

Príncipe de Viana

Mayo-Agosto 2012

Año LXXIII Núm. 256



ESTUDIOS SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL Y LAS ARTES
EN NAVARRA EN TORNO A TRES HITOS
1212-1512-1812

Coordinador:
Ricardo Fernández Gracia

SEPARATA

La Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra
(Amiens, Bibliothèque Municipale, MS. 108),
de 1197

Soledad de Silva y Verástegui

La Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra (Amiens, Bibliothèque Municipale, MS. 108), de 1197

SOLEDAD DE SILVA Y VERÁSTEGUI*

Se conoce actualmente con el nombre de Biblias de Pamplona, el magnífico ejemplar de la Biblia que fue encargada por el rey Sancho el Fuerte de Navarra a fines del siglo XII y la copia que se obtuvo de ella para algún distinguido miembro de la familia real poco después. Ambas se encuentran hoy día, fuera de España. La primera se conserva en la Biblioteca Municipal de Amiens (MS. 108) y la segunda en la Biblioteca Universitaria de Augsburg (cód. I.2.4.º 15). La Primera Biblia, como se designa hoy a la biblia del monarca, fue mencionada ya en 1893 por Leopold Delisle quien llamó la atención sobre ella, al considerarla uno de los mas antiguos libros de la biblia en imágenes llegados a nosotros¹. No obstante, sus ilustraciones, de acuerdo con los gustos estéticos del momento en que se escribió, fueron consideradas groseras. Años después, en 1924, la menciona brevemente Robert Fawtier en el estudio que dedica al manuscrito francés 5 de la John Rylands Library de Manchester, del que llega a la conclusión que se trata también de una biblia historiada ilustrada con imágenes, realizada en el norte de Francia a principios del siglo XIII, si bien llegada a nosotros muy fragmentada². Sin embargo, debemos a François Bucher el primer estudio, y el más completo y profundo hasta ahora, de la Biblia del rey Sancho el Fuerte,

* Universidad del País Vasco.

¹ L. Delisle, «Livres d'images destinés à l'instruction religieuse et aux exercices de piété des laïques», en *Histoire littéraire de la France, ouvrage commencé par des religieux Bénédictins de la Congrégation de Saint Maur et continué par des membres de L'institut (Académie des inscriptions et Belles-Lettres)*, t. XXXI, 1893, pp. 215-217.

² R. Fawtier, «Manchester. The John Ryland's Library. Manuscript French 5. Bible historiée toute figurée», *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures*, Paris, 1923 (reprinted by the Trustees and Governors of the John Rylands Library in 1924, p. 39).

publicado en 1970, en el que incluye además el ejemplar hoy conservado en Augsburgo, sin duda inspirado en aquella a la que él llama Segunda Biblia de Pamplona, y todavía otra copia que se obtuvo de ella un siglo después, h. 1300 en París (New York Public Library, colección Spencer, MS. 22)³. Desde entonces el manuscrito real apenas ha sido mencionado más que muy brevemente, ya sea en catálogos de la Biblia en España (K. Reinhardt y H. Santiago-Otero, 1983), o bien en estudios dedicados a biblias de imágenes (C. Hull, 1995; K. Maekawa, 2000; G. Lobrichon, 2005), o a algunos temas iconográficos de los que nuestra biblia proporciona ejemplos muy interesantes (J. Yarza, 1974; M. Mentré, 1986; L. Ross, 1994; K. Kogman-Appel, 1999; J. Baschet, 2000; P. Rodríguez Barral, 2009), o en trabajos sobre manuscritos ilustrados encargados por iniciativa de los soberanos hispanos (F. Galván, 2001)⁴. La reciente edición facsímil del ejemplar conservado en la Biblioteca Universitaria de Augsburgo ha propiciado un volumen complementario a cargo de diversos especialistas: Günter Hägele, Luise Kart e Irmhild Schäfer y Gabriele Bartz, en el que los tres manuscritos vuelven a relacionarse tanto por su texto como por su ilustración, si bien el estudio se centra en la Segunda Biblia de Pamplona⁵. Es por este motivo por lo que nos ha parecido oportuno dedicar este trabajo monográfico al ejemplar originario.

Que la biblia conservada actualmente en Amiens (Bibliothèque Municipale, MS. 108) fue un encargo personal del rey Sancho el Fuerte, lo sabemos por su colofón, donde consta el nombre tanto del monarca, su comitente, como el de la persona que recibió este encargo, Ferrando Pérez de Funes y la fecha en la que lo terminó, el año 1197:

Explicit hic liber deo gratias quem lustrissimus sanctus rex navarrae filius sancij nobilissimi regis navarrorum fecit fieri a ferrando petri de funes el ferrandus petri composuit hunc librum ad honores domini regis, et ad preces ipsius prout melius potuit, precipue ut omnipotens dei amores adquirat. Et eiusdem regis Sancij possit gratiam invenire: Fuit autem consumatus hunc librum. era M.CC.XXX.V Anno ab incarnatione dominij. M.C.LXXXX.VV. (f. 256v).

³ F. Bucher, *The Pamplona Bibles, A Facsimile compiled from two picture Bibles with martyrologies commissioned by king Sancho el Fuerte of Navarra (1194-1234)*, New Haven and London, Yale University Press, 1970, 2 vols.

⁴ Véase K. Reinhardt y H. Santiago-Otero, *Biblioteca bíblica ibérica medieval*, Madrid, 1983; C. S. Hull, «Rylands ms French 5: The Form and Function of a Medieval Bible Picture Book», *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, 77, 2, 1995, pp. 3-24; K. Maekawa, *Narrative and experience. Innovations in Thiteenth-Century Picture Books*, Frankfurt am Main, 2000, pp. 205-206; G. Lobrichon, «Le Bibbie ad immagini, secoli XII-XV», en P. Cherubini (ed.), *Forme e modelli della tradizione manoscritta Della Bibbia*, Città del Vaticano, 2005, pp. 427-429; J. Yarza, «Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española: siglos X al XII», *Archivo Español de Arte*, 185, 1974, pp. 13-38; M. Mentré, «L'iconographie de la Création dans les Bibles liées à Sanche le Fort de Navarre», *Midi*, 1 dic. 1986, pp. 16-18; L. Ross, *Text, Image, Message. Saint in Medieval Manuscripts Illustrations*, London, 1994, pp. 137-141; K. Kogman-Appel, «Bible Illustration and the Jewish Tradition», en J. Williams (ed.), *Imaging the Early Medieval Bible*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1999, pp. 78-79; J. Baschet, *Le Sein du Père. Abrahán et le paternité dans L'Occident Médiéval*, Paris, 2000; P. Rodríguez Barral, *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Barcelona, 2009; F. Galván Freile, «La producción de manuscritos iluminados en la Edad Media y su vinculación a las monarquías hispanas», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, XIII, 2001, p. 40.

⁵ *Die Pamplona-Bible. Die Bilderbibel des Königs Sancho el Fuerte (1153-1234) von Navarra*. Universitätsbibliothek Augsburg Sammlung Oettingen-Wallerstein. Cod. I.2.4.º 15. Kommentarband zum Facsimile, G. Bartz, G. Hägele, L. Karl, I. Schäfer, Begleitband zur Coron Exclusive-Ausgabe, 2005.

Ferrando Pérez de Funes era un personaje conocido ya que, con anterioridad a este encargo, había desempeñado cargos importantes tanto en el ámbito eclesiástico, como en el civil. Así, había sido nombrado arcediano de Berberigo en la catedral de Calahorra en 1187. Poco después figura como escribano de la Cancillería Real y, en 1192, el rey Sancho el Sabio, padre de Sancho el Fuerte, le nombra canciller, cargo que desempeñó hasta 1194.

UNA BIBLIA O LIBRO DE IMÁGENES

Ignoramos las instrucciones, si es que las hubo, que diera el rey al escriba. Lo cierto es que este compuso un ejemplar muy singular, ya que no se trataba de una nueva copia de una biblia ilustrada en la que el texto tenía la primacía, como había sido habitual hasta entonces, sino de una autentica biblia de imágenes. Estas ocupan ahora toda la página y el texto ha quedado reducido a una breve frase, relegada a los márgenes superior e inferior, que funciona a modo de *titulus* explicativo. Este tipo de libro de imágenes que en la península inaugura el códice que comentamos, en realidad comienza a difundirse también en Francia y en Inglaterra hacia 1200, y estuvo destinado a la instrucción religiosa y a los ejercicios de devoción de los laicos como ponen de manifiesto varios ejemplares que nos han llegado de esta época⁶. Citaremos, entre otros, la magnífica y ya mencionada biblia historiada (Manchester, The John Rylands Library, MS. French 5), toda ella figurada, realizada en el norte de Francia a principios del siglo XIII, de la que, por desgracia, solo conservamos un fragmento; o el ejemplar llevado a cabo en la abadía benedictina de San Bertin (La Haya, Bibli. Regiae, MS. 76), poco antes, hacia 1200⁷. Algo posterior, de hacia 1250, es la biblia de la colección Huth (Chicago, Art Institute, MS. 1915. 533) de procedencia franco-flamenca⁸. Conocemos también varios ejemplares del siglo XIV, entre los cuales destaca la biblia de imágenes Holkham (London, British Library, Add. MS. 47682) realizada en Inglaterra⁹. Ni que decir tiene que esta clase de libros para ver, en los que se pone el énfasis principalmente en la imagen por encima del texto, constituye uno de los aspectos más renovadores en la historia del libro ilustrado en nuestra Edad Media, en los que se invierte la tradicional relación texto-imagen por la de imagen-texto. Es muy significativo comprobar cómo, en varios de estos manuscritos, los textos no se añadieron hasta que se hubo completado el ciclo de miniaturas, e incluso sabemos que, en ocasiones, estas leyendas fueron pensadas y compuestas después, en función de las imágenes. No obstante, no parece que fuera este el caso de la biblia del rey de Navarra ya que, según Fr. Bucher, los textos formaron parte del plan inicial de obra, aunque ello

⁶ L. Delisle, «Livres d'images...», *op. cit.*, pp. 215-218.

⁷ H. Brandhorst, «The Hague, Koninklijke Bibliotheek MS. 76 F 5: A Psalter Fragment», *Visual Resources*, 19, 1, 2003, pp. 15-25.

⁸ R. Fawtier, «Manchester...», *op. cit.*; C. S. Hull, «Rylands...», *op. cit.*, pp. 9-10.

⁹ El manuscrito fue estudiado por primera vez por R. M. James, «An English Bible Picture Book of the Fourteenth Century (Holkham MS. 666)», en *The Walpole Society*, 11 (1922-1923), pp. 1-27; ed. facsímil, L. Hassall, *The Holkham Bible Picture Book, Introduction and Commentary*, London, 1954; F. P. Pickering, *The Anglo-Norman Text of the «Holkham Bible Picture Book»*, Oxford, 1971; *The Holkham Bible: picture book: a facsimile/commentary*, M. P. Brown, London, The British Library, 2007.

no obsta, como venimos diciendo, para que el libro haya sido concebido en primera instancia más como un libro pictórico, que como una compilación de escritos¹⁰.

EL ESTILO

Su estilo románico tardío revela un notable predominio de la línea, del dibujo, sobre el color que es muy suave, a base de ocre, verdes, azules, rojos y algo de violáceos. También se utiliza el oro para los atributos de Cristo —el nimbo, la cruz—, o cuando el tema lo exigía, como por ejemplo el caso del becerro de oro. Las composiciones son enormemente sencillas, centrándose el interés principalmente en los personajes que destacan sobre los fondos lisos, monocromos del pergamino. Apenas existen referencias ni al espacio ni al tiempo y la ausencia de perspectiva es total. Para indicar que un personaje o un objeto se encuentran detrás de otro se utiliza la superposición de figuras, un procedimiento de perspectiva en altura típicamente medieval. Los personajes son sumamente esquemáticos, alejados de todo realismo, sus figuras son desproporcionadas y repiten los mismos convencionalismos que les confieren cierta monotonía. Desde el punto de vista de la iconografía, se observa una tendencia a convertir lo narrativo en simbólico y un notable laconismo iconográfico en el que las escenas se conciben con gran economía de medios, limitándose a la sola representación de los principales protagonistas. De ahí que, muchas veces, solo la lectura de los textos que acompañan las imágenes nos permiten su identificación.

EL PROGRAMA ILUSTRATIVO

Originalmente el código contenía doscientos setenta y cuatro folios de pergamino, todos ilustrados con miniaturas. Estas se distribuyen según la relevancia que el ilustrador ha querido otorgar a los diferentes asuntos. Los temas más emblemáticos ocupan los dos folios o bien uno entero mientras que el resto se agrupa de dos en dos por página, separados normalmente por una tenue línea horizontal. El programa ilustrativo integra por una parte los dos grandes ciclos bíblicos del Antiguo y del Nuevo Testamento, seguido por un gran número de escenas relativas a las vidas de santos, a lo que se añade al final, un corto ciclo apocalíptico relativo al final de los tiempos.

El Antiguo Testamento

La mayoría de las ilustraciones representan episodios del Antiguo Testamento tomados principalmente del libro del Génesis, seguido después del Éxodo, Números, Josué, los Jueces, Job, Samuel y Reyes, Daniel, Tobías, Judit, Isaías, Jonás y los Profetas menores¹¹. Es decir que, en líneas generales, se han seleccionado para su ilustración los libros más densamente ilustrados también en el grupo de biblias altomedievales hispanas que nos han transmi-

¹⁰ F. Bucher, *The Pamplona Bibles...*, *op. cit.*, pp. 86-90.

¹¹ *Ibidem*.

tido la Vulgata con glosas marginales de la *Vetus Latina*, cuyos ejemplares más notables llegados a nosotros son: la Biblia de Valeránica del 960, la Biblia de León de 1162 y la Biblia de San Millán de h. 1200¹². Las tres remiten a un ejemplar ilustrado en la península supuestamente datado en el siglo V. Todos los grandes temas figurados en ellas aparecen representados en la biblia del monarca navarro, desde la caída y expulsión del paraíso, el sacrificio de Isaac, Moisés y Aarón ante el faraón, las plagas de Egipto, el paso del mar Rojo, Moisés recibiendo la ley en el Sinaí, la adoración del becerro de oro, la conquista de Jericó, los reinados de Saúl, David y Salomón, o las actuaciones de los profetas, sobre todo, de Elías, Eliseo y Daniel. Aunque también las biblias románicas catalanas de Roda y Ripoll, elaboradas en el siglo XI, presentan varios libros ilustrados del Antiguo Testamento su iconografía deriva no tanto de la tradición hispana como de la familia europea. Sin embargo, el número de ilustraciones de la Biblia de Sancho el Fuerte rebasa ampliamente el de todos ellos¹³.

El Génesis

El corto ciclo del Génesis que se limita a cinco miniaturas en la Biblia de San Millán cuenta con más de ciento cuarenta dibujos en la biblia que nos ocupa. Si comparamos los episodios que coinciden, llama la atención el paralelismo iconográfico entre ambas imágenes, si bien resalta la calidad de las miniaturas por encima de la simplicidad y tosquedad de los dibujos. Así por ejemplo, en el *sacrificio de Isaac* (f. 12), la postura de este de rodillas sobre el altar incorpora el tipo de imagen utilizada en el primer arte cristiano, que reaparece en la mayoría de las representaciones del tema en Inglaterra y norte de Francia en los siglos XII y XIII¹⁴. Citemos la Biblia Lambeth (f. 6) y la biblia en imágenes (Manchester, The John Rylands Library, MS. 5) ya mencionada o el Psalterio de York (Glasgow University Library, MS. Hunter 4.3.2, f. 9) de h. 1170 y el Apocalipsis de Windsor (Eton Collage, MS. 177, f. 5) de principios del siglo XIII¹⁵. Sin embargo la biblia real no se hace eco de otra de las innovaciones de la época, en la que un ángel detiene con su mano la espada con la que Abrahán se dispone a degollar a su hijo, como ocurre en los ejemplares mencionados incluida la Biblia de San Millán¹⁶. Desplazado a

¹² Una relación de los libros y episodios ilustrados de estas biblias puede verse en, S. de Silva y Verástegui, *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, 1999, pp. 250-261.

¹³ Para la ilustración de las biblias catalanas, véase W. Neuss, *Die Katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn and Leipzig, 1922; J. Pijoan, «Les Miniatures de l'Octateuch a les Bibles romàniques catalanes», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 4, 1911-1912, pp. 475-508; R. Alcoy, «La escuela de Ripoll y el arte del libro ilustrado en los monasterios catalanes del siglo XI», en M. Sala, M. Miquel (coord.), *Tiempo de monasterios: los monasterios de Cataluña en torno al año 1000*, 2000, pp. 218-231.

¹⁴ S. de Silva y Verástegui, *La miniatura...*, *op. cit.*, pp. 141-142.

¹⁵ Para el Psalterio de York véase, C. M. Kauffmann, *Romanesque manuscripts 1066-1190*, London, 1975, ill. 262; sobre el Apocalipsis de Windsor, N. J. Morgan, *Early Gothic Manuscripts*, II, London, 1988, pp. 119-122, n.º 137; S. Lewis, *Reading Images. Narrative Discourse and reception in the Thirteenth-Century illuminated Apocalypse*, Cambridge University Press, 1995, pp. 323-324, fig. 244.

¹⁶ S. de Silva y Verástegui, *La miniatura...*, *op. cit.*, pp. 141-142.

la parte superior izquierda de la composición, un ternero, junto a un arbusto, sustituirá a Isaac como víctima del sacrificio. El ejemplar de Augsburgo (f. 21), más avanzado, ha corregido esta falsa perspectiva diferenciando dos zonas, una celeste, en la que aparece el ángel en medio de una nube dando órdenes a Abrahán para que no sacrifique a su hijo, y otra terrena donde se encuentran nuestros protagonistas y el carnero.

Uno de los temas más frecuentemente representados en todos los libros es el nacimiento y la muerte de los principales protagonistas de la historia de la salvación, frecuente en las biblias medievales, tanto en Oriente como en Occidente. La Biblia del rey Sancho introduce este último ya al comienzo del Génesis a propósito del *fallecimiento de Noé* (f. 4b) y vuelve a figurar *la muerte y el sepelio de Sara* (ff. 12vb-13b), *la muerte de Abrahán* (f. 14v), *de Jacob y de José* (f. 37ab). Reproducimos estas dos últimas que aparecen precedidas por la bendición de Jacob a Efraín y Manasés, los hijos de José, dispuestos en una composición muy parecida a la que figura en un marfil bizantino del British Museum, que representa el mismo tema¹⁷ (fig. 1). Después, a partir del Éxodo y en los siguientes libros, se ilustrará también la muerte de María, Aarón, Josué, Samuel, David, Salomón, Ocozías, Benadad y Eliseo. No podemos por menos que señalar el paralelismo iconográfico con las biblias castellano-leonesas altomedievales que lo ilustran igualmente con mucha frecuencia. Así en estas figuran la muerte de Moisés, Josué, Eleazar y Josías¹⁸. Su figuración responde a una misma fuente de inspiración. El protagonista de la escena yace en una cama con su cabeza reclinada en un almohadón y su cuerpo cubierto con una colcha o paño que cae por los lados. Le rodean sus familiares en actitudes más o menos dolientes. Composiciones parecidas nos proporcionan tanto la Biblia de Valeránica en las *muertes de Josué y de Eleazar* (f. 98), como en el ejemplar de San Isidoro, por ejemplo, a propósito de *la muerte de Moisés* (f. 91v)¹⁹ (fig. 2). En cambio, en la Biblia de San Millán no aparece nunca el cuerpo yacente sobre el lecho, si bien, el tipo de cama presenta notable parecido con el que figura en el ejemplar del rey que, sin duda, ha podido servir de modelo (fig. 3). Llama la atención que los artistas de la Biblia de Sancho el Fuerte utilicen el mismo tipo de escena cuando se trata de representar los dos momentos sucesivos de la muerte y el entierro, como ocurre en el caso de Sara, ya que la iconografía hispana disponía al menos desde el siglo XI de la imagen mucho más apropiada y difundida, para el sepelio, del sarcófago. Así aparece en los relieves de marfil del arca de San Millán de la Cogolla, h. 1067 en la que figura la muerte del santo en la cama, acompañado por sus discípulos y en otra escena el entierro en un sepulcro²⁰. Estos matices serán corre-

¹⁷ A. Cutler, «A newly-discovered Byzantine ivory and its relatives in London», *The Burlington Magazine*, CXXXVI, 1994, pp. 430-433, fig. 30.

¹⁸ S. de Silva y Verástegui, *La miniatura...*, op. cit., pp. 250-251.

¹⁹ Para la Biblia de Valeránica véase, J. Williams, *The illustrations of the Leon Bible of 960. An iconographic analysis*, Ph. D. Michigan, 1962; S. de Silva y Verástegui, «Iconografía de la Biblia de San Isidoro de León del año 960», en *Codex Biblicus Legionensis. Veinte estudios*, León, 1999, pp. 187-206.

²⁰ Sobre el arca de San Millán, J. A. Harris, *The arca of San Millán de la Cogolla and its ivories*, Ph. D. Dactyl, Ann Arbor Microfilms, Pittsburg Univ. Press, 1989; *idem*, «Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX, 1991, pp. 69-85; I. G. Bango Torviso, *Emiliano, un santo de la España visigoda y el arca románica de sus reliquias*, Logroño, Fundación San Millán de la Cogolla, 2007.

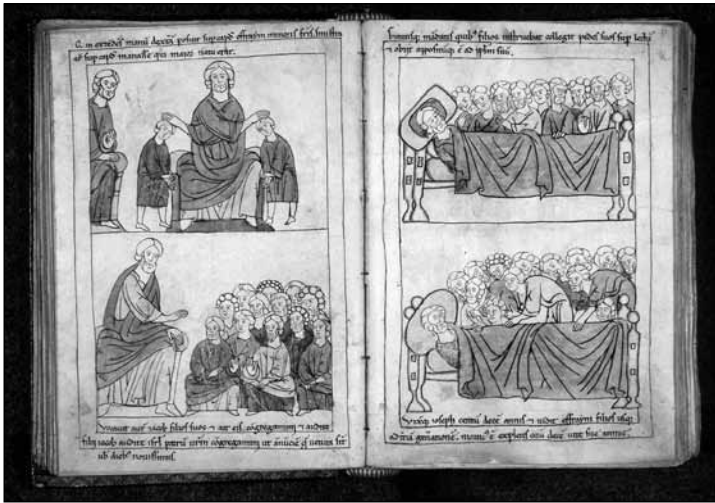


Figura 1. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 36v-37ab). *Jacob bendice a Efraim y Manases. Muerte de Jacob y muerte de José.*



Figura 2. Biblia de Valeránica, año 960 (León, San Isidoro, cód. 2, f. 98). *Muerte de Josué.*



Figura 3. Biblia de San Millán de la Cogolla, h. 1200 (Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, cód. 2, f. 131). *Muerte de Josué.*

gidos en la biblia de 1200, que en general prefirió la escena de la sepultura²¹. Si comparamos ambas, *la muerte de Noé* (f. 11v) es evocada por su sepulcro, lo mismo que *la muerte de Sara* (f. 22), *Abrahán* (f. 24v), *Jacob* y de todos los demás personajes del Antiguo Testamento. Este mayor dramatismo en la Segunda Biblia de Pamplona fue observado ya por F. Bucher²².

El Éxodo

El número de ilustraciones que se inspiran en el libro del Éxodo con respecto al Génesis, se reduce en la biblia del rey a la tercera parte y al doble, si las comparamos con el Éxodo en los ejemplares altomedievales hispanos. Mientras en estas el ciclo se inicia con la misión de Moisés y Aarón ante el faraón, la Biblia de Pamplona comienza con la situación del pueblo de Israel en Egipto, *el nacimiento* (f. 39) y *la infancia de Moisés* (ff. 39v-40). Ya hemos dicho la frecuencia con que el artista de la biblia regia representó las escenas relativas a los nacimientos. Casi siempre se repite el mismo modelo, en el momento del parto vemos a la parturienta recostada en la cama cubierta con una colcha y el niño enfajado, en el aire, algo desplazado. Generalmente le acompaña el padre que se sitúa a la cabecera y, en ocasiones, como en el *nacimiento de Moisés*, una partera u otro familiar. Antecedan a esta imagen *el nacimiento de Isaac* (f. 10v), *Jacob y Esau* (f. 15v) y *Benjamín* (f. 22) que obedecen al mismo cliché.

Cierto parecido podemos observar en las ilustraciones del *paso del Mar Rojo* (f. 48v), el *ejército del faraón sucumbe en el mar* (f. 49), y *el canto de Miriam* (f. 49v) y las miniaturas correspondientes de la Biblia de San Millán (fig. 4). En la primera, el ejemplar del rey ha destacado por su tamaño la figura de Moisés, que extiende su vara sobre el mar de modo que las aguas se separan hacia arriba y abajo, mientras el pueblo de Israel atraviesa a pie enjuto el mar. Una composición parecida la vemos en el ejemplar riojano (f. 44) donde se destaca a Moisés con la vara extendida, las aguas aparecen separadas arriba y abajo y el pueblo de Israel camina a pie entre ambas²³. Únicamente el ilustrador de la Biblia de Pamplona ha dado un aire militar a los israelitas que portan sus lanzas, lo que es llamativo, teniendo en cuenta que este atributo fue omitido, o mejor corregido, en la copia del 1200 (f. 57v). Es muy posible que el ilustrador se haya inspirado en fuentes judías antiguas ya que aparece representado de esta manera en el correspondiente pasaje de la sinagoga de Doura Europos. El episodio de la armada del faraón ahogada en el mar presenta también notable paralelismo con la imagen de la Biblia de San Millán (f. 44v), ya que esta introdujo como novedad, respecto a los ejemplares altomedievales anteriores, la identificación del ejército con la caballería, como menciona expresamente el texto bíblico, lo que aparece evocado también en la Biblia de Pamplona, si bien en esta, el ejército no viste el traje militar, aunque los personajes porten armas. En primer término destaca el faraón con corona, embrazando escudo circular en una mano y la espada en la otra, otro detalle

²¹ S. de Silva y Verástegui, «Las Biblias de Pamplona», en *Enciclopedia del Románico en Navarra*, vol. II, Aguilar de Campoo, 2008, pp. 1138-1140 y 1144.

²² F. Bucher, *The Pamplona Bibles...*, op. cit., p. 206.

²³ S. de Silva y Verástegui, *La miniatura...*, op. cit., p. 148.

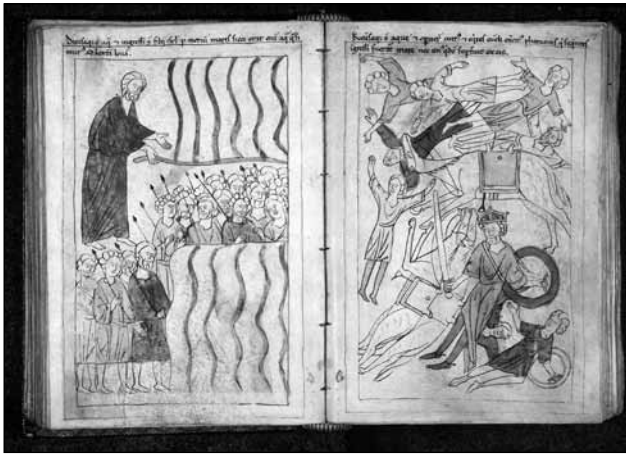


Figura 4. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 48v-49). *El paso del mar Rojo. El ejército del faraón sucumbe en el mar.*

tomado de fuentes antiguas que representan también al faraón, como puede verse en el Pentateuco de Ashburnham (BNF, MS. nouv. acq. lat. 2334, f. 68) y en el Psalterio de Paris (BNF, gr. 139)²⁴. En cambio se prescinde de él en el ejemplar de Pamplona de 1200. Una omisión inexplicable es la ausencia de la visualización de las aguas que, representadas con mayor o menor realismo, caracteriza el tema siempre, por lo que este detalle fue también corregido en la Biblia de Pamplona de 1200. Finalmente, llama la atención que del largo cántico de acción de gracias de Moisés, la biblia del rey solo haya visualizado el canto de Miriam y la danza de las mujeres, tema que también incluyen los tres ejemplares altomedievales. La imagen más parecida a la biblia regia es la de San Millán de la Cogolla ya que en ambas no se distingue a Miriam por su tamaño, las tres mujeres son iguales, se suceden una a la otra, y los objetos que portan en sus manos son exactos. Los textos inscritos en la Biblia de San Millán —«*Cantemus Domino gloriose*»— nos permite identificarlos con pergaminos con el canto que María y las mujeres israelitas dirigen a Yaveh²⁵. En cambio no se alude a la danza de las mujeres, aspecto que, sin embargo, se resalta en la ilustración de otras biblias, como puede observarse en los octateucos bizantinos²⁶.

Números

Frente a las biblias castellano-leonesas altomedievales que carecen de ilustraciones, el libro de los Números ha recibido también una copiosa ilustración en la Biblia de Sancho el Fuerte. La mayoría de las imágenes se centran en

²⁴ B. Narkiss, «Pharaoh is Alive and Well and Living at the Gates of Hell», *Journal of Jewish Art*, X, 1984, pp. 11-12; Cfr. D. Hoogland Verker, «Exodus and Easter Vigil in the Ashburnham Pentateuch», *The Art Bulletin*, LXXVII, 1995, p. 96, nota 12; para el psalterio, véase, C. R. Morey, «Notes on East christian miniatures», *The Art Bulletin*, XI, 1929, p. 22, fig. 25.

²⁵ S. de Silva y Verástegui, *La miniatura...*, op. cit., p. 150. Las danzas se acompañaban de cantos o himnos interpretados tanto por hombres como por mujeres, R. Castelo Ruano, «Aproximación a la música y a la danza en los textos bíblicos», *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 32, 1992, p. 14.

²⁶ G. Sed-Rajna, «La danse de Miryam», *Artibus et Historiae*, 17, 1988, pp. 49-54, figs. 9-10.

episodios significativos de la estancia y paso de los israelitas por el desierto, donde las dificultades, la falta de alimentos, de agua y las enfermedades les incitaron a la rebeldía contra Dios. No obstante, Yahvé se mantiene fiel conduciendo a su pueblo y guiándolo a través de intermediarios, como son Moisés y Aarón. El ilustrador ha querido ofrecer un testimonio de esta presencia divina a través de la imagen del *tabernáculo* (f. 58) que Dios mismo había mandado construir, y que constituía el centro del campamento en torno al cual giraba la vida del pueblo de Israel. La ilustración que ocupa la página entera acompaña el conocido texto del Éxodo (25, 8-9): «*facientque mihi sanctuarium, et habitabo in medio eorum.iuxta omnem similitudinem tabernaculi quam ostendam tibi*» (fig. 5). Su representación es enormemente sencilla, una versión simplificada del modelo ilustrado en las biblias altomedievales mencionadas. Un arco de medio punto evoca aquí la sólida construcción de aquellas. Dentro se encuentra Moisés en pie con la vara en la mano delante del Arca de la Alianza donde se guardaban las tablas de la ley. Esta tiene forma de arcón rectangular y muestra la cerradura. En la copia de 1200 se añadirán nuevos detalles, como el altar dentro de la tienda y, fuera, el rostro de Yahvé, con nimbo crucífero que sale de una nube y simboliza la presencia de Dios (f. 69). Estos añadidos fueron muy frecuentes en el proceso ilustrativo de los manuscritos por parte de los artistas.

Josué

Otro de los libros del Antiguo Testamento que ha inspirado gran número de miniaturas es el libro de Josué. Su tradición ilustrativa es especialmente rica en el arte bizantino donde el ciclo aparece en numerosos y variados manuscritos desde el siglo IX al XIII²⁷. En Occidente los ciclos son menos numerosos, pero conservamos el ejemplo más antiguo que ha llegado hasta nosotros en los célebres mosaicos de Santa María la Mayor, del siglo V. Varios episodios aparecen ilustrados también en el frontispicio de Josué de la célebre biblia carolingia de San Pablo f. le muri. En España figura tanto en las biblias catalanas del siglo XI como en las tres biblias castellano-leonesas de los siglos X al XIII²⁸. Pero la *conquista de Jericó* (ff. 67v-68), tema emblemático que aparece en la biblia del rey, solo se encuentra en estas últimas (fig. 6). Sin embargo su iconografía es muy diversa. Tres escenas ilustran la toma de la ciudad a la que se le ha despojado del carácter militar y violento que se ha dado siempre a este evento. La primera imagen, que ocupa el folio entero, representa la ciudad de Jericó en el centro, evocada por medio de sus murallas con sus torres características, todo muy simplificado. Le rodea una multitud de cabezas superpuestas por detrás y a los lados, y una fila de personajes —el pueblo de Israel—, a los que se dirige Josué dando instrucciones por delante. El texto bíblico que acompaña esta ilustración: «*Igitur ovni vociferante populo et clagentibus tubis postquam in aures multitudinis vox*

²⁷ Al siglo IX pertenece el manuscrito de Gregorio (Paris, BNF, Grec. 516), si bien los ejemplos más numerosos datan del siglo X: Biblia Vaticana (cód. Reg. gr. 1), el Menologio de Basilio II, y el rollo de Josué. Los octateucos, datados entre los siglos XI y XIII, contienen, también, abundantes escenas.

²⁸ S. de Silva y Verástegui, *La miniatura...*, op. cit., pp. 167-174 y 252.



Figura 5. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, f. 58). *El tabernáculo en el desierto.*



Figura 6. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 67v-68). *La conquista de Jericó. Josué envía a dos exploradores. Incendio de la ciudad.*

sonitusque increpuit, muri iberico illico corruerunt» es mucho más explícito, por lo que la copia de 1200 nos ofrece una nueva versión más completa del mismo tema. Las murallas de la ciudad (f. 81) cobran un aspecto más real y se representan a los sacerdotes tocando las trompetas, a cuyo sonido el pueblo gritó y los muros de Jericó se derrumbaron. En las biblias castellano-leonesas han figurado, en cambio, el asalto a la ciudad por el ejército de Israel y su defensa por parte de sus moradores que caen vencidos a mano de aquellos. El episodio continúa con la misión «confiada por Josué a los dos exploradores para que entraran en la ciudad y rescataran a Rahab y todos los suyos» (f. 68va), lo que acontece en el folio siguiente. Arriba, Josué, representado a escala mayor, envía a los dos mensajeros que caminan a la derecha para cumplir las órdenes dadas por él, conforme al texto: «*duobus autem viris qui exploratores missi fuerant, dixit Josué: ingredimini domum mulieribus meretrices et producite eam et omnia, quae illius sunt, sicut illi juramento firmastis*». Abajo, en cambio, la imagen alude «al incendio de la ciudad» (f. 68vb) representada muy esquemáticamente con sus moradores dentro. El artista ha evocado el incendio solo por el color rojo, quedando en blanco el espacio ocupado por Rahab y su familia mientras que en el ejemplar de 1200, puede

observarse claramente el fuego que consume la ciudad (f. 81vb). Este último episodio no figura en las biblias castellano-leonesas pero sí en la Biblia de Ripoll del siglo XI.

Jueces

Contrasta la ausencia de ilustraciones en el libro de los Jueces de las biblias castellano-leonesas con el número relativamente elevado que contienen la biblia del rey y su copia de 1200. Los episodios a los que el ilustrador ha dado mas realce son las hazañas de Sansón, entre las cuales *figura su muerte y la matanza de los filisteos* (f. 90v), conforme al texto Jueces, 16, 27-30. Sansón, figurado a escala algo mayor y ciego, sostiene la columna central de la casa donde se encontraban los príncipes de los filisteos y unos tres mil hombres y mujeres. Se elude el momento más violento cuando Sansón recupera la fuerza con la ayuda de Dios y consigue derribar la casa provocando la muerte de todos los que se encontraban en ella. La imagen de la Segunda Biblia es muy similar, aunque el ilustrador ha colocado al lado de Sansón un instrumento musical, sin duda un detalle inspirado en la miniatura anterior.

Job

El ciclo de Job es sumamente escueto, se reduce a seis miniaturas. La primera figura a modo de *presentación de Job* (f. 91 a), a quien vemos vestido con túnica y manto abrochado en el hombro derecho, sentado ante su rebaño de ovejas y cabras, haciendo alusión a su próspera situación (fig. 7). Este tema —el rebaño de Job— deriva de la tradición de la miniatura bizantina donde fue muy representado²⁹. Ninguna de las biblias hispanas lo ha incluido, si bien el arte medieval occidental prefirió casi siempre la escena del banquete en su casa, la que mejor refleja la completa felicidad de Job³⁰. Muy difundida, en cambio, fue la *conversación de Dios con Satán* (f. 91 b) que figura debajo. La imagen presenta a los dos protagonistas frente a frente, Yahvé a quien únicamente caracteriza el nimbo, desprovisto de ninguna otra alusión a su majestad, aparece sentado y el diablo de aspecto antropomorfo —con alas, grotesca cabeza de animal y garras— en pie. Su figura es la habitual ya en época románica, como puede observarse en las escenas de la Biblia de León de 1162 o en la de San Millán de la Cogolla de h. 1200³¹. La inscripción alude a la segunda conversación que mantiene Dios con Satán en la que este, con gesto desafiante, le reta a enviarle una enfermedad a Job (Job, 2, 2-3).

²⁹ S. Papadaki-Oekland, *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job. A preliminary Study of the Miniature Illustrations its Origin and Development*, Athens, Brepols, 2009, pp. 58-65. Sobre el tema, S. Terrien, *The iconography of Job through the centuries: artists as Biblical Interpreters*, Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1996.

³⁰ El tema del banquete de Job figura en uno de los capiteles del claustro románico de la catedral de Pamplona, obra de la primera mitad del siglo XII, que ha suscitado abundante bibliografía. Seleccionamos: L. Vázquez de Parga, «La historia de Job en un capitel románico de la catedral de Pamplona», *Archivo Español de Arte*, 14, 1941, pp. 410-411; *Idem*, «Los capiteles historiados del claustro románico de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 29, 1947, pp. 457-465; G. Gaillard, «El capitel de Job en los Museos de Toulouse y de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 2, 80-81, 1960, pp. 237-240.

³¹ Véase: J. Yarza, «Del ángel caído al diablo medieval», *Boletín del Departamento de Arqueología y Arte de la Universidad de Valladolid*, XLV, 1979, pp. 312-314.



Figura 7. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 90v-91ab). *Sansón. El rebaño de Job. La conversación de Dios y Satán.*

Reyes

De todos los libros del Antiguo Testamento son los de los Reyes los más densamente ilustrados en la Biblia del rey Sancho el Fuerte, con más de 170 miniaturas, lo que rebasa con creces las de las biblias catalanas del siglo XI o nuestras biblias castellano-leonesas. Incluso el ejemplar de San Millán que cuenta con uno de los ciclos más extensos en la península apenas representa más que un tercio de aquella. Fuera de aquí el número de ilustraciones de la biblia real solo es comparable con el libro de los Reyes bizantino (Vaticano, grec. 333) fechado en el siglo XI que contiene 165 miniaturas³². Uno de los primeros episodios a los que se ha dado gran realce, reservándole dos folios con dos páginas sucesivas, es el *combate de David con Goliat* (ff. 85v-86 y 86v-87), sin duda una de las escenas más difundidas en el arte cristiano desde los primeros siglos. El tema aparece en los frescos de Doura Europos, en varios sarcófagos del siglo IV y otros objetos artísticos de la época, lo que ha llevado a pensar en la existencia de algún ejemplar antiguo ilustrado de la biblia³³. Sin embargo, los ejemplos miniados más antiguos que conservamos, tanto en Bizancio como en Occidente, datan del siglo IX. Son tres las escenas principales en las que suele descomponerse el combate: el desafío de Goliat, el acto central de la lucha en la que el joven pastor se enfrenta al gigante filisteo y finalmente la victoria de David con la decapitación de Goliat. Estas tres escenas las encontramos ya en un plato de plata de Chipre, datado en el siglo VII, procedente de algún taller constantinopolitano. Los tres momentos se han ilustrado en la biblia regia, pero el primero se ha omitido en la copia de 1200. En la *escena del combate* (ff. 85v-86) es sumamente original que Goliat se acerca montado en un caballo hacia David, de lo cual no conocemos prece-

³² L. Lassus, «Les miniatures byzantines du Livre des Rois», *Mélanges d'Archeologie et d'Histoire*, XIV, 1928, pp. 38-71.

³³ T. Nagasawa, «Notes sur l'évolution de l'iconographie du "combat de David contre Goliat" des origines au Xe siècle», *Byzantion*, LVIII, 1988, pp. 122-139.

dente en el arte cristiano occidental³⁴ (fig. 8). F. Bucher señaló un paralelo en el Psalterio de Vatopedi, pero no estimó como probable que se hubiera dado una conexión entre ambos. Él lo consideró, más bien, como una influencia de las prácticas militares de la época³⁵. No obstante, nosotros podemos señalar la miniatura de la lucha entre David y Goliat del psalterio bizantino (Vat. gr. 752, f. 448) del siglo XI en la que el gigante se acerca a caballo para desafiar a los israelitas, pero la lucha entre ambos se hace a pie³⁶. Dado que el caballo, en aquellos siglos, constituía un signo elocuente de poder, cabría ver, a nuestro juicio, en su elección una ostentación de la superioridad del filisteo con respecto a David, lo que pondría de manifiesto la destreza de este como un don concedido de lo alto. Como indica el texto, aquel se enfrenta armado con escudo y lanza mientras que David figura a pie en el momento en que se dispone a arrojar una piedra con la honda hiriendo en la frente a Goliat. A la derecha presencian la escena tres israelitas que muestran con los gestos de sus manos su satisfacción. El copista de la Segunda Biblia ha completado algunos detalles importantes. Goliat aparece ahora con el traje militar guerrero de la época, como vemos en la Biblia de San Millán, su caballo ha sido enjaezado, y David lleva el zurrón al hombro y al lado figura el cayado. En cambio ha prescindido del pueblo de Israel. Tras el enfrentamiento y la muerte de Goliat cobra realce, reservando el folio entero, el momento en que *David decapita a Goliat* (f. 86v), lo que se ajusta literalmente al texto bíblico que figura encima: «se quedó en pie sobre el filisteo, agarró su misma espada, la desenvainó, lo mató y le cortó la cabeza» (I Reg. 17, 51). Los siguientes episodios figuran al lado, ambos en la misma página. Arriba David, con la cabeza de Goliat en una mano y la espada en la otra, es conducido ante el rey Saúl y es presentado al monarca por su lugarteniente Abner (f. 87a) (I Reg. 17, 57). Abajo *las mujeres de Israel danzan y cantan a coro* delante de Saúl, diciendo: «Saúl ha matado a mil y David a diez mil», lo que viene manifestado en el texto debajo (f. 87b). Las mujeres portan en sus manos una especie de pergaminos muy parecidos a los que llevan Miriam y las mujeres israelitas en el canto de acción de gracias que hemos visto en el Éxodo. Imágenes muy parecidas nos proporciona la Segunda Biblia de Pamplona, salvo la relevancia dada al episodio en el que David comparece ante Saúl con la cabeza de Goliat, al que se ha reservado aquí el folio entero (f. 102). El canto de las israelitas se encuentra en el verso ocupando la mitad de la página (f. 102v). Ninguna de estas escenas, salvo el combate de David y Goliat, fue ilustrada en nuestras biblias castellano-leonesas.

Otro episodio que ocupa los dos folios es *el sacrificio del toro en el monte Carmelo*, en tiempos del profeta Elías (ff. 110v-111), tema que ilustran también nuestras biblias castellano-leonesas, si bien las imágenes de la biblia real carecen de la expresividad de aquellas (fig. 9). En primer lugar falta el monte, un elemento importante donde situar la escena. A la izquierda figura

³⁴ La escena de Goliat aproximándose ante David a caballo se encuentra en manuscritos bizantinos: un psalterio del monasterio de Vatopedi (Mt. Athos, MS. 761) según F. Bucher, *The Pamplona Bibles...*, *op. cit.*, pp. 83 y 92.

³⁵ *Ibid.*, pp. 92-93.

³⁶ A. Dzurora, *Miniatura bizantina*, Milán, 2001, p. 85, lám. 63.



Figura 8. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 85v-86). *Combate de David y Goliath*.

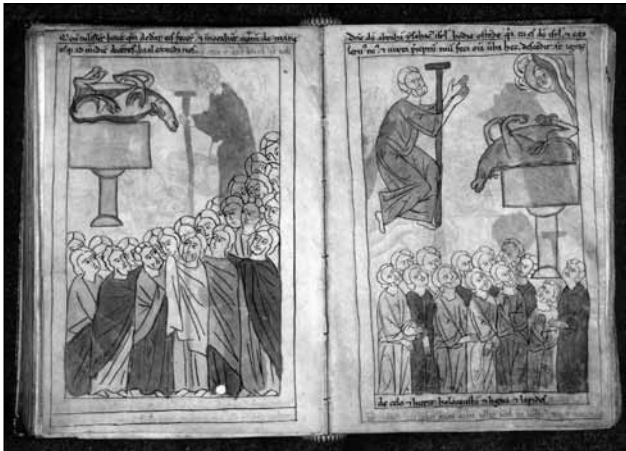


Figura 9. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 110v-111). *Sacrificio del toro en el monte Carmelo*.

en la parte superior el altar con el novillo encima preparado para el sacrificio que se dispone a ofrecer uno de los sacerdotes de Baal (el personaje está muy desdibujado), mientras el pueblo se dirige a su dios diciendo: «*baal exaudi nos*» (III Reg. 18, 26). La escena siguiente es parecida, pero elocuente por los gestos de las manos. Elías se dispone a arrodillarse invocando a su Dios con las manos extendidas hacia Él, cuya presencia evoca la cabeza de un ángel que asoma arriba a la derecha en medio de nubes (III Reg. 18, 36-38). Debajo se encuentra el novillo sobre el altar del sacrificio. No figura el fuego que, en cambio, representan las biblias hispanas altomedievales, pero los gestos de las manos de la multitud que se aglutina en torno indican el acatamiento al Dios de Israel ante la evidencia del prodigio. En los ejemplares altomedievales el reconocimiento de Yahvé como Dios verdadero por parte del pueblo se manifiesta en su actitud de *proskinesis* (Biblia de Valeránica) o bien arrodillados (Biblia de San Millán). La Segunda Biblia de Pamplona corrige la composición situando el altar con el toro en ambas ocasiones en el centro, añade otro sacerdote en el sacrificio a Baal (f. 129) y el rey Ajab asiste al del profeta Elías (f. 129v).

Daniel

A continuación del libro de los Reyes, la Biblia de Sancho el Fuerte inicia el libro de Daniel, otro de los textos bíblicos que han suscitado gran número de miniaturas. En la península aparece ilustrado en las Biblias de Valeránica y de León, del 960 y 1162 respectivamente, y en los ejemplares catalanes de Roda y Ripoll del siglo XI³⁷. Además desde el siglo X, lo incorporan los Beatos de la familia IIab que añaden el Comentario al Apocalipsis, el Comentario de San Jerónimo al libro de Daniel, ilustrado con un ciclo de miniaturas mucho más amplio que el de las biblias³⁸. Pero a todos ellos rebasa el número mucho más copioso de ilustraciones de la Biblia del rey Sancho. Comentamos aquí *el festín de Baltasar* (ff. 137v-138) que incluyen todos (fig. 10)³⁹. El ilustrador ha realizado sin duda el episodio al que ha dedicado dos folios. En el primero, a la izquierda, ha situado al rey Baltasar que acompañado por sus invitados se sitúan ante una mesa rectangular cubierta con un mantel sobre la que se disponen cuatro copas. Todos participan en el banquete ofrecido por el monarca. Este ostenta la corona sobre la cabeza, parecida a la que lleva en la Biblia de Roda. Encima se sitúan en dos registros, como si se tratara de dos estanterías, en el inferior, otras tres copas y botellas que sin duda hacen referencia a «las vasijas de oro y plata» que fueron sustraídas del templo de Jerusalén por su padre Nabucodonosor y profanadas en el festín del rey. Encima, tres lámparas, inusuales en las representaciones del tema, cuelgan del techo. La imagen ha perdido todo el narrativismo que anima la escena del banquete en las biblias altomedievales o incluso en los Beatos, donde los comensales aparecen comiendo y bebiendo o son atendidos por los sirvientes. En la siguiente ilustración se ha dado gran realce a la mano que, de acuerdo con el texto bíblico, ha dejado escritas en la pared del palacio real las misteriosas palabras: «*Mane, Techel, Phares*». Esta mano vestida con una lujosa manga rematada con una cenefa de pedrería ocupa todo el espacio del folio, lo que contrasta con las pequeñas dimensiones que se le otorga en la ilustración correspondiente de las biblias y los Beatos (fig. 11). Su tamaño gigante que produce auténtico impacto ante un hecho milagroso no tiene precedentes en el arte medieval⁴⁰. También se ha omitido el candelabro que menciona el texto y que, salvo excepción de la Biblia de Roda, aparece en todas las imágenes. ¿Será este el motivo por el que el copista de la Segunda Biblia de Pamplona lo recupera y lo sitúa duplicado a ambos lados de la mano que escribe? (f. 158a). En este ejemplar no figura, por el contrario, el festín de Baltasar y, en cambio, se ha introducido una escena nueva abajo: Daniel con bastón en la mano descifra al rey Baltasar, sentado en frente, el significado de las palabras escritas en la

³⁷ Véase el cuadro comparativo de temas representados en S. de Silva y Verástegui, *La miniatura...*, op. cit., pp. 257-258; para la Biblia de Valeránica, J. Vallejo Bozal, «Les enluminures du livre de Daniel dans la Bible mozarabe de 960», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 40, 1997, pp. 159-174; sobre las biblias catalanas, W. Neuss, *Die Katalanische Bibelillustration...*, op. cit., pp. 85-94.

³⁸ J. Williams, «The Beatus Commentaries and Spanish Bible Illustration», en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, II, Madrid, 1980, pp. 211-213; *Idem*, *The illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, I, London, 1994, pp. 60 y ss.

³⁹ F. Bucher, *The Pamplona Bibles...*, op. cit., p. 22.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 55 y 93.

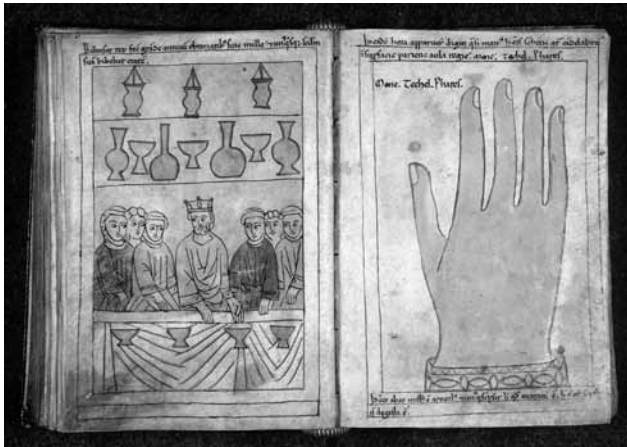


Figura 10. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 137v-138). *El festín de Baltasar.*



Figura 11. Beato de Manchester, Castilla, fines del siglo XII (Manchester, John Rylands Library, MS. Lat 8, f. 218). *El festín de Baltasar.*

pared, como indica el texto explicativo situado al lado (f. 158b). En la biblia del rey este episodio se ha desplazado a la parte superior del folio siguiente (f. 138va) donde también figura la trágica muerte del soberano debajo.

Jonás

No son muchas las ilustraciones del libro de Jonás que se inicia con la miniatura que representa a Yahvé enviando al profeta a predicar a Nínive (f. 144vb). Jonás huye en dirección contraria embarcando en una nave hacia

Tarsis (f. 145). Pronto se levanta una violenta tormenta y Jonás es arrojado al mar donde una ballena lo engullirá. Allí estuvo el profeta durante tres días y tres noches en el vientre del cetáceo, que al tercer día lo vomitó en la playa. El tema ha sido representado desde los primeros siglos del cristianismo en las pinturas de las catacumbas, en los sarcófagos y en la estatuaria, limitándose, en ocasiones, el artista a ofrecernos la imagen del profeta en la boca del gran pez, como ocurre en la catacumba de Priscila, del siglo IV o en las espectaculares estatuas del Museo de Cleveland, incluso algo anteriores⁴¹ (fig. 11bis). En cambio, no figura en ninguna de nuestras biblias altomedievales. El ilustrador ha seguido aquí este esquema antiguo al mostrarnos exclusivamente la imagen del *profeta engullido por la ballena y devuelto a la playa* (ff. 145v-146) que ocupa los dos folios (fig. 12). De nuevo ha prescindido del narrativismo de la escena que se prestaba muy bien a ser descrita con todo detalle y nos ofrece, en cambio, un símbolo de acuerdo con la relevancia otorgada al tema por los exégetas, que veían en él un signo de la resurrección de Cristo. La doble imagen del cetáceo que engulle a Jonás a la izquierda, el lado de la oscuridad, y es devuelto, a la derecha, en el lado de la luz es espectacular. Ambas se copiaron en la Segunda Biblia de Pamplona (ff. 171v-172) que introdujo, además, otras escenas narrativas de la historia del profeta. No conozco paralelos de estas imágenes en su época, salvo las que nos proporcionan la decoración de iniciales de algunas biblias románicas europeas como las de San Bernardo de Claraval (Troyes, Bibl. mun., MS. 458, vol. I, f. 232) o la Biblia de Admont (Viena, Öst. Nationalbibl. N. S. Cod. 2701, f. 241v), fechada en el último cuarto del siglo XII. La primera reproduce el momento en que Jonás es arrojado al mar y la ballena engulle su cuerpo del que todavía asoman los pies por la boca del pez, de modo muy similar a nuestra ilustración⁴². La inicial de la Biblia de Salzburgo, en la que el profeta sale de medio cuerpo por la boca de la ballena, tiene igualmente su paralelismo en la Biblia del rey Sancho (fig. 13). La imagen de Jonás con un gran pez sobre los hombros que figura esculpido en la portada occidental del monasterio de Leire (enjuta derecha), del primer tercio del siglo XII, recuerda también las imágenes de nuestras biblias⁴³.

El Nuevo Testamento

Una de las novedades más interesantes de la Biblia del rey Sancho el Fuerte es la incorporación de un ciclo relativamente amplio dedicado al Nuevo Testamento, sobre todo a los evangelios, ya que la mayoría de las biblias hispanas de estos siglos no incluyen miniaturas narrativas en estos libros. Su ilustración se reduce a alguna página frontispicio, a los cánones de concordancia y a los retratos de los autores que figuran al comienzo de los respectivos textos⁴⁴. Úni-

⁴¹ R. M. Jensen, «Early Christian images and Exegesis», en *Picturing the Bible. The earliest christian art*, J. Spier (dir.), Kimbell Art Museum, 2007, pp. 71-72, fig. 52; para las estatuas, véase el catálogo n.º 21, figs. 1 y 2, p. 191.

⁴² Véase W. Cahn, *La Bible romane, Chefs-d'oeuvre de l'enluminure*, Paris, Office de Livre, Fribourg, 1982; para la Biblia de Admont, p. 160, fig. 119.

⁴³ E. Tyrrel, «Historia de la arquitectura románica del monasterio de San Salvador de Leyre», *Príncipe de Viana*, 72-73, 1958, p. 321.

⁴⁴ S. de Silva y Verástegui, *La miniatura...*, op. cit., pp. 124-131.



Figura 11bis. Estatuas de Jonás. Asia Menor, h. 280-290 (The Cleveland Museum of Art). *El profeta Jonás engullido por la ballena y devuelto en la playa.*



Figura 12. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 145v-146). *El profeta Jonás engullido por la ballena y devuelto en la playa.*

camente la Biblia de Ripoll, datada en el segundo tercio del siglo XI, contiene sus evangelios ilustrados por una larga secuencia de imágenes distribuidas en diez folios⁴⁵. También la Biblia de Ávila (Madrid, Bibl. Nac. MS. vitr. 15-1) iluminada en su origen en Italia a mediados del siglo XII, fue completada en España a fines del siglo con un ciclo de la vida de Cristo con escenas desarrolladas en tres bandas pero mucho más corto.

La Biblia del rey sancho el Fuerte concluye el Antiguo Testamento con la genealogía de Cristo, tal como nos la ha transmitido el evangelista san Mateo, y actualmente se extiende entre los folios 159 a 166. Dado que la copia de 1200 contiene el texto completo, es muy probable que se hayan perdi-

⁴⁵ W. Neuss, *Die Katalanische Bibelillustration...*, op. cit., pp. 108-128.



Figura 13. Biblia de Admont, siglo XII (Viena, Öst. Nationalbibli. N.S., cód. 2701, f. 241v). *Inicial de Jonás*.

la corona real en la cabeza se dirige a su hijo Ozías. Debajo, Ozías con la misma indumentaria y atributo levanta a su hijo Joatán, atrayéndolo hacia él. La escena se repite en un gesto como de juego infantil entre Joatán y su hijo Acaz y acaba convirtiéndose en una relación afectuosa entre Acaz y su hijo Ezequías que se encuentra sentado en su regazo. Aunque ya Baschet vio un paralelo entre este ciclo y las genealogías pintadas hacia 1200 en la sala capitular del monasterio de Sigena, a nuestro juicio esta disposición no tiene precedentes en Occidente⁴⁸.

Sigue a continuación un breve texto que marca, en realidad, el comienzo del Nuevo Testamento si bien la primera escena se inspira en un texto litúrgi-

do algunos folios de la biblia regia, que inicia su genealogía a partir de David. El tema había gozado de gran interés en la península ya que lo habían integrado todas las biblias y beatos comprendidos entre los siglos X al XIII e incluso algún códice extrabíblico⁴⁶. Llama la atención, sin embargo, la originalidad de su iconografía desconocida hasta entonces ya que, siguiendo el texto escriturístico —«X genuit Y»—, representa una escena de paternidad, como ya indicara Baschet, en la que destaca el tamaño del padre, a escala ostentosamente mayor, siempre sentado, y el hijo visto como un niño, reforzándose así la autoridad del primero⁴⁷. Las escenas ofrecen todo tipo de variantes, pero siempre es palpable la relación padre e hijo, bien porque aquel se dirige afectuosamente a este o lo coge de su mano, o bien lo tiene en su regazo e incluso hasta juega tiernamente con él. Un ejemplo lo podemos ver en los folios que reproducimos (ff. 160v-161) (fig. 14). Arriba, a la izquierda, Jorán, vestido con túnica y manto abrochado en un hombro y con la

⁴⁶ F. Bucher, *The Pamplona Bibles...*, *op. cit.*, p. 23. El autor quiso ver una relación entre las genealogías y los problemas de consanguinidad que se discutían en la época de Sancho el Fuerte en Navarra, tema que necesita ser estudiado en profundidad. Para la ilustración de las Genealogías véase: Y. Zaluska, «Entre texte et image: les stemmata bibliques au Sud et au Nord des Pyrénées», en *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1986-1987, pp. 142-152; J. Williams, «The Beatus Commentaries and Spanish Bible Illustration», en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, II, Madrid, 1980, pp. 207-210; S. de Silva y Verástegui, *La miniatura...*, *op. cit.*, pp. 132-133.

⁴⁷ J. Baschet, *Le sein du Père. Abraham et la paternité dans l'Occident Médiéval*, Paris, 2000, pp. 310-318.

⁴⁸ *Ibid.* Tampoco estamos de acuerdo con la opinión de Bucher que vio un paralelismo entre las ilustraciones de las genealogías de los Beatos con las de las Biblias de Pamplona. Aquellas se limitan a Adán y Eva, el sacrificio de Noé y el sacrificio de Isaac, y los retratos de busto o medio cuerpo de Isaac, Jacob y Lía, Raquel y David. Véase F. Bucher, *The Pamplona Bibles...*, *op. cit.*, p. 81.



Figura 14. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 160v-161). *Genealogía de Cristo.*

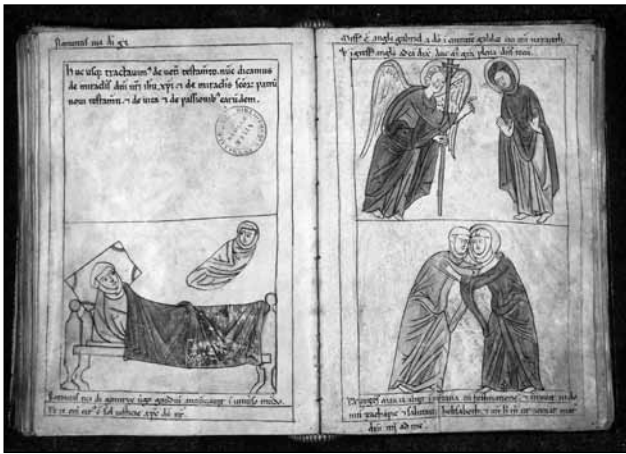


Figura 15. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 166v-167). *La Anunciación. La Visitación.*

co tomado de una de las grandes festividades dedicadas a la Virgen en el calendario romano, la de su *Natividad* (f. 166v) (fig. 15). Esta fiesta la incorporan ya en la península el Breviario de Silos (Londres, BL, Add. MS. 30849) y un misal (Universidad de Salamanca, MS. 2637) del siglo XII, conectado también con este monasterio⁴⁹. De ahí que es posible que la escena de nuestra biblia sea una de las más antiguas. Su composición es enormemente sencilla. Santa Ana, la madre de la Virgen, se encuentra recostada en una cama con la cabeza apoyada en una almohada y cubierta con una colcha. Detrás figura María, flotando en el aire, envuelta en fajas como se acostumbra en un recién nacido. Es otra de las escenas cliché dada la preferencia del ilustrador de la biblia por las escenas del nacimiento de los grandes protagonistas de la historia bíblica. Así se ha representado también el nacimiento de Isaac (f. 10v), Esaú y Jacob (f. 15v), José (f. 22), Moisés (f. 39) y Salomón (f. 96), pero en estos casos siempre figura a la cabecera de la cama el padre, a quien se le otorga un gran tamaño, y, en ocasiones, una partera a los pies.

⁴⁹ R. Walker, *Views of transition. Liturgy and Illumination in Medieval Spain*, The British Library and University of Toronto Press, 1998, pp. 78 y 202.

Tras esta escena se inicia el ciclo de la Vida de Infancia que abarca desde la Anunciación hasta el Niño en el templo sentado en medio de los doctores. Las composiciones son sumamente sencillas, limitándose el ilustrador a los protagonistas de la escena. En la *Anunciación* (f. 167) el ángel se inclina hacia María transmitiéndole el mensaje, como lo sugiere el dedo índice de la mano derecha extendido. En la mano izquierda lleva una cruz del tipo procesional, detalle ya visto en la miniatura desde el siglo X, como ocurre en el Evangelionario de la Baja Sajonia del último tercio del siglo⁵⁰. Esta modalidad ya se conocía en Navarra pues también en la Anunciación que figura en la portada occidental del monasterio de Leire, del primer tercio del siglo XII, en la enjuta derecha, el ángel lleva una cruz⁵¹. En la Segunda Biblia el ángel, en lugar de una cruz, porta una vara florida. En la *Visitación* (f. 167b), María a quien distingue el nimbo, abraza a su prima santa Isabel que le corresponde rodeándole el cuello con sus manos, mientras ambos rostros se unen en un gesto expresivo, habitual en el arte de fines del siglo XII. Gran relevancia se ha dado a la *historia de los Reyes Magos* que ocupa dos páginas (ff. 168v-169) (fig. 16). Arriba, a la izquierda, los tres reyes identificables por las coronas, vestidos con túnicas y mantos abrochados en un hombro, cabalgan hacia Jerusalén. Se les representa con los rasgos de edad avanzada el primero, que peina larga barba; el segundo es el más joven y carece de barba, mientras el tercero, con su barba corta representa la edad madura, todo ello en perfecta consonancia con el arte de su época. Abajo son recibidos por Herodes que se encuentra sentado en su trono cubierto con un dosel. Arriba a la derecha, los tres reyes rinden homenaje al Niño sentado en el regazo de su Madre y le ofrecen sus dones, oro, incienso y mirra. El conjunto es muy parecido al de las pinturas murales de la capilla de la Virgen del Campanal de la iglesia de San Pedro de Olite de fines del siglo XIII. Abajo, mientras duermen, un ángel del cielo les revela que se vuelvan a su país por otro camino. El ciclo concluye con *Cristo en el Templo sentado en medio de los Doctores* (f. 170v), una escena muy sencilla que presenta al Niño en posición central, destacado por su tamaño sensiblemente mayor que el resto de los personajes que le rodean, a pesar de ser un niño, con nimbo y un libro en la mano alusivo a su sabiduría. Tres doctores le flanquean a cada lado.

Inmediatamente da comienzo la Vida Pública con la escena del *Bautismo* (f. 170v): el Bautista vestido con un manto corto hasta la rodilla, se dirige a Cristo que se encuentra de cintura para abajo sumergido en el Jordán. Le distingue el nimbo y la paloma, símbolo del Espíritu Santo, que posa sobre su cabeza. Varios son también los milagros representados pero destacan especialmente dos, *el de las bodas de Caná* (f. 171) y *la multiplicación de los panes y peces* (ff. 175v-176). En el primero se utiliza una composición vista en miniaturas románicas: en la mitad superior del folio se encuentran Cristo y María sentados ante una mesa sobre la que aparecen tres copas y varios panes y cu-

⁵⁰ G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, vol. I, London, 1971, fig. 81.

⁵¹ M. J. Quintana de Uña, «Los ciclos de Infancia en la escultura monumental románica de Navarra», *Príncipe de Viana*, 181, 1987, pp. 269-297; J. Martínez de Aguirre, «El primer tercio del siglo XII», en *El arte románico en Navarra*, C. Fernández-Ladreda (dir.), J. Martínez de Aguirre, C. J. Martínez Álava, Pamplona, 2002, p. 98.



Figura 16. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 168v-169). *Historia de los Reyes Magos*.



Figura 17. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, f. 171). *Las bodas de Caná*.

chillos. Les acompañan un grupo de invitados al banquete. Abajo, se enfatiza por su tamaño colosal las cinco grandes tinajas que ocupan la otra mitad del folio, recurso al que nos tiene habituados el ilustrador de la biblia (fig. 17). La distribución de la escena es muy parecida a la del libro de perícopas de Santa Erentruda de Salzburgo (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15903) de mediados del siglo XII, salvo en la ausencia de los criados que ejecutan el mandato de Cristo que contribuiría al milagro de la conversión del agua en vino⁵². Recordemos que no es la primera vez que relacionamos la iconografía de la biblia del rey navarro con las que nos proporcionan algunos manuscritos de la escuela de Salzburgo. En la Segunda Biblia de Pamplona, las tinajas se representan también aisladas pero aquí se acrecienta todavía más su valor de signo ya que ocupan la página entera⁵³.

Las escenas más bellas las encontramos en el ciclo de la Pasión que inicia la *Entrada de Cristo en Jerusalén* (f. 183a). Le precede en la página anterior

⁵² G. Schiller, *Iconography...*, *op. cit.*, fig. 474.

⁵³ F. Bucher, *The Pamplona Bibles...*, *op. cit.*, p. 93.

el encargo que Cristo hace a dos discípulos de ir a buscar a la aldea próxima una asna con su borrico (f. 182va), tal como se cumple en la escena inferior (f. 182vb) en la que los dos apóstoles traen el animal. De gran interés iconográfico es, a nuestro juicio, la superposición en el folio siguiente de la escena de la Entrada de Cristo en Jerusalén y la Última Cena, tema que aparece en otros manuscritos de la época (fig. 18). Citemos a título de ejemplo, el magnífico psalterio inglés (Munich, Bayerische Staatsbibl., Clm. 835, f. 24v) realizado hacia 1200, que reproduce una página similar si bien las escenas han sido mucho mejor elaboradas (fig. 19)⁵⁴. En realidad forman parte de los programas de exaltación de la Eucaristía, frecuentes en el siglo XII, en los que a la presencia real de Cristo representada por la Última Cena se antepone una escena de glorificación, como la Entrada Triunfante en Jerusalén o la Transfiguración en el Tabor, tal como reproduce este último caso la Biblia Floreffe de h. 1156. Se pretendía significar que ese mismo Cristo glorificado en su vida terrena es el que se entrega en la Eucaristía⁵⁵. El tema tuvo su repercusión también en la escultura monumental, como ponen de manifiesto el tímpano de la abadía de Charlieu (Loira) o las numerosas portadas que representan la Última Cena y encima una *Maiestas Domini* como la iglesia de San Martín de Bellenaves (Allier), Vizille (Isère), Saint-Julien-de Jonzy⁵⁶. En Navarra reaparece un siglo después en la portada del refectorio del claustro de la catedral de Pamplona, a fines del siglo XIII, en cuyo tímpano la Entrada de Cristo en Jerusalén también se encuentra, como en la Biblia del rey Sancho, encima de la Última Cena. La Segunda Biblia de Pamplona separa ambas escenas, que ahora ocupan cada una un folio, y se completan algunos detalles iconográficos. Sumamente interesante es en la Última Cena (f. 203) que Cristo sostenga el pan en la mano, parecido a una hostia, y bendiga con la derecha, lo que confiere a la escena un significado eucarístico, hasta entonces raras veces así evocado. De gran belleza es también el episodio de la *Flagelación* (f. 186v) que ocupa una página entera. Cristo, desnudo desde la cintura para arriba, con los pies descalzos, aparece atado a una columna que se encuentra en el eje de la composición, en posición frontal. A su derecha Pilatos, a quien le identifica el tocado de la cabeza, acompañado de un grupo de judíos, ordena la ejecución, mientras al otro lado, otro judío vestido con túnica se dispone a cumplirla levantando el flagelo para azotar el cuerpo de Cristo. En la Segunda Biblia (f. 207) la escena ocupa solo la mitad del folio, la columna no es tan ostensible y Pilatos, como indica la inscripción, aparece solo y se ha invertido su colocación ya que aquí figura a la izquierda mientras el verdugo se sitúa a la derecha de Cristo. En la página siguiente se superponen *Pilatos lavándose las manos*, arriba, y, una escena poco frecuente, *los ultrajes a Jesús*, abajo (f. 187). Esta última, que omite la

⁵⁴ H. B. Graham, «The Munich Psalter», en *The Year 1200: a symposium*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975, pp. 301-312; N. Morgan, *Early Gothic Manuscripts. I. 1190-1250*, Oxford University Press, pp. 68-72, n.º 23. Sobre las representaciones de la Entrada de Cristo en Jerusalén en el arte hispano altomedieval, W. S. Cook, «The Earliest Painted Panels of Catalonia (v)», en *The Art Bulletin*, X, 1927, pp. 167-178.

⁵⁵ G. Schiller, *Iconography...*, *op. cit.*

⁵⁶ Para los tímpanos de Bellenaves y Vizille, véase, J. Evans, *Cluniac Art of the Romanesque period*, Cambridge, 1950, figs. 113-106a. Sobre el tema, M. Durliat, «Réflexions sur l'art roman en France», *Cahiers de civilisation médiévale*, 39, 1996, p. 59.



Figura 18. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/ Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, f. 183). *Entrada de Cristo en Jerusalén. Última Cena.*



Figura 19. Psalterio inglés, h. 1200 (Munich, Bayerische Staatsbibl., Clm. 835, f. 24v). *Entrada de Cristo en Jerusalén. Última Cena.*

Segunda Biblia, no debe confundirse con la coronación de espinas, a pesar de su semejanza iconográfica, ya que el texto que figura al lado hace referencia a Mt. 26, 67-68 y Lc. 22, 63-65. Un elemento extraño, cuyo significado se nos escapa, es la copa que le ofrece uno de los siervos que custodiaban a Cristo. Este viste túnica y manto y lleva nimbo sobre la cabeza pero no la corona de espinas y el rollo en la mano izquierda. Siguen a continuación *Jesús con la cruz a cuestas* (f. 187v) y la *Crucifixión* (f. 188), ambas en página entera (fig. 20). En la primera, Jesús vestido con el *perizonium*, como en la escena de la flagelación, carga con la cruz llevándola apoyada sobre el hombro izquierdo. Una multitud, colocada en perspectiva de abajo arriba como fue frecuente en la Edad Media, le sigue por detrás. La Crucifixión es enormemente sencilla. Cristo representado a mayor escala ocupa el centro del calvario, mientras los ladrones, le flanquean a ambos lados. La imagen de Cristo responde a una

tipología avanzada dentro del Románico ya que aparece con los ojos cerrados y no abiertos, como es usual en el Románico pleno. Lleva nimbo y corona sobre la cabeza y cuatro clavos le atan a la cruz. Los ladrones, en cambio, no han sido clavados sino atados a la cruz por medio de cuerdas en los pies y en las manos, y sujetan el travesaño, colocado debajo de los hombros, con los brazos, siguiendo un sistema de crucifixión que fue muy habitual en la época. No sabemos por qué motivo esta imagen no se incorporó en la Segunda Biblia de Pamplona, sustituida por la efigie de *Cristo muerto en la cruz y su corazón traspasado por la lanza del centurión* (f. 208), tema que también figura en la Biblia del rey Sancho (f. 188v). En la página de al lado, *el velo del Templo rasgado en dos y la resurrección de los muertos* (Mt. 27, 51-53, f. 189), a pesar de ser un episodio muy pocas veces representado en estos siglos, cobra un gran relieve ocupando el folio entero. Su posición en la página, al lado de Cristo muerto en la cruz es la correcta ya que ambos acontecimientos fueron simultáneos. No parece que el copista de la Segunda Biblia se haya percatado de este detalle ya que esta última escena se ha desplazado al verso del folio que representa la lanzada del centurión, como hemos dicho. Mucho más prolija en la narración de la Pasión, en la biblia del rey figuran a doble página otros episodios del ciclo que omite, en cambio, la Segunda Biblia como son: *José de Arimatea pide a Pilato el cuerpo de Jesús* (f. 189v) y el *Descendimiento de la cruz* (f. 190); *la puesta en el sepulcro* (f. 190v) y *los príncipes de los sacerdotes y los fariseos piden a Pilato que custodie el sepulcro* (f. 191). Esta última escena, menos frecuente en las series de la Pasión, aparece esculpida en uno de los capiteles del claustro de la catedral de Tudela, de fines del siglo XII, lo que constituye un paralelo interesante dada su contemporaneidad con la imagen miniada⁵⁷.

La glorificación de Cristo se inicia con la *Anastasis* o el *Descenso a los Infiernos* representado en dos momentos sucesivos, lo que es también poco frecuente. Cristo con la cruz triunfante se presenta ante las puertas del infierno que han quedado quebrantadas y rescata de él a nuestros primeros padres, Adán y Eva, y a los justos del Antiguo Testamento, que esperaban la Redención (ff. 192-192v)⁵⁸. La serie concluye con una imagen de *la Iglesia y de la Sinagoga* (f. 193) personificadas, antes de comenzar el ciclo de la Resurrección que cobra gran relevancia⁵⁹.

Los episodios evangélicos terminan con un corto ciclo dedicado a los últimos momentos de la vida de la Virgen inspirado evidentemente en fuentes apócrifas y litúrgicas. Ignoramos por qué razón no se copió en la Segunda Biblia, de ahí también su interés para nosotros. Tras la Ascensión del Señor —dice el texto explicativo— la Virgen María quedó al cuidado de Juan Apóstol y Evangelista, a quien Cristo en la cruz se la había confiado⁶⁰. *El apóstol se muestra solícito arrodillado ante María* sentada a su derecha (f. 200va), una imagen de la cual no conocemos precedente ni paralelo en el mundo artístico, lo mismo

⁵⁷ M. Jover, «Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra», *Príncipe de Viana*, 180, 1987, pp. 24 y 27.

⁵⁸ F. Bucher, *The Pamplona Bibles...*, op. cit., p. 94.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 96 y 149-150. Véase P. Rodríguez Barral, *La imagen del judío en la España Medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Barcelona, 2009.

⁶⁰ «*Quod sic queritur post ascensionem domini quid egerit virgo maria el iohannes apostoli atque evangelista cui christus eam de cruce comisit virgo virginem servavit suisque deservivit obsequiis*». Cfr. F. Bucher, *The Pamplona Bibles...*, op. cit., p. 261.



Figura 20. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 187v-188). *Jesús con la cruz a cuestas. La Crucifixión.*



Figura 21. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 200v-201). *El apóstol Juan con la Virgen. Las doncellas. Dormición de la Virgen.*

que de las siete doncellas o mujeres que se nos muestran debajo (f. 200vb) (fig. 21). Muy extendida estuvo, por el contrario, en toda Europa la escena de la *Dormición de la Virgen* (f. 201) que figura a página entera, y sigue el modelo de la *Koimesis* bizantina. María yace muerta tendida sobre la cama, con la cabeza apoyada sobre almohadas y cubierto su cuerpo por una colcha, dejando el rostro al descubierto. Un grupo integrado por ocho apóstoles se sitúan llorosos a sus pies mientras Cristo, representado a escala ostentosamente mayor, se lleva su alma al cielo, figurada por una niña. Le flanquean varios ángeles, dos de los cuales tienden sus manos hacia ella. El texto que le acompaña tiene carácter litúrgico y posiblemente esté tomado de la fiesta de la Asunción: «*Hodie beata virgo maria celos ascendit. gaudete quia cum christo regnat in eternum. exaltata est gloriosa semper maria virgo super choras angelorum. gaudete omnes magnificemus christum regum cuius honor regnum est omnium seculorum*»⁶¹. Sigue a continuación *el entierro de María* (f. 201v), pero la escena adolece de sentido funerario ya que no aparece representado el sepulcro (fig. 22). María yace de nuevo en la cama de modo similar a la escena anterior, pero ahora acompañada por el

⁶¹ *Ibidem.*



Figura 22. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 201v-202). *El entierro de la Virgen. San Miguel arcángel.*

grupo de los doce apóstoles, al que se añaden varios ángeles que contemplan la escena desde el cielo, excepto uno que figura en pie junto a la cabecera señalando a María. Como hemos visto, el ilustrador nos tiene acostumbrados a este tipo de escenas en las que el sepelio propiamente dicho es omitido, sustituido por imagen de la muerte. El tema concebido de este modo discrepa en cierto modo del texto ya que en este se indica, en concreto, que la imagen muestra el sepulcro de la Virgen conservado hasta el presente en el valle de Josaphat, entre el monte Sión y de los Olivos: «*Monstratur autem sepulchrum beate Marie cernentibus nobis usque ad presens in valle iosaphat medio. quia vallis inter montem syon et montem oliveti posita est*»⁶².

Vidas de santos

Una de las características más relevantes de la Biblia del rey Sancho el Fuerte es la incorporación de un gran número de escenas relacionadas con las vidas de los santos, lo que constituye algo muy excepcional. En primer lugar, es un hecho sabido que, a diferencia de lo que ocurre en Europa, en la península ignoramos por qué motivo apenas se ilustraron las vidas de los santos⁶³. La mayoría de los manuscritos que han llegado hasta nosotros reducen su decoración a iniciales ornamentales, salvo rara excepción. Una de ellas es el ejemplar de las *Vitae Patrum* (BAH cód. 10), copiado en el monasterio de San Millán a principios del siglo XIII, y que incluye algunas miniaturas de santos al frente de sus respectivas vidas⁶⁴. Pero en absoluto puede compararse con la copiosa ilustración que presenta la biblia real. Además, otro hecho muy peculiar es que el programa hagiográfico se inserte a continuación de una biblia, de lo que no conocemos más paralelos que algunos códices europeos. Sirvanos a título de ejemplo la Biblia de St. Bertin, que incluye 65 escenas hagiográficas, ya mencionada o el Psalterio de St. Albans (Hildesheim, San Gotardo 1) y el Psalterio

⁶² *Ibidem.*

⁶³ S. de Silva y Verástegui, *La miniatura...*, op. cit., p. 289.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 289-296.

Huntingfield (Nueva York, Pierpont Morgan Library, MS. M. 43) fechado h. 1200⁶⁵. Un hecho es evidente, sobrepasa a todos ellos, sin comparación, el extenso programa hagiográfico que recopila nuestra biblia.

El ciclo lo inicia una espléndida miniatura que representa al *arcángel san Miguel luchando con el dragón* (f. 202), inspirado en la visión del Apoc. XII, 7 (fig. 22). Se trata de una de las imágenes más difundidas del arcángel en la Edad Media. San Miguel viste la lorica y el almófar, la indumentaria militar propia de los guerreros de la época, y lleva nimbo, protegiéndose con un escudo oblongo mientras su lanza rematada por la cruz victoriosa atraviesa el cuello del dragón alado. Se trataba sin duda de una imagen de devoción muy arraigada en Navarra y venerada, al menos desde el siglo X, por los reyes de Pamplona, que lo invocaban como príncipe de las milicias celestiales. Quizás ello pudo haber influido en la efigie militar del arcángel. En la copia de 1200, destinada a un miembro femenino de la casa real, se omitió esta indumentaria sustituida por una sencilla túnica (f. 213). Sigue a continuación el martirio de san Juan Evangelista y su entierro (ff. 202v-203), la historia de san Juan Bautista desde el anuncio de su nacimiento a Zacarías en el templo (f. 203v), el bautismo en el Jordán (f. 204), su encarcelamiento (f. 204v) y el festín de Herodes (f. 205) hasta su decapitación (f. 205v). Después, diversas escenas narran los martirios de todos los apóstoles y los de los evangelistas Lucas y Marcos. Seleccionamos el *martirio de san Pedro y de san Pablo* (ff. 206v-207) que ocupan dos folios, como en el Psalterio Huntingfield (f. 25) ya mencionado, con el que guarda notable parecido iconográfico (figs. 23 y 24). Arriba a la izquierda se encuentra Nerón, el emperador que ordenó su ejecución. Pedro, con nimbo sobre la cabeza, ha sido crucificado boca abajo, atados sus manos y pies con cuerdas al madero de la cruz y también con cuatro clavos, operación que está a punto de terminar un verdugo. Al lado aparece de nuevo Nerón, esta vez con corona adornada con piedras preciosas, ordenando la degollación de san Pablo cuya cabeza rueda por el suelo tras su decapitación por un verdugo. Este vuelve la mirada hacia el emperador romano y levanta la espada en gesto de haber cumplido su mandato. *El martirio de san Esteban* (f. 212v) repite el mismo cliché utilizado en otras lapidaciones, motivo que se ilustra, al menos, en siete ocasiones en la biblia del rey⁶⁶. La primera aparece en el libro de Josué y representa *la lapidación de Acán* (f. 69) que figura en pie, con sus manos atadas a la espalda mientras ocho verdugos le apedrean por delante y por detrás. Parecidas son las lapidaciones de Nabot (f. 116), que muere fuera de la ciudad, y las de los profetas Zacarías (f. 126), donde figura el lugar —el atrio del templo de Yahvé— en el que fue ejecutado y el rey Joás que había dado la sentencia, y Jeremías (f. 155) que yace tumbado en el suelo. En la lapidación de Esteban, el protomártir se encuentra arrodillado mientras dos grupos de verdugos le apedrean desde dos lados. Llama la atención el énfasis otorgado a

⁶⁵ Sobre el tema, véase, E. Klemm, «Die Darstellung von Heiligen als Thema der Psalterillustration», en F. O. Buttner (ed.), *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 361-376.

⁶⁶ L. Ross, *Text, Image, Message. Saints in Medieval Manuscripts Illustrations*, London, 1994, pp. 137-141. La autora confunde a Acán —el personaje castigado— con Josué, que, en realidad, es el nombre del libro del Antiguo Testamento que recoge el episodio. En la ilustración 43, donde dice «*the stoning of Joshua*», debe decir «*the stoning of Acán*».

Figura 23. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 206v-207). *El martirio de san Pedro y de san Pablo*.

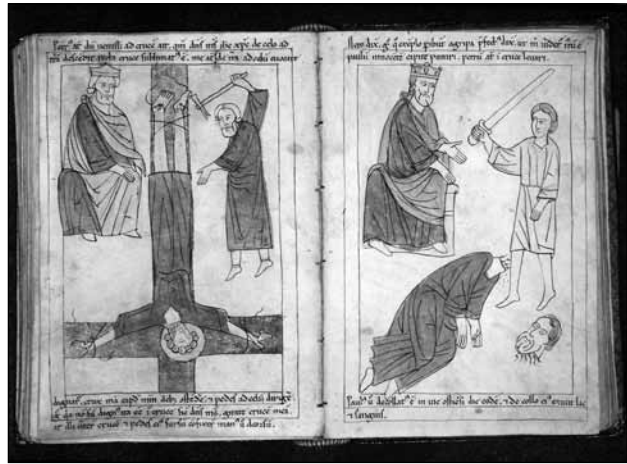
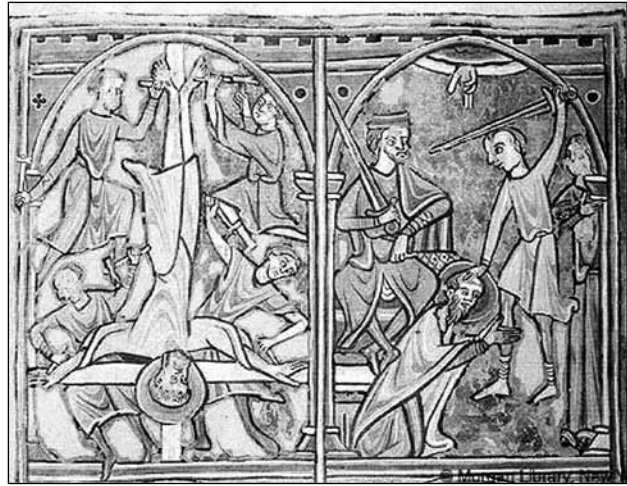


Figura 24. Psalterio Huntington, h. 1200 (Nueva Cork, Pierpont Morgan Library, MS. M. 43, f. 25). *El martirio de san Pedro y de san Pablo*.



Pablo, el futuro apóstol, reconocible por su calvicie característica, que aparece figurado a gran escala presenciando la escena. Aunque el texto explicativo de la imagen se inspira en Act., 7, 57-61 no menciona a Pablo, pero el ilustrador ha sido más fiel al texto bíblico donde se le cita dos veces, de ahí su evidente intención de introducirlo en la imagen. El miniaturista lo representa con el índice extendido hacia los verdugos, como si estuviera él mismo ordenando la ejecución, posiblemente para realzar su aprobación de la muerte del santo. Ignoramos por qué causa lo omitió la Segunda Biblia de Pamplona. Quizás el ilustrador cayera en la cuenta al realizar la copia que el texto que acompaña la escena en absoluto menciona a Pablo y decidiera eliminarlo. La simplicidad iconográfica que caracteriza a ambas biblias ha llevado a sus autores a prescindir de algunos motivos que son frecuentes en su representación como la mano de Dios o la imagen de Cristo que acompañan las numerosas imágenes del martirio del primer diácono existentes tanto en la tradición bizantina como en la occidental, respectivamente⁶⁷. Le sigue el martirio de otro diácono muy

⁶⁷ *Ibid.*, p. 140.

venerado desde los primeros siglos del cristianismo, san Lorenzo (f. 213) y de otros muchos mártires de los tiempos primitivos que sufrieron persecuciones bajo los emperadores romanos.

Entre ellos llama la atención un buen grupo de santos martirizados en la península: san Vicente (f. 213v), los santos Emeterio y Celedonio de Calahorra (f. 215), santos Facundo y Primitivo de Sahagún (ff. 215v-216), san Zoilo de Córdoba (216v), los santos niños Justo y Pastor de Complutum (f. 216v), san Cucufate (f. 217v), los santos Servando y Germano decapitados en Cádiz (f. 224vb), san Fructuoso de Tarragona y los diáconos Eulogio y Augurio (f. 227), los santos Vicente, Sabina y Cristeta de Ávila (f. 230a), las santas Justa y Rufina de Sevilla (f. 235), santa Leocadia de Toledo (f. 238) y santa Columba (f. 240v), entre otros. Reproducimos *el martirio de los santos Facundo y Primitivo de Sahagún* del que conservamos un interesante precedente en el Leccionario de Sahagún (BAH cód. 9, ff. 204-206v), compuesto en la famosa abadía leonesa a fines del siglo XII que nos ha transmitido la más antigua representación del tema⁶⁸ (figs. 25 y 26). Dado que ambos santos eran los patronos de la célebre abadía no es extraño que se insertase, en el oficio de su festividad, un amplio ciclo dedicado a su martirio que incluye siete escenas que relatan los diversos tormentos que sufrieron hasta su decapitación. En la Biblia del rey Sancho solo figuran tres episodios. En el primero (f. 215va), arriba a la izquierda, los santos cuelgan boca abajo atados con cuerdas por los pies a un madero de una cruz según relata la *Passio*. Al lado aparece un rey, identificable por su indumentaria y el atributo de la corona, pero en absoluto justificable por el texto que no lo menciona. Es probable que sea un error del ilustrador acostumbrado a utilizar imágenes estándar como es la presencia en las ejecuciones del soberano que ha ordenado el martirio. Aquí se trataría del prefecto o gobernador. La inscripción dice: «*Iterum preses iubet eos capite deorsum suspendi dicens. sic eorum pertinaciam superabo statim autem ut suspensi sunt stillare cepit de naribus forum sanguis in terra*»⁶⁹. Este detalle –la sangre que fluye de la nariz– ha sido visualizado en la imagen. También se ha tenido en cuenta que ambos santos habían quedado ciegos en un tormento anterior como describe la *Passio*, de ahí que figuren con los ojos cerrados. La escena del Leccionario es muy parecida pero no representa al gobernador. Sí, en cambio, figura el ángel que los salva y cura la ceguera devolviéndoles la vista. Abajo (f. 215vb), los santos sufren otro castigo. Ahora son despellejados vivos por dos verdugos que les arrancan la piel con sendos cuchillos, en presencia del rey (o mejor gobernador). No ha reparado el ilustrador en que, como indica la *Passio*, los santos han recuperado la vista de modo milagroso y sigue representándolos ciegos. La escena cobra un mayor realismo en el Leccionario donde figura el prefecto sentado con las piernas cruzadas y mesándose la barba⁷⁰. Un diablo asoma la cabeza por detrás inspirándole al oído la nefasta orden. Sin duda, el artista ha podido tomar este detalle iconográfico del episodio evan-

⁶⁸ Lo dimos a conocer en S. de Silva y Verástegui, «Un ciclo inédito del martirio de los santos Facundo y Primitivo, patronos del monasterio de Sahagún en un Leccionario del siglo XII», *Archivos Leoneses*, 91-92, 1992, pp. 391-399; *idem*, «Las miniaturas inéditas del Leccionario de Sahagún del siglo XII: estudio iconográfico», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. VI, II, 1993, pp. 264-279.

⁶⁹ Tomado de F. Bucher, *The Pamplona Bibles...*, *op. cit.*, p. 268.

⁷⁰ S. de Silva y Verástegui, «Las miniaturas inéditas del Leccionario...», *op. cit.*

Figura 25. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 215v-216). *Martirio de los santos Facundo y Primitivo.*



Figura 26. Leccionario de Sahagún, siglo XII (Madrid, Real Academia de la Historia, cód. 9, f. 206v). *Martirio de los santos Facundo y Primitivo.*



gético de la matanza de los inocentes donde, en ocasiones, aparece también el rey Herodes acompañado por un diablo que le susurra al oído dar muerte a los niños inocentes⁷¹. El miniaturista ha añadido un soldado con escudo y espada en la mano, aumentando el número de los verdugos a tres. Finalmente, en la página derecha, los mártires han sido decapitados y yacen muertos a los pies del soberano. La inscripción nos informa de que al ser degollados brotó sangre y leche de sus cuellos: «... *tunc santis orantibus milites abscederunt capita eorum, et de collo eorum exivit sanguis et lac*» (f. 216a). La Segunda Biblia de Pamplona prescinde del magistrado y, en lugar de los hechos consumados, presenta el momento de la ejecución misma a manos de un verdugo. Esta misma escena, con toda su crudeza, concluye en el Leccionario el ciclo dedicado a estos mártires, pero ha añadido algunos detalles inspirados en el relato de la *Passio*, como el pagano que se convierte al ver bajar del cielo unos ángeles que portan coronas de oro para llevarse las almas de los santos al cielo. El episodio

⁷¹ Sobre el tema. M.ª L. Melero Moneo, «El diablo en la matanza de los inocentes: una particularidad de la escultura románica española», *D'Art*, 12, 1986, pp. 113-126.



Figura 27. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 235v-236). *Martirios de santa Práxedes virgen y de las santas Nunilo y Alodia. Martirio de las santas Juliana y Sabina.*

se desarrolla en presencia del juez, sentado en un solio con la espada en la mano. El pagano convertido se vuelve hacia el mostrándole el prodigio y una multitud de cabezas que se encuentran detrás representan a la muchedumbre que asiste al martirio. Los ilustradores de las biblias de Pamplona nos tienen acostumbrados a este laconismo iconográfico.

Tampoco faltan los santos especialmente venerados en Navarra como *san Saturnino, obispo de Toulouse* (ff. 214-214v) cuyo ciclo hagiográfico constituye el más antiguo dedicado al santo en la península.

Llama la atención el gran número de santas que figuran en esta recopilación, aumentada todavía más al copiarse la Segunda Biblia, posiblemente por ir destinada, como se ha sugerido, a un miembro femenino de la casa real. La mayoría de ellas han sido también mártires. Ponemos como ejemplo a *santa Marina y Catalina* (f. 234v, a y b). Ambas fueron decapitadas y las escenas son muy parecidas aunque presentan variantes. En la primera un verdugo, a la izquierda, corta la cabeza de la santa arrodillada a sus pies, mientras un ángel la bendice desde el cielo. Abajo el martirio ha sido ya consumado y la cabeza de la santa rueda por el suelo, el verdugo ostenta su espada y un rey preside el momento de la ejecución. En la página siguiente se repiten las dos escenas que representan arriba *el martirio de santa Teodora y Didimo* (f. 235a) y abajo el de las *santas Justa y Rufina* (f. 235b) de Sevilla, todos decapitados, con el verdugo con la espada al lado y un rey en el extremo. Sabemos por el texto explicativo que en este último caso se trataba del juez Diogeniano. En la Segunda Biblia de Pamplona, cada una de las santas sevillanas ocupa un espacio y el martirio ha tenido lugar en la cárcel (f. 265a y b) por separado. Seguido se representan los *martirios de santa Práxedes virgen y las santas Nunilo y Alodia* (f. 235v, a y b) y los de las *santas Juliana y Sabina* (f. 236, a y b) (fig. 27). Todas mueren decapitadas a manos de un verdugo y en presencia de un rey o de un prefecto, por lo que las escenas resultan excesivamente monótonas. No obstante, se perciben algunas variantes aunque estas no se justifican siempre por los textos, como sería de suponer. Así es el caso de las santas Nunilo y Alodia, martirizadas en Huesca en el año 840 bajo los musulmanes y llevadas después sus reliquias al monasterio de Leire, en cuya portada occidental también se representaron,

siendo muy veneradas en Navarra⁷². La inscripción explica que el verdugo, levantando la espada en el aire, arremetió contra una de ellas, no en medio de su cuello, sino en la mandíbula, y arrodillándose después sobre el cuerpo de su hermana, ella misma se ofreció al ejecutor, y la cabeza cayó de un solo golpe, «*Et elevato gladium in altum deposuit super eam non in medio cervicis locum sed in mandibulis et fixis genibus super corpus sorosis sue... perbuit se percussori, et uno ictu amputatum est capud Eius*», estos detalles la imagen no los refleja⁷³. Una de las hermanas ha sido ya decapitada mientras el verdugo hiere a la otra con la espada en la espalda. Quizás el ilustrador ha querido representarlo arrodillado como lo sugiere el movimiento de sus rodillas torpemente interpretado. En cambio, el martirio de santa Juliana de Nicomedia sigue al pie de la letra la inscripción: «El prefecto furioso ordena que Juliana sea quemada. Ella misma estando en medio del fuego glorificaba a Dios, y mientras recitaba esta oración fue degollada» («*Prefectus autem commotus iracundia iussit Iuliana ardere ipsa autem stans in medio ignis glorificabat dominum. et cum hec diceret in oratione decollata (est)*»)⁷⁴. En la Segunda Biblia de Pamplona se ha introducido una modificación y es que la santa se encuentra metida en un gran puchero puesto al fuego (f. 264v b), mientras el verdugo blande la espada en presencia del prefecto. Un texto nuevo explica esta variante iconográfica del martirio de la santa al que se le dedica además otras escenas. Dentro de este ciclo femenino un auténtico *unicum* lo constituye la *comuni3n de santa Petronila antes de morir* (f. 240va) (fig. 28). La santa aparece recostada en su lecho mientras un sacerdote identificable por la tonsura y la estola que lleva sobre el cuello le ofrece la hostia santa, acercándose a la boca. En la mano izquierda sostiene el cáliz. Recibida la comuni3n, la santa expira. La inscripción explica la escena: «*Virgo autem sanctissima mox ut christus sacramentum accepit reclinans se in lectum emisit spiritum*»⁷⁵. Abajo, el martirio de otra santa muy venerada en la península, *santa Columba* (f. 240vb), repite el mismo cliché utilizado en las decapitaciones. Aquí concluye el ciclo dedicado a las santas.

Los folios 241-248v, actualmente, son más heterogéneos ya que recopilan santos muy variados, incluyendo alguna santa. En el primero se recoge *el martirio de san Tiburcio* (f. 241, a y b). Arriba el santo camina sobre carbones encendidos en presencia del juez Fabiano y abajo es decapitado ante un rey. Un folio después se inicia las vidas de los santos confesores, mucho menos numerosas en comparaci3n con la larga serie dedicada a los mártires. Entre ellos figuran santos muy renombrados en toda Europa como san Martín de Tours (ff. 242v-243), san Nicolás de Bari (f. 242v), san Benito de Nursia (f. 244v), san Gregorio (f. 245) y san Agustín (f. 245v), entre otros. Los asuntos representados son mucho más variados, desde el episodio tan difundido de la caridad de san Martín compartiendo su capa con un pobre a intervenciones

⁷² Las santas mártires se encuentran figuradas en una de las enjutas de la puerta occidental del monasterio de Leire, del primer tercio del siglo XII, la del lado izquierdo. Véase, M. ^a A. Ginés Sabras, «Los programas hagiográficos en la escultura monumental del románico en Navarra», *Príncipe de Viana*, 183, 1988, pp. 7-49; J. Martínez de Aguirre, «El primer tercio del siglo XII», *op. cit.*, p. 98.

⁷³ F. Bucher, *The Pamplona Bibles...*, *op. cit.*, p. 283.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 285.



Figura 28. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 240v-241). *Viático de santa Petronila. Martirio de santa Coloma. Martirio de san Tiburcio.*



Figura 29. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 246v-247). *San Isidoro de Sevilla y santo Domingo de Silos. Santa María Magdalena y santa María Egipciaca.*

milagrosas, tentaciones e, incluso, la escena de la muerte en olor de santidad. De gran interés para nosotros son *san Isidoro de Sevilla* y *santo Domingo de Silos* (f. 246v a y b) que aparecen en el mismo folio (fig. 29). Arriba figura el retrato del santo obispo como autor, una escena muy peculiar en esta recopilación hagiográfica, pues no se ha utilizado en ningún otro caso. Además, ignoramos por qué no se copió en la Segunda Biblia de Pamplona, de ahí su excepcionalidad. El santo se encuentra sentado con un libro abierto entre sus manos. Sobre la mesa una pila de libros hace alusión a su extensa obra, que la inscripción cifra en cuarenta y cuatro. Aunque sabemos que la imagen más difundida del santo es la que le representa escribiendo su obra, conforme a la tipología más difundida en toda Europa para el retrato de autor, un precedente similar de la modalidad de nuestra biblia la encontramos en el *Códice Emilianense*, de fines del siglo X⁷⁶. Si bien el grueso de su contenido lo constituye

⁷⁶ La mayoría de los retratos de san Isidoro que conocemos lo representan como autor escribiendo en el códice, como en cualquier otro retrato del escriba o del copista medieval. A título de ejemplo, podemos citar los retratos de san Isidoro que figuran al frente de un *Liber Originum* de la segunda mitad

la «Colección Canónica Hispana», el manuscrito incluye otras obras entre las que se encuentra un tratado isidoriano, el «Liber de Generibus Officiorum»⁷⁷. Este aparece presentado con una escena en la que figura el retrato de su autor, san Isidoro, sentado ante una mesa sobre la que se ha dispuesto igualmente un libro (f. 316v). Al lado se encuentra su destinatario, su hermano Fulgencio. Abajo figura santo Domingo de Silos, arrodillado, elevando sus manos en actitud de oración ante un edificio presidido por el altar (f. 246vb). Santo Domingo, natural de Cañas, había sido prepósito del monasterio de San Millán de la Cogolla, pero ciertas desavenencias con el rey de Pamplona García el de Nájera, que reinaba también en La Rioja, llevaron al soberano a exiliar al monje fuera de su territorio. Acogido por Fernando I, rey de Castilla y León, el monarca le confió la restauración del monasterio de San Sebastián de Silos, entonces en estado ruinoso, a consecuencia de la invasión musulmana. Domingo levantó el monasterio espiritual y materialmente procediendo a la ampliación de la iglesia primitiva y empezó a construir el claustro en el que a su muerte en 1073 fue inhumado. Tres años más tarde el obispo de Burgos Jimeno procedería a su *elevatio corporis*, trasladándose entonces sus restos al interior de la iglesia donde ha sido venerado durante siglos. La imagen nos lo presenta con la tonsura y el hábito monástico con cogulla ante una iglesia que, sin duda, evoca el edificio restaurado y ampliado por el celebre monje. La inscripción únicamente menciona su lugar de origen y el nombre de su padre, un noble piadoso llamado Juan: «*Igitur beatus... ex patre nobili ac religioso nomine iohanne extitit procreatus, et ex villa que vocatur chanaensis fuit oriundus*»⁷⁸.

El folio 247, colocado actualmente a continuación, representa a dos santas muy veneradas, María Magdalena y María Egipciaca, que según la inscripción inician la serie de las santas vírgenes. *María Magdalena* (f. 247a) aparece a los pies de Cristo que extiende su mano sobre ella. El texto es mucho más explícito que la imagen: «*Felix Maria unxit pedes Ieshu et extersit capillis suis et domus impleta est ex odore unguenti, mixto rore balsami*»⁷⁹. Ninguna referencia visual ni a los cabellos –María lleva toca– ni a la casa que quedó llena del olor del ungüento. La Segunda Biblia añade, además, el sepulcro de María Magdalena (f. 246vb). Abajo figura *santa María Egipciaca* (f. 247b) en otra escena también muy simple, que, por el contrario, va acompañada de largo texto explicativo: «*oblatum cassu, et zosimam fugit alite passu, hanc zosimas sequitur. rogat ut stet et minus itur. femina sancte pater. monachus sanctissima mater, clamitat interque, Benedic inculcat uterque*»⁸⁰. María Egipciaca, con túnica, toga y un bastón en la mano, se encuentra por casualidad con Zósimo que huye a paso rápido. Ella le sigue y le pide que pare y continúe más despacio. María Egipciaca le toma como un santo padre y el monje a ella como una santa madre. Ambos

del siglo X del *scriptorium* de Einsiedlen (Einsiedlen, Stiftsbibliothek, MS. 167, f. 1), en E. T. Dewald, «The Art of the scriptorium of Einsiedlen», en *The Art Bulletin*, 7, 1924-1925, p. 84, fig. 33, o los de los MS. Cambridge, University Library, Kk. 4. 25, f. 113v y Oxford, Bodley 602, f. 36, en N. Morgan, *Early gothic manuscripts...*, op. cit., lams. 179 y 191 respectivamente.

⁷⁷ Para el manuscrito de San Millán véase S. de Silva y Verástegui, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, pp. 470-471.

⁷⁸ F. Bucher, *The Pamplona Bibles...*, op. cit., p. 279.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.



Figura 30. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 249v-250). *Gog y Magog. El Anticristo mata a Enoc y Elías.*

se bendicen mutuamente. La escena visualiza exclusivamente el encuentro. La Segunda Biblia identifica claramente a María Egipciaca como una eremita, aparece medio vestida y con los cabellos sueltos, y la imagen, más que un encuentro, se corresponde con un seguimiento a lo que, como hemos visto, alude el texto (f. 247a). La historia ha quedado ampliada con la escena de la muerte de la santa en presencia de Zósimo que se lleva la mano a la cara en señal de dolor mientras un león cava misteriosamente su tumba (f. 247b).

El Apocalipsis y la Segunda Venida de Cristo

La Biblia del rey Sancho el Fuerte concluye con un corto ciclo de contenido apocalíptico, si bien su fuente de inspiración no se basó en el Apocalipsis de San Juan, a pesar de la enorme repercusión que tuvo este texto en la península a través, sobre todo, de los manuscritos del «Comentario de Beato», famosos además por sus numerosas ilustraciones. Según F. Bucher —y esta es opinión mantenida actualmente— los textos que acompañan esta última serie de imágenes están tomados de la profecía de la Sibila Tiburtina y otros profetas, como Isaías o Sofonías, y también de los capítulos 24 y 25 del Evangelio de Mateo. El programa se centra en *la llegada del Anticristo* (f. 249), lo que ocurrirá al final de los tiempos: «y saldrá a seducir a las naciones de los cuatro extremos de la tierra, a Gog y a Magog, y a reunirlos para la guerra, numerosos como la arena del mar» (Apoc. XX, 7-9). Desde entonces, estos personajes revisten un carácter apocalíptico como heraldos del fin del mundo y aliados del Mal. En la imagen dos reyes, identificables con *Gog y Magog* (f. 249v), acompañados por otros caballeros, cabalgan hacia la izquierda, lo que tiene una connotación negativa⁸¹ (fig. 30). La inscripción los vincula además con Alejandro Magno, de acuerdo con una leyenda que explicaba que estas gentes despreciables, Gog y Magog, fueron recluidos por Alejandro, texto que ya circulaba en la península, al menos, desde fines del siglo XII y principios del siglo XIII, como demuestra

⁸¹ La Segunda Biblia identifica a los reyes con Gog y Magog (f. 268).

el *Libro de Alexandre*, compuesto poco después del 1200⁸². Abajo cuatro guerreros con lanzas y escudos decorados con una media luna, círculos, bandas paralelas y una diagonal, marchan en la misma dirección. La referencia al islam, identificado siempre con el mal, es evidente. En la miniatura siguiente destaca la figura prominente del Anticristo, tocado con un gorro judío, conforme a la opinión más extendida en la Edad Media respecto a su origen⁸³. El texto nos informa que en sus días se levantarán dos preclaros varones, Elías y Enoc, para anunciar la Venida de Nuestro Señor y el Anticristo los matará, una interpretación común en la Edad Media⁸⁴. Es la única escena de la Biblia que podemos relacionar con la ilustración de la matanza de los dos testigos (Apoc. XI. 7-10) (f. 250) que incluyen los Beatos, sobre todo con la miniatura del Beato de la Biblioteca Nacional de Madrid (Vitr. 14-1) de h. 960, el más sencillo de todos, ya que omite la conquista de Jerusalén que incorporan los demás⁸⁵. La única diferencia es que en las ilustraciones de los Beatos es el Anticristo mismo el que mata a los dos testigos, como declara el Comentario, mientras en la Biblia la ejecución ha corrido a cargo de un verdugo. Los dos profetas han sido decapitados y aquel blande su espada en la mano derecha. Respecto a la inscripción que acompaña a la imagen que identifica a los profetas con Elías y Enoc, ha podido ser tomada de los textos que acompañan las ilustraciones de los dos testigos (Apoc. XI, 3-8a) de los Beatos donde se les identifica también con Elías y Enoc, siguiendo la exégesis paleocristiana⁸⁶.

La siguiente ilustración representa el *enfrentamiento entre dos ejércitos* (f. 250v): arriba la caballería integrada por tres guerreros a cada lado porta espadas y se defiende con escudos ornamentados. Abajo figura la infantería compuesta por seis soldados a la izquierda que en este caso llevan lanzas y escudos. El grupo de la derecha lo componen cinco soldados armados con espadas, lanzas y escudos con adornos variados. El texto explicativo esta vez se inspira en Mateo 24, 15-21 y Lucas 21, 9: «habrá entonces una gran persecución como no la hubo antes ni la habrá después. De ahí que cuando oigáis hablar de guerras y sediciones no temáis» («*Tunc erit persecutio magna qualis non fuit antea nec postea subsequetur. unde dicit. cum audieritis prelia et sediciones nolite terreri*»)⁸⁷. La Segunda Biblia amplía la imagen, el enfrentamiento entre ejércitos, que aquí ocupa las dos páginas. En la biblia del monarca figura en el folio siguiente, en cambio, *la derrota del Anticristo* (f. 251): este, identificable por el tocado judío que lleva en las ilustraciones anteriores, aparece muerto

⁸² *Libro de Alexandre*, J. Cañas Murillo (ed.), 4.ª ed., Madrid, Cátedra, 2003.

⁸³ J. Trachtenberg, *The Devil and the Jews. The Medieval Conception of the Jew and its relation to Modern Antisemitism*, New Haven, 1943 [Reprint New York, 1966], pp. 32-41.

⁸⁴ R. K. Emmerson, *Antichrist in the Middle Ages. A study of Medieval Apocalypticism Art and Literature*, Seattle, 1981, pp. 109-113; R. K. Emmerson, «Nowe ys Common This Daye: Enoch and Elias, Antichrist, and the Structure of the Chester cycle», en D. Bevington *et al.*, *Homo Memento Finis: The Iconography of Just Judgment in Medieval Art and Drama*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1985, pp. 89-120.

⁸⁵ Véase, P. Klein, *Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-Illustration un der spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts*, Hildesheim-New York, 1976; S. de Silva y Verástegui, *Iconografía del siglo X*, pp. 262-263.

⁸⁶ S. de Silva y Verástegui, «El Beato Emilianense de la Academia de la Historia», en M. Eguizábal Ramírez, S. de Silva y Verástegui y J. B. Olarte, *El Beato de San Millán de la Cogolla*, Madrid, Edilán, 1999, p. 55.

⁸⁷ F. Bucher, *The Pamplona Bibles...*, *op. cit.*, p. 286.



Figura 31. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 252v-253). *La resurrección de los cuerpos.*

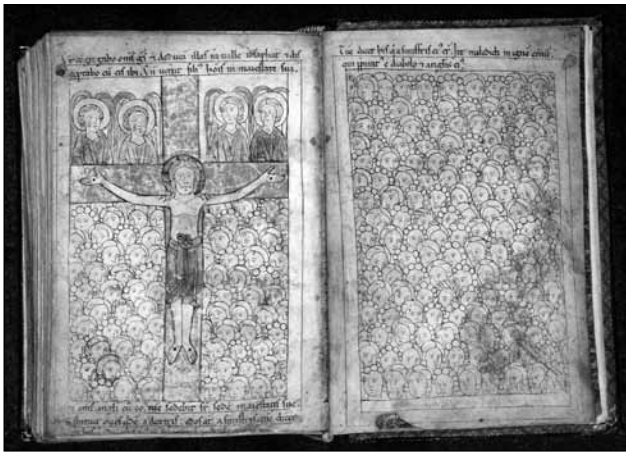


Figura 32. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 253v-254). *Parusia Final o Segunda Venida del Hijo del Hombre para juzgar a la humanidad.*

por la espada que atraviesa su cabeza a manos de un ángel que la inscripción identifica con el arcángel san Miguel.

La *resurrección de los cuerpos* (ff. 252v-253) ocupa también dos folios (fig. 31). Es tema que acompaña todas las visiones del Juicio Final en la Edad Media⁸⁸. Cuatro ángeles trompeteros, situados en las esquinas, evocan el texto evangélico de Mt. 24, 31 que recoge la inscripción, en el margen superior, a la izquierda: «*Et mittet angelos suos cum tuba et voce magna et congregabunt electos suos a quatuor ventis a summis celorum usque ad terminos eorum*»⁸⁹. Aunque el Evangelista no menciona el número de ángeles, si insinúa el número de cuatro, situados en las cuatro direcciones del mundo. Abajo redunda en el tema de la resurrección universal otro texto tomado del «Símbolo Atanasiano»: «*ad cuius adventum omnes homines resurgere habent cum corporibus suis et redditi sunt de factis propriis animam or racionem*». El miniaturista sigue la tradición

⁸⁸ Para el tema es fundamental C. W. Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, New York, 1995, Columbia University Press, pp. 307-308; D. Bevington et al., *Homo, Memento Finis...*, op. cit., plates 2-17.

⁸⁹ F. Bucher, *The Pamplona Bibles...*, op. cit., p. 287.

iconográfica occidental en la que los muertos salen de los sepulcros. Todos figuran desnudos, unos barbados y otros imberbes, pero no hay diferenciación sexual ni tampoco alusiones al rango social como fue frecuente en las versiones del tema en los siglos del Gótico.

De gran interés iconográfico es la *Parusía Final* o *Segunda Venida del Hijo del Hombre para juzgar a la Humanidad* (ff. 253v-254) que ocupa también sendos folios (fig. 32). El texto se inspira en Mt. 25, 31-33: «cuando venga el Hijo del Hombre acompañado de todos sus ángeles, se sentará en el trono de su gloria y será reunidas ante él todas las gentes». Un gran número de cabezas apelmazadas, que representan a todo el género humano, se superponen en ambas páginas evocando una auténtica multitud. A la izquierda cuatro ángeles acompañan, no ya a la señal del Hijo del Hombre que es la cruz, sino a Cristo mismo crucificado, lo que, sin duda, es una novedad. La imagen de la cruz, en el contexto de un Juicio Final, aparece por vez primera, que sepamos, en el tímpano de Beaulieu donde incluso se ha sugerido que la postura de los brazos de Cristo, extendidos horizontalmente evoca su Crucifixión⁹⁰. Pero, evidentemente, Cristo aparece sentado en su trono y no crucificado como vemos en la biblia de Pamplona. Pensamos que pudo haber influido en esta particularidad iconográfica un texto de Honorio de Autún en su *Elucidarium* en el que precisa que Cristo vendrá «tal como estuvo sobre la Cruz»⁹¹. En efecto, fue idea muy extendida en la Edad Media que Cristo aparecerá al final de los tiempos mostrando las llagas de su cuerpo para que todos puedan contemplar lo que ha sufrido por ellos y especialmente los condenados. Es sabido que esta creencia contribuyó en gran medida a forjar la iconografía del Cristo de las Llagas, acompañado por ángeles que portan las *Arma Christi* que representan todos los juicios finales desde el último tercio del siglo XII⁹². No cabe duda, por tanto, que la conexión de la Muerte de Cristo en la cruz y el Juicio Final de la biblia de Pamplona respondía a estas ideas y constituía, a nuestro juicio, la más evidente manifestación de la misericordia y de la justicia divina. Por la primera, gracias al Sacrificio de la cruz, los elegidos obtendrán la salvación y los réprobos serán justamente condenados por haber menospreciado la Redención ofrecida por Cristo. Estos, de acuerdo con el texto: «*Tunc dicet his qui a sinistris eius erunt. Ite maledicti in ignem eternum, qui preparatur est diabolo et angelis eius*»⁹³, se sitúan a la izquierda del Redentor.

La visión del Juicio concluye en las dos páginas siguientes con las representaciones del infierno y del cielo, como fue habitual en estos siglos (figs. 33 y 34).

⁹⁰ Véase E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle*, p. 408. El autor vio en este gesto una ilustración del pasaje del *Elucidarium* que, a nuestro juicio, justifica en cambio la iconografía de la Biblia. Para el tímpano de Beaulieu: Y. Christe, «Le portail de Beaulieu: étude iconographique et stylistique», *Bulletin Archéologique*, 6, 1970, pp. 57-76; P. K. Klein, «Programmes eschatologiques fonction et réception historiques des portails du XII^e s.», Moissac, Beaulieu, Saint Denis, CCIVM 33, 1990, pp. 330-334; J. Baschet, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Roma, École Française de Rome, 1993, pp. 142-143.

⁹¹ Honorius Augustodunensis, *Elucidarium*, en J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus. Series latina*, vol. 172, París, 1882, col. 1109.

⁹² Una de las primeras imágenes del Cristo de las Llagas Juez aparece h. 1160 en la portada central de la catedral de Laon, antecedente del Cristo del pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. Desde entonces será habitual en todos los juicios finales del siglo XIII y XIV. Cf. S. de Silva y Verástegui, *Iconografía gótica en Álava*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1987, pp. 178-182.

⁹³ F. Bucher, *The Pamplona Bibles...*, op. cit., p. 287.

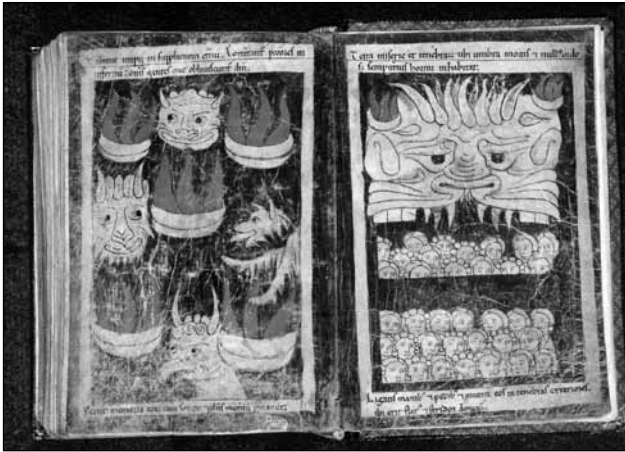


Figura 33. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 254v-255). *El infierno.*



Figura 34. Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra, año 1197 (cliché CNRS-IRHT/Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS. 108 C, ff. 255v-256). *El cielo.*

El infierno (ff. 254v-255) aparece evocado a la izquierda por medio de cinco calderas que arden en llamas, dos cabezas grotescas y sendos animales con cuernos de aspecto fantástico, uno de ellos con su boca de grifo, que se encuentran en un ambiente tenebroso sugerido por la entonación de los fondos, muy oscuros. Esta asociación de las cabezas y las marmitas la encontramos en Saint-Yved de Braine, en la escena del Descenso a los infiernos esculpida h. 1205 y sin el fuego en la escena homónima de la portada de San Andrés de Armentia, en Álava, de modo que el motivo de la cabeza monstruosa estuvo difundido en torno al 1200⁹⁴. Sin embargo, pronto fue sustituida por la boca de Leviatán, tema que, como es sabido, incluyen la mayoría de las representaciones del infierno en la época gótica⁹⁵. La inscripción aclara que «los impíos irán a suplicio eterno. Los pecadores serán reunidos en el infierno, y todas las gentes que se olvidaron de Dios» (arriba). «Su memoria se perderá con el sonido de la trompeta. Dios permanecerá para siempre» (abajo). A la derecha, centra la composición una gran

⁹⁴ S. de Silva y Verástegui, *Iconografía gótica*, pp. 112-114.

⁹⁵ J. Baschet, *Les justices de l'au-delà...*, *op. cit.*, p. 173.

máscara con cuernos, que despide llamas y presenta las fauces abiertas dejando ver sus dientes agresivos, mientras los condenados se arremolinan formando dos grupos apretados como sugiere el texto que se sitúa debajo de ellos: «*Ligatis manibus et pedibus et mutite eos in tenebras exteriores, ibi erit fletus et stridor dencium*»⁹⁶. Finalmente *el cielo* (ff. 255v-256) es representado mediante el seno de Abrahán figurado a la izquierda, tema que aparece asociado al Juicio Final en el mundo bizantino de donde lo tomará Occidente⁹⁷. En Navarra lo encontramos esculpido ya a fines del siglo XII en la portada de la iglesia de San Miguel de Estella, si bien no es el único ejemplo en la península⁹⁸. Durante los siglos del Gótico el tema se impondrá como imagen del paraíso en la mayoría de los juicios finales esculpidos en Francia y otros países europeos. En España su figuración, en cambio, fue mucho menos frecuente⁹⁹. Resalta ante todo la figura del «patriarca» que aquí aparece coronado, sustituido por Cristo mismo, una figura magnífica que acoge en su manto la multitud de los elegidos. Cuatro ángeles le acompañan detrás. Esta imagen de Abrahán asimilado a Cristo es excepcional, si bien conocemos otro ejemplo, aunque muy posterior, el *seno de Abrahán* de los frescos de la iglesia alavesa de Gaceo en el que el patriarca ha sido dotado de nimbo crucífero identificándolo con Cristo, lo que aparece corroborado por el *titulus* que le acompaña encima: «*CHRISTUS*»¹⁰⁰. La inscripción parece tomada de la liturgia: «*Justi autem in vitam eternam et regnabunt cum deo in secula, in sinu tuo benedicentur omnes gentes terre*»¹⁰¹. Sorprende que la Segunda Biblia no haya identificado al patriarca con Cristo rey universal, como hemos visto. Completa la visión del cielo un grupo de bienaventurados sentados vestidos con túnicas marrones y mantos azules que destacan sobre el fondo dorado, lo que evoca un lugar gozoso¹⁰². Su número, doce en total, permite plantearnos que quizás pueden ser identificados con los apóstoles. Lamentablemente, la pérdida u omisión de la ilustración correspondiente en la Segunda Biblia nos impide comprobarlo. El texto que acompaña la miniatura se inspira en la conocida visión del cielo de san Pablo: «*Nec oculis vidit nec auris audivit nec in cor hominis ascendit que preparavit deus diligentibus se*»¹⁰³.

⁹⁶ F. Bucher, *The Pamplona Bibles...*, *op. cit.*, p. 287.

⁹⁷ Para la iconografía del seno de Abrahán, véase J. Baschet, «Le sein d'Abraham: un lieu de l'au delà ambigu, théologie, liturgie, iconographie», en *De l'art comme mistagogie. Iconographie de Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique. Actes du Colloque de la Fondation Hardt*, Genève, 13-16, février 1994, Poitiers, Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale, 1996, pp. 71-94; *idem*, *Le sein du Père. Abraham et la paternité dans l'Occident Médiéval*, Paris, 2000.

⁹⁸ J. Martínez de Aguirre, «La portada de San Miguel de Estella. Estudio iconológico», *Príncipe de Viana*, 173, 1984, pp. 439-457; E. Aragonés Estella «El más allá. Premio y castigo para cada alma. Cielo e infierno», en *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, 1996, 1, pp. 259-270.

⁹⁹ A. Franco, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, Instituto Leonés de Cultura, 1998, pp. 281-284.

¹⁰⁰ Para las pinturas de Gaceo, R. Saenz Pascual, *La pintura gótica en Álava. Una contribución a su estudio*, Vitoria, 1997.

¹⁰¹ F. Bucher, *The Pamplona Bibles...*, *op. cit.*, p. 287.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

RESUMEN

La Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra (Amiens, Bibliothèque Municipale, MS. 108), de 1197

Se dedica este trabajo a la biblia que fue encargada por el rey Sancho el Fuerte de Navarra a Fernando Pérez de Funes y que este concluyó en 1197 (Amiens, Bibliothèque Municipale, MS. 108). El artículo parte del estado de la cuestión y analiza el programa iconográfico de este importante manuscrito, una de las más antiguas biblias de imágenes que ha llegado hasta nosotros. Se estudia la diversidad de modelos que inspiraron las escenas miniadas, procedentes unos de la tradición bíblica hispana y otros tanto del mundo oriental y bizantino como europeo.

Palabras clave: Biblia; ilustración de manuscritos; iconografía; arte medieval; Antiguo y Nuevo Testamento; vidas de santos; Apocalipsis; Sancho el Fuerte.

ABSTRACT

The Bible of King Sancho el Fuerte of Navarre (Amiens, Bibliothèque Municipale, MS. 108), 1197

This article has to do with the Bible that Sancho *el Fuerte*, King of Navarre, commissioned from Fernando Pérez de Funes and finished in 1197 (Amiens, Bibliothèque Municipale, MS. 108). After presenting the state of the art of this important manuscript, one of the oldest graphic bibles still in existence, the paper analyzes its iconographic themes and studies the diversity of models that inspired its remarkable images and miniatures: some deriving from the ancient Spanish Bible tradition and others of Oriental and Byzantine as well as European origins.

Keywords: Bible; illustration of manuscripts; iconography; medieval art; Old and New Testament; Saints' lives; Apocalypse; Sancho el Fuerte.

