de cuatro clavos, viste artístico perizoma, y se aprecian unos hilillos de sangre manando del costado. El rostro muestra rasgos de gran expresividad, acentuada por la retina de azabache. El cabello cae en guedejas de modo cordiforme. No lleva corona, convención ésta común en la plástica de los siglos X y XI. Baste echar una ojeada a los clásicos repertorios eborarios de K. Weitzmann⁴⁶, W. F. Volbach⁴⁷, A. Goldschmidt⁴⁸, Thoby⁴⁹ y D. Gaborit-Chopin⁵⁰, entre otros para verificarlo. Más recientemente se han incluido más ejem-

⁴⁵ F[ité] Ll[evot], Francesc, "Sacramentario, Ritual y Pontifical de Roda", *La Edad de un Reino...*, cit. I, pp. 50-54.

⁴⁶ Weitzmann, Kurt, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks. Collection. Volume III, Ivories and Steatites*, Washington, The Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1972.

⁴⁷ Volbach, W. F., *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 3ª ed., 1976.

⁴⁸ Goldschmidt, Adolf, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sachsichen Kaiser VIII-XI. Jahrhundert* (1918), Berlín, Deutscher für Kunstwissenschaft, 1970, vol. II, fig. 17 (Lemberg, Colección Privada); fig. 23 (Gotha, Herzogliches Museum [Museo Arzobispal]); fig. 27 (Nueva York, Pierpont Morgan Library); fig. 29 (Manchester, John Ryland Library); figs. 30, 152 (Munich, Staatsbibliothek); fig. 31 (Londres, British Museum); figs. 53, 141 (Berlín, Kaiser Friedrich Museum); fig. 55 (Bruselas, Musée des Arts décoratifs); fig. 57 (Tongres, Domschatz); fig. 58 (Essen, Stiftskirche); figs. 59, 128 (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum); fig. 60 (Colonia, S. Maria Lyskirchen); fig. 67 (Londres, Victoria & Albert Museum); fig. 68 (Londres, British Museum, Biblioteca); figs. 69, 137 b, 163 (Londres, British Museum); fig. 70 (Copenhague, Nationalmuseum); figs. 85, 161 (Londres, Victoria & Albert Museum); fig. 86 (Dresde, Real Biblioteca de Öffentliches); fig. 89 (Essen, Stifkirche); fig. 93 (Wolfenbüttel, Herzogliche, Bibliothek [Biblioteca Arzobispal]); fig. 102 (Osnabrück, Tesoro de la Catedral); fig. 120 (Quedlinburg, Stiftskirche); fig. 142 (Trieste, Museo Provincial); fig. 167 (Aquisgrán, Tesoro de la Catedral); fig. 172 (Maastricht, Tesoro de la Catedral); fig. 176 (Bamberg, Catedral); fig. 177 (Trieste (Museo Diocesano); fig. 180 a (Werden, Abteikirche); Goldschmidt, Adolf, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sachsichen Kaiser XI.-XIII. Jahrhundert* (1918), Berlín, Deutscher für Kunstwissenschaft, 1972, vol. III, fig. 11 (Colonia, Kunstgewerbemuseum [Museo de Artes Decorativas]); fig. 13 (Colonia, Erzbischöfliches Museum [Museo Arzobispal]); fig. 15 (Chantilly, Museo Condé); fig. 18 (París, Museo del Louvre); fig. 23 (Darmstadt, Landesmuseum); fig. 24 (Sigmaringen, Museo); fig. 36 (San Petersburgo, Museo del Ermitage); fig. 37 (Berlín, Kaiser Friedrich-Museum); Welfenschaft, Duque de Cumberland); fig. 48 b (Londres, Victoria & Albert Museum); fig. 56 (Trieste, Tesoro de la Catedral); fig. 80 (Stuttgart, Altertumsmuseum); fig. 88 Hamburgo, Colección Campe); fig. 93 (Karlsruhe, Landesbibliothek [Biblioteca Nacional]); fig. 104 (Roma, Vaticano, Museo Cristiano); fig. 125 (Maihingen, Colección Öttingen-Wallerstein); fig. 126 (Herlufsholm, Dinamarca); Goldschmidt, Adolf, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sachsichen Kaiser XI.-XIII. Jahrhundert* (1926), Berlín, Deutscher für Kunstwissenschaft, 1975, vol. IV, fig. 21 (Nueva York, Pierpont Morgan Library); fig. 30 Münster, Colección de Mühlen); fig. 54 (Londres, Victoria & Albert Museum); fig. 93 (Oviedo, Cámara Santa de la Catedral); fig. 100, Crucifijo de Don Fernando (Madrid, MAN); fig. 104, Crucifijo de Carrizo (León, Museo de León); fig. 106 París, Musée du Louvre); fig. 110, Díptico de catedral de Jaca (Nueva York, The Metropolitan Museum); fig. 127, 37 (Salerno, Catedral); figs. 137, 146 (Berlín, Kaiser Friedrich-Museum); fig. 142 (París, Museo del Louvre); fig. 143 (Nueva York, *The Metropolitan Museum*); fig. 144 (Munich, Kunsthandel); fig. 147 (París, Museo de Cluny); fig. 154 (Bruselas, Colección Stocklet); fig. 153 (Modena, Biblioteca Capitolare); fig. 308 (Schweizer, Colección Privada).

⁴⁹ Thoby, *Le Crucifix des origines...*, cit.

⁵⁰ Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age*, cit. fig. 58 (Narbona, Tesoro de la Catedral); fig. 61 (Liverpool, Merseyside Country Museums); fig. 77 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek); fig. 86 (Londres, Victoria & Albert Museum); fig. 106 (Tongres, Tesoro de Notre-Dame); fig. 107 (Metz, Museo Municipal); fig. 116 (Roma, Museo Vaticano); fig. 132 (Frakfurt, Liebieghaus); fig. 152, Descendimiento (Londres, Victoria & Albert Museum); 171, Crucifijo de Don Fernando [fig. 100 vol. IV de Goldschmidt]; fig. 182 [fig. 126, 37 vol. IV de Goldschmidt] (Salerno, Catedral)

plos, que reafirman lo antedicho⁵¹, entre ellos, en nuestro país, sendas cubiertas de evangelario, una perteneciente al de la reina Felicia [¿León? 1072-1094]⁵². En las citadas centurias son escasos los Crucificados con corona –Crucifijo del Victoria & Albert Museum, cruz de Essen, díptico de Oviedo, tres ejemplares en Copenhagen y otro más en Berlín–, lo que delata su carácter de excepcionalidad⁵³. Se quiebra así el tópico de Cristo con la corona triunfante, que se ha venido esgrimiendo. Thoby pone en relación la disposición de los cabellos con la plástica carolingia y lo considera uno de los ejemplares más hermosos de la escultura en marfil, junto al del citado museo londinense, el de San Marcos, de León, el de la catedral de Bamberg y el de Saint-Servais de Maastrich⁵⁴.

El Cristo de Don Fernando tiene la espalda horadada con un receptáculo –teca– contenedor de la reliquia del *Lignum Crucis*, que Frolow no incluye en sus repertorios⁵⁵ (fig. 15). Actualmente el receptáculo está vacío, pero en la restauración efectuada por el restaurador del Museo Arqueológico Nacional, D. José García Cernuda, con la colaboración de D. Roberto Arce, del Instituto Central de Restauración, en 1964, estaba lleno de numerosas astillitas de madera, parte de ellas embotelladas en un tarrito de cristal y el resto empaquetadas, restos de una tira de marfil, clavos de metal y uno de marfil, que taladraba la mano izquierda. Todo ello se completaba con una pieza de cobre, dispuesta bajo la cabeza del Crucificado, sujeta por cuatro pivotes cilíndricos, que penetraba en otros tantos taladros, correspondientes a la cabecera, brazos y pie, asegurando la cohesión de dichas partes⁵⁶.

⁵¹ Crucifijo relicario, y caja-relicario, de comienzos y primera mitad respectivamente, del siglo XI, Museo del Louvre, *L'art roman au Louvre*, cit. figs. 52, 25. Los Crucificados limosinos adoptan ambas convenciones. Sin corona, en el Museo del Louvre se contabilizan: figura e aplique, primer tercio del siglo XII, Museo del Louvre, *L'art roman au Louvre*, cit. figs. 116, 119, 120, 133, 141, 142, 170, 175, 195, del siglo XII; con corona real: figs. 117-118, copiado en un azabache del siglo XIX, 122, 123, 134.

⁵² Franco Mata, Ángela, “Arte románico y gótico en la encuadernación hispánica”, *II Curso de La Encuadernación: Historia y Arte. Los estilos en la encuadernación española: del Románico y Gótico al “Art Nouveau”*, AFEDA, Madrid, nov. 2005-febrero 2006, dir. Guadalupe Rubio de Urquía (en prensa); Blango T[orbiso], I[sidro], “Cubierta de evangelario de la reina Felicia”, *La Edad de un Reino...*, cit. I, pp. 292-296. También se recoge la arqueta de Fitero, pp. 383-385, n. 135, “Cubierta del evangelario de Roncesvalles”, pp. 416-420, n. 138. Pervive en el siglo XIII, como en la miniatura de los estatutos de la Cofradía de San Benito de Tulebras, II, pp. 827-828, n. 241. La escultura gótica, sin embargo, se inscribe en otros conceptos.

⁵³ Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sachsichen Kaiser XI.-XIII. Jahrhundert* vol. IV, cit. figs. 3, 79 a, b; Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sachsichen Kaiser XI.-XIII. Jahrhundert*, cit. vol. III, figs. 127-130; Thoby, Paul, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, Nantes, Bellanger, 1959, pp. 108-109.

⁵⁴ Thoby, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, cit., p. 62.

⁵⁵ Frolow, A., *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, París, Institut Français d'Études Byzantines, 1961; Id., *Les reliquaires de la Vraie Croix*, París, Institut Français d'Études Byzantines, 1965.

⁵⁶ Remito al lector a los trabajos de Manuel Gómez Moreno (“En torno al Crucifijo de los Reyes Fernando y Sancha”, *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte, arqueología y etnología*, Madrid, n. 3, 1965, p. 10, y *España en las crisis del arte europeo*, Madrid, 1968, pp. 79-88) y Luis Vázquez de Parga (“Informe sobre la restauración [del Crucifijo de Don Fernando y Doña Sancha]”, *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte, arqueología y etnología*, cit., pp. 11-16). Los textos están ilustrados con magníficas reproducciones del proceso de la restauración. Agradezco a mi buena amiga y colega Isabel Arias las fotografías de los restos sobrantes de la intervención.



Fig. 15. Figura del Crucifijo de espalda, de la cruz de Don Fernando y Doña Sancha, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

El descubrimiento de la Vera Cruz constituyó un acicate para promover las peregrinaciones a Tierra Santa. Según la tradición, Santa Elena visitó los Santos Lugares, y aunque las lecturas del Breviario están tomadas de escritores tardíos, como San Ambrosio y Sulpicio Severo, sus alusiones sin embargo coinciden en el interés de los fieles de peregrinar a determinados santuarios⁵⁷, el fundamental de los cuales, es obviamente el Santo Sepulcro, en Jerusalén⁵⁸. Reliquias de la Vera Cruz se veneran desde época temprana⁵⁹. En España, concretamente, los dos brazos de la cruz visigoda del tesoro de Guarrazar, conformaban con los otros dos perdidos una cruz griega, en cuyo centro se disponía un receptáculo circular con una reliquia de la Cruz del Salvador. La cruz de Santo Toribio de Liébana también la albergaba una Vera Cruz. Receptáculo de tipo similar se emplazaba en la cruz de San Millán, para la que he propuesto su

hipotética reconstrucción (fig. 12) y asimismo en el Cristo “de Nicodemo”, custodiado en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo⁶⁰. La cruz de Mansilla de la Sierra (Burgos), fechada en 1109, también es griega. Es de plata cincelada nielada su labor y plateados los fondos. La teca central es circular rodeada por la inscripción en capitales + *vir i eob set avis devs est agnvsq(ue) svavis*–, referencia expresa a Dios identificado con el Cordero. En los extremos campean los símbolos de los evangelistas, el águila de Juan y el hombre de Mateo, arriba y abajo respectivamente; el león y el toro de Marcos y Lucas, a izquierda y derecha⁶¹.

⁵⁷ Casás Otero, *Estética y culto iconográfico*, Madrid, BAC, 2003, pp. 173-179.

⁵⁸ Sáenz, Carlos, López, Teodoro y Martín, Ángel, *Peregrinación a Tierra Santa*, Madrid, EDICEL, 2000, pp. 246-249.

⁵⁹ Galtier Martí, Fernando, *Los orígenes de la iconografía de la Pasión. Desde el siglo III hasta el Concilio Quinisexto (691-692)*, Zaragoza, Editorial MIC, 2005, 83-98.

⁶⁰ Yarza, Joaquín, “Cristo de Nicodemus”, *De Limoges a Silos*, catálogo exposición, Madrid, SEACEX, 2002, pp. 171-172.

⁶¹ Gómez Moreno, Manuel, “Arte mozárabe”, *Ars Hispaniae*, vol. III, Madrid, Plus Ultra, 1951, p. 409, figs. 481-483.

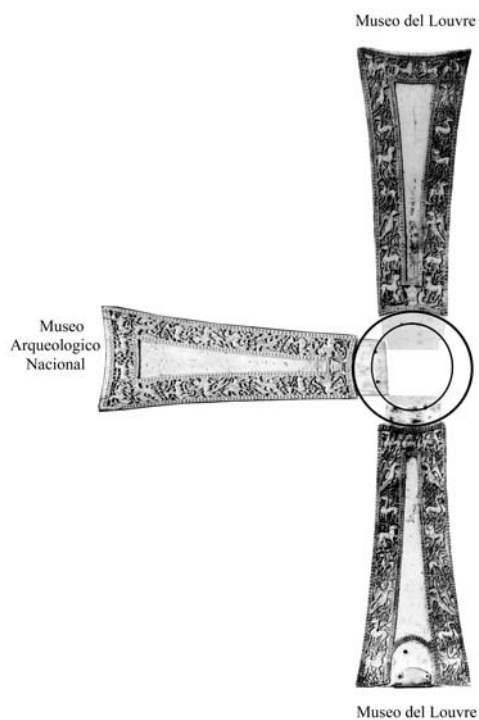


Fig. 12. Reconstrucción de la cruz de San Millán
(A. Franco).

La cruz-estauroteca de D. Fernando y doña Sancha es un *lignum crucis* corpóreo, entendiéndose este término en el sentido de que la reliquia fue introducida en la espalda del propio Crucificado. Se trata, sin duda, del *chef d'oeuvre* de la eboraria del siglo XI, y como tal, acreedora de una copiosa literatura científica, (figs. 1, 2). Fechable tal vez entre 1050 y 1060 [antes de la donación de 1063 a San Isidoro], ostenta en la parte inferior una inscripción, que se ha interpretado como alusiva al carácter de posesión y no el de donación [FREDINANDVS REX SANCIA REGINA]. Creo, sin embargo, que se trata de una donación, de acuerdo con la idea que presidió la donación de Justino II [emperador bizantino desde 565-578] y su esposa Sofía de una cruz a la ciudad de Roma, actualmente en el Tesoro de San Pedro. La inscripción, en el reverso, es ilustrativa: LIGNO / TVO / CHRISTVS / HVMANVM / SVBDIDIT / HOSTEM / DAT / ROMAE / IVSTINVS / OPEM / ET / SOCIA / DECOREM. Se trata, pues, de la donación de un *lignum crucis* por parte del matrimonio imperial, cuyos retratos figuran a uno y

otro lado de Cristo en los extremos de los brazos verticales, a la ciudad de Roma, gesto de una donación solemne similar a la que el mismo Justino II envió a Santa Radegunda, en Poitiers, tal vez como manifestación de una piedad personal, privada. La vera cruz con destino a Roma, más espléndida, de plata dorada, significaba una ofrenda oficial a la antigua capital del imperio. En el medallón del anverso ese inscribe el Cordero, triunfador de los reyes de la tierra⁶², que identificado con Cristo redentor, en la cruz de San Isidoro ha sido desplazado al reverso en aras de resaltar a Cristo crucificado, presidiendo en el anverso. Estimo que estas consideraciones deben ser tenidas en cuenta a la hora de interpretar la donación de los reyes leoneses a San Isidoro en el marco de una decisión oficial. Similitudes tan palmarias no sugieren otra cosa que la intencionalidad de los monarcas, que evoca la de los emperadores bizantinos. A la donación de Fernando y Sancha se le confirió además una funcionalidad litúrgica vinculada con las exequias del soberano, como analizaré más adelante.

⁶² Grabar, André, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique* (1957), París, Flammarion, 1984, 1998, pp. 24-65, sobre todo pp. 31, 55-56, figs. 74-76.



Fig. 1. Crucifijo de D. Fernando, anverso, antes de la restauración en 1964.



Fig. 2. Crucifijo de D. Fernando, reverso, antes de la restauración en 1964.

La estructura de cruz latina se convertirá en referente para las cruces procesionales de la Edad Media, como algunos elementos sustanciales de la iconografía, entre los que cabe destacar el Tetramorfos rodeando al Cordero, que se rastrean en reversos de cruces en el siglo X⁶³. Derivación cercana de la cruz de don Fernando es la cruz de Cevico de la Torre (Valladolid), del siglo XI. Con el arte ottoniano se han relacionado los paletones de las llaves de San Pedro del arca de San Juan y San Pelayo regalada por los reyes Fernando y Sancha al citado templo leonés en 1059, configuración que se repite en la placa de la *Traditio legis*, en el *Musée du Louvre*⁶⁴. Los apóstoles bajo arcadas es un tema adoptado en los pilares del claustro de Moissac, lo que pone de manifiesto una vez más las interconexiones entre los reinos hispáni-

⁶³ Park, Marlene, "The crucifix of Fernando and Sancha and its relationships to North French manuscripts, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, Londres, 1973, pp. 77-91, sobre todo p. 83.

⁶⁴ Franco Mata, "El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa", cit. p. 56; Williams, John W., "Reliquary of Saint Pelagius", y "Christ in majesty with saints Peter and Paul", cit. catálogo de la exposición no celebrada *The art of medieval Spain a.d. 500-1200*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 236-239, n. 109; p. 247, n. 113; Gaborit-Chopin, Danielle, *Ivoires médiévaux Ve - XV e siècle. Musée du Louvre*, París, 2003, n. 55; d., "Les arts précieux en dehors du Saint-Empire", *L'art roman au Louvre*, cit. pp. 55-71, sobre todo p. 59.

cos y los países ultrapirenaicos⁶⁵. Gómez Moreno propone como artífice de la cruz y del perdido retablo eborario de Nájera, a un *Almanius*, alusión a su origen germano⁶⁶, aunque el término designa no tanto el origen alemán cuanto europeo en general. *Engelramus* y *Redolfo* [*Engelra magistro et Redolfo filio*], retratados en el arca de San Millán, aluden a nombres de procedencia germana⁶⁷.

La cruz contiene un programa doctrinal de enorme complejidad, sustentado sobre la base trinitaria, en la que no se ha reparado suficientemente. De las tres Personas, solo están presentes el Hijo [crucificado y resucitado] y el Espíritu Santo. El Padre es evocable. Dejando aparte las largas controversias y polémicas suscitadas desde los primeros siglos del cristianismo⁶⁸, la liturgia exequial hispánica tiene referencias constantes en el *Ordo ad consecrandum novum sepulcrum* [*In nomine sanctae Trinitatis hoc tumulo novitatis visitent eum angeli salutis et pacis. Deo gratias*]⁶⁹, el *Ordo* de las exequias de los niños⁷⁰, de las vírgenes consagradas⁷¹, así como en misas de difuntos⁷². Las invocaciones no varían sustancialmente, si bien hacen referencia a los destinatarios concretos.

Conocemos los últimos días de Fernando I, ya próximo a la muerte, magistralmente analizados por Bishko⁷³. Sobre la base del contexto funerario que preside la liturgia desarrollada en imágenes en la cruz y Crucificado, puesto de manifiesto por Werckmeister⁷⁴, es posible seguir el desarrollo de la misma a partir de la fuente de inspiración que es la Sagrada Escritura⁷⁵. Este autor estima que con la apoyatura del evangelio mateíno, se advierte la yuxtaposición funeraria de Cristo en la cruz con los muertos saliendo de sus tumbas, como en los marfiles carolingios, con referencia explícita a Mateo (27, 52-53): “se abrieron los sepulcros y muchos cuerpos de santos, que estaban muertos, resucitaron, y, saliendo de los sepulcros, después de la resurrección de él, entraron en la santa ciudad y se aparecieron a muchos”. No creo, sin embargo,

⁶⁵ Shapiro, Meyer “La escultura románica de Moissac” (1931), *Estudios sobre el Románico* (1977), versión española del original inglés, Madrid, Alianza Forma, 1985, pp. 153-306; Shapiro, *La sculpture de Moissac* (1985), versión francesa del original inglés, París, Flammarion, 1987.

⁶⁶ Gómez Moreno, Manuel, “En torno al Crucifijo de los Reyes Fernando y Sancha”, cit., pp. 79-88.

⁶⁷ Sentenach, Narciso, “Relieves en marfil del arca de San Millán de la Cogolla”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1 de marzo de 1908, pp. 1-15, sobre todo p. 14 (separata); Franco Mata, “La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII”, cit. p. 156; Bango Torbiso, Isidro, “San Millán. ¡Quién narrara su vida! ¡Quién abrazara su cuerpo!”, *La Edad de un Reino...*, cit. I, pp. 297-351.

⁶⁸ Ratzinger, Joseph, *Introducción al cristianismo. Lecciones sobre el credo apostólico* (1968), 3ª edición española del original alemán, Salamanca, Sígueme, 2005, pp. 73-75, donde cita seleccionada bibliografía, entre cuyos títulos destaca a Kattenbusch, F., *Das apostolische Symbol*, I, 1894; II, 1900 (reimpresión Darmstadt 1962), que considera la obra más importante en la materia.

⁶⁹ Ramis, *La Liturgia Exequial en el Rito Hispano-Mozárabe*, Roma, Iglesia Nacional Española, 1996, p. 97

⁷⁰ Ramis, *La Liturgia Exequial en el Rito Hispano-Mozárabe*, cit. p. 125.

⁷¹ Ramis, *La Liturgia Exequial en el Rito Hispano-Mozárabe*, cit. p. 136.

⁷² Ramis, *La Liturgia Exequial en el Rito Hispano-Mozárabe*, cit. pp. 162, 178, 219, 234, 238, 240, 245.

⁷³ Bishko, Charles J., “The liturgical context of Fernando. Its last Days”, *Hispania Sacra*, 17, Madrid, 1964, pp. 47-59.

⁷⁴ Werckmeister, “The first romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of death”, cit. pp. 174-180.

⁷⁵ Llopis Sarrió, “La Sagrada Escritura, fuente de inspiración de la liturgia de difuntos del antiguo rito hispánico”, cit. pp. 349-391.

que sea este episodio puntual el interpretado en imagen; más bien entiendo que la referencia es de carácter escatológico y remite al Juicio Final (Mt. 25, 31-46), en el que Cristo se sentará en su trono acompañado de Pedro y los demás apóstoles para juzgar a las tribus de Israel (Mt. 19, 28)⁷⁶, como se figura en el correspondiente folio a doble página de los Beatos desde el de San Miguel de Escalada (c. 940-945).

El texto bíblico se ha usado desde el *Liber Ordinum*⁷⁷, donde se recoge la liturgia de difuntos referida a los obispos –la liturgia también incluye a sacerdotes, párvulos, religiosas y fieles en general. Los *Ordines* comprenden la sucesión de tres pasos en la liturgia: 1. Unción del moribundo. 2. Consagración del nuevo sepulcro. 3. Entierro del difunto.

1. Los temas mayores de dicha liturgia giran en torno a la resurrección, necesidad de la muerte para llegar a la vida, la muerte de Cristo vivificante, el cielo como reino de luz y de paz, la brevedad de la vida presente, todo ello inspirado en Job, Isaías y Sirac, en el Antiguo Testamento, y San Pablo y San Juan en el Nuevo. En la parte superior de la cruz figura Cristo resucitado saliendo del sepulcro, cubierto tan sólo con un corto manto y sujetando la cruz de la victoria, de brazos iguales, como en el descenso al limbo. Haciendo un breve inciso, resulta significativo que se haya mantenido la cruz del tipo visigótico ilustrada en los Beatos y Biblias hispánicas, y no en cambio la cruz latina que sostiene a Cristo crucificado, ya indicada. Dicha modalidad está justificada como elemento iconográfico de la liturgia hispánica. Cristo resucitado es la figura tomada de la I Epístola de San Pablo a los Tesalonicenses (4, 14), que constituye la base del cristianismo: “Porque si creemos que Jesús ha muerto y resucitado, así también reunirá consigo a los que murieron en Jesús”⁷⁸. Este pasaje se rezaba en la segunda *Lectio* de la misa de difuntos⁷⁹ e implicaba además de la escena antedicha de la resurrección de los muertos, la resurrección de los muertos en gracia. El oficio festivo hispánico de maitines comenzaba con el Salmo 3, con tres antifonas distintas, y en el versículo 6 se alude a la resurrección de Cristo: “Yo me acuesto y duermo, y me despierto pues Yavé es mi apoyo”, lo cual está en consonancia con la figura de Cristo resucitado. Hasta donde alcanza mi conocimiento, ésta es la primera representación de esta forma, no con las Marías ante el sepulcro vacío, fórmula común a lo largo de la Edad Media. También se canta el Salmo 50, de penitencia, de gozo y esperanza en la resurrección.

2. El *Ordo ad consecrandum nobvm sepulcrvm* da comienzo con una antifona, a la que siguen dos *orationes*, la segunda de las cuales es importante en el contexto iconográfico de la cruz de don Fernando, ya que hace referencia a Adán, emplazado en el extremo inferior del brazo vertical: *Omnipotens deus pater, qui per adae primi hominis culpam de paradiso nos*

⁷⁶ Ramis, *La Liturgia Exequial en el Rito Hispano-Mozárabe*, cit. pp. 147, 152, 173.

⁷⁷ Férotin, Don Marius, *Le Liber ordinum en usage dans l'église wisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle*, introducción, notas, estudio sobre nueve calendarios mozárabes, por..., París, Librairie Firmin-Didot, 1904; *Liber Ordinum Episcopalis* (Cod. Silos. Arch. Monástico, 4), ed. Dr. José Janini, Abadía de Silos, 1991; Ramis Miquel, Gabriel, *La Liturgia Exequial en el Rito Hispano-Mozárabe*, cit.

⁷⁸ Werckmeister, “The first romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of death”, cit. p. 177.

⁷⁹ Llopis Sarrió, “La Sagrada Escritura, fuente de inspiración de la liturgia de difuntos del antiguo rito hispánico”, cit., pp. 351-54.

expulisti, dicens: Pulvis es et in pulverem ibis; qui pro redemptione humani generis unicum filium tuum nostre similitudinis formam percipere iussisti, et per eius mortem nos redemisti. Por la culpa de Adán el género humano fue expulsado del paraíso y se convirtió en polvo; por la pasión de Cristo fue redimido (S4 [ms Silos 4], f. 92)⁸⁰. La figura de Adán pasará a ser un componente prácticamente permanente en las cruces procesionales a lo largo de la Edad Media.

En el rito de la sepultura se hallan dos oraciones que acompañan a la antifona *In pace*, extraída del Salmo 4 [*in pace in idipsum obdormiam et requiscam quoniam tu, Domine, singulariter in spe constituiste me* (S4, f. 92v)]. La primera oración se rezaba al bendecir el sepulcro, que se dirige directamente a Cristo, Hijo unigénito de Dios Padre, en la que se pide que descienda la bendición de Dios sobre el lugar destinado a sepulcro de los cuerpos de los fieles cristianos, para que después de un merecido descanso puedan resucitar gloriosos: *Ineffabilis Dei Patris unigenite [dei] filius, qui humanitatem nostrae fragilitatis adsumens, ideo in sepulcro requiescere passus es, ut nos de sepulcris uitiorum eiceret, et tuae tibi resurrexeris gloria sociaretur: adesto supplicationibus nostris et fave uotis humillimis*⁸¹ (S4 f. 93). La segunda plegaria repite las mismas ideas: *In te, Christe Deus, qui es pax angelorum et requies omnium electorum, clementer fac quesumus requiescere famulum tuum: ut tempore iudicii tui suscitatus a mortis dormitione, tecum se celesti in gloria letetur vivere sine fine.* Conviene advertir la relación de la sepultura de Cristo con el descanso de los fieles difuntos. En la cruz de don Fernando está claramente indicada por medio de una estructura rectangular resaltada por puntitos blancos. Como receptáculo del cuerpo sagrado de Cristo, toda la superficie estaría dorada, como la superficie de la cruz, donde perviven algunos restos⁸².

La oración del S3 [ms Silos 3] está íntimamente relacionada con la antifona *Anima mea in dolore*, tomada parcialmente del Salmo 21, recitado por Cristo en la cruz [*anima mea in dolore turbata est et lingua mea adessit faucibus meis et in pulvere mortis deduxisti me, Domine*]. En ella se alude a los tormentos de Jesús en la cruz: los dolores de Cristo son la garantía de que los dolores del cristianos no son inútiles.

El *Liber Ordinum* evoca el descenso de Cristo a los infiernos⁸³, como garantía de la resurrección individual y la salvación. La *oratio* es especialmente importante en el presente con-

⁸⁰ Llopis Sarrió, "La Sagrada Escritura, fuente de inspiración de la liturgia de difuntos del antiguo rito hispánico", cit., p. 386; Ramis, *La Liturgia Exequial en el Rito Hispano-Mozárabe*, cit. p. 93. En la *Illatio* del *Ordo Missae de parvulo defuncto* se alude a la misión salvadora de Cristo en el mundo para reparar el pecado de Adán: *Dignum vere et sanctum est nobis tibi laudes et gratias agere, Domine Iesu Christe, qui in hoc mundo a Deo Patre missus, humanum per transgressionem Adae primi hominis, quod in ergastulo averni detinebatur obnoxium per victo...*", cfr. Ramis, *La Liturgia Exequial en el Rito Hispano-Mozárabe*, cit. p. 247.

⁸¹ Llopis Sarrió, "La Sagrada Escritura, fuente de inspiración de la liturgia de difuntos del antiguo rito hispánico", cit., p. 368; Werckmeister, "The first romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of death", cit. p. 177.

⁸² Vázquez de Parga, Luis, "Informe sobre la restauración [del Crucifijo de Don Fernando y Doña Sancha]", cit. p. 14.

⁸³ Cabrol, F., "La descente du Christ aux enfers d'après la liturgie mozarabe et les liturgies gallicanes", *Rassegna Gregoriana*, 3, 1909, pp. 234-242. Santo Tomás será el inspirador de la iconografía de "Las IIII maneras d'iffen", relacionado con el quinto artículo de la fe y el descendimiento al limbo, tema representado en la miniatura gótica, cfr. Fournié, Michelle, "Des quatre manières d'Enfer", *De la création à la restauration. Travaux offerts à Marcel Durliat*, Toulouse, Atelier d'histoire de l'art meridional, 1992, pp. 319-339.

texto, por cuanto dicha escena se representa prolijamente en el lado izquierdo del brazo vertical de la cruz. *Christe Dei filius cui et celestia patent et inferna non latent; qui humaniter moriens ad inferos descendisti, et captiuos auerni tecum remeans ad superos reportasti: precamur ut huius famuli tui animam cuius hic modo corpus deponimus, letaturam suscipias in eternis sedibus. Sicque eum resurgere facias in die novísimo, ut transformatus in gloria immortalitatis, infinitum tecum potiatur regnum omnibusque cum sanctis. Amen* (S4, f. 96)⁸⁴. En dicha plegaria se establece una relación de la bajada de Cristo a los infiernos con la realidad de su muerte humana⁸⁵. Cristo, provisto de la cruz de triunfo –¡de tipo visigótico!– desciende al limbo, de donde ya ha sacado a dos personajes y luchan por salir dos más situados debajo de él. Dicha tipología es un rasgo hispánico en paralelo a la cruz patriarcal bizantina presente en la cruz de Justino II. La liturgia se hace eco del episodio del descenso, cuya fuente iconográfica tal vez haya que rastrear de nuevo en Bizancio, donde la escena forma parte del Dodecaorton. Los personajes vestidos del arte bizantino devienen desnudos en la cruz, y desaparecen las figuras de Adán y Eva –M. Park los identifica en los dos personajes desnudos debajo de Cristo⁸⁶; Gomez Moreno los identifica con dos personajes asimismo desnudos cerca del extremo superior del brazo vertical⁸⁷–, porque están ausentes en el *Liber Ordinum*. Como hace notar G. Ramis, conviene recordar la influencia de la liturgia romana en los textos de los ritos exequiales, extremo que verifica con textos comparativos. He aquí el texto de la *oratio* décima de la liturgia hispánica: *Liceat ei transire portas infernorum et vias tenebrarum. Maneatque in mansionibus sanctorum moysi, eleazari, eliae et simeonis omniumque sanctorum in lucem illam sanctam, quam olim promissisti abraae et semini eius. Nullam lesionem sustineat spiritus eius. Sed quum magnus dies ille resurrectionis aduenerit, resuscitare eum digneris domine una cum sanctis et patriarchis et electis.* (S4, f. 98)⁸⁸. En la *Illatio*⁸⁹ de la misa de difuntos son citados Abraham y el Eleazar. El texto litúrgico distingue entre gehena e infierno como dos lugares de suplicio. De ellos se pide a Dios que libre el alma del difunto para que sea reconfortada en el seno de Abraham, según la parábola del rico Epulón (Lc. 16, 22), al que añade el nombre del nonagenario patriarca Eleazar, que en la persecución no quiso man-

⁸⁴ Ramis, *La Liturgia Exequial en el Rito Hispano-Mozárabe*, cit. p. 105.

⁸⁵ Llopis Sarrió, “La Sagrada Escritura, fuente de inspiración de la liturgia de difuntos del antiguo rito hispánico, cit., p. 375; Ramis, *La Liturgia Exequial en el Rito Hispano-Mozárabe*, cit. p. 105.

⁸⁶ Park, “The crucifix of Fernando and Sancha and its relationships to North French manuscripts”, cit. p. 78.

⁸⁷ Gómez Moreno, “En torno al Crucifijo de los Reyes Fernando y Sancha”, cit. p. 9.

⁸⁸ Demaret, Gaston, “Le sein d’Abraham et la liturgie”, *Revue Gregorienne*, 15, 1950, pp. 204-217; Janini, José, “In sinu amici tui Abrahae”. Origen de la recomendación del alma del reginensis”, *Miscelánea catalana III*, Barcelona, 1984, pp. 79-90; Ramis, *La liturgia exequial en el rito hispano-mozárabe*, cit. pp. 42-43.

⁸⁹ Su “misión y textura es la del prefacio en la liturgia romana; por su larga extensión y refinada elaboración equivalen a veces a verdaderos tratados, rebosantes de contraposiciones, juegos de palabras, exaltaciones líricas y doctrina teológica, donde se demuestra más las cualidades del compositor que el fruto que hubieran de producir en el ánimo de los asistentes, cuya presencia habría de reducirse a una mera asistencia pasiva, sin participar activamente en una oración que estaban muy lejos de entender en una época en que el latín como lengua popular debía ceder su puesto al árabe de los conquistadores y al naciente romance, que por entonces debía hablarse en la gente no cultivada”, cfr. Rivera Recio, Juan Francisco, “La Iglesia Mozárabe”, *Historia de la Iglesia en España, II-1º. La Iglesia en la España de los siglos VIII al XIV*, Fernández Conde, Javier (dir.), Madrid, BAC, 1982, pp. 21-60, sobre todo p. 31.

charse comiendo carne de cerdo: *Non eos torqueat gehennae calamitas, non includat carcer horrificus infernorum, sed ad vicem Abrahæ et Eleazari, patriarcharum sinibus refecti, cum ad iudicandum venerit, recepto corpore, obviam venienti Domino, cum sanctis omnibus gratulentur*⁹⁰. No cabe duda que a los citados patriarcas –los Santos Paganos del Antiguo Testamento, en feliz denominación de J. Daniélou⁹¹– se alude en las figuras que rodean a Cristo, cuya desnudez está inspirada en las representaciones de los Beatos⁹². Cristo, que murió como hombre, descendió a los infiernos a sacar a los que estaban detenidos allí, y elevarse triunfante con ellos al cielo. Así lo expresa la antifona-oración número seis de la cuarta parte de las exequias, cuando el difunto es conducido a la sepultura: *Christe, Dei Filius, cui caelestia patent et inferna non latent; qui humaniter moriens ad inferos descendisti, et captivos averni tecum remean ad superos reportasti*⁹³.

Los ángeles desempeñan funciones de servicio en el tránsito de las almas desde el óbito del difunto hasta el Juicio Final. La liturgia hispánica les asigna un papel muy importante⁹⁴. En la liturgia de difuntos se alude insistentemente a ellos [*Procul ab hinc prestigia effugiat demonum, et succedat celestium claritas angelorum; In nomine Sancte Trinitatis hoc tumultu nobilitatis uisitent eum* S4, f. 93v; *In te Christe Deus qui es pax angelorum et requies omnium electorum...*, f. 97]. El papel a ellos asignado como conductores del alma del difunto a las moradas eternas conforma la iconografía funeraria medieval. Son ellos quienes tienen el encargo de acoger al alma en el momento de la muerte, y librarla de los ataques del demonio y presentarla incólume ante la Majestad Divina, para ser introducida en la felicidad eterna. En la cruz de D. Fernando dos ángeles se emplazan en el extremo superior del brazo vertical, uno de los cuales señala con la diestra a Cristo resucitado, y con la izquierda a uno de los personajes desnudos que ha conseguido vencer a una bestia situada debajo y aproximarse al ángel, al que señala; ambos sostienen un animado diálogo con las manos, iconografía refrendada por la liturgia; así se expresa en la *oratio* del *Liber Ordinum*: *Suscipe Domine animam serui tui reuertentem ad te. Emite angelos tuos sanctos in obviam illius et uiam iustitiae demonstra ei*, (S4, f. 96v). El ángel derecho ha desaparecido prácticamente, pero no así la figurilla que ha vencido a la bestia, que lo acosaba. Debajo de ella se observa una figurilla sentada, que quizá sea antecedente de la famosa escultura de las Platerías con la calavera entre sus manos. Entre los ángeles se sitúa la paloma del Espíritu Santo, a quien también se dirigen preces: *Non sit [sc. anima] penarum atrocitatibus obnoxia; sed Sancti Spiritus defensione munita, beatam obtineat vitam*. Aunque los dos ángeles no presentan rasgos especiales, no resulta aventurada su identificación con un Querubín y un Serafín, derivación directa de los Beatos, donde su ico-

⁹⁰ El seno de Abraham es citado en bastantes ocasiones, cfr. Ramis, *La Liturgia Exequial en el Rito Hispano-Mozárabe*, cit. pp. 146, 151, 210, 228, 239, y eventualmente dicho patriarca es asociado con Isaac y Jacob, ibidem, p. 116.

⁹¹ Daniélou, Jean, *Los Santos paganos del Antiguo Testamento* (1956), versión española del original francés, Madrid, Guadarrama, 1962.

⁹² Werckmeister, “The first romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of death”, cit. pp. 175-176.

⁹³ Ramis, *La Liturgia Exequial en el Rito Hispano-Mozárabe*, cit. p. 105.

⁹⁴ Daniélou, Jean, *Les Anges et leur mission d'après les Pères de l'Eglise*, Chevetonge, Coll. Irénikon, 5, 1953.

nografía es la de los ángeles....*Inter arcangelos claritatem Dei provideat..., et Cherubim et Seraphim claritatem Dei obtineat...*, que están presentes en la *Commendatio animae*⁹⁵.

Relacionada con este contexto está la antífona-oración *Aperiat tibi Dominus paradisi ianuam; ut ad illam patriam revertaris, ubi mors non est, ubi dulce gaudium perseverat*, que se canta en conexión con el Salmo 22, que expresa confianza en Dios y alegría de sentarse a la misma mesa⁹⁶. Dicha antífona continúa así:

V/ Dominus regit me et nihil mihi deerit et in loco viride ibi me conlocabit. Ubi dulce.
II. Super aquam refectionis ibi me convertit. Ubi.
III. Deduxit me super semitam iustitiae propter nomen. Ubi.
III. Nam etsi ambulem in medio umbrae mortis, tu mecum es. Ubi.
V. Virga tua et baculus tuus ipsa me consolata sunt. Ubi.
VI. Et misericordia tua subsequatur me omnibus diebus vitae. Ubi.
*VII. Ut inhabitarem in domo Domini in longitudine. Ubi dulce. Gloria et honor. Aperiat tibi Dominus*⁹⁷.

Cuadra perfectamente con la ubicación del citado personaje junto al ángel, que lo conducirá hasta las puertas del paraíso.

Los evangelistas se esfuerzan en explicar la vida de Cristo, y especialmente su resurrección, como cumplimiento de las antiguas Escrituras. Mateo procura explicar cómo en Jesús se cumple lo anunciado en el Reino de Dios y la Alianza. Juan establece un paralelo entre la creación primera, narrada en el Antiguo Testamento y la “nueva creación” como obra de Cristo. El sentido escatológico señalado por los profetas es retomado por Juan, que lo actualiza. Se trata de un fenómeno de continuidad entre ambos Testamentos en el sentido del cumplimiento del Antiguo en el Nuevo y concretamente en la figura de Cristo. Para San Pablo la Alianza es la realidad central de todo su pensamiento sobre la redención, como pone de manifiesto en diversas epístolas –2 Cor., Gal.-. En la epístola a los Hebreos, la Nueva Alianza es realizada por Cristo con sangre nueva, no de animales. La característica es el don del Espíritu (Hebr. 8, 8-12; 10, 1-22). La Nueva Alianza se funda sobre el sacrificio de Cristo que, al verter su sangre, ha transformado a los hombres en su Cuerpo Místico. La Nueva Alianza se consuma con las bodas del Cordero y de la Iglesia, como se recoge en el Apocalipsis (21, 2-9). Jesús se presenta como realizador de las profecías, como el Cordero Pascual (Jn. 13, 1; 18, 28)⁹⁸.

⁹⁵ Llopis Sarrió, “La Sagrada Escritura, fuente de inspiración de la liturgia de difuntos del antiguo rito hispánico, cit., p. 384.

⁹⁶ Llopis Sarrió, “La Sagrada Escritura, fuente de inspiración de la liturgia de difuntos del antiguo rito hispánico, cit., p. 370.

⁹⁷ Ramis, *La Liturgia Exequial en el Rito Hispano-Mozárabe*, cit. p. 108.

⁹⁸ Castro Cubells, Carlos, *El sentido religioso de la Liturgia*, Madrid, Guadarrama, 1963, pp. 317-320; Leclercq, Henri, “Agneau Pascal”, Cabrol, Fernand y Leclercq, Henri, *Dictionnaire d'Archéologie et de Liturgie*, París, Librairie Letouzey et Ané, I, 1ª Parte, 1924, p. 905.

El Cordero es un tema iconográfico de larga tradición exegética y artística, apareciendo en los más variados materiales; varios paralelos contemporáneos del Crucifijo de Don Fernando se contabilizan en Europa⁹⁹. En el Museo del Louvre se conserva un fragmento de dintel, procedente de Languedoc o Rosellón, que sostiene una cruz griega¹⁰⁰ como el ejemplar leonés, tipología que se repite en todos los ejemplos por mí conocidos –clave de bóveda de la región de Borgoña, en el Museo de Cluny¹⁰¹. Dos cruces pectorales de marfil ostentan en el reverso el Cordero y los símbolos de los evangelistas, con los cuales se han identificado, no con los cuatro vivientes del Libro de Ezequiel (Ez., 1, 5-12) y los cuatro animales del Apocalipsis (19, 4)¹⁰², si bien está patente el carácter escatológico: el Cordero del primero de los ejemplares mencionados apoya la pata izquierda sobre un sello, tal vez alusión capítulo 5 del Libro de San Juan. El Cordero de la cruz de D. Fernando, aunque ha perdido parcialmente las patas, es mostrado en una antigua fotografía con la pata derecha doblada y apoyada sobre algo que podría haber sido un libro. Una de las cruces pectoral, procedente del norte de Francia (St. Omer o Arras?) en *the Metropolitan Museum of Art*, datada hacia 1050-1070, ostenta el Cordero en el centro inscrito en un rombo, y dos de los símbolos conservados, el águila de San Juan y el todo de San Lucas, en los extremos superior e inferior respectivamente¹⁰³. La cruz pectoral conservada en el *Victoria & Albert Museum* es algo posterior, de hacia 1100¹⁰⁴. La disposición de los símbolos sigue la del Museo Arqueológico Nacional, es decir, el águila de San Juan en el extremo superior, el hombre de Mateo en el inferior, y a derecha e izquierda el toro de San Lucas y el león de San Marcos, respectivamente¹⁰⁵. Como en ella aparecen seres aprisionados entre los ramajes, por lo que no sería de desechar una influencia de la cruz leonesa.

El Cordero y los evangelistas también se hallan en el reverso de la hermosa cruz de oro, del *Victoria and Albert Museum*, de la primera mitad del siglo XI¹⁰⁶, así como en el de la cruz

⁹⁹ Leclercq, "Agneau", *Dictionnaire d'Archéologie et de Liturgie*, cit. pp. 877-905.

¹⁰⁰ Figuró en la exposición *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, Musée du Louvre, comisaría D. Gaborit-Chopin, catálogo, París, Louvre, 2005, ficha "Fragment de linteau: inscription et Agneau de Dieu" a cargo de J.R.G., p. 111, n. 65. Vid. también Gaborit, Jean-René, "Le premier art roman", *L'art roman au Louvre*, cit. pp. 47-53, sobre todo p. 48.

¹⁰¹ *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, cit. "Clef de voute", ficha a cargo de J.R.G., p. 219, n. 161.

¹⁰² Christe, Yves, "Traditions littéraires et iconographiques dans l'interprétation des images apocalyptiques", *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques*, Ginebra, Droz, 1979, pp. 109-134.

¹⁰³ Figuró en la exposición *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, cit. ficha a cargo de D. Gaborit-Chopin, "Fragment d'une croix pectorale", pp. 304-305, n. 231.

¹⁰⁴ Williamson, Paul, *Victoria & Albert Museum, An Introduction to Medieval Ivory Carvings*, Londres, 1982, Anthony Burton (p. 18, lám. 18) cita a quien la dio a conocer, Beckwith, John, "A rediscovered English reliquary cross", *Victoria & Albert Museum Bulletin*, II, 1966, pp. 117 y sigs.

¹⁰⁵ Thoby, Paul, *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*, Nantes, Bellanger, 1959, p. 62; Franco Mata, "El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa", cit. p. 60.

¹⁰⁶ Thoby, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, cit. p. 65, lám. XXXI, fig. 72; Lasko, Peter, *Arte Sacro* (sic) *800-1200* (1972), versión española del original inglés, Madrid, Cátedra, 1999, p. 248, fig 204. Yarza, Joaquín ("Cristo de Nicodemus", *De Limoges a Silos*, cit. pp. 171-172, n. 47) lo data a fines del siglo X.

de altar, también de oro y piedras precisas, de la abadesa Matilde y el duque Otón [973-982], en el tesoro de la abadía de Essen¹⁰⁷, la cruz relicario, de fines del siglo XI, de la Col. Hunt, de Dublín¹⁰⁸. Aparte de la posible filiación hispánica del pectoral del Victoria & Albert Museum, la cruz de Don Fernando gozó de gran predicamento en España, como se pone de manifiesto en varios ejemplares posteriores -cruz de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo [primera mitad del siglo XII¹⁰⁹ y hacia 1162-1174]¹¹⁰ y la larga serie de cruces románicas -cruz de la Seo de Urgel, de taller hispánico, del siglo XII¹¹¹ y góticas-. Figura también en los esmaltes románicos y góticos limosinos, lo que podría significar un préstamo de la cruz leonesa al citado taller. Los dípticos y encuadernaciones figuran a la *Maiestas Domini* acompañada del Tetramorfos y Cristo Crucificado entre la Virgen y San Juan y eventualmente el sol y la luna en los ángulos superiores de la cruz, vinculados al Canon de la Misa¹¹².

La información proporcionada por M. Park en cuanto a la inspiración de las figuras humanas aprisionadas en ramajes vegetales del reverso de la cruz en diversos manuscritos contemporáneos del norte de Francia e Inglaterra, concretamente al de St. Bertin, actualmente en la *Pierpont Morgan Library*, de Nueva York, y la Biblia de St. Vaas [hacia 1020-50], Arras, en la *Bibliothèque Municipale*¹¹³, resulta interesante en cuanto al establecimiento de relaciones bastante estrechas entre dicha región y el taller leonés. Así el arte europeo penetraría de norte a sur siguiendo las rutas francesas en la misma dirección. Efectivamente, ambos manuscritos presentan miniaturas con personajes humanos en lid con animales reales y fantásticos, como en la cruz leonesa. La propia estructura de ramas en disposición circular con personajes y animales inscritos ya aparece en marfiles del siglo VIII, como un díptico conservado en el Museo de Cluny, relacionado con talleres ingleses asentados en el norte de Italia. De los países centroeuropeos derivan, en mi opinión, las cenefas con decoración vegetal, de lejana tradición romana, que enmarcan placas, dípticos y otros objetos muebles, de los bordes del reverso de la cruz de D. Fernando¹¹⁴. También se observa decoración de sogueados muy estilizados en los laterales, que se localizan en la región francesa de Angers¹¹⁵.

¹⁰⁷ Lasko, Peter, *Arte Sacro* (sic) 800-1200, cit., pp. 174-176.

¹⁰⁸ En depósito en el British Museum, de Londres, cfr. Lasko, Peter, *Arte Sacro* (sic) 800-1200, cit. p. 248, figs. 206-207.

¹⁰⁹ Yarza, Joaquín, "Cristo de Nicodemus", *De Limoges a Silos*, cit. pp. 171-172, n. 47.

¹¹⁰ Goldschmidt, *Elfenbeinskulturen aus der romanischen Zeit*, IV, p. 29, n. 93, lo data en el siglo XII.

¹¹¹ Matas i Blanchart, M^a Teresa, "Cruz", *De Limoges a Silos*, cit. pp. 292-294, n. 83.

¹¹² Franco Mata, "Orfebrería y esmaltes del taller de Silos", cit., pp. 149-210; Yarza, Joaquín, "Díptico relicario del obispo Gundisalvo Menéndez", *De Limoges a Silos*, cit. pp. 286-287, n. 77.

¹¹³ Park, "The crucifix of Fernando and Sancha and its relationships to North French manuscripts", cit. pp. 77-91.

¹¹⁴ Algunos marfiles de la Ascensión de Cristo, cfr. Bonnery, André, "Le thème de l'Ascension dans les ivoires du Moyen Age", *De la création à la restauration...*, cit. pp. 293-305.

¹¹⁵ Dos tabletas de escritura se han mostrado en la exposición *La France romane au temps des premiers Capétiens*, cit., ficha a cargo de D. Gaborit-Chopin, "Tablettes à écrire", p. 200. n. 149. Un díptico con el juego de trictrac, procedente del centro del país, en el Museo del Louvre, muestra en el reverso decoración geométrica, Id., "Revers d'un diptyque: jeu de trictrac", p. 196, n. 146.

Sin embargo, estimo necesaria una importante matización de conceptos en cuanto a limitar las citadas influencias y conferir en contrapartida un mayor protagonismo del arte andalusí y concretamente califal en el marco de las mismas. Los postulados a propósito de las relaciones entre la eboraria musulmana y el románico soriano, analizados por I. Monteiro, con conclusiones no siempre concluyentes, como ella afirma¹¹⁶, son extrapolables al arte leonés del siglo XI. Las misiones diplomáticas a los reinos del sur, como los objetos procedentes de botines de guerra, así como regalos de objetos suntuarios y tejidos andalusíes, demuestran el conocimiento de dichas artes *de visu* en la propia corte, así como el monasterio isidoriano, receptor, entre otros, de dichas preseas. Exponentes claros en este sentido son las arquetas de plata de arte taifa, donadas a San Isidoro, actualmente en el Museo Arqueológico Nacional¹¹⁷. Los ramajes formando círculos y animales individuales y cuadrúpedos enfrentados por la espalda y cuellos inscritos en ramas del mismo tipo del reverso de la cruz de D. Fernando remiten directamente a las arquetas ebúrneas califales, como una conservada en el *Victoria & Albert Museum*. Tal vez no deba descartarse la posibilidad de que el artífice de la cruz tuviera relaciones muy directas con el mundo andalusí. En el anverso de la cruz predomina la representación de personajes humanos desnudos atacados por bestias, en un alarde de movimiento, que ocupan amplio espacio, en concreto los bordes de los brazos horizontales, cuyos extremos están cerrados por cuatro bestias, auténticas puertas que aprisionan a los personajes que pugnan por escapar de las garras de los monstruos.

Si de consideraciones formales nos adentramos en referencias iconográficas y litúrgicas, hallamos de nuevo un claro acoplamiento de imagen y texto. El Salmo 73 es un canto de lamentación por la ruina del Templo, y recuerda la incesante protección de Dios sobre su pueblo y lanza un grito de socorro al Señor para que no permita que sus elegidos sean presa de las bestias salvajes¹¹⁸. El uso litúrgico del Salmo insiste en la idea de que Dios no puede olvidar a las almas creadas por El mismo, de tal forma que no las abandonará a la ferocidad de sus enemigos, que, como bestias salvajes, atentan contra la vida. El versículo 2 contiene un texto que difiere algo del de la Vulgata –[*Memor esto congregationis tuae, quam possedisti ab initio; redemisti virgam hereditastis tuae*]; [*Memento congregationis tue, Domine, quam creasti ab initio. Liberasti virgam hereditatis tuae*].

A partir de lo indicado, y, de acuerdo con Werckmeister en cuanto a la funcionalidad funeraria de la cruz, ésta debía de ser colocada a la cabecera del difunto para la recitación del

¹¹⁶ Monteiro Arias, “La influencia islámica en la representación zoomorfa del románico soriano: las aves y su relación con la eboraria hispanomusulmana”, pp. 85-105; Id., *La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el románico*, cit.

¹¹⁷ N. inv. 51053, 50867 y 50889, cfr. Franco, “El tesoro de San Isidoro...”, cit. pp. 52-54. Han figurado en varias exposiciones. N. inv. 51053, *Dos Milenios de la Historia de España*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 2000. N. inv. 50889, *IX Centenario de la muerte del Cid El Campeador*, Burgos, Ayuntamiento, 1999, catálogo, Franco, “Arqueta ovalada de plata nielada”, p. 169; *Encrucijadas. Las Edades del Hombre*, Astorga, Catedral, 2000, Franco, “Arqueta”; *Dos Milenios de la Historia de España*, cit. N. inv. 50867, *España Medieval y el Legado de Occidente*, México, Museo Antropológico, 2005-2006. Vid. también Galán y Galindo, Ángel. “Los marfiles musulmanes del MAN”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 21-22-23, Madrid 2003-2004-2005, pp. 47-90.

¹¹⁸ Llopis Sarrió, “La Sagrada Escritura, fuente de inspiración de la liturgia de difuntos del antiguo rito hispánico”, cit., p. 379.

Oficio de difuntos y transportada a continuación por un diácono para presidir la ceremonia de sepultura. El *Liber Ordinum* recoge la norma: *Hoc interdum est observandum, ut quislibet sit, ab exitu mortis usque dum ad monumentum ducatur, semper ad caput lectuli sacram habeat crucem*, y algo más adelante: *Hac explicita, precedente cruce, perducunt eum ecclesiam foris, cancello posito*.

La donación de la cruz a San Isidoro el 17 de diciembre de 1063 podría significar un acto de deliberada preparación para el momento de la propia muerte del monarca, cuya sucesión de los acontecimientos conocemos puntualmente¹¹⁹. El 24 de diciembre, la vigilia de Navidad, Fernando I, al llegar a León, acude a San Isidoro y se postra para orar ante la *memoria* del santo. Por la noche, participa con los *clerici* en la celebración de Maitines de Navidad. El 25, día de Navidad, maltrecho de salud, acude a la celebración de la misa, y tras recibir la eucaristía, se postra en el lecho. El 26, día de San Esteban, renuncia al reino y entra en el estado penitencial. El 27, Santa Eugenia, es el primer día completo de penitencia. El día 28, fiesta de Santiago el Menor, transcurre como segundo día penitencial. El 29, fiesta de la asunción de Juan Evangelista, entrega su alma al Creador al mediodía¹²⁰.

Obra presumiblemente procedente del taller leonés es el Cristo de Carrizo, hoy en el Museo Provincial de León, datable en torno al último cuarto o hacia finales del siglo XI. La figura es pequeña y desproporcionada, pero alcanza la categoría de monumental. Desaparecida la cruz, se observa su finalidad de estauroteca en el receptáculo circular para contener la *Vera Cruz*. Podría tratarse del *lignum domini Crucifixo decoratum* mencionado en el testamento del obispo don Pelayo (1073) con destino a la catedral de León. Se desconocen las circunstancias de su historia en relación con el cenobio ribereño. El ingreso en el Museo de León se debió a la generosidad del médico que lo recibió de las monjas como pago a sus servicios, vendiéndolo por el importe de sus honorarios¹²¹.

La arqueta de las Bienaventuranzas guarda todavía muchas incógnitas por desvelar (figs. 3, 4, 5, 8). Acreedora de numerosos trabajos, gran parte de ellos recogidos en 1991¹²², estimo de interés volver sobre algunos extremos para obtener nueva luz a partir de las relaciones con la liturgia mozárabe¹²³. A la liturgia hispánica o mozárabe remiten las *Antiphonae*, *Alleluiatici*, *Responsa* y *Praelegenda*, si bien es el Antifonario de la catedral de León la fuente más directa¹²⁴. En el folio 1 r se observan varios signos que parece fueron usados en diplomas de

¹¹⁹ Bishko, Charles J., "The liturgical context of Fernando. Its last Days", cit. pp. 48-49.

¹²⁰ Bishko, "The liturgical context of Fernando. Its last Days", cit. p. 57.

¹²¹ Goldschmidt, *Elfenbeinskulturen aus der romanischen Zeit*, IV, pp. 31-32, n. 104, lo sitúa hacia 1100; cit. Franco Mata, "La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII", pp. 153-154.

¹²² Franco Mata, "El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa", cit. pp. 54-56.

¹²³ Harris, "The Beatitudes Casket in Madrid's Museo Arqueológico: Its Iconography in Context", cit. pp. 134-139.

¹²⁴ Brou, Louis, "Le joyau des antiphonaires latines: Le manuscrit 8 des archives de la Cathédrale de Leon", *Archivos Leoneses*, 1954, p. 10; Brou, Dom Louis y Vives, José, *Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León*, Monumenta Hispaniae Sacra, Serie litúrgica, V, 1, Barcelona/Madrid, 1959, xii. Para las miniaturas vid. Yarza, Luaces, Joaquín, "Las miniaturas del Antifonario de León", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, Universidad, 1976, pp. 182-206.



Fig. 3. Cara lateral, Arqueta de las Bienaventuranzas, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Fernando y Sancha, y aparece un García con notas referibles al diácono Pelagio y Recesvindo, datado en 1062 y 1063¹²⁵. El estudio de M. Huglo¹²⁶ del Canto de las Bienaventuranzas aportó un importante dato: el manuscrito 35.5 de la Biblioteca Capitulare de Toledo contiene la relación textual de las bienaventuranzas, en número de siete (fig. 6), no de ocho, como en el Antifonario de la catedral de León y la arqueta, de la que ha desaparecido la placa con la cuarta bienaventuranza. He aquí el texto y el orden del manuscrito toledano, en el que reseño en negrita el que figura en la arqueta: 1. **Beati pauperes spiritu** quoniam ipsorum est regnum celorum. 2. **Beati mites** quoniam ipsi consolabuntur. 3. **Beati qui lugent** quoniam ipsi consolabuntur. 4. **Beati qui esuriunt et sitiunt** iustitiam quoniam ipsi saturabuntur. 5. **Beati misericordes** quoniam ipsi misericordiam consequentur. 6. **Beati mundo corde** quoniam ipsi Deum videbunt. 7. **Beati**

pacifici quoniam filii Dei vocabuntur. A éstas hay que añadir la 8. *Beati qui persecutionem patiuntur propter iustitiam quoniam ipsorum est regnum caelorum.*

Cada placa se compone de dos personajes cobijados bajo arco de medio punto, que apea sobre columnas torsas. Sobre el arco campean construcciones que evocan la Jerusalén celeste, interpretada con variantes. Las placas del frente mayor tienen cubierta piramidal sobre arcos de medio punto, mientras las laterales ostentan construcciones más variadas, una de las cuales simula una fachada de iglesia con sendas torres laterales, la cual se repite con alguna variante. Uno de los personajes es un ángel, portador bien de una filacteria o de un cayado corto, aunque lo más característico es la actitud de admonición al personaje que le escucha. La identificación de éste debe de corresponderse con la alegoría de la correspondiente bienaventu-

¹²⁵ Franco Mata, "El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa", cit. pp. 55-56.

¹²⁶ Huglo, Michel, "Le chant des Beatitudes dans la liturgie hispanique", *Hispania Sacra*, 17, Madrid, 1964, pp. 135-140.



Fig. 4. Cara frontal, Arqueta de las Bienaventuranzas, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

ranza, el equivalente al testigo presente en los folios iniciales de los Beatos con los evangelistas. Los personajes llevan un libro cuadrado o rectangular, salvo uno, que carece de él. La placa taladrada para insertar la llave tiene el final del texto del versículo fuera del arco, ya que el lugar reservado se ocupa con un ala del ángel (fig. 4).

Una digresión sobre la disposición de los evangelistas bajo arcos en los correspondientes folios de los Beatos proporcionará luz a propósito de las posibles fuentes de inspiración para los personajes y su posible identificación en la arqueta leonesa. Es larga la tradición de representar a los evangelistas sentados bajo arcos con lujosos cortinajes. Es probable que el modelo de las miniaturas en los Beatos haya salido de las elegantes copias medievales iluminadas de Evangelarios; no en vano su figuración constituye una especie de Evangelario sintético (evangelistas y genealogías). Cada evangelista está entronizado y sostiene su evangelio en un rollo.



Fig. 5. Cara lateral, Arqueta de las Bienaventuranzas, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

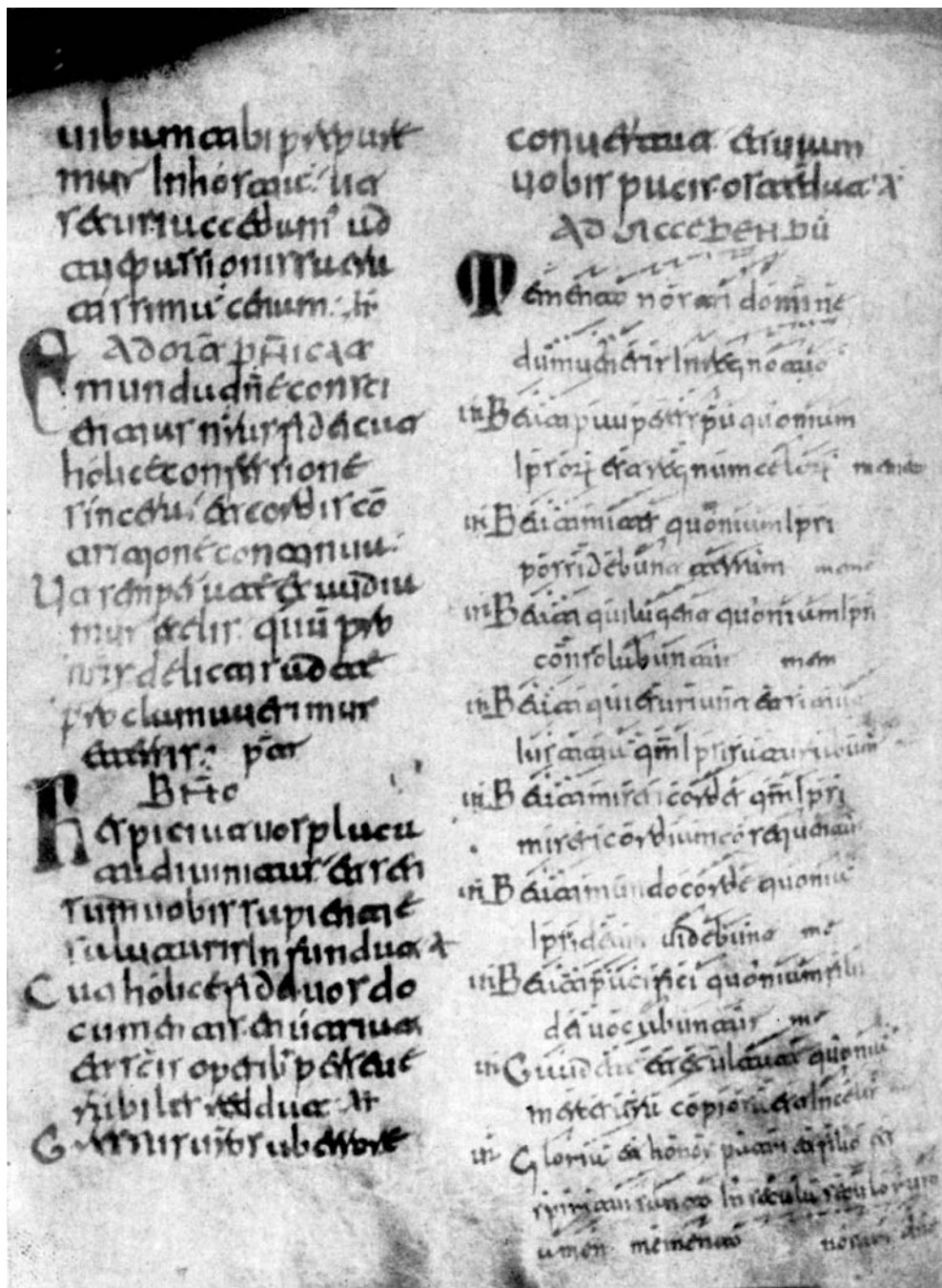


Fig. 6. Folio del manuscrito 35.5 de la Biblioteca Capitular de Toledo.

Ante él se sitúa una figura de pie, que como el evangelista, está nimbada. Se han barajado diversas hipótesis a propósito de su identificación, aunque la crítica artística no se decanta por una solución definitiva. El hecho de aparecer en códices posteriores la representación de un mensajero junto al apóstol, como es el caso de San Pablo entregando la Carta a los Colosenses a un mensajero, sugiere la posibilidad de la identificación con dicho personaje el que se designa como un testigo; de hecho, no existe mucha diferencia entre uno y otro personaje. Como advierte Williams¹²⁷, las primeras representaciones medievales de los evangelistas en la Grecia oriental los figuran acompañados de un pendolista o de otro evangelista. Tal vez se haya adoptado indirectamente este prototipo para la ilustración. En evangelarios europeos el personaje entronizado se identifica con el evangelista escribiendo, cuyo símbolo sostiene entre sus patas el rollo evangélico, como un evangelario del norte de Francia, del 860-880, actualmente en la *Erzbischöfliche Diöcesan und Dombibliothek* [Biblioteca Arzobispal y Diocesana], de Colonia¹²⁸, o sostiene un extremo del rollo sobre el que el evangelista escribe su evangelio, como el Evangelario de la Reichenau, de comienzos del siglo XI¹²⁹.

Una atenta mirada a cada placa de la arqueta delata la existencia de dos manos; a la primera, más cualificada, corresponden las placas del frente mayor, cuyas figuras presentan movimientos más naturales y los pliegues de los vestidos son delicados y mórbidos (fig. 4). Las caras laterales han sido obradas por un maestro de inferior calidad, que plasma gestos un tanto amanerados, y repite las formas del primero de forma un tanto estereotipada (figs. 3, 5). En cuanto a los textos, el primero utiliza caracteres capitales realizadas con regularidad mientras el segundo mezcla capitales con semiunciales, como la **t** y la **m**.

El orden actual de las placas no responde al original, y tampoco creo que la estructura se parezca a la primitiva. Quien recompuso la arqueta, tras los destrozos del siglo XVIII, ignoraba la sucesión evangélica de las bienaventuranzas. Las siete placas conservadas se distribuyen en tres de las cuatro caras que componen la arqueta, dos en las laterales y tres en la frontal. Comenzando la lectura de izquierda a derecha, se sitúan así: 1, 2, 7, 5, 6, 3, 8. En cuanto a las siete placas islámicas del frente posterior, proceden de dos cajas del siglo XI, como luego indicaré (fig. 8).

El estado actual de la arqueta impide proponer una hipótesis para una reconstrucción del original, dado que se han perdido bastantes placas, presumiblemente dos en la arqueta y la totalidad de las que cubrían la tapa (fig. 7). Sin embargo, es posible intentarlo a partir de algunos elementos comparativos con otras arquetas. La forma de las placas, similar a las que cubren la superficie del arca de San Juan Bautista y San Pelayo —ésta con arcos de herradura, como se ha indicado—, sugieren la existencia de un arca de madera con rebajes rectangulares para acoger las placas. Es más, yo creo que aquella sirvió de modelo para la arqueta de las

¹²⁷ Williams, “Estudio de las miniaturas”, *Beato de San Miguel de Escalada*, Madrid, Casariego, 1991, pp. 167-168.

¹²⁸ Euw, Anton von, “Evangeliar”, *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. 1. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle*, Colonia, Greven & Bechtold GMBH, 1985, pp. 426-28.

¹²⁹ Franco Mata, “Las ilustraciones del Beato de San Pedro de Cardeña”/“The Illustrations in the San Pedro de Cardeña Beatus”, *Beato de Liébana. Códice de San Pedro de Cardeña*, Barcelona, Moleiro, 2001, pp. 115-274, sobre todo p. 126.



Fig. 8. Cara posterior; Arqueta de las Bienaventuranzas, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Bienaventuranzas, algo anterior a 1063. En cuanto al número de placas en cada cara, yo opino que eran tres en las caras mayores, dato que se deduce de la cerradura en la placa central, para formar simetría con las adyacentes, y dos placas en cada lateral. Así pues, las ocho placas ocuparían tres caras, reservándose la restante para otro tema. Si tenemos en cuenta que la arqueta de San Millán tenía en un lateral la *Maiestas Domini* no creo que resulte descabellada dicha representación, aunque no la placa reaprovechada como portapaz, conservada en San Isidoro, sobre cuya cronología no está de acuerdo la crítica artística. Gómez Moreno, en base al tipo de letra, lo sitúa en el siglo XI¹³⁰, y otros autores, en el siglo XII¹³¹. Su estilo parece derivar de

¹³⁰ Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925, vol. I, pp. 194-195; Estella, Margarita, *La escultura del marfil en España*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 12.

¹³¹ Goldschmidt, Adolf, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI.-XIII. Jahrhundert*, Berlín, B. Cassirer, 1926, vol. IV, pp. 33-34, n. 111; Gaborit-Chopin, Danielle, *Ivoires du Moyen Age*, Friburgo, Office du Livre, 1978, p. 202, n. 176; Franco Mata, "El tesoro de san Isidoro y la monarquía leonesa", cit. p. 67; Williams, "Christ in majesty with saints Peter and Paul", cit., p. 247, n. 113.

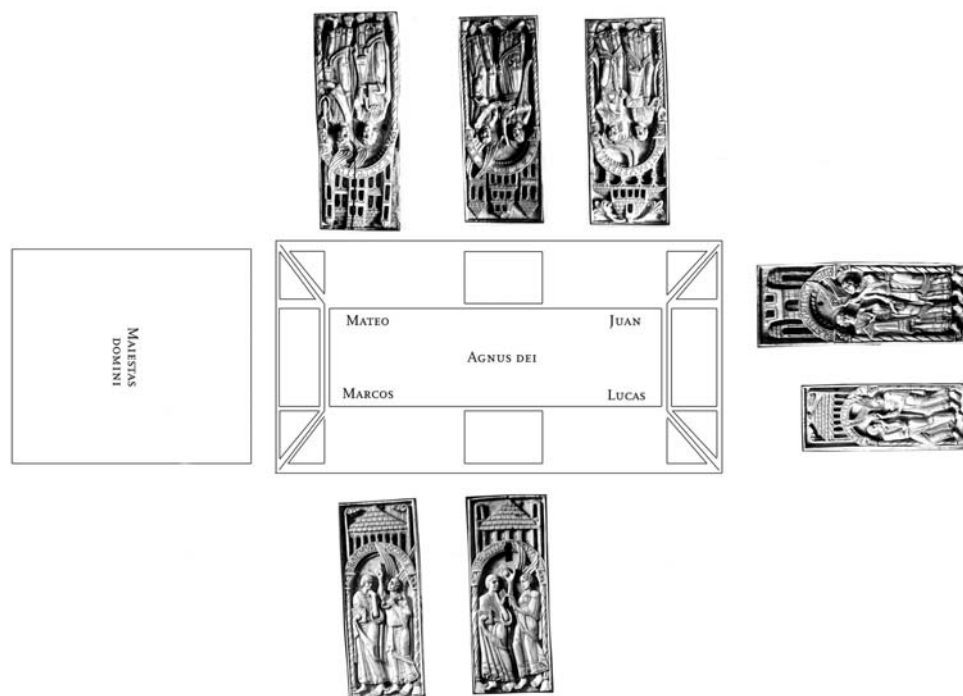


Fig. 7. Reconstrucción hipotética de la arqueta de las Bienaventuranzas (A. Franco).

las placas del segundo maestro de la arqueta de las Bienaventuranzas. Es posible que repita las convenciones de la placa perdida. La *Maiestas* emilianense se acompañaba de varias placas, cuyas representaciones conocemos a partir de la descripción de Fray Prudencio de Sandoval en 1601¹³²: el abad Blasius (1070-80) y el escriba Munius, los reyes Sancho IV de Navarra (1063-176) y su esposa Placentia y el Tetramorfos. Tal vez sea demasiado aventurado proponer para la arqueta de las Bienaventuranzas la presencia de los reyes D. Fernando y Dña. Sancha, pero su sentido de protagonismo no rechaza la hipótesis. Por otra parte, figuran en el arca de San Isidoro, trasposición del emperador Justiniano y la emperatriz Teodora¹³³. La cubierta podría aproximarse a la arqueta de San Juan y San Pelayo, de estructura ataudada recubierta de placas cuadradas, rectangulares y triangulares. En mi opinión figuraba el *Agnus Dei* rodeado del Tetramorfos, según posible convención del taller leonés. Adornos de oro o plata cubrirían las superficies de madera.

¹³² Weitzmann, Kurt, *Ivories and Steatites, Catalogue of the Byzantine and early Medieval Antiquities in the Dumbarton oaks Collection, vol. III*, Washington, 1972, p. 84; algunas variantes en Harris, "Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla", cit. p. 70.

¹³³ Franco Mata, "El tesoro de san Isidoro y la monarquía leonesa", cit. pp. 51-52.

El Antifonario de la catedral de León incluye las Bienaventuranzas o parte de ellas en los oficios dedicados a los santos Acisclo [17 de noviembre]¹³⁴, Román [18 noviembre]¹³⁵, Julián¹³⁶, Tirso¹³⁷, Engracia, Simón y Judas, Eufemia¹³⁸ y Cosme y Damián. Más cercano al rey Fernando I, como encargo de su esposa y propiedad compartida de ambos, es su Libro de Horas, -*Diurno*-, fechado en 1055 y conservado actualmente en la Biblioteca Universitaria de la Universidad de Santiago de Compostela. Figuran en él los santos Acisclo, Román, Tirso, Simón y Judas [1 de julio], Eufemia, Cosme y Damián¹³⁹, faltando únicamente Santa Engracia.

Todo ello da pie a pensar que el arca estuvo destinada a contener reliquias de dichos santos, celebrados en la liturgia mozárabe. La difusión del canto de las Bienaventuranzas fue bastante frecuente en los libros litúrgicos bizantinos, donde son asignadas al Domingo de Ramos por las fuentes bizantinas más antiguas. Su difusión en latín fue, sin embargo, bastante restringida. M. Huglo menciona solamente en Milán, en tiempo de San Ambrosio, y Toledo en España, ciudad a la que hay que añadir León, como se pone de manifiesto en el Antifonario. En Toledo el canto se mantiene hasta el siglo X, y como en Bizancio, se halla en el Domingo de Ramos como canto de comunión *ad accedendum*. Un códice visigótico custodiado en la catedral de Burgos, de finales del siglo XI o comienzos del XII, posterior por tanto a la arquetipo, contiene en el f. 58 un fragmento de comentario de Beda el Venerable sobre las Bienaventuranzas a partir del evangelio de Mateo: *...Beati qui persecutionem, accidiam omnemque discurrendi amorem abieciunt*¹⁴⁰, lo que indica la continuidad litúrgica de dicho episodio evangélico. *Ib. Sequitur evangelium secundum Matheum: "Videns autem Jesús turbas ascendit in montem (Mt. 5, 1). EXPOSITIO VENERABILIS BEDE PRESBITERI DE EADEM LECTIIONE. Et ipse elevatis oculis in discipulos. Des. Mut.... qui octogenti simul et quinquaginta sunt interepti"*.

Estos conceptos prueban una realidad muy diferente a la afirmada por David M. Robb en el arte eborario de San Isidoro en el siglo XI¹⁴¹. Aunque su análisis de las obras es funda-

¹³⁴ Vives/Fábrega, "Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII", cit. p. 373; Vives, José, "Tradición y leyenda en la hagiografía hispánica", *Hispania Sacra*, 17, Madrid, 1964, pp. 495-508, sobre todo p. 506; Pinell, Jorge M., "Fragmentos de códices del antiguo rito hispánico", *Hispania Sacra*, 17, Madrid, 1964, pp. 195-229, sobre todo p.222.

¹³⁵ Vives/Fábrega, "Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII", cit. p. 373.

¹³⁶ Rodríguez Fernández, Celso, *El Antifonario visigótico de León. Estudio literario de sus fórmulas sálmicas*, León, CSIC-CECEL, 1985, p. 291.

¹³⁷ Vives/Fábrega, "Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII", cit. p. 368.

¹³⁸ Vives/Fábrega, "Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII", cit. p. 372; Pinell, "Fragmentos de códices del antiguo rito hispánico", cit. p. 204.

¹³⁹ Pardo Gómez, Mª Virtudes y García Piñeiro, Mª Araceli, "Transcripción del texto", *Libro de Horas de Fernando I de León. Edición facsímil de manuscrito 609 (res. 1) da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995, pp. 65-194, sobre todo pp. 68, 72, 73, 74, 75.

¹⁴⁰ Mansilla, "Dos códices visigóticos de la catedral de Burgos", cit. p. 416.

¹⁴¹ Robb, David M., "The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León", *The Art Bulletin*, sept. 1945, pp. 165-174, sobre todo p. 169.

mentalmente estilístico, solamente asocia algunos detalles técnicos y formales –arcos de herradura–, pero no conceptuales, al arte mozárabe. En la cruz de D. Fernando observa una fusión entre arte mozárabe y románico, apreciando la diferencia entre la cruz –mozárabe– y el Crucificado –románico–¹⁴². Sí son más consistentes las ideas en cuanto a relaciones entre los marfiles y los capiteles del panteón de los Reyes, que representan el comienzo de la fase de formación de la escultura románica¹⁴³.

La cara del reverso se ha recubierto con fragmentos de placas islámicas, del siglo XI, que nada tienen que ver con el contenido evangélico (fig. 8). Tres de ellos han sido recompuestos por Ferrandis y los emparenta con el taller de Cuenca; el nombre del autor [Isma]il ben Almamún Dzu [Almachdain] coincide con el que aparece en las arquetas de Palencia y Narbona¹⁴⁴ (fig. 9). Montoya ha leído la inscripción: “... glorifícate con la gloria que alcanzó tu

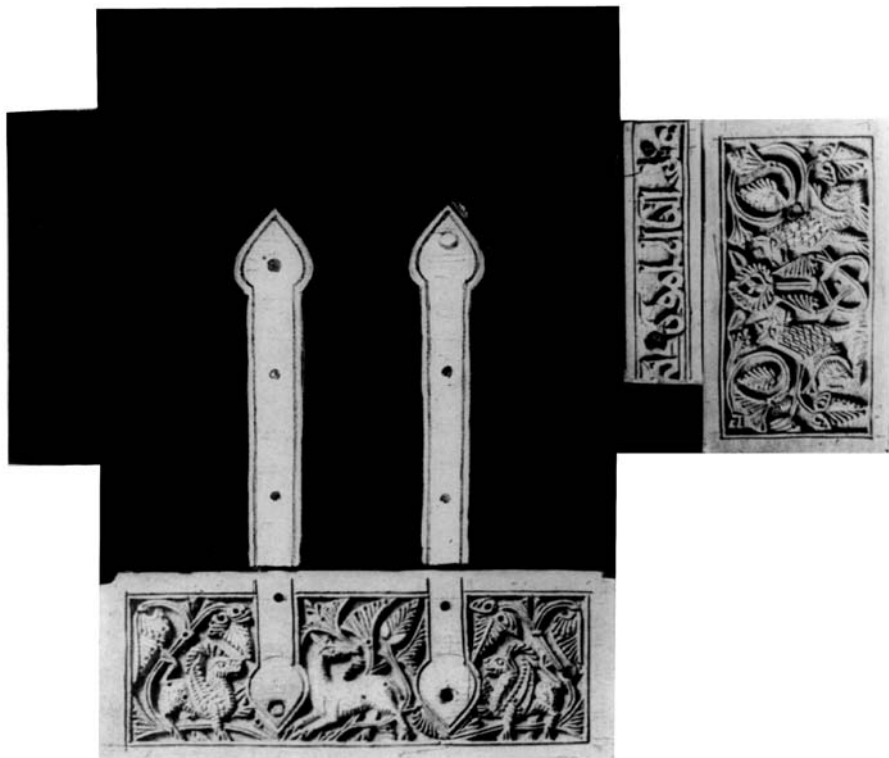


Fig. 9. Reconstrucción de tres placas de la cara posterior de la Arqueta de las Bienaventuranzas (J. Ferrandis).

¹⁴² Robb, “The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León”, cit. pp. 169-170.

¹⁴³ Robb, “The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León”, cit. p. 173.

¹⁴⁴ Ferrandis, *Marfiles árabes de Occidente*, cit. I, lám. 59, n. 28.

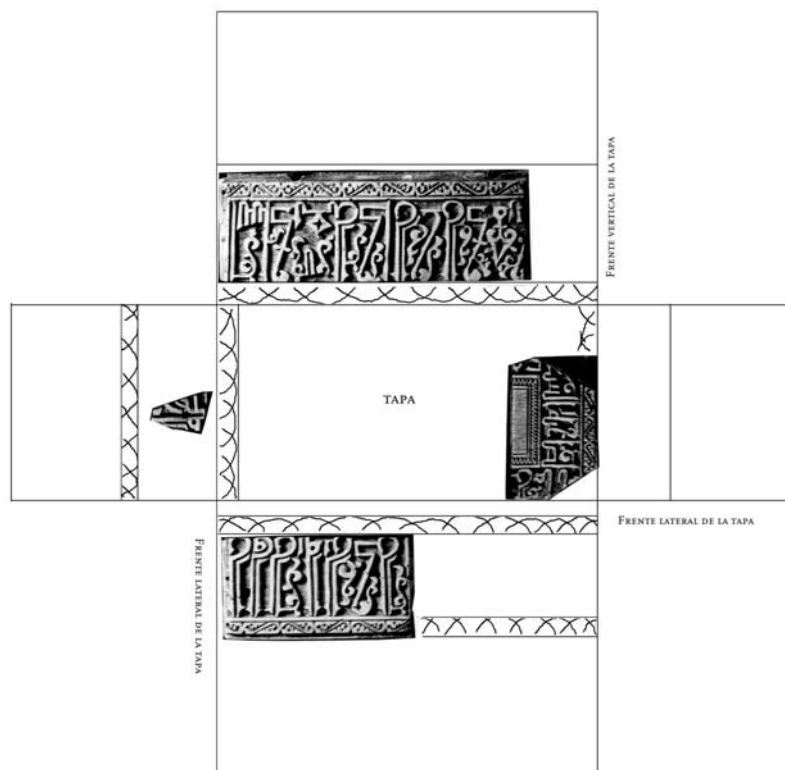


Fig. 10. Reconstrucción de cuatro placas de la cara posterior de la Arqueta de las Bienaventuranzas (A. Franco).

abuelo... concédale la bendición... regalo a la esposa del sultán”. Recientes investigaciones han aportado nuevos datos para la identificación de los restantes fragmentos, aunque comparto sólo parcialmente su propuesta de contabilizar restos de dos arquetas, con lo que sumarían tres en total¹⁴⁵. En mi opinión, los cuatro fragmentos pertenecen a una misma arqueta paralelepípedica en origen, como se aprecia en la recomposición que propongo (fig. 10). Tres fragmentos estarían emplazados en la parte vertical de la tapa y el cuarto en la parte horizontal de la misma. Se han propuesto las lecturas siguientes: “Concédale la bendición...”. “Ensálcete con la gloria que hubo para tu abuelo”. “ta marbuta”. “...Regaló regalando a la señora del sultán...”. Parece obra sevillana, presumiblemente llegada a León en la embajada que fue a recoger las reliquias de San Isidoro. Los trazos de la escritura y la decoración de la cenefa recuerdan formas fatimíes, donde debe de rastrearse el origen. Un fragmento de lápida sepulcral, actualmente en el *National Museum of Scotland*, tiene un tipo de escritura muy ornameta-

¹⁴⁵ Galán y Galindo, *Marfiles medievales del Islam*, cit. II, pp. 81-85.

da y el borde presenta decoración ondulante similar. Galán y Galindo propone la identificación de las desaparecidas arquetas islámicas y la de las liebres, conservada en la basílica isidoriana, con las indicadas en el documento de donación de *tres aliae capsellae in eodem opere factae*, que se venerarían dentro de la arqueta de las Bienaventuranzas¹⁴⁶. Del mismo taller y tal vez de las mismas manos es la placa de cubierta tal vez de la Biblia de 920 con la *Traditio Legis*, custodiada en el Museo del Louvre¹⁴⁷. Repite elementos de obras del mismo taller leonés, como las llaves de San Pedro, de la arqueta de San Juan y San Pelayo, y el Tetramorfos responde al mismo prototipo.

La placa del Museo del Louvre con la *Traditio Legis*, cuyo presenta un programa iconográfico que no ha sido analizado en profundidad. La placa es bastante alargada (26,4 x 13,9 cm.) y está formada por un recuadro central, donde campea la figura de Cristo entronizado, inscrito en la mandorla ovalada y unida al círculo inferior –el globo del mundo, de acuerdo con la ideología del imperio cósmico–, base del *suppedaneo* sobre el que descansan los pies, y bajo el que asoma un brazo que en mi opinión es identificable con el *flumen de trono exiens*, el río que fluye del trono, como en los Beatos, asociado a los ríos del paraíso (Gn. 2, 10)¹⁴⁸. Cristo no aparece en la actitud propia de una *Maiestas* clásica; por el contrario, es una figura activa: extiende la mano derecha en horizontal hacia San Pedro con los dos dedos índice y corazón extendidos, como en el fol. 254 del Beato de Fernando I, correspondiente a *Cristo en su trono y el río de la vida* (Ap. 22, 1-5). Con la izquierda, sin embargo, sostiene, fuera de la mandorla, el libro cerrado no de frente, sino transversalmente, en actitud de hacer entrega del mismo a San Pablo, quien como si de fotogramas sucesivos de un film se tratase, lo muestra en alto, significando que lo acaba de recibir. Debajo de Cristo se sitúan dos ángeles, compañeros de otros dos en la banda exterior, que acoge sobre ellos a los dos apóstoles citados y en los ángulos se instalan los símbolos de los evangelistas rodeando el Cordero emplazado sobre la figura de Cristo. Tres ángeles llevan una rama, sobre cuyo significado trataré más adelante. El Cordero apoya sobre una pata delantera el astil de la cruz, griega. Está nimbado como los símbolos evangélicos, que sujetan el respectivo evangelio entre las patas salvo Mateo, que por su condición humana, lo sostiene entre las manos. San Pedro exhibe las llaves en alto, con su nombre, PETRUS, en capitales abreviadas, copia fiel de la representación de la arqueta de San Juan y San Pelayo. Está situado a la derecha de Cristo, de acuerdo con la ley jerárquica. Actualmente, la placa es solamente un remedo de la exuberancia original, si consideramos la profusión de pequeños orificios que realzaban el contorno de la mandorla, extremo de la cruz bajo los pies de Cristo y las bases de sustentación de los dos apóstoles. Como tantas otras pre-seas de San Isidoro, las gemas y piedras fueron presa de las tropas napoleónicas en 1808.

¹⁴⁶ Galán y Galindo, *Marfiles medievales del Islam*, cit. II, p. 85.

¹⁴⁷ Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI.-XIII. Jahrhundert*, cit. vol. IV, 32, n. 107; Franco Mata, “El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa”, cit. p. 56; Williams, “Christ in majesty with saints Peter and Paul”, pp. 246-247, n. 112; Gaborit-Chopin, Danielle, *Ivoires médiévaux Ve – XV e siècle. Musée du Louvre*, cit. n. 55; Id., “Les arts précieux en dehors du Saint-Empire”, *L’art roman au Louvre*, cit. p. 59.

¹⁴⁸ Williams, “Christ in majesty with Saints Peter and Paul”, *The art of medieval Spain* cit. p. 246.

Conviene detenernos algo sobre el origen de este tema, que hunde sus raíces en la época paleocristiana, siendo el mosaico el primer material utilizado, como se pone de manifiesto en los restos conservados en la bóveda circular del mausoleo de Santa Constanza, en Roma, que debió de finalizarse el año 337¹⁴⁹. Figuran dos modalidades, la primera de ellas Cristo dando la ley a Moisés, y la segunda dándola a Pedro [Dominus leGEM DAT], en presencia de Pablo, con gesto de aclamación. En el baptisterio de San Giovanni in Monte, de Nápoles, de hacia el 400, Cristo confiere la ley de nuevo a Pedro, a su izquierda y Pablo a su derecha. También Pedro recibe la ley en una copa encontrada en un cementerio romano, que presenta la peculiaridad de coincidir con la placa del Louvre en la presencia del Cordero místico, sobre un montículo –donde fluyen los cuatro ríos del paraíso–. Congar refiere también la aparición del tema en el marco funerario: sarcófago de Junio Basso (+ 359), dos ejemplares en Ravena, siempre con Pedro recibiendo la Ley. En otros casos, se unifica el protagonismo al resto de los apóstoles, como en un sarcófago de Ancona, y eventualmente, se inserta a los evangelistas. El tema continúa representándose a lo largo de los siglos. Resulta interesante evocar, como posible precedente de la placa, la representación de San Apolinare in Classe, en Ravena, de Cristo dando el rollo de la ley a Pablo, en presencia de Pedro, que se aproxima a la izquierda del Señor, con las llaves, sin que se “vea bien si acaba de recibirlas [las llaves] o si se las ofrece”. Congar contempla algunos aspectos de tipo simbólico, que creo han sido adoptados en nuestra obra: la *Maestas* del *Logos* puede derivar del ceremonial constantiniano e imperial en general, y significarlo como *Cosmocrator* y *Pantocrator*, toda vez que se emplaza sobre el globo. En diversos sarcófagos aparecen palmeras encuadrando la escena, que en la placa son los propios ángeles quienes las llevan, y aluden a los árboles de la vida que empujan, regados por los ríos del paraíso. Según el Apocalipsis, el río de la Vida brota del trono de Dios y del Cordero; de una y otra parte del río, hay árboles de la Vida, que fructifican doce veces, una cada mes. Se trata de coincidencias muy significativas como para desecharlas como precedentes para la iconografía de nuestra obra.

Aunque los ejemplos aportados son foráneos a nuestro país, las relaciones e intercambios son sobradamente conocidos, como se pone de manifiesto en el sarcófago toledano de Pueblanueva en el Museo Arqueológico Nacional, en el que se siguen modelos de Constantinopla¹⁵⁰. Cristo, sentado en un *faldistorium*, está rodeado de los apóstoles, seis a cada lado, con la inscripción identificativa sobre las cabezas en el borde superior. Aunque algunas han desaparecido y se han emitido distintas propuestas sobre el asunto, lo que está claro es que San Pedro y San Pablo ocupaban sendos lugares junto al Salvador, el primero a su izquierda y Pablo a su derecha, como en el “Sarcófago de los Doce Apóstoles”, y otros ejemplares, de

¹⁴⁹ Congar Y. H., “Le thème du “don de la Loi” dans l’art paléochrétien”, *Nouvelle Revue Théologique*, 84, 1962, pp. 915-933; Sotomayor, Manuel, *S. Pedro en la iconografía paleocristiana. Testimonios de la tradición cristiana sobre San Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo sexto*, Granada, Facultad de Teología, 1962, pp. 70-80; Íñiguez Herrero, José Antonio, *Arqueología cristiana*, Pamplona, Eunsu, 2000, pp. 184, 258; Casás Otero, Jesús, *Estética y culto iconográfico*, cit., p. 170.

¹⁵⁰ Schlunk, Helmut, “Nuevas interpretaciones de sarcófagos paleocristianos españoles”, *Actas de la 1ª Reunión Nacional de Arqueología Paleocristiana bajo la dirección del Profesor Dr. D. Pedro de Palol*, Vitoria, 29-31 octubre 1966, Vitoria, Universidad de Valladolid, 1967, pp. 101-116, sobre todo pp. 103-112.

Ravena, así como en un relieve de Bakirkoy, hoy en el Museo de Estambul. Aquí da el rollo de la ley al Apóstol de los gentiles, y otro tanto sucedía en origen en el ejemplar toledano, según se aprecia en la impronta. Esta escena, que no se da en Roma, ni en otras partes de Occidente, pero sí en Constantinopla, certifica la honda veneración hacia San Pablo, y que el sarcófago se ha creado en estrecho contacto con prototipos de allí, ya que los sarcófagos de Ravena son posteriores al toledano y dependientes de Constantinopla. En Antioquía de Pisidia es donde San Pablo inicia la misión a los gentiles, al no ser aceptada la nueva doctrina por los judíos, y donde comienzan a ser llamados cristianos. La disposición de los apóstoles llevaría el orden adoptado posteriormente por la liturgia mozárabe, que en la *Patrología Latina* de Migne es el siguiente: *Petri. Pauli. Johannis. Jacobi. Andree. Philippi. Thome. Bartolme. Matthei. Jacobi. Symonis et Jude. Matthei. Marci et Luce*¹⁵¹, extremo muy ilustrativo en el presente contexto.

El estilo de la placa recuerda el de la arqueta de las Bienaventuranzas; de hecho ya Goldschmidt aventura un origen leonés¹⁵². Bousquet considera incluso el mismo autor para ambas obras, opinión que comparto¹⁵³. La placa parisina fue usada indudablemente en origen como cubierta de un códice; Williams propone en concreto la Biblia de San Isidoro de 920¹⁵⁴, opinión que estimo demasiado audaz, por cuanto ambas obras están separadas por más de un siglo. Yo creo que, dadas las vinculaciones con el Evangelio (Mt. 6, 16-39; Jn. 21, 5-17), cuyos símbolos rodean el Cordero místico, es lícito pensar que formó parte de la cubierta de un evangelario, del siglo XI¹⁵⁵. En esta placa se acreditan algunos elementos similares al Beato de Silos, como los tallos terminados en atauriques, lo que pone de manifiesto las relaciones entre uno y otro taller. La doble mandorla aparece, como se sabe, en el arte carolingio, y en León se evidencia en el Beato de Gerona (6 de julio de 975), realizado probablemente en el *scriptorium* de Tábara.

Llamo la atención a propósito de los contactos entre talleres eborarios y *scriptoria*. Las inscripciones islámicas de una de las perdidas arquetas, en la arqueta de las Bienaventuranzas, tienen el fondo cubierto con circulillos realizados con mateador a pirograbado, que se repiten en la superficie de la caja de hueso, en origen en San Millán de la Cogolla y actualmente en el Museo Arqueológico Nacional (n. inv. 61738)¹⁵⁶. Se ha relacionado con el arte de la fronte-

¹⁵¹ Cfr. Schlunk, "Nuevas interpretaciones...", cit. p. 108, nota 17.

¹⁵² Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI.-XIII. Jahrhundert*, cit. IV, n. 107, p. 32, estima origen español y la data en la segunda mitad del siglo XI.

¹⁵³ Bousquet, J., "Les ivoires espagnols du milieu du XI siècle: leur position historique et artistique", cit., pp. 29-58. Repite elementos de obras del mismo taller leonés, como las llaves de San Pedro de la arqueta de San Juan y San Pelayo y el Tetramorfos responde al mismo prototipo.

¹⁵⁴ Williams, "Christ in majesty with Saints Peter and Paul", *The art of medieval Spain* cit. pp. 246-247.

¹⁵⁵ Gaborit-Chopin, Danielle, "Les arts précieux en dehors du Saint-Empire", *L'art roman au Louvre*, cit. pp. 57-59; Franco Mata, "Arte románico y gótico en la encuadernación hispánica", *Il Curso de La Encuadernación: Historia y Arte. Los estilos en la encuadernación española: del Románico y Gótico al "Art Nouveau"*, dir. Guadalupe Rubio de Urquía, Madrid, AFEDA, con el patrocinio de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez y la colaboración del Ministerio de Cultura, Madrid, nov. 2005-febrero 2006 (en prensa).

¹⁵⁶ B[ango].G[arcía], C[lara], "Arquilla de San Millán", *La Edad de un Reino...*, cit. II, pp. 597-599, n. 173.

ra musulmana del siglo XI¹⁵⁷, y tal vez sea encargo cristiano a un artífice islámico, que dispuso un crismón. Se ha vinculado la estructura con arquetas coptas de madera y particularmente con las bolsas relicario germánicas, de tradición anterior –“relicario de Pipino”¹⁵⁸–. La decoración de una historiada flor en la parte inferior de la *Traditio* y el mismo tema repetido profusamente en el Beato de Silos, delata estas relaciones.

El taller áulico de León difiere extraordinariamente del taller de San Millán de la Cogolla. Mientras las obras producidas en el primero están relacionadas fundamentalmente con encargos regioes, y se caracterizan por programas iconográficos relacionados con determinados aspectos doctrinales, el taller monástico de San Millán de la Cogolla, tiene dos vertientes artísticas sucesivas, la primera de las cuales, de distinto carácter temático. Es el mundo islámico el referente, como sabemos a través de obras relacionadas con dicho arte, también denominado mozárabe, y sobre cuya denominación dada por Gómez Moreno¹⁵⁹ no voy a entrar. El ara portátil y la cruz de San Millán son las obras fundamentales, sobre las que es posible realizar algunas indicaciones no advertidas hasta el momento (fig. 11). El segundo período surge a partir de la expansión de la veneración del santo titular, cuya vida y milagros han sido acreedores de una arqueta de carácter narrativo, así como la de San Felices, obrada ya hacia 1100¹⁶⁰.

Estimo de interés iniciar este recorrido a través de la eboraria emilianense por el ara, la cual aunque realizada presumiblemente hacia el año 984, es de especial interés en el marco de la liturgia hispánica, que continuará en el siglo siguiente (fig. 13). La estructura y materiales del ara de San Millán difieren sustancialmente de las obras europeas contemporáneas y de siglos subsiguientes. Consta de tres cuerpos de diferentes dimensiones, volados los exteriores y más reducido el intermedio, acoplados de manera que conforman una estructura airosa, y a diferencia de aquéllas, carece de patas, sustentándose directamente sobre una base plana, el que podríamos llamar plinto. Se trata de una recomposición de la primitiva, de la que se conserva un resto de la inscripción en capitales y una serie de tiras de marfil en horizontal, que en su anterior destino iban colocadas en vertical, según se desprende de la disposición de los animales y chapas de plata de filigrana¹⁶¹. Del total de veinticuatro tiras de marfil, se conservan actualmente dieciséis, pues varias de ellas han sido arrancadas. La decoración consiste en antílopes, cabras monteses, y una liebre, además de leones, grifos y águilas, que repiten el

¹⁵⁷ Galán y Galindo, *Marfiles medievales del Islam*, cit. II, p. 106.

¹⁵⁸ Gauthier, Marie-Madeleine, *Les routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Friburgo, Office du Livre, 1983, p. 18.

¹⁵⁹ Gómez Moreno, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*, cit.

¹⁶⁰ Moralejo Álvarez, Serafín, “Placa de marfil del ara de San Felices, con detalle de las Bodas de Caná”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 7, Madrid, 1989, pp. 97-99; Franco Mata, “La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII”, cit. pp. 160-61.

¹⁶¹ Ferrandis, *Marfiles árabes de Occidente*, cit. I, pp. 3-4; Kühnel, *Die islamischen Elfenbeinskulpturen VIII-XIII Jahrhundert*, Berlín, 1971, p. 52; Silva y Verástegui, Soledad de, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, pp. 91-92; 156-158; Casamar, Manuel, “Ara de San Millán”, catálogo exposición *Dos milenios en la historia de España: año 1000, año 2000*, España Nuevo Milenio, Madrid, 2000, pp. 330-331; Franco Mata, “Obras medievales del Museo Arqueológico Nacional en la exposición “La Rioja. Tierra Abierta””, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XVIII, nos. 1 y 2, Madrid, 2000, pp. 221-230, sobre todo pp. 227-230.



Fig. 11. Brazo de la cruz de San Millán, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

repertorio tallado en la cruz del mismo taller, junto con labor de ataurique. Se ha invocado la existencia de un simbolismo religioso acorde con la finalidad litúrgica del objeto. Más bien parece que el simbolismo está vinculado al mundo islámico, heredado de la fauna oriental y del mundo clásico, que puebla monumentos y objetos muebles en un afán de contar fábulas e historias de viajes, pero a los que su sentido se trasciende hasta conceptos relacionados con el Más Allá. Su adopción en el mundo cristiano conserva el rico simbolismo narrado en los hádices¹⁶², ya que el pájaro identificado con el alma, los réprobos con aves negras, el pavo real con la resurrección, constituyen conceptos comunes a las creencias tanto del Islam como del cristianismo. “En el Medioevo hispano, advierte I. Monteiro, Islam y Cristiandad estaban unidos y separados por una tenue y etérea línea, más definida en los cambiantes vaivenes territoriales que en la construcción de las mentalidades religiosas e intelectuales, donde la efervescencia científica, literaria y artística no encontró fronteras, llegando los ilustres tratados árabes a los monasterios cristianos para ser estudiados ávidamente por los eruditos monjes. La profunda concepción divina de aquellos mahometanos hirió el alma de esos monjes, que no pudieron más que contagiarse de tan rica concepción de Dios y del Más Allá. Así, en la propia religión la contaminación fue inmensa. Quizá permaneciera para siempre algo de esa sensibilidad profundamente espiritual de los musulmanes en la manera mística y sufriente en que se ha vivido la religión en la tradición hispana, que nos ha diferenciado a lo largo de los siglos de nuestros vecinos europeos”¹⁶³.

La base inferior está forrada con un pedazo de tela asargada de colores malva, negro, paji-zo y blanco, figurando dobles bustos de leones alados inscritos en círculos¹⁶⁴, del siglo X. Para el ara se ha propuesto una cronología en torno a 984, año en que fue dedicada la iglesia mozárabe de Suso construida sobre la cueva del ermitaño. Esta datación viene avalada por el estilo de los marfiles, derivado de talleres cordobeses. En cuanto a la inscripción conmemorativa de la consagración HANC ARAM SACRO, desgraciadamente incompleta, es presumible que en origen contuviera datos relativos al encargante y a la fecha, como en otras obras conservadas¹⁶⁵.

A partir de inscripciones publicadas por Hübner y recogidas por Férotin, conocemos varios textos comprendidos entre los siglos V y X, con la referencia a las reliquias de santos, así como días y otros extremos de interés¹⁶⁶. Gracias a algunos fragmentos de textos mozárabes podemos reconstruir las fórmulas de consagración de iglesia y altar. Los fragmentos del Antifonario de Silos, actualmente en el Biblioteca Nacional de París, recogen los cuatro momentos de que constaba la ceremonia:

¹⁶² Monteiro Arias, “La influencia islámica...”, cit. pp. 87-93.

¹⁶³ Monteiro Arias, “La influencia islámica...”, cit. p. 105.

¹⁶⁴ Sánchez Trujillano, M^a Teresa, “Catálogo de los tejidos medievales del M.A.N.”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IV, n. 1, Madrid, 1986, p. 105, n. 3.

¹⁶⁵ Vázquez de Parga, Luis, “Ara de altar románica”, *Memorias de los Museos Arqueológicos*, Madrid, 1954, vol. XV, p. 76.

¹⁶⁶ Férotin, *Le Liber ordinum en usage dans l'église wisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle*, cit. pp. 506-515.



Fig. 13. Ara de San Millán, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

1. *Procesión con las reliquias, acompañada de los siguientes cantos:*

Aperite aperite ingredientur

Ecce porta domini

Introibimus

2. *Deposición de las reliquias en el altar, acompañada del responso:*

Corpora sanctorum

3. *Colocación del ara sobre la base del altar.*

Egresus est populus, con dos responsorios cantados simultáneamente al rito:

Vos sacerdotes et levite

Intulerunt sacerdotes et levite

4. *Unción del altar, con el canto*

Induit te dominus.

La inscripción del ara está escrita en capitales derivadas, en mi opinión, del arte carolingio, aunque evidentemente los trazos de los caracteres evidencian un estilo más evolucionado. Así lo ponen de manifiesto las inscripciones que recorren los bordes de una arqueta de hacia el año 800, conservada en el *British Museum*¹⁶⁷, decorada con temas mitológicos y bíblicos.

¹⁶⁷ Goldschmidt, Adolf, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sachsichen Kaiser VIII.-XI. Jahrhundert* (1918), Berlín, Deutscher für Kunstwissenschaft, 1970, vol. II, pp. 56-58.

La estructura de la cruz de San Millán con brazos iguales, griega, es tributaria de la tradición visigoda (fig. 11) y, como tal, vinculada a la idea de la continuidad de dicho reino¹⁶⁸, tradición que pervive en las iluminaciones de los Beatos, así como en Biblias y otros códices de variado carácter¹⁶⁹. Podría haber penetrado incluso en el terreno de la plástica, si la cruz de una placa hoy en el Museo Lapidario de Narbona, en cuya parte inferior se ha querido ver la representación de San Hermenegildo y su esposa, una princesa franca, en su papel de campeón de la ortodoxia católica, simbolizada en la cruz visigoda, fuera cierta, propuesta demasiado audaz que no comparto¹⁷⁰. Se advierte la existencia de un elemento, las máscaras, en los remates interiores, que remite a modelos foráneos: están presentes en el díptico de marfil del siglo VIII, del Museo de Cluny.

Esta cruz era usada en las ceremonias litúrgicas hasta avanzado el siglo XI, como lo delatan las dos representaciones arriba citadas, en la cruz de D. Fernando y dos veces en el arca de San Millán, una con San Emiliano en su oratorio y otra en el episodio de la muerte del santo [Florencia, *Museo Nazionale del Bargello*]¹⁷¹. Obra de la primera mitad del siglo XI¹⁷², parece reflejar un encargo a un escultor eborario islámico o en todo caso conocedor de su arte. La configuración en un momento avanzado expresa intencionalidad en cuanto a seguir la tradición.

Creo haber reconstruido correctamente los tres brazos conservados de cruz procesional los dos verticales en el Louvre, el superior con la pestaña en escalera para una más fácil inserción en el perdido círculo central. El brazo horizontal, en el Museo Arqueológico Nacional, pudo ir tanto el lado derecho como en el izquierdo (fig. 12). Los dos brazos del Louvre pasaron sucesivamente de Maillet de Boulay, F. Doistou, y Musée du Louvre, donde ingresaron en 1904. Los dobles orificios situados en los extremos de cada brazo indican, como figura en el dibujo, que el centro donde convergían era circular y evidentemente de un material metálico resistente, suficientemente reforzado, dado el peso de cada uno de ellos, recubierto con una lámina de oro, material que se disponía entre los elementos decorativos.

¹⁶⁸ Franco Mata, "Don Fernando y Doña Sancha, dos monarcas munificentes", cit. p. 112; Valdés, Fernando, "The Ivories of al-Andalus (10th-11th century). Some Thoughts on Arts and Crafts in the Caliphate of Córdoba and the Taifa Kingdoms", *Journal of the David Collection*, ed. Kjeld von Meyer, vol. 2, 2, Copenhagen, 2005, pp. 197-203, sobre todo p. 203; Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux Ve – XV e siècle. Musée du Louvre*, cit. n. 54; Id., "Les arts précieux en dehors du Saint-Empire", *L'art roman au Louvre*, cit. p. 59.

¹⁶⁹ Para su incidencia en los Beatos vid. Franco Mata, "Evolución de la cruz visigoda en los Beatos", cit., pp. 109-115. Varios códices figuraron en la exposición *La Edad de un Reino*, cit. así el Codex Conciliorum Albendensis, catálogo, pp. 59-62.

¹⁷⁰ Barroso Cabrera, Rafael y Morín de Pablos, Jorge, "Imagen soberana y unción regia en el reino visigodo de Toledo", *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 20 Aguilar de Campoo (Palencia), Octubre 2004, pp. 7-65, sobre todo p. 65.

¹⁷¹ Gómez Moreno, Manuel, "Arte mozárabe", *Ars Hispanie*, vol. III, Madrid, 1951, p. 406; Kühnel, *Die islamischen Elfenbeinskulpturen VIII-XIII Jahrhundert*, cit. cat. 48-49; Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age*, cit. cat. 85; B[ango] T[orblis], "Muerte de San Millán (fragmentos)", catálogo exposición *La Edad de un Reino...*, cit. I, pp. 345-346, n. 121-122.

¹⁷² Perrier, "Die spanische Keinkunst des 11. Jahrhunderts. Zur Klärung ihrer stilistischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur", cit. pp. 98-100.

Goldschmidt opina que la arqueta de San Millán es obra de taller local, de inferior calidad que otros centros hispánicos, opinión a la que se adhiere Weitzmann. Lo que sí creo posible es la continuación, por así decirlo, de la actividad en el taller del equipo islámico, que realizó el ara y la cruz. El caballo que figura en la placa con la entrega del colmillo (destruida en la II Guerra Mundial) responde a similar planteamiento iconográfico, con las superficies recorridas por finas líneas que simulan la piel del animal. Hojas de ataurique pueblan las enjutas. Las figuras humanas, por el contrario, se han resuelto de forma más basta en cuanto a proporciones, gestos y movimiento. Se advierte asimismo una deuda con la iluminación, así la forma de desplegar las alas de los ángeles, en la muerte del santo (Boston, *Museum of Fine Arts*); la interpretación de una puerta con arco de herradura, en la destrucción de Cantabria, remite a las Siete Iglesias de los Beatos. A diferencia de los *libelli* franceses y alemanes, la narrativa del arca del santo está dirigida a los peregrinos que se dirigían a Santiago de Compostela. El monasterio de San Millán está emplazado al sudoeste de Nájera, en La Rioja. Aunque se desconoce la historia temprana, San Millán fue un puesto avanzado en la reconquista, además de afamado *scriptorium* de manuscritos mozárabes¹⁷³. Tradicionalmente se cree en el doble traslado de las reliquias del santo, una en 1030 y otra en 1067, para ser guardadas en el arca recién construida. Además de los peregrinos lugareños, el diseño iconográfico tenía una intencionalidad más amplia: el desvío de dieciséis kilómetros de la ruta jacobea permitía acceder a los peregrinos llegados del otro lado de la frontera pirenaica. Cerca del barrio de San Fernando de Nájera, San Millán tenía abierto un hospital para peregrinos, donde podrían entrar en contacto con el monasterio que guardaba las reliquias del santo patrono, conservado el cuerpo completo. Es este un extremo particularmente valorado por los contemporáneos. Los peregrinos extranjeros no conocían el calendario de la liturgia mozárabe, que era la que se celebraba. En el Antifonario de León figura su fiesta, el 12 de noviembre, con oficio propio, *Ad vesperum*, *Ad matutinum*¹⁷⁴ y misa¹⁷⁵, reseñándose su óbito en los calendarios silenses.

El arca respondía en origen, a la estructura figurada en la placa de los milagros obrados después de la muerte del santo taumaturgo. A través del programa iconográfico, el relicario proporciona datos sobre la vida del santo, la confirmación de su *locus sanctus*, esperanza de redención para el desamparado, aquejado tanto de enfermedad espiritual como corporal. El arca se componía originariamente de 22 placas¹⁷⁶, de las cuales se conservan 16, diseminadas

¹⁷³ Pérez de Urbel, Fray Justo, "Los Manuscritos del Real Monasterio de Santo Domingo de Silos", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XCV, Madrid, 1929, pp. 521-601; Boylan, Anne, *Manuscript Illumination at Santo Domingo de Silos (Xth to XIth Centuries)*, UMI Dissertation Information Service, Ann Arbor, 1992, 2 vols.; Boylan, Anne, "The Library at Santo Domingo de Silos and its catalogues (XIth to XVIIIth Centuries)", *Revue Mabillon*, Brepols, nueva serie, 3, t. 64, 1992, pp. 59-102; Silva y Verástegui, Soledad de, *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados en los siglos XI al XIII*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1999, p. 24.

¹⁷⁴ Janini, José, "Officia Silensia. Liber Mysticus, II", *Hispania Sacra*, XXX, Madrid, 1977, pp. 331-418, sobre todo pp. 331-334.

¹⁷⁵ Vives/Fábrega, "Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII", cit. p. 373.

¹⁷⁶ Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI.-XIII. Jahrhundert*, cit. vol. IV, p. 84, a-o; Harris, "Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla", cit. p. 70; Franco Mata, "La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII", cit. pp. 156-160.

entre el monasterio y diversos museos del mundo –Boston, Washington¹⁷⁷, Nueva York¹⁷⁸, Florencia y San Petersburgo-. La narración del arca está basada en la *Vita Sancti Aemiliani*, escrita por Braulio de Zaragoza¹⁷⁹. La *Vita* consta de 31 capítulos, los seis primeros narran el humilde origen de Emiliano como pastor cerca de Berceo, su conversión a los veinte años por San Felices, su retiro al monte Dircetio, su servicio sacerdotal y quejas del clero a consecuencia de su liberalidad con los pobres y su regreso a la montaña. Los capítulos siete al veintiseis se dedican a su muerte y sepultura, y los cuatro finales narran los milagros obrados sobre la tumba. Aunque coincido en línea de máxima con la recomposición del arca propuesta por Kevin Ames¹⁸⁰, algún extremo se puede revisar; es el caso del frente donde figuran la muerte del santo y los artífices, estos últimos en cuatro placas hoy en el Museo del Ermitage¹⁸¹. La placa superior izquierda debe de ir en el lado derecho, considerando que los personajes se dirigen hacia el centro.

Recapitulando, estimo posible concluir que los dos talleres eborarios hispánicos analizados se inscriben directamente el marco de la liturgia hispánica. El análisis del programa iconográfico de la cruz de D. Fernando y su vinculación con la sucesión del ceremonial litúrgico funerario echan por tierra los conceptos que la relacionan con el Juicio Final, y en consecuencia el paralelismo con la cruz de Gunhilde, que varios investigadores entre ellos, yo misma, hemos formulado en tal sentido¹⁸². Las referencias al mundo islámico han arribado por vía de los propios objetos llegados a León, en el caso de San Isidoro. En el taller emilianense son los propios tallistas del marfil procedentes tal vez de Cuenca, quienes en una primera fase, importan su arte a través de los encargos del propio monasterio. La segunda fase impone otro carácter a la talla del marfil donde se impone la ejecución de programas iconográficos relacionados con santos –arca de San Millán– y evangélicos –arca de San Felices.

¹⁷⁷ Weitzmann, Kurt, *Ivories and Steatites*, cit. pp. 83-86.

¹⁷⁸ Little, Charles, *Recent Acquisitions: A Selection, 1986-1987*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1987, p. 15.

¹⁷⁹ Heras y Núñez, M. A. de las, “La literatura emilianense y el arte medieval riojano”, *Lecturas de Historia del Arte*, EPHIALTE, 2, Vitoria, 1990, pp. 222-226.

¹⁸⁰ Harris, “Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla”, cit. figs. 3-6.

¹⁸¹ Figuraron en la exposición *La Edad de un Reino...*, cit., B[ango] T[orbiso], “Ramiro rey y Aparicio escolástico”, “Munio Prócer y Gómez prepósito”, “El abad Pedro y su acólito Munio” y “El artista y su hijo”, catálogo exposición *La Edad de un Reino...*, cit. I, pp. 347-349, 351, n. 123-125, 127.

¹⁸² Gómez Moreno, “En torno al Crucifijo de los Reyes Fernando y Sancha”, cit. p. 10; Franco Mata, “El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa”, cit. p. 59.

BIBLIOGRAFÍA POR ORDEN CRONOLÓGICO

- Sandoval, Fray Prudencio, *Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso Padre San Benito*, Madrid, 1601.
- Férotin, Dom Marius, *L'abbaye de Silos*, París, E. Leroux, 1897.
- Férotin, Dom Marius, *Le Liber ordinum en usage dans l'église wisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle*, introducción, notas, estudio sobre nueve calendarios mozárabes, por..., París, Librairie Firmin-Didot, 1904.
- Sentenach, Narciso, "Relieves en marfil del arca de San Millán de la Cogolla", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1 de marzo de 1908, pp. 1-15 (separata).
- Mayeur, Paul, "L'iconographie du Crucifix de San Isidoro de León", *Revue de l'Art Chrétien*, V, mayo, 1909, pp. 255-262.
- Le Liber mozarabicus sacramentorum et les manuscrits mozarabes*, ed. Dom Marius Férotin, Monumenta Ecclesiae Liturgia, VI, París, 1912.
- Goldschmidt, Adolf, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser VIII.-XI Jahrhundert* (1918), Berlín, Deutscher f. Kunstwissenschaft, 1970, vol. II.
- Goldschmidt, Adolf, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser VIII.-XI Jahrhundert* (1918), Berlín, Deutscher f. Kunstwissenschaft, 1972, vol. III.
- Gómez Moreno, Manuel, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI* (1919), Madrid, Centro de Estudios Históricos, reed. con estudio preliminar de Isidro G. Bango Torviso, Granada, Universidad, 1998.
- Cabrol, Fernand y Leclercq, Henri, *Dictionnaire d'Archéologie et de Liturgie*, París, Librairie Letouzey et ané, I, 1ª Parte, 1924.
- Pérez Llamazares, Julio, *El Tesoro de la R. Colegiata de San Isidoro, de León. Reliquias y Joyas artísticas*, León, Impr. y Librería Religiosa, 1925.
- Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI.-XIII Jahrhundert*, Berlín, B. Cassirer, 1926, Berlín, Deutscher f. Kunstwissenschaft, 1975, vol. IV.
- Gómez Moreno, Manuel, "Los marfiles cordobeses y sus derivaciones", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 3, Madrid, 1927, pp. 233-243.
- Gómez Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925, 2 vols.
- Pérez de Urbel, Fray Justo, "Las primeras representaciones de la Crucifixión", *La Época*, 29 de marzo, 1929.
- Camps Cazorla, Emilio, Los marfiles de San Millán de la Cogolla. *Museo Arqueológico Nacional, Adquisiciones en 1931*, Madrid, 1931.
- Gómez Moreno, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

- Ferrandis, José, *Marfiles árabes de Occidente*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 2 vols. 1935, 1940.
- Schapiro, Meyer, "Del mozárabe al románico en Silos" (1939), *Estudios sobre el románico*, versión española del original inglés, Madrid, Alianza, 1995, pp. 37-119.
- Robb, David M., "The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León", *The Art Bulletin*, sept. 1945, pp. 165-174.
- El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos* (1946), edición, comentarios y notas de Erwin Panofsky, edición revisada por Gerda Panofsky-Soergel, versión española del original inglés, Madrid, Cátedra, Grandes Temas, 2004.
- Brou, Dom Louis, "Liturgie "mozarabe" ou liturgie "hispanique?", *Ephemerides Liturgicae*, 63, 1949, pp. 66-70.
- Mansilla, Demetrio, "Dos códices visigóticos de la catedral de Burgos", *Hispania Sacra*, 2, Madrid, 1949, pp. 381-418.
- Vives, José y Fábrega, Ángel, "Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII", *Hispania Sacra*, 2, Madrid, 1949, pp. 339-380.
- Liber Commicus*, ed. Fray Justo Pérez de Urbel y Atilano González y Ruiz Zorrilla, Monumenta Hispaniae Sacra, Serie litúrgica, II, 1, Madrid, 1950-55.
- Gómez Moreno, Manuel, "Arte mozárabe", *Ars Hispanie*, vol. III, Madrid, 1951, pp. 353-409.
- Daniélou, Jean, *Les Anges et leur mission d'après les Pères de l'Eglise*, Chevetonge, Coll. Irénikon, 5, 1953.
- Brou, Louis, "Le joyau des antiphonaires latines: Le manuscrit 8 des archives de la Cathédrale de Leon", *Archivos Leoneses*, 1954, p. 10.
- Vázquez de Parga, Luis, "Ara de altar románica", *Memorias de los Museos Arqueológicos*, Madrid, 1954, vol. XV, p. 76.
- Grabar, André, *L'iconoclisme byzantin. Le dossier archéologique* (1957), París, Flammarion, 1984, 1998.
- Brou, Dom Louis y Vives, José, *Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León*, Monumenta Hispaniae Sacra, Serie litúrgica, V, 1, Barcelona/Madrid, 1959.
- Thoby, Paul, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, Nantes, Bellanger, 1959.
- Bishko, Charles J., "Liturgical Intercession at Cluny for the King-Emperors of Leon", *Studia Monastica*, 3, 1961, pp. 53-76.
- Iñiguez Almech, Francisco, "La liturgia en las miniaturas mozárabes", *Archivos Leoneses*, XV, 1961, pp. 49-76.
- Martimort, Aimé-Georges, *La Iglesia en Oración. Introducción a la liturgia* (1961), Madrid, nueva versión española del original francés actualizada y aumentada (1984), Barcelona, Herder, 1992.
- Misa mozárabe de difuntos. Santa Cruz del Valle de los Caídos*, Madrid, Altamira, 1963.
- Viñayo, Antonio, "La llegada de S. Isidoro a León. Datos para la historia del traslado del Cuerpo del Doctor de las Españas desde Sevilla a León (1063)", *Archivos Leoneses*, 1963, pp. 65-112; 1964, pp. 305-343.

- Bishko, Charles J., "The liturgical context of Fernando. Its last Days", *Hispania Sacra*, 17, Madrid, 1964, pp. 47-59.
- Huglo, Michel, "Le chant des Beatitudes dans la liturgie hispanique", *Hispania Sacra*, 17, Madrid, 1964, pp. 135-140.
- Llopis Sarrió, Juan, "La Sagrada Escritura, fuente de inspiración de la liturgia de difuntos del antiguo rito hispánico", *Hispania Sacra*, 17, Madrid, 1964, pp. 349-391.
- Pinell, Jorge M., "Fragmentos de códices del antiguo rito hispánico", *Hispania Sacra*, 17, Madrid, 1964, pp. 195-229.
- Vives, José, "Tradición y leyenda en la hagiografía hispánica", *Hispania Sacra*, 17, Madrid, 1964, pp. 495-508.
- Schlunk, Helmut, "Nuevas interpretaciones de sarcófagos paleocristianos españoles", *Actas de la 1ª Reunión Nacional de Arqueología Paleocristiana bajo la dirección del Profesor Dr. D. Pedro de Palol*, Vitoria, 29-31 octubre 1966, Vitoria, Universidad de Valladolid, 1967, pp. 101-116.
- Bishko, Charles J., "Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny", *Cuadernos de Historia de España*, 47-48, Buenos Aires, 1968, pp. 31-135; 49-50, 1969, pp. 50-116.
- Gómez Moreno, Manuel, "En torno al Crucifijo de los Reyes Fernando y Sancha", *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte, arqueología y etnología*, Madrid, n. 3, 1965, y *España en las crisis del arte europeo*, Madrid, 1968, pp. 79-88.
- Vázquez de Parga, Luis, Informe sobre la restauración, *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte, arqueología y etnología*, cit. pp. 11-16.
- Kühnel, Ernst, *Die islamischen Elfenbeinskulpturen VIII-XIII Jahrhundert*, Berlín, Deutscher Verlag, 1971.
- Pinell, J.M., "Liturgia hispánica", *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, dir. Q. Aldea, T. Marín y J. Vives, Madrid, C.S.I.C., 1972, II, pp. 1303-1330.
- Weitzmann, Kurt, *Ivories and Steatites, Catalogue of the Byzantine and early Medieval Antiquities in the Dumbarton oaks Collection*, vol. III, Washington, 1972.
- Park, Marlene, "The crucifix of Fernando and Sancha and its relationships to North French manuscripts", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, Londres, 1973, pp. 77-91.
- Fernández Rodríguez, Pedro, "Testimonio de la comunión eclesial en la historia de la liturgia mozárabe", *Liturgia y Música Mozárabes, I Congreso Internacional de estudios Mozárabes*, Toledo, Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1975, pp. 163-212.
- Yarza Luaces, Joaquín, "Las miniaturas del Antifonario de León", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, Universidad, 1976, pp. 182-206.
- Gaborit-Chopin, Danielle, *Ivoires du Moyen Age*, Friburgo, Office du Livre, 1978.
- Peña, Joaquín, O.A.R., *Los marfiles de San Millán de la Cogolla*, Logroño, 1978.

- Janini, José, "Oficia Silensia. Liber Misticus, III", *Hispania Sacra*, 31, Madrid, 1978/1979, pp. 357-483.
- Bousquet, J., "Les ivoires espagnols du milieu XI siècle: leur position historique et artistique", *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 10, 1979, pp. 28-58.
- Montoya Tejada, Baldomero, y Montoya Díaz, Baldomero, *Marfiles cordobeses*, Córdoba, Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1979.
- Werckmeister, Otto-Karl, "The first romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of death", *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana*, Madrid, 1980, vol. II, pp. 167-192.
- Liber Ordinum Sacerdotal (Cod. Silos, Arch. Monástico, 3)*, ed. Dr. José Janini, Abadía de Silos, 1981.
- Rivera Recio, Juan Francisco, "La Iglesia Mozárabe", *Historia de la Iglesia en España, II-1º. La Iglesia en la España de los siglos VIII al XIV*, Fernández Conde, Javier (dir.) Madrid, BAC, 1982, pp. 21-60.
- Valcárcel, Vitalino, *La "Vita Dominici Siliensis" de Grimaldo. Estudio. Edición Crítica y Traducción*, Logroño, IER, 1982.
- Gauthier, Marie-Madeleine, *Les routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Friburgo, Office du Livre, 1983.
- Estella, Margarita, *La escultura del marfil en España*, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- Janini, José, "'In sinu amici tui Abrahae'. Origen de la recomendación del alma del reginensis", *Miscel.lana catalana III*, Barcelona, 1984, pp. 79-90.
- Perrier, Danièle, "Die spanische Keinkunst des 11. Jahrhunderts. Zur Klärung ihrer stilistischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur", *Aachener Kunsblätter*, 52, Aquisgrán, 1984, pp. 29-150.
- Silva y Verástegui, Soledad de, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1984.
- Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. 1. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle*, Colonia, Greven & Bechtold GMBH, 1985, vol. I.
- Rodríguez Fernández, Celso, *El Antifonario visigótico de León. Estudio literario de sus fórmulas sálmicas*, León, CSIC-CECEL, 1985.
- Little, Charles, *Recent Acquisitions: A Selection, 1986-1987*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1987, p. 15.
- Moralejo Álvarez, Serafín, "Placa de marfil del arca de San Felices, con detalle de las Bodas de Caná", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 7, Madrid, 1989, pp. 97-99.
- Llopis Sarrió, Juan, "El rito de la sepultura en la liturgia hispánica antigua", *La celebración en la Iglesia III*, a cargo de D. Borobio, Salamanca, 1988, pp. 757-760.
- Harris, Julie A., "The Beatitudes Casket in Madrid's Museo Arqueológico: Its Iconography in Context", *Zeitschrift Kunstgeschichte*, 53, 1990, pp. 134-139.

- Heras y Núñez, M.A. de las, "La literatura emilianense y el arte medieval riojano, *Lecturas de Historia del Arte*, EPHIALTE, 2, Vitoria, 1990, pp. 222-226.
- Flores, Dom Juan Javier, La liturgia de la dedicación de iglesias según los manuscritos de Silos, *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro 1088-1988*, Abadía de Silos, 1990, pp. 69-75.
- Harris, "Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX, Madrid, 1991, pp. 69-85.
- Franco Mata, Ángela, "El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX, Madrid, 1991, pp. 35-68.
- Liber Ordinum Episcopalis (Cod. Silos. Arch. Monástico, 4)*, ed. Dr. José Janini, Abadía de Silos, 1991.
- Williams, John, "Estudio de las miniaturas", *Beato de San Miguel de Escalada*, Madrid, Casariego, 1991, pp. 167-168.
- Boylan, Anne, *Manuscript Illumination at Santo Domingo de Silos (Xth to XIth Centuries)*, UMI Dissertation Information Service, Ann Arbor, 1992, 2 vols.
- Boylan, Anne, "The Library at Santo Domingo de Silos and its catalogues (XIth to XVIIIth Centuries)", *Revue Mabillon*, Brepols, nueva serie, 3, t. 64, 1992, pp. 59-102.
- The art of medieval Spain a. d. 500-1200*, catálogo exposición no efectuada, Nueva York, The Metropolitan Museum of Arte, 1993.
- Williams John, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Londres, Harvey Miller, 5 vols. 1994-2003.
- Libro de Horas de Fernando I de León. Edición facsímile do manuscrito 609 (res. 1) da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.
- Díaz y Díaz, Manuel C., "El código de Compostela. Tradición y modernidad", *Libro de Horas de Fernando I de León...*, cit. pp. 9-51.
- Moralejo, Serafín, "Notas a la ilustración", *Libro de Horas de Fernando I de León...*, cit. pp. 53-63. Recogido en *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, dirección y coordinación de Ángela Franco, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, vol. III, pp. 81-86.
- Pardo Gómez, M^a Virtudes y García Piñeiro, M^a Araceli, "Transcripción del texto", *Libro de Horas de Fernando I de León...*, cit. pp. 65-194.
- Ramis Miquel, Gabriel, *La Liturgia Exequial en el Rito Hispano-Mozárabe*, Roma, Iglesia Nacional Española, 1996.
- Velázquez, Isabel, "Aedificiorum venustas: la recepción de un término clásico en Isidoro de Sevilla (*Etym.*, XIX, 11)", *La tradición en la Antigüedad Tardía. Antigüedad Cristiana*, 4, Murcia, 1997, pp. 229-248.
- Castellanos, S., *Poder social, aristocracias y hombre santo en la Hispania Visigoda. La Vita Aemiliani de Braulio de Zaragoza*, Logroño, 1998.

- Franco Mata, "La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII", *La Península Ibérica y el Mediterráneo entre los siglos XI y XII –I–*, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 13, Aguilar de Campoo (Palencia), marzo 1998, pp. 143-166.
- Valdés Fernández, Fernando, "El arte de las primeras taifas: una cuestión de cronología", *La Península Ibérica y el Mediterráneo entre los siglos XI y XII –I–*, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 13, Aguilar de Campoo (Palencia), marzo 1998, pp. 167-186.
- Viñayo, Antonio, *Fernando I el Magno 1035-1065*, Burgos, La Olmeda, 1999.
- Zozaya Stabel-Hansen, Juan, "Los marfiles de Cuenca", *Cuenca, mil años de arte*, coord. Pedro Miguel Ibáñez Martínez, Cuenca, Junta Comunidades Castilla-La Mancha/Asociación Amigos Archivo Histórico Provincial, 1999, pp. 75-114.
- Silva y Verástegui, Soledad de, *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados en los siglos XI al XIII*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1999.
- Casamar, Manuel, "Ara de San Millán", catálogo exposición *Dos milenios en la historia de España: año 1000, año 2000, España Nuevo Milenio*, Madrid, 2000, pp. 330-331.
- Franco Mata, "Obras medievales del Museo Arqueológico Nacional en la exposición "La Rioja. Tierra Abierta", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XVIII, nos. 1 y 2, Madrid, 2000, pp. 221-230.
- Cosmen Alonso, Concepción, "La Arqueta de las Bienaventuranzas: fuentes iconográficas", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, Universidad de León, 1, León, 2002, pp. 21-29.
- De Limoges a Silos*, catálogo exposición, Madrid, SEACEX, 2002.
- Casás Otero, Jesús, *Estética y culto iconográfico*, Madrid, BAC, 2003.
- Franco Mata, "Evolución de la cruz visigoda en los Beatos", *Torredonjimeno. Tesoro, monarquía y liturgia*, catálogo exposición, Barcelona, 2003, pp. 109-115.
- Galán y Galindo, Ángel, "Los marfiles musulmanes del MAN", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n^{os} 21-22-23, Madrid, 2003-2004-2005, pp. 47-90.
- Franco Mata, Ángela, "Don Fernando y Doña Sancha, dos monarcas munificentes", *XXII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Poio, 1 febrero-2^o junio 2004, pp. 129-133.
- Monteira Arias, Inés, "La influencia islámica en la representación zoomorfa del románico soriano: las aves y su relación con la eboraria hispanomusulmana", *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 20 Aguilar de Campoo (Palencia), Octubre 2004, pp. 85-105.
- La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, exposición, Musée du Louvre, comisaria D. Gaborit-Chopin, catálogo, París, Louvre, 2005.
- Galán y Galindo, Ángel, *Marfiles medievales del Islam*, Córdoba, CajaSur, 2005, 2 vols.
- Galtier, Fernando, *Los orígenes de la iconografía de la Pasión. Desde el siglo III hasta el concilio Quinisexto (691-692)*, Zaragoza, Asociación Estudio Semana Santa, 2005.

- Valdés, Fernando, "The Ivories of al-Andalus (10th-11th century). Some Thoughts on Arts and Crafts in the Caliphate of Córdoba and the Taifa Kingdoms", *Journal of the David Collection*, ed. Kjeld von Meyer, vol. 2, 2, Copenhagen, 2005, pp. 197-203.
- Gaborit-Chopin, Danielle, "Les arts précieux en dehors de Saint-Empire", *L'art roman au Louvre*, dir. Jean-René Gaborit, París, Fayard/Musée du Louvre, 2005, pp. 55-71.
- Monteira Arias, Inés, *La influencia islámica en la escultura románica de soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el románico*, Madrid, Cuadernos de Arte e Iconografía, t. 14, n. 27, 2º semestre, 2005.
- B[ango] T[orbiso], I[sidro], "San Millán. ¡Quién narrara su vida! ¡Quién abrazara su cuerpo!", *La Edad de un Reino. Las encrucijadas de la Corona y la Diócesis de Pamplona*, catálogo exposición, I. *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 297-351.
- F[ité] L[evot], F[rancesc], "Sacramentario, Ritual y Pontifical de Roda", *La Edad de un Reino. Las encrucijadas de la Corona y la Diócesis de Pamplona*, cit. (2006), I, pp. 50-54.
- G[arcía] A[vilés], A[ñejandro], "Arqueta de Silos", *La Edad de un Reino. Las encrucijadas de la Corona y la Diócesis de Pamplona*, cit. (2006), I, pp. 513-521.
- Viladesau, Richard *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford, University Press, 2006.
- Franco Mata, "Marfiles románicos en Castilla y León, catálogo exposición *Arte Románico en los Caminos de Santiago en Castilla y León (1035-1230)*, Brasil, Pinacoteca del Estado, de Sao Paulo, finales noviembre de 2006-31 enero de 2007 Museo Histórico Nacional de Río de Janeiro, finales de febrero-30 de abril de 2007 (en prensa).