

Año LXXVII. urtea

265 · 2016



Príncipe de Viana

SEPARATA

Imágenes matrimoniales en la Alta Edad Media en España: la pareja real

Soledad DE SILVA Y VERÁSTEGUI

Sumario / Aurkibidea

Príncipe de Viana

Año LXXVII · nº 265 · mayo-agosto 2016

LXXVII. urtea · 265. zk. · 2016ko maiatza-abuztua

ARTE

Imágenes matrimoniales en la Alta Edad Media en España: la pareja real
Soledad de Silva y Verástegui 581

La capilla de San Dionís de la catedral de Tudela y su exorno artístico
María Josefa Tarifa Castilla 611

En torno a los monumentos de Semana Santa. El Barroco en Navarra
Sara González Bravo 641

Post Nubila Phoebus, de Fructuoso Orduna, y la cultura artística
de su tiempo
Ignacio J. Urricelqui Pacho 661

Ciudadela de Pamplona: las primeras exposiciones de arte
José M.^a Muruzábal del Solar 689

HISTORIA

La identidad de los canónigos de la catedral de Pamplona en el siglo XIV:
figuras destacadas y dignidades principales
Ángeles García de la Borbolla 715

Metáforas y contexto social en sermones del siglo XVIII
Maite Iraceburu Jiménez 733

Diezmos y primicias de la iglesia de Mérida.
Una aproximación a la producción agraria de la villa (1693-1840)
Juan Manuel Garde Garde 757

Recetas médico-farmacéutico de Miguel María Daoiz,
enfermero de la catedral de Pamplona entre 1803 y 1851
Naiara Ardanaz-Iñarga / Enrique Aramburu Araluce / Anton Erkoreka Barrena 801

Sumario / Aurkibidea

Anticlericalismo en el semanario ugetista *¡¡Trabajadores!!* y antisocialismo
en el semanario diocesano *La Verdad* (1931-1936)
V́ctor Manuel Arbeloa Muru 857

Los familiares de Basilio Lacort, el «Nakens navarro»
Ángel García-Sanz Marcotegui 893

LITERATURA

Literatura sanferminera
Miguel José Izu Belloso 919

Curŕculums 951

Analytic Summary 955

Normas para la presentación de originales / Idazlanak aurkezteko arauak 961

Imágenes matrimoniales en la Alta Edad Media en España: la pareja real*

Soledad DE SILVA Y VERÁSTEGUI

Catedrática de Historia del Arte Medieval

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Con la excepción de los célebres retratos de Justiniano y Teodora que nos ofrecen los mosaicos bizantinos del siglo VI de la iglesia de San Vital en Rávena, el retrato matrimonial no fue un género prodigado en nuestra Alta Edad Media¹. En Occidente hemos de esperar al mundo carolingio y ottoniano para encontrar retratos de los emperadores y sus esposas representados en los ambientes artísticos². La mayoría de los ejemplos proceden de la miniatura, casi siempre en libros encargados por los propios soberanos o para ellos, o bien del arte suntuario. Uno de las primeras imágenes nos la proporciona la Biblia de San Paolo fuori le Mura realizada posiblemente en Reims h. 866/875 por encargo del arzobispo Hincmaro. La Biblia se abre con una pintura que originalmente estaba situada al final del códice que representa al soberano Carlos el Calvo entronizado y coronado con un disco en la mano (f. 1v). De las dos damas que figuran a su izquierda, se considera que la situada al lado es su esposa, ya que, según Dodwell, unos versos se refieren a ella como «la noble consorte que dará una distinguida descendencia al reino»³. Sin embargo, los autores discuten si se trata de Irmintrude (Gaehde), su primera esposa, o de Richildis

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación «El sentimiento del amor en el arte de la Edad Media», EHU 14/30, dirigido por Soledad de Silva y Verástegui.

1 Sobre el tema, véase Ch. Frugoni, «L'Iconografia del Matrimonio e della coppia nel Medioevo», en *Il Matrimonio nella Società Altomedievale. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo*, XXIV, t. II, 1977, pp. 901-966.

2 P. y G. Francastel, *El retrato*, Madrid, 1978; E. Garrison, *Ottoman Imperial Art and Portraiture. The Artistic Patronage of Otto III and Henry II*, Asghate, 2012. Para Oriente es fundamental A. Grabar, *L'empereur dans l'art Byzantine*, Londres, 1971.

3 C. R. Dodwell, *Artes pictóricas en Occidente, 800-1200*, Madrid, 1995, pp. 112-113.

(Schade, Nees), la segunda⁴. Lo más probable es que se trate de esta segunda a juzgar por la fecha de elaboración del manuscrito⁵. Sea una u otra, la miniatura nos proporciona uno de los ejemplos más antiguos de retrato de la pareja real en Europa.

En las artes suntuarias, los primeros ejemplos remontan ya a los emperadores otónidas. Así ocurre con una placa de marfil (París, Museo de Cluny) del siglo X que representa a Cristo coronando al emperador Otón II y a su esposa, la princesa constantinopolitana Teófano, conforme a una iconografía –la imagen de la coronación– típicamente bizantina que es introducida en el Sacro Imperio como consecuencia de la intensificación de las influencias de Oriente a raíz de este matrimonio⁶. Es muy posible que ambos encargasen esta obra a un artista procedente de Bizancio donde es frecuente ver piezas de marfil en las que Cristo o la Virgen coronan a la pareja imperial. Este puede ser el origen del realce iconográfico que a partir de ahora se le dará a la emperatriz consorte en Occidente. Otro marfil, algo posterior, nos presenta en cambio a Otón II y Teófano en actitud de postración a los pies de Cristo, a quien acompañan dos ángeles y dos santos (Milán, Castello Sforzesco). Ambos se representan a escala ostentosamente inferior. La emperatriz presenta, además, ante Cristo a su propio hijo, el futuro Otón III, garantizando la continuidad dinástica como ha visto A. Serra⁷.

Una tercera modalidad iconográfica la inauguran quizás los retratos del conde Dietrich de Holanda y su esposa Hildegarda que se añadieron a un evangelario franco-sajón del siglo IX (La Haya, Royal Lib., ms. 761/1, ff. 214v, 215) cuando ambos los donaron al monasterio de Egmont en 940-970⁸. El matrimonio figura a modo de donante depositando el libro sobre el altar en el interior de la iglesia monástica. Estos tres tipos de retratos, la sagrada coronación, el homenaje a Cristo o a la Virgen y la imagen de los donantes, se multiplican en el siglo XI. Destacan, entre otras, las efigies de Enrique II y su esposa Cunegunda, acompañados por san Pedro y san Pablo y coronados por Cristo, en el evangelario de Enrique II, h. 1007-1012 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4452, f. 2) destinado a la catedral de Bamberg⁹. Ambos figuran también en *proskynesis* a escala menor y a los pies de Cristo en el altar de oro de Basilea, de h. 1019 (París, Museo de Cluny). Muy interesantes al respecto son los retratos de Conrado II y Gisela que adoran a

4 J. E. Gaehde, «The Bible of San Paolo fuori le Mura in Rome: Its Date and Its Relation to Charles the Bald», *Gesta*, V, 1966, p. 9; H. Schade, «Studien zu der karolingischen Bilderbibel aus St. Paul vor den Mauern in Rom», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XXII, 1960, pp. 20-21; L. Nees, «Problems of Form and Function in Early Medieval Illustrated Bibles from Northwest Europe», en J. Williams (ed.), *Imaging the Early Medieval Bible*, The Pennsylvania State University Press, 1999, p. 141.

5 C. R. Dodwell, *Artes pictóricas...*, *op. cit.*, p. 113.

6 A. Grabar, *L'empereur...*, *op. cit.*, pp. 88 y 112; M. Hageman, «Between the Imperial and the Sacred: The Gesture of Coronation in Carolingian and Ottonian Images» en M. Mosttert (ed.), *New Approaches to Medieval Communication*, Tutnhout, 1999, pp. 127-160.

7 A. Serra Desfilis, «Imago Reginae. Dos aspectos de la imagen de la reina en la Edad Media», *Millars: espai i historia*, 16, 1993, <www.raco.cat/index.php/Millars/article/view/129089> (28-4-2015). Véase también J. Becwith, *El arte de la Alta Edad Media*, Barcelona, 1995, pp. 128-129, fig. 109.

8 H. Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination. An Historical Study*, part II, *Books*, Londres, 1999, pp. 60-61, figs. 33 y 34.

9 R. G. Calkins, *Illuminated Books of the Middle Ages*, Londres, 1983, pp. 150-160, PL. 76. H. Mayr-Harting, *Ottonian Book...*, *op. cit.*, part I, *Themes*, pp. 180-181.

Cristo en Majestad en el *Codex Aureus* de Spira, de h. 1045-1046 (El Escorial, Biblioteca del Monasterio, ms. vitr. 17, f. 2v). En la página siguiente, los retratos de Enrique III y su esposa Agnes siguen la tercera modalidad iconográfica, el retrato de los donantes, ya que el emperador aparece ofreciendo el manuscrito a la patrona de la catedral alemana, la Virgen María, mientras esta corona a la emperatriz colocando la mano izquierda sobre su cabeza (f. 3)¹⁰. Cinco años después, ambos aparecen solemnemente coronados por Cristo en los Evangelios que con motivo de su coronación ofreciera Enrique III a la catedral de Goslar en 1050 (Uppsala, Biblioteca de la Universidad, ms. c. 93, f. 3v)¹¹.

El objetivo de este trabajo es el estudio de la iconografía de la pareja real en los reinos cristianos hispanos durante la Alta Edad Media. La mayoría de las representaciones, como en el mundo europeo, nos la proporciona la miniatura de la época –los códices y documentos ilustrados– y las artes suntuarias –marfiles y metales–, estrechamente vinculados con los monarcas. De ahí que este estudio se haya dividido en dos partes, referentes cada una a la cronología de sus reinados, los siglos X y XI. Se consideran especialmente los ejemplos en los que la pareja real figura junta y por tanto constituyen auténticos «retratos» matrimoniales. El contenido principal se centra en el análisis de los diversos contextos históricos, religiosos, políticos o culturales que motivaron su inclusión iconográfica en las diversas manifestaciones artísticas dando lugar a una variada tipología de imágenes.

LOS RETRATOS DE LA PAREJA REAL EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

1. El siglo X: los retratos de Sancho Garcés II y Urraca del reino de Pamplona

Efectivamente ninguna de las motivaciones señaladas en los ejemplos europeos mencionados parece ser que influyó, en principio, en los orígenes del retrato de la pareja real en el mundo hispano. Las imágenes más antiguas que han llegado hasta nosotros las proporciona el Códice Vigilano (El Escorial, ms., d. I. 2) realizado en el monasterio de San Martín de Albelda entre los años 974 y 976¹². Se trata de los retratos de los reyes Sancho Garcés II Abarca (970-994) y de su mujer la reina Urraca Fernández, casada h. 962/3 en terceras nupcias con él, ambos monarcas del reino de Pamplona a cuya órbita política pertenecía el monasterio (f. 428)¹³. Las efigies reales forman parte de un

10 C. R. Dodwell, *Artes pictóricas...*, *op. cit.*, pp. 197-198.

11 Véase la edición facsímil, *Codex Caesareus Upsaliensis; An Echternach Gospel Book of the Eleventh Century*, C. Nordenfalk (ed.), Estocolmo, 1971; C. R. Dodwell, *Artes pictóricas...*, *op. cit.*, p.198; H. Mayr-Harting, *Ottonian Book...*, *op. cit.*, Part II, pp. 201-202.

12 Sobre este códice existe una amplia bibliografía, entre la que destacamos: G. Antolín, *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca de El Escorial*, I, Madrid, 1910, pp. 368-404; A. Millares Carlo, *Manuscritos visigóticos*, Madrid, 1963, n.º 22; G. Martínez Díez, *La colección canónica hispana*, I, Madrid, 1966; M. C. Díaz y Díaz, *Libros y librerías en La Rioja altomedieval*, Logroño, 1979, pp. 64-85; S. de Silva y Verástegui, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984; A. Martín Duque, «Algunas observaciones sobre el carácter originario de la monarquía pamplonesa», *Príncipe de Viana, Homenaje a José María Lacarra*, anejo 3, vol. II, 1986, pp. 529-530; VV. AA., *Códice Albeldense 976*, Madrid, Testimonio, «Colección Scriptorium», 2002.

13 S. de Silva y Verástegui, «Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval. Los monarcas de Pamplona y de Viguera», *Príncipe de Viana*, 1980, pp. 257-261.

retrato colectivo enmarcado en un rectángulo que ocupa toda la página, adornado con una orla de roleos vegetales y dividido en nueve cuadros dispuestos en tres filas de a tres (lám. 1). En la superior figuran los retratos de los reyes visigodos Chindasvinto, Recesvinto y Egica, identificados por las inscripciones que aparecen encima de cada uno. Los tres llevan coronas y mantos y portan en sus manos, Chindasvinto y Recesvinto, sendos rollos de pergamino y Egica, un libro. Otra inscripción al lado aclara: *hii sunt reges qui abtauerunt librum iudicum*. Debajo, en el centro, ocupando el lugar de honor, aparece el rey Sancho Garcés, acompañado a su derecha por la reina consorte, Urraca, y a su izquierda, por su hermano Ramiro, rey de Viguera, como indican los letreros respectivos. El monarca pamplonés lleva disco dorado sobre la cabeza, luce el manto y sostiene el cetro real, símbolo de la justicia. La reina viste también manto, ostenta un original tocado del que penden dos lienzos y porta una palma en su mano, mientras que Ramiro lleva disco, pero no el manto, y porta armas, una lanza y la espada¹⁴. Las inscripciones los identifican con la reina Urraca, el rey Sancho y el rey Ramiro, mientras la leyenda del margen dice: *in tempore horum rege atque regine perfectum est opus libri huius discurrente era TXIIIa*. Finalmente abajo, en el medio, se representa el copista y miniaturista Vigila, el artífice principal del manuscrito a juzgar por el lugar que le corresponde, acompañado a su derecha por su compañero Sarracino y a su izquierda por el discípulo García. Los dos primeros visten manto con capucha sobre la cabeza y llevan pergaminos en las manos, mientras que el tercero luce la tonsura y lleva un libro. La inscripción señala: *Vigila scriba cum sodale Sarracino presbitero pariterque cum Garsea discipulo suo edidit hunc librum. mementote memorie eorum semper in benedictione*.

Todos los retratos figuran en pie, de cuerpo entero y a la misma escala. ¿Cuáles pudieron ser las razones que motivaron la introducción de las efigies del rey Sancho y su esposa Urraca en esta página solemne al final del manuscrito? (lám. 2). La inscripción citada explica que estos son los reyes en cuyo tiempo se realizó el manuscrito. A nuestro juicio, varias razones pudieron incitar a los artífices del códice a incluir los retratos que nos ocupan. En primer lugar hay que tener en cuenta que muchos de los manuscritos que se copiaron en los centros monásticos hispanos durante el siglo X se fecharon mencionando a los reyes reinantes en el territorio al que pertenecían. Así, las *Vitae Patrum* (BNE, ms. 10.007) de Armentario se terminaron en territorio leonés en el año 910, reinando el rey Alfonso, como indica el colofón del folio 263: *Explicit liber in era DCCCCXL regnante domno adefonsum princeps armentarius indignus et graue onus peccatorum depressus scripsit. hora pro me. sic inueniad requiem anime tue, amen*¹⁵. Florencio, el famoso copista y miniaturista del monasterio de Valeránica, situado en el condado de Castilla, termina los *Morales sobre el Libro de Job* (Madrid, BNE, cod. 80): *Explicit liber moralium Gregorii romensis pape era DCCCCLXXXIIIa idus aprilis vi feria pasce*

14 El objeto que lleva la reina Urraca en la mano ha sido identificado como una rama o una palma por su paralelismo con las que aportan otras reinas en representaciones miniadas de los siglos XI y XII. F. Miranda García, «La realeza navarra y sus rituales en la Alta Edad Media (905-1234)», en E. Ramírez Vaquero (dir.), *Ceremonial de la coronación, unción y exequias de los reyes de Inglaterra. Estudios complementarios*, Pamplona, 2008, p. 260.

15 M. C. Díaz y Díaz, *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, 1983, p. 120.



Lámina 1. Retrato colectivo de los reyes visigodos Recesvinto, Chindasvinto y Egica; de los reyes de Pamplona: Sancho II Abarca y su esposa Urraca, y de Ramiro rey de Viguera; de los copistas y miniaturistas: Vigila, Sarracino y García. Códice Albeldense, año 976 (El Escorial, ms. d.I.2, f. 428)



Lámina 2. Retrato de los reyes Sancho II Abarca y su esposa Urraca. Códice Albeldense, año 976 (El Escorial, ms. d.I.2, f. 428). Detalle.

*hora prima. deo gratias. regnante rex Ranemiro et comite Fredenando...*¹⁶. Y lo mismo ocurre con la espléndida Biblia (León, Colegiata de San Isidoro, ms. 2) que comparte con su discípulo Sancho, que concluye en la *era DCCCCLX.VIII, obtinente glorioso ac serenissimo Ordonio Oveto sublimis apicen regni, consulque eius Fredenando Gundesaluiç egregius comes in Castella*¹⁷. Era tan habitual en estos manuscritos la mención del rey de León y del conde de Castilla que J. Pérez de Urbel considera «anomalía difícil de explicar» el hecho de que el Esmaragdo de Córdoba (Catedral, cód. 1), obra también de Florencio, omita los nombres de uno y otro¹⁸. En el reino de Pamplona, Jimeno fecha las *Etimologías* de san Isidoro (Madrid, BAH, cód. 25) del año 946 mencionando a los reyes Ramiro de León –donde se ha visto una evidente intención política en la que ahora no entramos– y García Sánchez I de Pamplona¹⁹. Estas menciones serían suficientes para explicar la aparición en los manuscritos de sus efigies retratadas, pero no ocurrió así. Los manuscritos hispanos del siglo X no incorporan los retratos de los soberanos.

Los únicos códices de este siglo que retratan a los reyes reinantes son el manuscrito de Albelda que nos ocupa y su copia posterior, el Códice Emilianense (El Escorial, d. I. 1), del que también trataremos. La razón es clara. El Códice Vigilano abunda como ningún otro manuscrito de la época en menciones a los reyes de Pamplona, incluyendo además en esta ocasión por vez primera a la reina: Sancho Garcés II Abarca y su esposa Urraca (y a Ramiro, rey de Viguera). Sabemos que este último, aunque se intitula *rex*, no era rey sino que gobernaba el territorio de Viguera sometido a la autoridad de su hermano²⁰.

16 M. C. Díaz y Díaz, *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, 1983, p. 516.

17 M. C. Díaz y Díaz, «El escriptorio de Valeránica», en VV. AA., *Codex Biblicus Legionensis. Veinte Estudios*, León, 1999, p. 65.

18 J. Pérez de Urbel, «El monasterio de Valeránica y su escriptorio», en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, II, 1975, p. 86.

19 M. C. Díaz y Díaz, *Libros y librerías...*, *op. cit.*, pp. 119-120, Apéndice IV, p. 284.

20 J. M.^a Lacarra, *Historia política del reino de Navarra desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla*, I, Pamplona, 1972; A. Cañada Juste, «Un milenario navarro: Ramiro Garcés, rey de Viguera», *Príncipe*

Vigila y Sarracino no fueron solamente copistas; también compusieron textos que constituyen hoy uno de los pocos testimonios de creación literaria de aquellos siglos. Estos poemas y caligramas fueron estudiados hace años por M. C. Díaz y Díaz y aquí recogeremos exclusivamente los que hacen referencia a la familia real pamplonesa²¹. En el folio 1v pueden leerse, de mano de Sarracino, la siguientes leyendas dirigidas a Cristo en la cruz, evocada esta en la figura que adopta el poema: «Árbol de la vida, accede a las súplicas de Sancho», «Cinamomo flor de la cruz, exhala tu perfume santamente sobre Ramiro». El caligrama 2 del folio 2 menciona ya a la reina: «Oh Salvador, da a Sancho la palma de la victoria», «Santa María mira a tu sierva Urraca», «San Miguel, favorece al valiente Ramiro», «por las oraciones de los santos goce esta familia regia»²². En el poema 3 del folio 2v pueden leerse las siguientes frases: «Oh rey del cielo, las empresas de Sancho hazlas siempre fuertes», «Oh santo rey de la bóveda del cielo, da al rey García disfrutar de ese cielo», «Santa María protege a tu sierva Urraca», «Tu buen defensor Ramiro goce de salud», «Que tu caballero Ramiro, oh Cristo, reciba su honor»²³. Puede observarse que este último caligrama está exclusivamente dedicado a la familia real compuesta por García, Sancho, Urraca y Ramiro. El rey García es el rey García Sánchez I (925-970) –padre de Sancho– que había muerto seis años antes de la terminación del código. En otro poema escrito por Vigila al final del manuscrito, en el folio 428v, se lee:

Corriendo la era milésima decimocuarta que ya va pasando, y siendo el primero de mayo, y el curso veinticinco de la luna, fue escrito este libro, en el reinado del ortodoxo rey Sancho, hermano de Ramiro, junto con la distinguida reina Urraca, a los seis años de la muerte del rey García²⁴.

El recuerdo constante, al principio y final del código, de los reyes reinantes en el territorio de Pamplona, bajo cuya jurisdicción se situaba el monasterio de Albelda, revela una clara intencionalidad y pudo motivar, a nuestro juicio, a Vigila a incluir de modo totalmente novedoso en la península los retratos de la pareja real, del rey Sancho y de su esposa Urraca, y del hermano del rey, Ramiro. Recordemos además que el cenobio de San Martín había sido fundado por su abuelo, el rey Sancho Garcés I, en el año 925, tras la conquista de La Rioja, y que desde entonces había recibido constantemente la protección de sus sucesores los reyes de Pamplona²⁵. Llama la atención que, de los veintinueve diplomas del siglo X que recoge el Cartulario de Albelda, «ocho proceden de los

de Viana, 42, 1981, pp. 21-37; A. J. Martín Duque, «El reino de Pamplona», en *Historia de España Ramón Menéndez Pidal. La España cristiana de los siglos VIII al XI. Los núcleos prepirenaicos (718-1035)*. Navarra, Aragón, Cataluña, Madrid, 1999, pp. 41-266.

21 M. C. Díaz y Díaz, «Vigilán y Sarracino: sobre composiciones figurativas en La Rioja del siglo X», en *Lateinische Dichtungen des X und XI. Jahrhundert. Festgabe für Walter Bulst*, Heidelberg, 1979, pp. 70-88; *idem*, «Escritores del monasterio de Albelda: Vigilán y Sarracino», en VV. AA., *Código Albeldense 976*, *op. cit.*, pp. 122-123.

22 *Ibid.*, pp. 123-124.

23 *Ibid.*, p. 124. Véase también M. C. Díaz y Díaz, *Libros y librerías...*, *op. cit.*, pp. 356-359.

24 *Ibid.*, p. 364; *idem*, «Escritores del monasterio...», *op. cit.*, p. 108.

25 J. Pérez de Urbel, «La conquista de la Rioja y su colonización espiritual», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I, Madrid, 1950, pp. 509-510.

reyes de Pamplona, o están calendados según el reinado de los mismos, o al menos se alude a ellos en la data y en el texto. Es evidente que el monasterio de Albelda nació y se desarrolló bajo la eficaz protección de los reyes pamploneses»²⁶. Por tanto, debemos considerar la inclusión de sus retratos como acto de agradecimiento del monasterio a sus reyes benefactores.

Pero ¿fue esta la única razón de su inserción en el códice? Habría que preguntarse si ellos mismos tuvieron alguna iniciativa en la realización de este manuscrito. G. Martínez Díez llamó la atención de que en este códice se nos transmiten juntos por vez primera la *Colección canónica hispana* y el *Liber Iudicum*, cuando es sabido que ambos presentan tradiciones textuales totalmente independientes²⁷. El hecho de que solo en este manuscrito y en su copia posterior aparezcan estas dos grandes colecciones juntas es muy significativo. Según Díaz y Díaz, fueron los reyes de Pamplona los interesados en la copia del *Liber Iudicum* y a ello obedece que se hayan representado sus retratos. De ahí que figuren en primera fila los reyes visigodos Chindasvinto, Recesvinto y Egica, grandes legisladores del derecho hispanogodo; y debajo, los reyes Sancho y Urraca y Ramiro de Viguera²⁸. También para A. Martín Duque, el neogoticismo que subyace en el códice se explicaría porque ellos mismos habrían participado en su preparación, concediéndole un papel especial a la reina, como ha señalado recientemente²⁹. Se justifican así, a nuestro juicio, tanto las efigies de los tres monarcas visigodos a quienes se deben prácticamente todas las leyes del *Liber Iudicum*, como los retratos de los reyes pamploneses empeñados en hacerlas cumplir. La imagen evidenciaría de este modo los ideales políticos de los reyes de Pamplona que, considerándose «herederos» de los reyes visigodos –como se habían visto los monarcas asturianos desde el siglo IX, los primeros en implantar el viejo *ordo gothorum* tanto en la iglesia como en el palacio–, se hacen retratar debajo de ellos. De este modo, se reflejaría en la imagen la legitimación de su poder basada en su sucesión³⁰. Dado que el contenido principal del Códice Albeldense es la *Colección canónica hispana*, podríamos ver en ello un auténtico afán de reconstrucción en el reino de Pamplona de la monarquía y de la iglesia visigoda, ya que ambas legislaciones, como es sabido, influyeron en la vida jurídica de la nación que se regía,

26 J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona, I, siglos IV-XIII*, Pamplona, 1979. Cfr. S. de Silva y Verástegui, *Iconografía del siglo X...*, *op. cit.*, p. 29.

27 G. Martínez Díez, *La colección canónica...*, *op. cit.*, p. 389.

28 M. C. Díaz y Díaz, *Libros y librerías...*, *op. cit.*, p. 71. Al menos para Díaz y Díaz «son los reyes los interesados en la copia del Fuero Juzgo, y a ello obedece su representación pictórica». *Idem*, «Escritores del monasterio...», *op. cit.*, pp. 129-133.

29 A. Martín Duque y J. Pavón, «Urraca Fernández (c. 935-1006) esposa de Sancho Garcés II», en J. Pavón (dir.), *Reinas de Navarra*, Madrid, Sílex, 2014, pp. 69-76.

30 Sobre este neogoticismo, A. Martín Duque, «El carácter originario de la monarquía pamplonesa», *Príncipe de Viana, Homenaje a José María Lacarra*, anejo 3, vol. II, 1986, pp. 529-530; J. Martínez de Aguirre, «Creación de imágenes al servicio de la monarquía», en *Signos de identidad histórica para Navarra*, I, Pamplona, 1996, pp. 187-202; A. Martín Duque, «El reino de Pamplona», *op. cit.*, pp. 66 y ss.; *idem*, «De Sancho I Garcés a Sancho VII el Fuerte. Fundamentos y metamorfosis de la realeza Navarra», en I. G. Bango Torviso (dir.), *La edad de un reyno. Las encrucijadas de la corona y la iglesia de Pamplona*, vol. I, Pamplona, 2006, pp. 26-35. Corroboración esta propuesta M. C. Díaz y Díaz, «Escritores del monasterio...», *op. cit.*, p. 132.



Lámina 3. Retrato de los reyes Sancho II Abarca y su esposa Urraca. Debajo: retratos de Vigila y Sarracino. Códice Albeldense, año 976 (El Escorial, ms. d.I.2, fol. 428). Detalle.

como demuestra la repetida frase de diplomas y documentos medievales: *secundum legem gothicam (Liber Iudiciorum) et canonicam (Colección hispana)*³¹.

Otra novedad importante de estos retratos es que aparecen figurados junto a ellos los artífices del manuscrito, inaugurando un tipo de imagen que tendrá eco en la miniatura y en la pintura de siglos posteriores³². Así, debajo de la pareja real aparecen retratados, como hemos dicho, en el centro Vigila, el principal copista y miniaturista, flanqueado a la derecha por su compañero y amigo Sarracino, a quien se ha atribuido recientemente casi la mitad de la copia, y a la izquierda por su discípulo García, cuya labor aún no ha sido precisada³³ (lám. 3).

31 G. Martínez Díez, *La colección canónica...*, op. cit., p. 389.

32 S. de Silva y Verástegui, «El papel de La Rioja en los orígenes hispanos del retrato del artista», en *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja: Logroño, 2-4 de octubre de 1985*, vol. III, pp. 27-42.

33 J. A. Fernández Flórez, «Un calígrafo miniaturista del año mil: Vigila de Albelda», *Codex Aquilarensis, Los protagonistas del año mil*, 16, 2000, p. 178; A. Fernández Flórez y M. Herrero de la Fuente, «El códice Al-

Unos años después, se llevaba a cabo en San Millán de la Cogolla otro códice de contenido semejante al Vigilano, el Emilianense (El Escorial, ms. d. i. 1), concluido en el año 992³⁴. El monasterio, sea cual fuere su origen, se había restaurado también a raíz de la conquista de La Rioja, y aparece en la documentación de la época desde el reinado de García Sánchez I (925-970)³⁵. Su *scriptorium* estuvo activo, en esta primera etapa de su larga trayectoria, desde entonces hasta comienzos del milenio, como testimonia una abundante producción de códices llegados a nosotros³⁶. Pero fue en los últimos años del reinado de su hijo Sancho II Abarca, en tiempos difíciles para la monarquía de Pamplona, cuando se obtuvo esta nueva copia, ya que su contenido coincide en gran parte con el del Códice Vigilano. También él nos transmite la *Colección canónica hispana* y el *Liber Iudicum*, copiados ahora por el obispo Sisebuto, el copista Belasco y el notario Sisebuto. Los tres nos han dejado en una de sus páginas finales el espléndido retrato colectivo que hemos visto en el modelo (f. 453) (lám.4). Se representa de nuevo en la primera fila los retratos de los reyes Chindasvinto, Recesvinto y Egica, identificados por las correspondientes inscripciones y el mismo letrero: *hii sunt reges qui abtauerunt librum iudicum*. Abajo figuran los de Sancho II Abarca, la reina Urraca y Ramiro con sus letreros respectivos y al margen: *In tempore horum regum atque regine perfectum est opus libri huius. Discurrente era TXXX*. Pero llama la atención, no obstante, que se incluya el retrato de Ramiro de Viguera, fallecido en el año 981, es decir, once años antes de la conclusión del códice. F. Miranda nos lo ha explicado basándose en razonamientos políticos, una reafirmación precisamente de los ideales neogoticistas que ve encarnados en él³⁷. Finalmente, en el tercer registro aparecen los que escribieron e iluminaron el códice, el obispo de Pamplona Sisebuto, una de las figuras episcopales más brillantes del siglo, el copista Belasco y el notario Sisebuto, como testimonian los letreros y la inscripción situada en el margen: *Sisebutus eps. cum scriba Belasco presbitero pariterquecum Sisebuto discipulo suo edidit huc librum mementote memorie eorum semper in benedictione*³⁸. El monasterio emilianense volvía a rendir homenaje a la pareja real pamplonesa y revivificaba los ideales del neogoticismo eclesiástico y político al mismo tiempo que perpetuaba su imagen al lado de la de los nuevos copistas y miniaturistas (láms. 5 y 6).

beldense (o Vigilano) de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial (ms. d. I. 2)», en C. L. García Turza (coord.), *Los manuscritos visigóticos. Estudio paleográfico y codicológico. I. Códices riojanos datados*, Logroño, 2002, pp. 117-174; *idem*, «Copistas y colaboradores en el monasterio de Albelda», en *La collaboration dans la production de l'écrit médiéval, Actes du XIII^e Colloque du Comité International de paléographie latine (Weingarten, 22-25 septembre 2000)*, reunis par H. Spilling, Paris, 2003, pp. 105-128.

34 Sobre este manuscrito: G. Antolín, *Catálogo...*, *op. cit.*, pp. 320-368; G. Martínez Díez, *La colección canónica...*, *op. cit.*, pp. 117-120; M. C. Díaz y Díaz, *Libros y librerías...*, *op. cit.*, pp. 155-162; S. de Silva y Verástegui, *Iconografía del siglo X...*, *op. cit.*

35 J. A. García de Cortázar, *El dominio del monasterio de San Millán de la Cogolla*, Salamanca, 1966.

36 S. de Silva y Verástegui, «Del mozárabe al románico en el escritorio de San Millán de la Cogolla», en VV.AA., *Monjes y monasterios españoles*, El Escorial, 1995, vol. I, pp. 1143-1170; *idem*, «El monasterio de San Millán de la Cogolla: tres hitos importantes en su trayectoria artística», *Berceo*, 133, 1997, pp. 27-50.

37 F. Miranda García, «Imagen del poder monárquico en el reino de Pamplona (siglos XI-XII)», en *VI Congreso General de Historia de Navarra: memoria e imagen, III, Ponencias*, Pamplona, 2007, pp. 81-82. Para otros autores que tratan recientemente de este neogoticismo, véase F. Miranda García, «Rewriting the Memory. Twenty-five Years of Navarrese Historiography (6th to 12th centuries)», *Imago Temporis. Medium Aevum*, VI, 2012, pp. 83-84.

38 Tomamos las inscripciones de G. Antolín, *Catálogo...*, *op. cit.*, pp. 367-368.



Lámina 4. Retrato colectivo de los reyes visigodos Recesvinto, Chindasvinto y Egica; de los reyes de Pamplona: Sancho II Abarca y su esposa Urraca, y de Ramiro rey de Viguera; de los copistas y miniaturistas: Sisebuto, Belasco y Sisebuto. Códice Emilianense, año 992 (El Escorial, ms.d.I.1, fl. 453).



Lámina 5. Retrato de los reyes Sancho II Abarca y su esposa Urraca. Códice Emilianense, año 992 (El Escorial, ms. d.I.1, f. 453). Detalle.



Lámina 6. Retrato de los reyes Sancho II Abarca y su esposa Urraca. Debajo: Sisebuto y Belasco. Códice Emilianense, año 992 (El Escorial, ms. d.I.1, f. 453). Detalle.

2. El siglo XI

Los retratos de los reyes García Sánchez III y Estefanía

Más de medio siglo transcurre entre los primeros retratos de la pareja real de Pamplona, las efigies de los reyes Sancho Garcés II Abarca y la reina Urraca, y los de los monarcas García Sánchez III y Estefanía que aparecen en el diploma de fundación de Santa María la Real de Nájera, datado en 1054, y que inauguran en la península el retrato del donante³⁹ (lám. 7). El documento, cuyo original se fecha el 12 de diciembre de 1052, fue confirmado por Estefanía, ya viuda, dos años después y por su hijo Sancho IV el de Peñalén y sus hermanos Fernando y Ramiro en 1056⁴⁰. García era hijo de Sancho III el Mayor, de quien había heredado el reino de Pamplona, y había casado en 1040 con

39 Ha tratado este tema S. de Silva y Verástegui, «Iconografía del donante en el arte navarro medieval», *Príncipe de Viana. Primer Congreso General de Historia de Navarra*, 6. Comunicaciones, anejo 11, 1988, 445-448.

40 M. Cantera Montenegro, *Colección Documental de Santa María la Real de Nájera*, 1, San Sebastián 1991, n.º 10. El documento se encuentra en la Real Academia de la Historia. Véase F. Galván Freile, «Documento de la fundación del monasterio de Santa María de Nájera», en I. G. Bango Torviso (dir.), *La edad de un reyno...*, op. cit., pp. 287-290; VV. AA., *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, Palacio Real de Madrid, abril-julio de 2001, n.º 243. Sobre este documento, también P. de Sandoval, *Catálogo de los obispos que ha tenido la Santa Iglesia de Pamplona*, Pamplona, 1614, ff. 51 y 52; J. de Moret, *Anales del reino de Navarra*, libro XIII, cap. III, n.º 23, Pamplona, 1684; F. Fita, «Santa María la Real de Nájera. Estudio crítico», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 26, 1885, pp. 155 y ss.; P. de Madrazo, *Navarra y Logroño*, III, Barcelona, 1886, p. 619.



Lámina 7. Retrato de los reyes García III el de Nájera y su esposa Estefanía. Iglesia de Santa María la Real de Nájera. Arriba: la Anunciación. Diploma de fundación de Santa María la Real de Nájera, año 1054 (Madrid, Real Academia de la Historia, sig. 290).

Estefanía, hija de Ramón Borrell y Ermesinda⁴¹. Ambos aparecen otorgando o confirmando donaciones a monasterios desde 1042⁴². Su política de protección monástica culmina con la fundación y construcción de Santa María de Nájera, en la que la reina se implicó de manera muy directa. La historia de este monasterio comienza, según una tradición, unos años antes, en 1044, cuando el rey, al participar en una cacería, descubre fortuitamente en una cueva una imagen de la Virgen. Después de rezar ante ella se quedó dormido y tuvo un sueño en el que se le predijo su victoria sobre los musulmanes, que efectivamente obtuvo poco después con la conquista de Calahorra⁴³. Estos acontecimientos llevarían al monarca, en común acuerdo con su mujer, a «edificar en Nájera una iglesia o monasterio de buena obra a honra de Santa María, Madre de Dios, Beatísima», en la que sin duda los reyes pusieron todas sus esperanzas pues había de ser «tal que de ella resultase larga memoria de nuestro nombre». Fue dotada espléndidamente y su terminación fue encomendada a la reina en el caso de que el rey muriera antes. Como el óbito del soberano se produjo el 1 de septiembre de 1054, Estefanía, en cumplimiento de lo dispuesto, llevó a término la obra, cuya consagración tuvo lugar en 1056 por el arzobispo de Narbona, ayudado por los obispos Gomesano de Nájera y Gomesano de Burgos, en presencia del rey Sancho de Pamplona y de sus tíos, los hermanos del fundador, Fernando de León y Ramiro de Aragón, y de gran número de infantes y abades⁴⁴.

Desde el punto de vista iconográfico, los retratos de estos soberanos enlazan con una antigua tradición que presenta al donante ofreciendo a Cristo, a la Virgen o a los santos, según los casos, el modelo de iglesia por ellos fundado⁴⁵. Sirvan de ejemplo los mosaicos de San Vital de Rávena del siglo VI, donde aparece el obispo Eclesio entregando a Cristo la iglesia, el altar de oro de San Ambrosio de Milán del siglo IX que representa a Angelberto ofreciendo la obra, un marfil otomanio del siglo X en el que Otón I entrega a Cristo el modelo de Iglesia de San Mauricio de Magdeburgo o los frescos de Sant Angelo in Formis del siglo XI en los que el abad Desiderio porta también la maqueta del edificio⁴⁶. En el documento najerense los reyes aparecen representados de pie en la parte inferior. El rey García el de Nájera, a la izquierda, viste indumentaria civil –túnica corta, clámide, calzas y ballugas–, porta en la cabeza el atributo real –la corona– y lleva en su mano el diploma fundacional. Se trata por tanto de la imagen más antigua de un rey coronado en el ámbito

41 A. Martín Duque; «Don García Sánchez III “el de Nájera”: biografía de un reinado», en J. I. de la Iglesia Duarte (coord.), *García Sánchez III el de Nájera. Un rey y un reino en la Europa del siglo XI. XV Semana de Estudios Medievales, 2-6 de agosto de 2004*, Logroño, 2005, p. 30. Para la hipótesis más acertada hoy de la filiación de la reina Estefanía, hija de los condes de Barcelona y no de Bernardo Roger, conde de Foix y Couserans, y de Garsinda como se creía hasta ahora, A. García de la Borbolla, «Estefanía (1014/1016-1060/1066) esposa de García Sánchez III el de Nájera», en J. Pavón (dir.), *Reinas de Navarra, op. cit.*, pp. 91-115.

42 L. J. Fortún Pérez de Ciriza, «Monjes y obispos: la Iglesia en el reinado de García Sánchez III el de Nájera», en J. I. de la Iglesia Duarte (coord.), *García Sánchez III..., op. cit.*, pp. 191-252. La documentación del rey se recoge en el anexo, véase pp. 235-252.

43 J. de Moret, *Anales...*, *op. cit.*, libro XIII, cap. II, n.º 3-6.

44 J. M.ª Lacarra, *Historia política...*, *op. cit.*, p. 241.

45 Sobre este aspecto, E. Lipsmeyer, *The Donor and his Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to the Late Romanesque Period*, tesis doctoral, Rutgers University, The State University of New Jersey, 1981.

46 Véanse también numerosos ejemplos en E. S. Klinkenberg, *Compressed Meanings. The Donor's Model in Medieval Art around 1300: Origin, Spread and Significance of an Architectural Image in the Realm of Tension, Between Tradition and Likeness*, Turnhout, Brepols, 2009.



Lámina 8. Retrato de los reyes García III el de Nájera y su esposa Estefanía. Iglesia de Santa María la Real de Nájera. Diploma de fundación de Santa María la Real de Nájera, año 1054 (Madrid, Real Academia de la Historia, sig. 290). Detalle.

hispano, lo que hace referencia a su posible unción y coronación⁴⁷. Recordemos que los reyes Sancho II Abarca y Urraca llevan sobre la cabeza discos, pero no coronas, atributo característico de aquellas ceremonias, derivado del mundo imperial (carolingio y otónida). En la cartela que figura al lado del monarca puede leerse: *Hec sunt Garsie verbis firmata Marie* (lám. 8). A la derecha, la reina Estefanía luce túnica larga, manto y toca cubriéndole la cabeza, y al lado, en otra cartela, las palabras: *Nititur hoc propia fieri coniux Stephania*⁴⁸. La soberana, como lo sugiere el gesto de su mano derecha, muestra el edificio dibujado entre ambos, es decir, la iglesia de Santa María la Real de Nájera, la gran empresa por ellos patrocinada. Las proporciones del edificio y el modo de presentarlo a la patrona del templo difieren de la fórmula iconográfica más comúnmente seguida, ya que generalmente los donantes llevan ellos mismos en sus manos el modelo de la iglesia que han fundado, tal como ilustran los ejemplos anteriormente mencionados, mientras que aquí las proporciones del templo hacen impensable este tipo de ofrecimiento. Por otra parte, el edificio nos es presentado en su sección transversal, conforme a un tipo de iglesia mozárabe, con sus tres naves separadas por arcos que apean en capiteles y columnas, de fuste cilíndrico y un transepto cubierto por una gran cúpula de herradura muy elevada. Aunque nos es difícil comprobar si la miniatura refleja las características propias de esta construcción real o si se trata de un edificio imaginario, no nos extrañaría que su estilo hubiese sido el mozárabe. No fue infrecuente en estos años de mediados del siglo XI, en el ámbito de los reinos occidentales de la península, que los monarcas decidieran levantar sus templos siguiendo la tradición prerrománica anterior. Recordemos como ejemplo más significativo el caso de la iglesia de San Juan Bautista y San Pelayo en León, reconstruida por Fernando I, hermano de García el de Nájera, siguiendo la más pura tradición asturiana⁴⁹.

47 F. Miranda García, «La realeza navarra y sus rituales...», *op. cit.*, p. 269.

48 Tomamos las inscripciones de M. A. Ladero Quesada, «Documento de fundación del monasterio de Santa María de Nájera», en VV. AA., *Tesoros de la Real Academia...*, *op. cit.*, n.º 243.

49 Es la opinión más generalizada por los autores que se han ocupado del edificio, puesta hoy en duda por G. Boto. Véase J. L. Senra, «Architecture et décor dans le contexte de la colonisation clunisienne des royaumes septentrionaux de la péninsule ibérique», en *Hauts lieux romans dans le sud de L'Europe (XI^e-XII^e siècles)*, Cahors, 2008, pp. 25-27, G. Boto Varela, «Morfogénesis espacial de las primeras arquitecturas de San Isidoro. Vestigios de la memoria dinástica leonesa», en P. L. Huerta (coord.), *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo, 2009, pp. 174-180.

Quedan por comentar las imágenes de la Virgen y el ángel en la zona superior del documento, que componen una Anunciación. Les acompañan las leyendas: *Ave Sponsa Dei, replet te gratia tui Filii* y *Sum Domini famula fiant michi nunc tua dicta*. Llama la atención que el ángel se dirija a la Virgen como esposa de Dios, ya que concibió en su seno por obra del Espíritu Santo. Nos parece sumamente significativa esta alusión a los esponsales celestiales de la Virgen, fiel a las palabras del ángel, trasunto de la fidelidad de la esposa regia, Estefanía, que cumple, confirmando el documento, los deseos de su esposo el rey, tras su fallecimiento. La escena queda justificada además por una tradición que atribuye al rey navarro la institución de la Orden de la Caballería, llamada de la Terraza, cuyo origen se sitúa en los acontecimientos que condujeron al monarca a la fundación de Santa María de Nájera, y que el rey quiso consagrar también a la Virgen bajo la advocación de la Anunciación⁵⁰.

El diploma, como es sabido, inaugura además el románico en nuestro país, evidente en el estilo de todas estas figuras que acusan un cierto sentido del volumen y el modelado, con su canon estilizado, actitudes gráciles y desenvueltas y el plegado del ropaje con sus convencionalismos característicos⁵¹. Ya hace años A. Sicart lo relacionó con el estilo desplegado en el famoso Beato de Saint Sever (BNF, ms. 8878) realizado en Gascuña entre 1028 y 1072, y esta afinidad se ha mantenido unánimemente por todos los autores que se han ocupado de él hasta la actualidad⁵². Un eco inmediato de estas novedades lo encontramos al año siguiente en la corte de León, regentada a la sazón por un hermano de García el de Nájera, Fernando I, retratado también junto a su esposa en el precioso libro de horas.

Los retratos de los reyes Fernando I y Sancha de León

Espectacular es efectivamente el retrato de los reyes Fernando I y Sancha de León que aparece ocupando una página entera en el libro de horas leonés (Santiago de Compostela, Biblioteca Universitaria, ms. 609, res. 1, f. 6v) realizado en 1055 (lám. 9)⁵³. Fer-

50 J. de Moret, *Anales*, *op. cit.*, libro XIII, cap. II, n.ºs 3-6.

51 M. Gómez Moreno, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, p. 18; A. Sicart, *Pintura medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, 1981, pp. 34-37; J. Yarza, «La peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas», *Compostellanum*, 20, 1985, pp. 373; S. de Silva y Verástegui, «La miniatura en el reino de Pamplona-Nájera (905-1076)», en J. I de la Iglesia Duarte (coord.), *García Sánchez III...*, *op. cit.*, pp. 362-364; F. Galván Freile, «Documento de la fundación...», *op. cit.*, pp. 287-290.

52 Puede verse al respecto los comentarios que hace al privilegio de Nájera F. Prado-Vilar, «*Lacrimae rerum*: San Isidoro de León y la memoria del padre», *Goya*, 328, 2009, pp. 205-206.

53 Sobre este libro véase M. Gómez Moreno, *El arte románico...*, *op. cit.*, pp. 16-19; M. Robb, «The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León», *The Art Bulletin*, 37, 1945, pp. 165-174; J. Williams, *Early Spanish Manuscript Illumination*, p. 109; *idem*, *The Art of Medieval Spain: A. D. 500-1200*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, n.º 144; A. Sicart, *Pintura medieval...*, *op. cit.*, pp. 21-44; D. Perrier, «Die Spanische Kleinkunst des 11. Jahrhunderts: Zur Klarung ihrer stilistischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur», *Aachener Kunstblätter*, 52, 1984, pp. 73-79; S. Moralejo, «Notas a la ilustración del libro de horas de Fernando I», en *Libro de horas de Fernando I de León, edición facsímil de manuscrito 609 (Res. 1) da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela, Estudios*, Xunta de Galicia, 1995, p. 56. M. A. Castiñeiras, «Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: los libros de horas de Fernando I y Sancha», en M. Costa (coord.), *Propaganda & Poder. Congreso Peninsular de História da Arte 5 a 8 de Maio de 1999*, Lisboa, 2000, pp.71-94; F. Pra-

nando I era hijo de Sancho el Mayor, de quien había heredado el condado de Castilla, y Sancha era hija de Alfonso V de León, reino que hereda a la muerte de su hermano Vermudo III. Ambos habían contraído matrimonio en 1032, y desde 1037, fecha del óbito de aquel, se convirtieron en reyes de León y Castilla. Los dos fueron amantes de los libros, como testimonian cuatro manuscritos relacionados con la pareja real y que afortunadamente han llegado hasta nosotros. Se trata de un ejemplar de las *Etimologías* (El Escorial, RBM, &I-3) encargado en 1047 por Sancha para su hijo primogénito Sancho, posiblemente destinado a la educación del príncipe⁵⁴. Ese mismo año Fernando y Sancha encargan un *Comentario al Apocalipsis* de Beato (Madrid, Biblioteca Nacional de España, vitr. 14-2), donde ya se menciona a ambos cónyuges con la intención de dejar constancia de su unión como acreditarán después otras actividades de promoción artística llevadas a cabo bajo su patrocinio. En el folio 7 se lee: *Fredenandus rex gratia memoria liber sancia memoria libri*⁵⁵. Aunque los dos códices, sobre todo el Beato, presentan ilustrados sus textos, ningún retrato ha sido efigiado, lo mismo que en el *Liber canticorum et horarum* (Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 2668), encargado por la reina, cuya decoración se limita a algunas iniciales.



Lámina 9. Retrato de los reyes Fernando I y su esposa Sancha. El copista Pedro. Libro de Horas de Fernando I, año 1055 (Santiago de Compostela, Biblioteca de la Universidad, ms. 609, Res.1, f. 6v).

De ahí el interés que para nuestro estudio tiene el libro de horas mencionado. En su *ex libris* (f. 6), al comienzo del códice, se lee en línea horizontal en los brazos de una cruz, a derecha e izquierda: *Ferdinandi sum liber*. La misma inscripción se repite en línea perpendicular arriba y abajo. La cruz aparece inscrita en un rombo donde se escribe: *Ferdinandi regis necnon Sancie regina sum liber*, repetido en sus cuatro lados. Como vemos, aunque en el primer texto se presenta a don Fernando como poseedor del libro, en el segundo figura también el nombre de su esposa. Ambos han sido retratados juntos de modo solemne en el verso del folio (6v). Los monarcas se encuentran dentro de un marco rectangular de fondo azul adornado con líneas sinuosas y puntos en rojo y blanco, excepto el marco inferior, que sugiere un pavimento de baldosas decoradas con cruces y círculos. Del marco superior, concebido a modo de tejadillo, cuelgan unas cortinas que llegan casi a mitad de la altura y dan a la escena cierta solemnidad. La pareja real se sitúa a uno y otro lado. Fernando I figura a la izquierda. Viste túnica azul hasta

do-Vilar, «*Lacrimae rerum...*», *op. cit.*, pp. 204-208; J. Williams, «Fernando I and Alfonso VI as Patrons of the Arts», *Anales de Historia del Arte*, extra 2, 2011, pp. 413-435.

54 E. Ruiz García, «*Arma Regis: los libros de Fernando I y doña Sancha*», *Lemir*, 18, 2014, p. 143.

55 J. Williams, *The Illustrated Beatus: A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse. III. The tenth and eleventh centuries*, Londres, 1998, pp. 34-40.

los pies y manto rojo sobre el hombro izquierdo, y la corona de oro sobre la cabeza, detalle este último muy significativo ya que indica, como en el caso de su hermano García Sánchez III el de Nájera, su coronación, que se llevó a cabo en 1038⁵⁶. Lleva además el cetro rematado por un león en la mano izquierda, y con el índice señala hacia su esposa mientras con la mano derecha apunta a sí mismo. La reina Sancha se encuentra a la derecha. Luce túnica roja hasta los pies, manto y toca azul que cae sobre los hombros, todo ello adornado con cenefas en oro. Son muy significativos los gestos de sus manos, la izquierda con la palma abierta en actitud de afirmación, como si se tratase de una Anunciación, mientras la derecha señala a un tercer personaje que, vuelto de perfil hacia el monarca, dirige no obstante su mirada a la reina. Este, situado en el centro y con los pies descalzos, se representa a escala inferior y porta un libro dorado entre sus manos, es decir, un ejemplar de lujo que ha sido objeto de diversas interpretaciones. Para J. Yarza sería el rey David, el autor de los salmos que figuran entre los textos más relevantes del libro de horas⁵⁷. Recientemente Prado-Vilar ha visto, en cambio, al joven infante don Alfonso VI, quien en su día heredaría la función regia, considerando el cuadro como un auténtico «retrato de la familia real»⁵⁸. Ninguna de las dos hipótesis nos convence. A David le faltaría el atributo de la corona tan característico suyo y a Alfonso le sobraría el libro que lleva en las manos. Además, resultaría sorprendente que los reyes hubieran pensado en 1055 en su hijo Alfonso como heredero de la corona en detrimento de los derechos sucesorios de su primogénito Sancho. El tamaño inferior de este personaje tampoco es significativo de su minoría de edad, ya que también puede referirse a su inferior status social frente al de los reyes⁵⁹. Por nuestra parte nos atecemos a la tesis tradicional que ha considerado a este personaje como el autor material del libro, el copista Pedro o el pintor Fructuoso, cuyos nombres nos son proporcionados por el colofón del folio 208v que dice: *Sancia ceu voluit / Quod sum regina peregit / Era millena nouies / Dena quoque terna / Petrus erat scriptor / Fructuosus denique pictor*. Como ya sugirió M. C. Díaz y Díaz, fue la reina Sancha la que encargó la confección del códice al artífice, como demuestra la imagen con el intercambio de miradas y actitudes entre ambos⁶⁰. El copista, una vez concluido el encargo, lo entrega a su destinatario, el rey, con la aquiescencia de la reina que parece a su vez ofrecer el libro como un regalo a su regio esposo. El rey lo confirma con los índices de sus manos: «tú –parece decir, dirigiéndose a la reina– lo has encargado para mí».

Por tanto, este retrato áulico sigue una iconografía ya conocida en Europa, la escena de presentación o dedicatoria, que aquí cobra matices especiales pues se trata de la entrega por parte del copista del libro de devociones –que la reina le había encargado como regalo para su marido– al monarca, como recientemente se han interpretado este

56 F. Miranda García, «La realeza navarra y sus rituales...», *op. cit.*, p. 270.

57 J. Yarza, *Historia del arte hispánico, II, La Edad Media*, Madrid, 1978, p. 104.

58 F. Prado-Vilar, «*Lacrimae rerum...*», *op. cit.*, pp. 195-221, especialmente las pp. 204-207.

59 B. B. Ottesen, *The Development of Dedication Images in Romanesque Manuscripts*, Ann Arbor, Michigan, U. M. I., 1987, pp. 71-73.

60 M. C. Díaz y Díaz, *Códices visigóticos...*, *op. cit.*, p. 285. Sigue esta misma interpretación recientemente E. Ruiz García, «*Arma regis...*», *op. cit.*, p. 147-148.

tipo de imágenes⁶¹. Tampoco faltaron escenas similares en los manuscritos hispanos del siglo anterior, como revela el antifonario de la catedral de León (cód. 6)⁶². En los prólogos, la primera miniatura (f. 1v) representa al copista, en pie, entregando al abad Ikila el códice ya terminado, que sujeta con ambas manos. Este lo recibe sentado en una silla de tijera, detalle que, junto con el báculo en forma de tau que lleva en la mano izquierda, nos indica su superioridad jerárquica. El abad recibe el libro extendiendo su mano derecha en actitud de bendición. Encima de la imagen y en letras mayúsculas se ha escrito la dedicatoria. El antifonario nos ofrece una de las representaciones más antiguas de la dedicación de un manuscrito en la miniatura hispánica, en la que el tema fue mucho menos frecuente. Es un hecho sabido que este tipo de escenas de dedicatoria abundaron en la miniatura carolingia y sobre todo en la otoniana y románica, de donde pudieron venir los modelos⁶³.

De fuera, desde luego, procede también el estilo románico de nuestra imagen, similar, como hemos visto, al de las figuras del diploma de dotación de Santa María la Real de Nájera, con las que guardan estrecho parecido⁶⁴. Incluso se ha pensado que Fructuoso, a quien recientemente se han atribuido también las miniaturas del documento de Nájera, se habría trasladado un año después a la corte de León para ilustrar el libro de horas que nos ocupa⁶⁵. Ambos constituyen las primicias de nuestro románico peninsular.

La unión del matrimonio real reflejada por la imagen y por escrito, como hemos visto, persistió en otras empresas artísticas promovidas más tarde por los soberanos⁶⁶. Al menos sabemos que sus nombres figuraban en el arca de marfil de San Juan Bautista y San Pelayo, donada en 1059 a la actual iglesia de San Isidoro de León, y los leemos a los pies del magnífico crucifijo de marfil que sería donado con otros numerosos objetos en la espléndida dotación de 1063, con motivo de la consagración de la iglesia. Pero además ese año sus retratos aparecen de nuevo figurados en el arca de plata destinada a custodiar los restos de san Isidoro, trasladados desde Sevilla a León. En la cubierta, que aún conservamos, se encuentran representados en placas rectangulares, que recuerdan las que encuadran el retrato colectivo de los códices albeldense y emilianense del siglo X, un rey y varios personajes. Gómez Moreno identificó con Fernando I el personaje barbado y coronado flanqueado por dos hombres a cada lado, que compondrían su séquito. Se

61 C. Schleif, «Gifts and Givers that Keep on Giving: Pictured Presentations in Early Medieval Manuscripts», en G. Donavin y A. Obermeier (ed.), *Romance and Rhetoric: Essays in Honour of Dhira Mahoney*, Turnhout, 2010, pp. 51-71.

62 Hemos tratado de este tema en un proyecto de investigación sobre «Los prólogos del antifonario de la catedral de León», dirigido por T. Deswarte, aún inédito.

63 Para este tema son obras de obligada referencia J. Prochno, *Das Schreiber- und Dedikationsbild in der Deutschen Buchmalerei. 1. Teil bis zum ende des 11. Jahrhunderts (800-1100)*, Leipzig, 1929; B. B. Ottesen, *The Development...*, *op. cit.*, pp. 71-73.

64 Véase al respecto A. Sicart, *Pintura medieval...*, *op. cit.*, pp. 33-37; S. Moralejo, «Notas a la ilustración...», *op. cit.*, p. 56; F. Prado-Vilar, «*Lacrimae rerum...*», *op. cit.*, p. 205.

65 *Ibid.*, p. 219, nota 55; J. Williams, «Fernando I...», *op. cit.*, pp. 420-422.

66 N. Álvarez da Silva, «La inscripción como imagen de poder en la Edad Media. El caso de Fernando I y su esposa D.^a Sancha», en V. Mínguez (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2013, pp. 1781-1803.

habrían perdido, en cambio, otras cinco imágenes que representarían a la reina Sancha acompañada por sus damas⁶⁷. Estos retratos de corte se han visto como una trasposición de los del emperador Justiniano y la emperatriz Teodora en Rávena, ya mencionados⁶⁸. Los comitentes del relicario se hacen representar en esta ocasión a título de donantes –a ellos se debería el encargo de la pieza– y fervientes devotos del santo hispanogodo cuyos restos fueron acogidos solemnemente en la corte de León.

Pocos años después, a fines del siglo XI o muy a principios del siglo XII, los reyes leoneses Fernando I y Sancha aparecen una vez más retratados al pie de la cruz en la escena de la crucifixión, en las pinturas del panteón real de San Isidoro de León⁶⁹. El edificio y su decoración pictórica fueron promovidos por su hija la infanta Urraca en conmemoración de la edificante muerte de su padre en penitencia pública, como hace años nos hizo ver S. Moralejo⁷⁰. Los reyes aparecen arrodillados con las manos en actitud expiatoria debajo del crucificado, a ambos lados del promontorio del Calvario donde aún puede observarse el rostro de Adán (lám. 10). Acompaña al rey, identificado por una inscripción: FREDENANDO REX, un armígero que, si bien está prácticamente borrado, todavía se reconoce su mano sujetando el escudo por la correa; y a la reina, una criada que porta una redoma y un platillo. Su disposición al pie del Cristo crucificado evoca la actitud que ellos mismos eligieron adoptar en vida al mandar colocar sus nombres debajo de Adán en el magnífico crucifijo de marfil que encargaron y que sería donado a San Isidoro de León en 1063⁷¹. La inscripción dice: *Fredinandus rex/Sancia regina*. Esta tipología estuvo muy difundida en Europa desde la época carolingia, como atestigua el célebre retrato de Carlos el Calvo que figura en el libro de oraciones (Munich,

67 M. Gómez Moreno, «El arca de las reliquias de San Isidoro», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 8, 1932, pp. 205-212. La bibliografía sobre esta pieza es abundantísima, por lo que excusamos recogerla en esta nota. Destacamos los trabajos de A. Franco, «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX, 1991, pp. 35-68; J. Williams, D. Walker, «Relicary of Saint Isidore», en *The Art of Medieval Spain a. d. 500-1200*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, Cat. 110, pp. 239-244; E. Fernández González, «Relicario de San Isidoro», en *La edad de un reyno...*, *op. cit.*, pp. 136-141; J. Williams, «Fernando I...», *op. cit.*, pp. 424-425.

68 Algunos autores opinan que también el arca de marfil de las Bienaventuranzas, hoy alterada respecto de su estado primitivo, pudo tener representados a los reyes leoneses D. Fernando y D.^a Sancha. Su imagen pertenecería al mismo tipo de retrato de corte contemplado en el arca de plata de San Isidoro que hemos comentado. A. Franco, *Arte leonés fuera de León (siglos IV-XVI)*, León, 2010, p. 154.

69 A. Viñayo, *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro de León*, León, 1979; R. Walker, «The Wall Paintings in the Panteón de los Reyes at León: A Cycle of Intercesión», *The Art Bulletin*, LXXXII/2, 2000, pp. 200-225.

70 S. Moralejo, «Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago», *Compostellanum*, XXX, 1985, pp. 29-30.

71 Sobre este crucifijo existe abundante bibliografía que excusamos recoger aquí. Trabajos relevantes son los de M. Park, «The Crucifix of Fernand and Sancha and Its Relationship to the North French Manuscripts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, 1973, pp. 77-91; O. K. Werckmeister, «The first romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death», en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*, 1980, vol. II, pp. 165-192; R. Viladesau, *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford, 2006, pp. 57-60; A. Franco, «Liturgia y marfiles. Talleres eborarios de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI», en A. Arbeiter, C. Kothe y B. Marten (coords.), *El norte hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano*, Petersberg, 2009, pp. 257-259; A. Franco, *Arte leonés...*, *op. cit.*, pp. 48-55 y 142-152 con abundante bibliografía.



Lámina 10. Retrato de los reyes Fernando I y su esposa Sancha al pie de Cristo Crucificado. Pinturas murales del Panteón de San Isidoro de León, h. 1090-1100.

Schatzkammer der Residenz) fechado entre el año 842 y 869⁷². La miniatura ocupa dos hojas opuestas y en ellas vemos al emperador vestido con un manto de color violeta oscuro con un broche de oro, arrodillado frente a Cristo crucificado. La inscripción sobre la cabeza solicita a Cristo redentor del mundo que absuelva al rey carolingio de sus pecados⁷³. Este sentido penitencial fue adoptado por numerosos retratos de personajes arrodillados al pie de la crucifixión que nos proporcionan la miniatura y la pintura europeas de la época. Podemos mencionar, a título de ejemplo, las pinturas murales de San Vincenzo al Volturno, ejecutadas entre el 824 y 842, y las miniaturas del misal (Halberstadt, Bibliothek des Domgymnasiums, ms. 153, f. 13v) del año 975, el Psalterio (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 7355, f. 6) de h. el año 1000, el Sacramentario de St. Gall (Stiftsbibliothek, Hs. 343, f. 16) de 1100 o el Evangelionario de Gundold en Stuttgart (Landesbibliothek, Bibl. 4.º 2, f. 9v) de entre 1020-1050⁷⁴. Son pues retratos

72 W. Koehler y F. Mutherich, *Die Karolingischen Miniaturen. V. Die Hofschule Karls des Kahlen*, Berlin, 1982, p. 75; C. R. Dodwell, *Artes pictóricas...*, *op. cit.*, p. 108.

73 R. Deshman, «The Exalted Servant: The Ruler Theology of the Prayer-Book Charles the Bald», *Viator*, II, 1980, pp. 385-417; C. Chazelle, *The Crucified God in the Carolingian Era. Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge, 2001, p. 155; L. Nees, «On the Image of Christ Crucified in Early Medieval Art», en M. C. Ferrari e A. Meyer (eds.), *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo. Atti del Convegno internazionale di Engelbert (13-16 Settembre 2000)*, Lucca, 2005, p. 355.

74 C. R. Dodwell, *Artes pictóricas...*, *op. cit.*, p. 219. Todos los ejemplos miniados han sido tomados de J. Prochno, *Das Scheiber- und Dedikationbild...*, *op. cit.*, pp. 22, 60, 67, 88.

piadosos o de devoción, aunque la mayoría de ellos pueden identificarse con los comitentes de las pinturas o de los libros en los que ha sido representada su efigie. Pero en ningún momento pueden ser considerados como retratos de los donantes los retratos póstumos de don Fernando y doña Sancha al pie del Calvario, ya que ambos se hicieron por orden de su hija Urraca muchos años después de su fallecimiento⁷⁵. Su significado está claro, ya que se persigue, ante todo, mostrar la devoción del monarca por la cruz al representar al rey en actitud expiatoria impetrando el perdón de sus pecados por Cristo crucificado, emulando así la penitencia pública a la que el monarca quiso someterse los días antes de su muerte, acaecida en la Navidad del año 1065⁷⁶. Parecidos sentimientos, reconocimiento de sus pecados y arrepentimiento de ellos, demostraba tener la reina Sancha desde fecha temprana. En 1059 la reina encarga el *Liber canticorum et horarum* (Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 2668) para su uso privado⁷⁷. El contenido del manuscrito, que se encuentra incompleto, se estructura en dos secciones y precisamente en la segunda encontramos un precioso texto con la confesión de Sancha: *Ego misera et peccatrix Sancia per supervia mea culpa in cogitatione, in loquutione, in delectatione, in pollutione, in fornicatione, in consanguinitate, in omicidiis* (f. 179v)⁷⁸. Su piedad es claramente penitencial, como lo fue la de su esposo Fernando I, de ahí que su hija Urraca haya querido situarlos a ambos a los pies del crucificado implorando su perdón. Para R. Walker, con este gesto la infanta emulaba la costumbre de reinas y princesas germanas responsables de la expiación de los pecados y de la intercesión por el alma de los reyes fallecidos y su dinastía⁷⁹.

Sabemos que en esta misma actitud, con las manos juntas en oración, implorando misericordia, quiso retratarse la infanta Urraca bajo el *suppedaneum* de la cruz, en el precioso crucifijo de marfil que desapareció de la colegiata de San Isidoro en 1808 y cuya inscripción al pie de la imagen decía: *Misericordia. Urraca Fredinandi Regis et Sancia Regina Filia*⁸⁰. No deja de ser significativo que la propia Urraca hiciese suya la confesión de Sancha en el *Liber canticorum et horarum*, que heredaría de esta, ya que encima del nombre de su madre aparece escrita la palabra «Urraca» aludiendo a su propia conversión. Su piedad penitencial se volvió a manifestar una vez más en el retrato que quiso colocar al pie del crucifijo mencionado.

75 No estamos de acuerdo con la opinión de R. Alcoy que ha considerado ambos retratos como efigies de los donantes al pie del Calvario. Véase, R. Alcoy, «Ideas para lo ordinario y para lo extraordinario en las representaciones góticas de la pasión de Cristo: prospecciones en Cataluña y en otros contextos del 1300», *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval*, 27, 2011, p. 178.

76 F. Santos Coco (ed.), *Historia silense*, Madrid, 1921, pp. 90-91; Ch. J. Bishko, «The Liturgical Context of Fernando I's Last Days, According to the So-Called *Historia Silense*», *Hispania Sacra*, xvii, 1964, pp. 47-59.

77 F. Galván Freile, «El *Liber Canticorum et Horarum* de Sancha (BGUS, ms. 2668) entre la tradición prerrománica y la modernidad», *El norte hispánico...*, op. cit., pp. 248-256.

78 Tomado de F. Prado-Vilar, «*Lacrimae rerum...*», op. cit., p. 203.

79 R. Walker, «Sancha, Urraca and Elvira: the Virtues and Vices of Spanish Royal Women Dedicated to God», *Reading Medieval Studies*, 24, 1998, pp. 119-121.

80 A. Franco Mata, «La amortización suntuaria: los tesoros de los monasterios románicos», en J. A. García de Cortázar (coord.), *Monasterios románicos y producción artística*, Aguilar de Campoo, 2003, p. 175; E. Fernández González, «Reflexiones sobre la evolución hacia el románico de las fórmulas artísticas altomedievales en el ámbito astur-leonés de la undécima centuria», en *El norte hispánico...*, op. cit., p. 60; J. Williams, «Fernando I...», op. cit., pp. 427-428.

Los retratos de los reyes Sancho IV de Peñalén y Placencia

Hoy es un hecho admitido por los historiadores del arte que los retratos del matrimonio compuesto por el rey pamplonés Sancho IV de Peñalén y su esposa la reina Placencia aparecían representados en la célebre arqueta de oro y marfil de San Millán de la Cogolla realizada h. 1067⁸¹. La obra fue elaborada para contener los restos de San Millán, y a ella fueron estos trasladados posiblemente con motivo de la consagración ese mismo año del nuevo monasterio románico de Yuso que se le dedicó al santo en el valle, no lejos del lugar donde se ubicaba el primitivo cenobio de Suso⁸². La arqueta ha llegado hasta nosotros en estado muy fragmentado; se han perdido varias piezas importantes de las que afortunadamente conservamos descripciones realizadas por aquellos que la vieron en siglos pasados. Contenía un extenso programa hagiográfico, único en su tiempo, que ilustraba la *Vita Aemilianensi*, escrita por el obispo Braulio de Zaragoza en el siglo VII, y los retratos de cuantos intervinieron en la realización de la obra, proporcionando una información nada frecuente en aquellos siglos. Así, aparecían los retratos de su comitente el



Lámina 11. Retrato de los reyes Sancho IV de Peñalén y su esposa Placencia. Reconstrucción del frontispicio principal del arca de San Millán de la Cogolla, h. 1067. (Dibujo de Fr. Iñiguez, *Arte Medieval Navarro*, vol. II, *Arte Románico*, Pamplona, 1973, lám. 28).

81 Sobre el arca de San Millán existe amplia bibliografía que no podemos recoger aquí. Mencionamos los estudios de mayor interés: J. Peña, *Los marfiles de San Millán de la Cogolla*, Logroño, 1969. D. Perrier, «Die Spanische...», *op. cit.*, pp. 107-122; J. A. Harris, *The Arca of San Millán de la Cogolla and Its Ivories*, Pittsburgh, 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*, Salamanca, 2007. J. G. Moya Valgañón, «Arca relicario de San Millán», en M. A. García Guinea, J. M. Pérez González (dirs.), B. Arrúe Ugarte, J. G. Moya Valgañón (coords.), *Enciclopedia del románico en La Rioja*, Aguilar de Campoo, 2008, vol. II, 600-616.

82 La iglesia románica de Yuso se inicia h. 1053 bajo los auspicios del rey García Sanchez III, si bien el edificio se consagró el 26 de septiembre de 1067 en tiempos de su sucesor Sancho IV de Peñalén. Las excavaciones llevadas a cabo durante los años 2008 y 2009 han sacado a la luz los restos de un edificio de tres naves con ábsides semicirculares característico del románico debajo de la iglesia actual. B. Arrúe Ugarte y O. Reinares Fernández, «Construcción, ruina, reconstrucción y conservación del monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso (La Rioja)», en *Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, 2005, pp. 87-98.



Lámina 12. Retrato de los reyes Sancho IV de Peñalén y su esposa Placencia. Reconstrucción del frontispicio principal del arca de San Millán de la Cogolla, h. 1067 (Dibujo de Fr. Iñiguez, *Arte Medieval Navarro, vol. II, Arte Románico*, Pamplona, 1973, lám. 28a) Detalle.

abad Blas y de los artistas, los orfebres Engelram y Rodolfo y los marfilistas García y Simeón⁸³. Figuraban también Munio, autor de los textos que ilustraban las escenas, y un gran número de donantes y benefactores que habían contribuido con sus limosnas a su realización⁸⁴. Entre estos ocuparían el primer lugar los reyes Sancho y Placencia, hoy desaparecidos, pero situados según P. de Sandoval:

En el otro frontispicio de la otra parte del arca está una figura del Salvador de marfil releuada del todo asentada en una silla, echando la bendición, y en la otra mano un libro: la qual figura tiene un palmo de largo, y en el círculo aouado tiene alguna labor de oro menudo a lo Mosaico y antiguo. A los quatro lados están quatro figuras del ppio marfil, de los quatro animales que tienen los Evangelistas, hombre, águila, león y buey; y otras quatro figuras de oro, las dos son dos Ángeles de hasta siete dedos de largo, y la otra del Rey do Sancho puesto de rodillas, con un letrero de marfil, y letras Góticas que dize: «Sancius Rex supradictus». Y la otra figura es de la Reyna doña Placencia muger deste Rey, co un letrero de marfil encima, que dize: «Dive memoriae Placentiae Reginae»⁸⁵ (láms. 11 y 12).

Es decir, que los retratos de los reyes se situaban a ambos lados de la *Maiestas Domini*, de rodillas y suplicantes. Sus actitudes podrían recordarnos las del matrimonio

83 Según propuesta de I. G. Bango Torviso, *Emiliano, un santo...*, *op. cit.*, pp 58-59.

84 Una extensa relación de los personajes representados en S. Silva Verástegui, «Iconografía del donante...», *op. cit.*, pp. 448-454; I. G. Bango Torviso, *Emiliano, un santo...*, *op. cit.*, pp. 56-60.

85 P. de Sandoval, *Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso padre San Benito*, Madrid, 1601, f. 27, tomado de I. G. Bango Torviso, «San Millán. ¡Quién narrara su vida! ¡Quién abrazara su cuerpo!», en *idem*, *La edad de un reyno...*, *op. cit.*, p. 337.

compuesto por Oveco Munioz y su esposa Marina Vimaraz que aparecen retratados en el diploma de donación al monasterio de San Salvador de Villacete, no muy distante cronológicamente a la fecha de realización de la arqueta⁸⁶ (lám. 13). En este documento marido y mujer, identificados por las correspondientes inscripciones, se encuentran también flanqueando a un Cristo en Majestad, en actitud orante, con las manos extendidas hacia Él y las rodillas dobladas. El Cristo del diploma, no obstante, está representado de medio cuerpo, bendice con la mano derecha y lleva el libro en la izquierda. Su posición es estrictamente frontal, mientras que la postura de Oveco y Marina es ladeada, característica que hemos de suponer igualmente en los retratos de los reyes navarros del relicario. Así en este, la *Maiestas Domini* que hoy se conserva en Washington (Dumbarton Oaks Collection, Acc. n.º 28.12), se nos muestra completamente de frente, sentado en un trono con los pies sobre un escabel, bendiciendo con la mano derecha y con un libro en la izquierda, envuelto en una mandorla oval. Las figuras simbólicas del tetramorfos que le flanqueaban se han perdido. Respecto a los retratos del matrimonio real, únicamente sabemos que les acompañaban sus correspondientes inscripciones, *Sanctius Rex Supradictus* junto al rey y *Divae Memoriae Placentiae Reginae* encima de la reina⁸⁷. Imágenes parecidas, de soberanos arrodillados ante la *Maiestas Domini* rodeada por el tetramorfos, figuran en algunos manuscritos otomanos. Sirva de ejemplo el *Codex Aureus* de El Escorial ya mencionado, en el que figura la pareja imperial Conrado II y Gisela en la forma comentada. No sería extraño, dadas las influencias otomanas que pesan sobre las artes suntuarias hispanas del tercer cuarto del siglo XI, que este tipo de representaciones ilustradas u otras parecidas hubieran tenido su reminiscencia iconográfica en el frontispicio principal de la arqueta

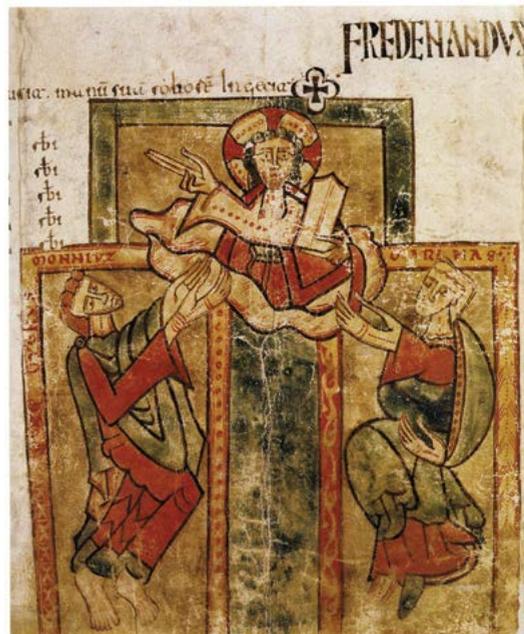


Lámina 13. Retrato de Oveco Munioz y su esposa Marina Vimaraz. Documento de donación al monasterio de San Salvador de Villacete, h. 1070 (Madrid, Archivo Histórico Nacional, Sección de Clero, carpeta 879, n.º 20). Detalle.

86 El documento es una copia del original fechado últimamente h. 1072, M. Castiñeiras, «Donación al monasterio de San Salvador de Villacete», en I. G. Bango Torviso (dir.), *La edad de un reyno...*, *op. cit.*, pp. 142-145. Sobre el documento: C. Gutiérrez del Arroyo, «Sobre un documento notable del monasterio de San Salvador de Villacete», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 67, 1, 1959, pp. 7-19. Sobre las miniaturas del documento, J. Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas*, Madrid, 1933, vol. I, p. 226; M. Gómez Moreno, *El arte románico español...*, *op. cit.*, p. 19; S. Moralejo, «The Tomb of Alfonso Ánsurez (h. 1093): Its Place and Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture», en *Santiago, Saint Denis and Saint Meter*, New York, 1985, p. 68; S. de Silva y Verástegui, «Iconografía del donante...», *op. cit.*, pp. 448-449.

87 Sobre el papel del rey en la elaboración de la arqueta, N. Álvarez da Silva, «Sancho IV y el abad Blas como mentores del arca de San Millán de la Cogolla», en M.ª D. Tejeira, M.ª V. Herráez y M.ª C. Cosmen (eds.), *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Madrid, 2014, pp. 97-111.

emilianense. Incluso en este caso comentado, los ángeles que flanquean a cada lado la *Maiestas Domini* en el códice otoniano tendrían una réplica en los «dos ángeles de hasta siete dedos de largo» que, según Sandoval, como hemos visto, figuraban junto a la *Maiestas Domini* en la arqueta-relicario. No obstante, la pérdida, en este caso, de los retratos del matrimonio real nos impide establecer conexiones más concretas, por lo que nuestra hipótesis únicamente se refiere a una posible inspiración de este tipo de representaciones en la miniatura otoniana.

No podemos concretar tampoco cómo se había representado en el arca a Gonzalo Salvadórez, conde de Castilla, y a su mujer la condesa Sancha, hoy también desaparecidos. Las noticias de Sandoval son muy imprecisas pero sí sabemos que se situaban en el frontispicio opuesto dedicado a la muerte de san Millán:

A los lados destes dos cuadros está otros mas pequeños, y en uno y dellos aparecen dos personas con sus capas y sus cabelleras a lo antiguo: y una letra que dize: «Apparitio scholastico. Rammirus rex». En otro compartimento están otras dos figuras, una de hombre, otra de muger, y una letra que dize en una placha de oro: «Gundisaluus Comes». Y en el marfil: «Sancia Comitiva»⁸⁸.

De estas dos placas solo conservamos la del rey Ramiro y su acompañante Aparicio, que figuran en pie llevando su ofrenda para la elaboración del arca. Es de suponer que la otra representara en parecida actitud y también juntos al matrimonio formado por Gonzalo Salvadórez y Sancha⁸⁹. En cambio aparecían separados, pero uno enfrente del otro, el matrimonio integrado por Auria (Aralla) y Gonzalo, acompañados por sus correspondientes letreros que decían respectivamente: *Aralla nobilis femina iuvamen afferens* y *Gundesaluus eques illustri memoria*⁹⁰. La inscripción sobre la efigie de Auria da a entender que se le había representado como donante, aportando su ayuda al modo como aparece el infante Ramiro en la placa que afortunadamente conservamos (San Petersburgo, The State Hermitage Museum), en la que lleva en sus manos su aportación económica, el cofre con el dinero. Ramiro era hijo de García el de Nájera y Estefanía, hermano por tanto de Sancho el de Peñalén, señor de Calahorra, al que se le da el título de rey impropriamente pues no lo fue nunca. Pero ya hemos visto que no fue inusitado en Navarra aplicar este título a los infantes y mucho menos que estos se representasen junto a la pareja real, como hemos visto a propósito de los célebres retratos de los códices Vigilano y Emilianense del siglo X.

88 Tomado de I. G. Bango Torviso, *Emiliano, un santo...*, *op. cit.*, p. 146.

89 Gonzalo Salvadórez era conde de Lara y de él sabemos que además de devoto de san Millán, era amigo del rey de Pamplona, del cual consiguió protección y seguridad para los peregrinos que, procedentes de sus territorios castellanos, acudían a venerar la tumba del santo, muchas veces molestados por las gentes de La Rioja, como consecuencia de las desavenencias políticas entre el rey navarro y el conde castellano. Por estos años de la década de los 60, las donaciones castellanas al monasterio emilianense, reanudadas desde 1048, se habían incrementado considerablemente. J. M.^a Lacarra, *Historia política...*, *op. cit.*, p. 270. Sobre este personaje, J. G. Moya Valgañón, «Arca relicario...», *op. cit.*, p. 616.

90 Tomado de I. G. Bango Torviso, *Emiliano, un santo...*, *op. cit.*, p. 147. Sobre este matrimonio, J. G. Moya Valgañón, «Arca relicario...», *op. cit.*, p. 616.

En conclusión, hemos visto la importancia que tuvo el retrato de la pareja real en los reinos de Pamplona y de León durante los siglos X y XI. El género lo inauguran los solemnes retratos de corte, en pie y de cuerpo entero, de Sancho II Abarca y su mujer Urraca, acompañados por Ramiro de Viguera, hermano del rey, sin precedentes conocidos, que figuran en el Códice Vigilano copiado en el monasterio de San Martín de Albelda en el año 976. Además de servir de homenaje y glorificación de la familia reinante, su interés político se hace evidente al figurar bajo los retratos de los monarcas visigodos, de acuerdo con los ideales neogóticos que animan a la monarquía pamplonesa. A la vez son también un testimonio del posible papel de la pareja real como comitentes de la gran empresa por ellos patrocinada, la *Colección canónica hispana* y el *Liber Iudiciorum*, que realizan los copistas y miniaturistas que tuvieron además el honor de retratarse debajo de ellos. Parecidos motivos impulsaron unos años después a incluir también al matrimonio regio pamplonés en el Códice Emilianense, copiado en el monasterio de San Millán de la Cogolla en el año 992. El retrato colectivo incluye los mismos personajes de su modelo, si bien han cambiado los retratos de los copistas y miniaturistas. Llama la atención que la mayoría de los retratos matrimoniales que han llegado hasta nosotros pertenezcan todos a miembros de la dinastía Jimena, que gobernó el reino de Pamplona desde el año 904 al 1076. García el de Nájera y su esposa Estefanía, siguiendo una antigua tradición, se retrataron a título de donantes en el diploma de dotación de Santa María la Real de Nájera de 1054, y lo mismo hicieron Sancho IV de Peñalén y su esposa Placencia en el arca relicario de San Millán de la Cogolla fechada h. 1067. Ambos retratos nos transmiten la imagen de los reyes piadosos que consideran su deber la fundación de iglesias y monasterios con su generosa dotación destinada al esplendor del culto divino. Fernando I, hijo de Sancho el Mayor, heredero por su matrimonio con Sancha del reino de León, se hizo representar también como donante en la arqueta relicario de San Isidoro de León de 1063 junto con su esposa. Ambos aparecen retratados ya en 1055 en la escena de dedicación o presentación, frecuente en la miniatura carolingia y otoniana, en el libro de horas que la reina Sancha ofrece como regalo a su marido y que, a su vez, le entrega el copista encargado de su realización. De nuevo los veremos juntos en el retrato póstumo que su hija Urraca quiso dedicarles en las pinturas murales del Panteón Real de San Isidoro de León realizadas h. 1100, donde ambos monarcas figuran, siguiendo antiguos modelos carolingios, arrodillados al pie de la crucifixión en un impresionante retrato de devoción expiatoria que refleja la piedad de los soberanos y que tendrá una larga tradición en la historia del arte de siglos posteriores.

RESUMEN

Imágenes matrimoniales en la Alta Edad Media en España: la pareja real

Con la excepción de los célebres retratos de Justiniano y Teodora que nos ofrecen los mosaicos bizantinos del siglo VI de la iglesia de San Vital en Rávena, el retrato matrimonial no fue un género prodigado en nuestra Alta Edad Media. Hay que esperar a la época carolingia y otoniana para encontrar retratos de matrimonios, generalmente de la pareja imperial, en el arte europeo. En la península los más antiguos ejemplos nos los proporcionan los retratos de los reyes Sancho II Abarca y la reina Urraca del reino de Pamplona, figurados en dos célebres manuscritos de fines del siglo X que inauguran el retrato de corte. Se estudian en este artículo estos y otros retratos de la pareja real que aparecen representados en la miniatura y otras artes de los siglos X y XI. Se analizan sus motivaciones, que dan lugar a una rica y variada tipología, en la que destacan, como los más difundidos, además del retrato de corte, el retrato de los comitentes, las efigies de los donantes, la escena de dedicación y el retrato de devoción.

Palabras clave: retrato; matrimonio; pareja real; Edad Media; miniatura; artes suntuarias.

LABURPENA

Senar-emazteen irudiak Goi Erdi Aroan Espainian: Errege-erreginak

Alde batera utzirik Justiniano eta Teodoraren erretratu ospetsuak, Ravennako San Vital elizako VI. mendeko mosaiko bizantziarretan ageri direnak, gure Goi Erdi Aroan ez dira oso ugariak senar-emazteen erretratuak. Aro karolingiar eta otondarra arte ez da Europako artean senar-emazteen erretraturik ageriko, aro horretan agertuko baitira lehenbizikoak, gehienetan bikote inperialen irudiak. Penintsulako adibiderik zaharrenak Iruñeko erresumako Antso II.a Abarkaren eta Urraka erreginaren erretratuak dira, X. mende bukaerako bi eskuizkribu ospetsutan irudikatuak daudenak eta gorteko erretratuari hasiera ematen diotenak. Artikulu honetan erretratu hori eta errege-erreginen beste batzuk aztertzen dira, X. eta XI. mendeetako miniaturan eta bestelako arte batzuetan ageri direnak. Motibazioak aztertzen dira, tipologia aberatsa eta askotarikoa sortzen dutenak, haien artean nabarmentzekoak, zabalduenak izanik, gorteko erretratuaz gain, komitenteen erretratuak, dohaintza-emaileen irudiak, eskaintzaren eszena eta deboziozko erretratuak.

Gako-hitzak: erretratuak; senar-emazteak; errege-erreginak; Erdi Aroa; miniatura; luxuzko arteak.

ABSTRACT

The marriage portrait in Spain's High Middle Ages: the royal couple

With the exception of the famous portraits of Justinian and Theodora as seen in the Byzantine mosaics of the sixth century church of San Vitale in Ravenna, the marriage portrait was not a genre much lavished during the high Middle Ages. One must wait to the Carolingian and Ottonian period to find portraits of marriages, usually of the imperial couple, in European art. In the Iberian peninsula the oldest examples are the portraits of King Sancho II Abarca and Queen Urraca of the kingdom of Pamplona. They appear in two famous manuscripts of the late tenth century which inaugurate the court portrait. This article focuses on these and other portraits of the royal couple as they appear in miniatures and other arts of the tenth and eleventh centuries. Studying the reasons behind this artistic work shows a rich and diverse typology, the most widespread being, besides the court portrait, the portrait of those who commission the work, effigies of donors, the dedication portrait, and the portrait of devotion.

Keywords: portrait; marriage; royal couple; Middle Ages; miniature; decorative arts.

Fecha de recepción del original: 4 de abril de 2016.

Fecha de aceptación definitiva: 3 de junio de 2016.

